

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

Jóice Curvelano Freire

**ESTUDOS PARA UMA DANÇA DE SI:
escutas do corpo, imagens do ar**

Campinas
2008

Jóice Curvelano Freire

**ESTUDOS PARA UMA DANÇA DE SI:
escutas do corpo, imagens do ar**

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)
apresentado à Faculdade de Educação Física da
Universidade Estadual de Campinas para obtenção
do título de Licenciada em Educação Física.

Orientador: Vinícius Demarchi Silva Terra

**Campinas
2008**

Jóice Curvelano Freire

**ESTUDOS PARA UMA DANÇA DE SI:
escutas do corpo, imagens do ar**

Este exemplar corresponde à redação final do Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) defendido por Jóice Curvelano Freire e aprovado pela Comissão julgadora em: 19/11/08.

Prof. Dr. Vinícius D. S. Terra
Orientador

Prof. Dt. José Rafael Madureira

Profa. Dt. Jussara Miller

Campinas
2008

Dedicatória

À Luiza Freire Azad.

Agradecimentos

ao professor Vinícius Terra pelo tempo das coisas;

à minha família por todo carinho e suporte: Rosário, Fernandez, Clodomira, Terezinha, Carlo, Carina e Bernardo;

ao professor Rafael Madureira, pelo impulso à dança;

à professora Jussara Miller pelos caminhos já ensinados;

ao Gabriel Lorca, por me ensinar a olhar para o que eu já tinha;

ao Caio, Lula e Pintor por me convidar a conhecer os caminhos do Caef e conseqüentemente da Fef, ao Rodrigo Rosa pela atuação no movimento estudantil que inspirou tantas outras;

ao professor Adilson Nascimento pela maestria dos mergulhos;

aos queridos da V Semana Acadêmica de Educação Física: Pintor, Du, Daniel, Renan, Dalben e Sales;

ao Picachu e Renan pelo jogo, meio perdido naquele momento;

e ao Pintor pela amizade.

FREIRE, Jóice Curvelano. Estudos para uma dança de si: escutas do corpo, imagens do ar. 2008. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

RESUMO

Pesquisamos as estruturas do corpo e o movimento pela Técnica Klauss Vianna e investigamos a expressão corporal em pinturas por meio de uma poética de imagens. Por estes dois caminhos encontramos uma aproximação: a idéia de uma “*organicidade*” tanto no movimento organizado pela Técnica Klauss Vianna quanto no movimento da imagem poética da pintura. Em ambos a possibilidade de um fluxo poético a partir de um estudo sensível do corpo.

Palavras chave: Técnica Klauss Vianna, Corpo, Arte.

FREIRE, Joice Curvelano. Studies for a dance of the self: listening for the body, images of the air.2008. 44f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ABSTRACT

We research the structures of the body and the movement through Klauss Vianna's technique and investigate the corporal expression in paintings through a poetic of images. These two paths lead us to an approach: the idea of an "*organicity*" either organized in Klauss Vianna's technique as in the movement of the painting's poetic image. In both, the possibility of a poetical flow from a sensible study of the body.

Keywords: Klauss Vianna's technique, Body, Art.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
A dança e o sensível: a escuta do corpo e a Técnica Klauss Vianna.....	10
A poética do ar.....	30
Palas Athena	33
O conhecimento do sensível e o laboratório de si.....	36
Referências.....	37
Anexos	39

Introdução

Este estudo tratará da Técnica Klauss Vianna e da capacidade de formação de imagens. A primeira é entendida enquanto pertencente a uma idéia de preparação corporal que sofre mudanças ao longo do século XX, segundo Georges Vigarello, esta prática moderna muda de alma. Esta outra organização do treinar, que se estabelece em oposição às práticas modernas institucionalizadas, passa a dar mais ênfase à conexão comando – sensível do corpo, desse modo o corpo se mostra mais sensível ao jogo que se estabelece com o maior favorecimento à informação sensorial que amplia o ambiente e o território do corpo enquanto mapas sensíveis. A lapidação da memória do corpo permite que recorramos a ela com maior rapidez acionando a resposta do corpo adequada, um pensamento que já se desdobrava em fins do século XIX principalmente nas artes do corpo, que encontram permanências na educação física.

Pesquisamos as estruturas do corpo e o movimento pela Técnica Klauss Vianna para aprender a organizar o tempo do corpo, tempo compreendido por um estudo sensível do corpo no qual ele se descobre num estado de presença, um despertar, uma disponibilidade para o movimento com atenção corporal. Estado no qual é possível o fluxo poético, a poética do ar de onde e por onde pululam imagens que ou se fixam ou se evaporam.

A metáfora da casa pode nos ajudar a entender estes dois processos, uma casa que se constrói a partir dos cômodos e não da fachada. Nosso corpo - casa, que tem nossos ossos – cômodos bem arranjados permite o fluxo do ar por onde vêm as imagens do ar.

A dança e o sensível: a escuta do corpo e a Técnica Klauss Vianna

O estado de presença do corpo

Uma maneira de estar na qual o corpo-estado, converge todo. Uma convergência que provoca a sua dilatação, sua expansão no espaço. Os caminhos para este lugar onde se é n'outro estado são inúmeros, passaremos aqui por alguns, nos quais os sentidos sintonizados organizam-se e se projetam no espaço. Faz-se uma trajetória, retilínea ou sinuosa através da qual o corpo espelha-se no espaço.

Faremos não mais que habitar alguns lugares e registrar essa ocupação. O registro (de uma memória que grava por caminhos pouco compreendidos), nos servirá para que outros possam voltar a este mesmo lugar depois de se esquecerem de como é chegar até ele.

Os primeiros anos da nossa história dão muitas pistas, o encantamento com um simples torrão de terra, com uma joaninha, com os cães, invenções de naves espaciais, desenhos com histórias incríveis. A imersão no jogo, a criação de um tempo que não corresponde ao do relógio e de um espaço que não corresponde aos limites da parede para dar vida às imaginações. Nos colocamos num espaço *entre* porque ao mesmo tempo em que não estamos vinculados aos limites reais da parede, estamos porque não conseguimos passar através dela, e nem damos a densidade de parede para a nossa imaginação.

Nesse espaço de convergência são esfumados os limites, obnubilados pelo nosso estado.

É esta qualidade de ação que será permeada, momento de organização dos sentidos para nos convergir para o espaço *entre*. Sem perder de vista o primeiro lugar: a educação física, sua característica pedagógica e as possibilidades históricas de reinventar os seus padrões que fazem da realidade a sua imagem.

A Técnica Klauss Vianna

A Técnica Klauss Vianna como caminho para descobrir este estado de corpo, foi o primeiro estudo do sensível deste trabalho. A Técnica leva o nome de quem a elaborou, Klauss Vianna (1928-1992), bailarino de formação clássica que encontrou em seus estudos de anatomia um caminho para entender as formas presentes na técnica do balé clássico para que pudesse, em sua ação pedagógica, transmitir o conhecimento da dança de forma mais acessível ao corpo do outro, buscou correspondências entre o estudo sensível e o estudo das estruturas do corpo para que as palavras de aula pudessem encontrar de forma eficiente correspondências no corpo do aluno.

Sua pesquisa inicia-se na década de 1940 juntamente com sua companheira Angel Vianna, com a separação na década de 1980 as pesquisas tomam rumos diferentes. Depois de longa trajetória conjunta, por Belo Horizonte, Bahia e Rio de Janeiro, Angel Vianna permanece no Rio e Klauss vai para São Paulo onde abre a Escola Klauss Vianna com seu filho Rainer Vianna (1958-1995). Dentre os professores que trabalharam na Escola até o seu fechamento em 1995 estava Jussara Miller, que inaugurou em 2001 o Salão do Movimento em Campinas. Local onde foram estruturados os estudos deste trabalho sobre a Técnica.

O contato com a Técnica Klauss Vianna que mobilizou esta escrita se deu, portanto, por meio da professora Jussara Miller, primeiramente uma oficina no Feia – Festival do Instituto de Artes – em 2005, um ano após ter feito uma aula no seu espaço chamado Salão do Movimento.

Algum tempo depois de fazer esta oficina, juntamente com os demais organizadores da V Semana Acadêmica da Faculdade de Educação Física¹ da Unicamp um convite foi feito a ela, para que ministrasse uma oficina na V Semana. Em janeiro de 2007 iniciei as aulas no seu espaço.

No Salão do Movimento tive um prazeroso encontro com algumas das inquietações surgidas durante a formação de educadora física. Havia nutrido uma espécie de distanciamento

¹ Os organizadores foram: Joice Curvelano Freire, Daniel de Carvalho Lopes, Eduardo Pereira Batista, Paulo César Nunes Junior, Thiago Sales Claro e André Dalben

do corpo próprio², o que me causou certa estranheza diante desta área do conhecimento. No entanto o entendimento da construção histórica da educação física forneceu suporte e encorajamento para pensar de outra maneira a atuação enquanto professora – pesquisadora.

Um mergulho no Salão do Movimento, aulas com grupos de pessoas de interesses diversos, mas que convergiam num mesmo propósito, o estudo do corpo. Dos mergulhos voltava sempre com uma sensação precisa do trabalho, o corpo ficou cada vez mais acessível, mais disponível.

Cada mês foi orientado por um tema corporal específico e os temas foram divididos³ em dois processos: Processo Lúdico e Processo dos Vetores. O primeiro momento tem como objetivo um “despertar” ou um “acordar” do corpo e no segundo, depois do corpo acordado um direcionamento maior se dá a cada um dos 8 vetores de força⁴ presentes no corpo. Tanto no processo dos Vetores quanto no Processo Lúdico para a instrução utiliza-se predominantemente uma referência de ossatura:

“Klauss Vianna exemplificava em aula: ‘Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão’”(MILLER,2007,p.72)

Nesta monografia priorizamos o Processo Lúdico, não porque o Processo dos Vetores seja mais ou menos importante, mas porque tivemos a experiência didática somente com o Processo Lúdico.

No Processo dos Vetores há um maior detalhamento dos 8 vetores de força, o que não significa que o Processo Lúdico não seja permeado pelos 8 vetores, visto que também há um

² Salvo raras exceções na brevíssima Disciplina Pedagogia do movimento V – Dança, ministrada por José Rafael Madureira, e as atividades extras - curriculares como o Gedan – Grupo de estudos em dança coordenado pelo Prof. Adilson Nascimento.

³ Divisão proveniente da sistematização elaborada por Rainer Vianna com a colaboração de Neide Neves, uma abordagem dessa sistematização foi feita por Jussara Miller no livro: “A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna”

⁴ São eles: 1ºvetor: metatarso, 2ºvetor:calcâneo, 3ºvetor:púbis, 4ºvetor:sacro, 5ºvetor:escápulas, 6ºvetor:cotovelos, 7ºvetor:metacarpo, 8ºvetor:sétima vértebra cervical.(MILLER, 2007,p.75)

direcionamento ósseo adequado à preservação dos espaços articulares. No entanto percebo que no Processo Lúdico há um despertar do corpo para uma qualidade de atenção (Presença) específica para a investigação do corpo, com ele as possibilidades de movimento das articulações, a percepção do peso do corpo, de seus apoios, da sua tridimensionalidade, das suas forças opostas e da organização de sua unidade... que são informações importantes para o momento de detalhamento.

Múltiplos enfoques sensíveis são dados a cada tema corporal no Processo Lúdico (presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições, eixo global), a cada tema a totalidade do corpo é percebida de uma maneira, a sensibilidade é desperta de acordo com a intenção sensível da aula (por exemplo: mínimo de esforço para a sustentação de braços e pernas, percepção da tridimensionalidade do corpo etc). Um tempo necessário ao corpo para chegar a um tratamento mais minucioso do mesmo.

Processo Lúdico

Presença

“Antes, durante e depois dos exercícios, durante a pesquisa de movimento, todo o tempo éramos instados a manter o estado de atenção em relação ao que ocorria em nosso corpo e à nossa volta” (NEVES apud MILLER, 2007, p.57)

Programa da aula 1:

Despertar a relação com o chão; através do alongamento da musculatura (principalmente da posterior), sensibilização da ossatura do quadril e sacro, exercício de expansão e recolhimento do corpo nos níveis baixo, médio e alto (percepção das diferentes superfícies de contato com o chão e da totalidade do corpo em relação com o chão).

Diário de aula⁵

“Junho de 2008,

A presença, ou o “estar aqui agora” é despertada pelo contato com o chão, acordando os diferentes apoios e os movimentos involuntários do corpo.

A presença me vem como a disponibilidade de se projetar em relação, disponibilidade que depende de uma construção sensível, de uma memória cinestésica cuja lembrança não passa plenamente pela consciência. A base se estrutura, os pés aparecem e permitem o re-arranjo dos quadris, da caixa, da escápula, dos braços, do crânio...

Há uma remodelação, nos fazemos escultores de nós mesmos, e esta escultura permite que o ar transite pela estrutura sem nos derrubar. A cada pé fincado no chão um edifício flexível, uma árvore, enfim, sejam quaisquer as imagens é um construto que se re-organiza a cada relação com o chão e no ar está prontamente a recebê-lo.

O chão pode ser o outro, a parede, é o ambiente. É a prontidão para a relação, é a dissolução do limite que se organiza individualmente, mas que possui um solvente comum. Como um torrão de terra que se desmancha na água a Técnica permite a fluidez do grão pela água, a presença corporal é a própria fluidez do movimento, intencional, consciente.”

Articulações

“O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiro, elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Exploramos as articulações mediante a pesquisa de

⁵ Neste diário faço as minhas anotações sobre a pesquisa da Técnica Klauss Vianna.

movimento, o enfoque anatômico como um meio de entendimento e clareza do movimento, não como um fim.” (MILLER, 2007, p.62)

Programas da aula 2 e 3:

- Reconhecimento das articulações (nome e suas possibilidades de movimento nos três níveis), jogo em grupo (percepção do tempo do grupo e movimento parcial e total das articulações). Alongamento da musculatura posterior com ênfase aos três segmentos da coluna (cervical, torácica e lombar).
- Perceber movimento da articulação do quadril (mudança de apoios dos pés reverberam nesta articulação e esta na coluna), o máximo de flexão da coluna sem levar à flexão do quadril e a independência do movimento do quadril em relação à coluna.

Diário de aula

“Novembro de 2008.

É um espaço, não é nem esse osso nem aquele outro é o lugar onde se vê a flexibilidade dobrar. A amplitude na qual reconhecem-se músculos, ossos e outras estruturas (ligamentos, cápsulas, líquidos...) só é possível por este meio do caminho, uma ponte flexível repleta de possibilidades. Às vezes doem, mas quando libertas fazem com que os ossos cortem o ar, indicam um lugar (propriocepção consciente): a leitura do seu estado, da ponte flexível. Treinar a observação de suas bases, do alinhamento da sua estrutura (óssea), deixa que o corpo continue sendo ponte.”

Peso

“Permite-se o abandono do peso, dando uma característica pesada e ‘preguiçosa’ ao movimento para, com base nessa noção de peso do próprio corpo, introduzir o trabalho de tônus corporal, tanto no nível baixo, no qual temos muito contato com o chão, quanto nos níveis médio e alto, em que 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.” (MILLER, 2007, p.66)

Diário de aula

Um abandono, uma perfeita acomodação dos braços, uma tensão ideal, nem mais nem menos. É como se o corpo fosse entregue a sua própria sorte, como se as tensões que carregavam o mundo deixassem-no girar... e com ele giramos, aproveitamos fluxos inteiros.

Com impulsos ou com o movimento sustentado a entrega é o comando para sentir pesar. Quando cansar desse fluxo, vou para outro, mas agora há a possibilidade de ir e vir.

Programa da aula 4:

Percepção do peso do corpo (foco nos braços, pernas e crânio), observar: como a expiração permite acomodar a caixa torácica o que deixa o seu peso mais perceptível (no nível baixo especialmente) e as diferentes exigências da musculatura para suportar o peso do corpo nos três níveis. Experimentar o movimento com o mínimo de esforço.

Apoios

“Quando utilizamos os apoios passivamente, sem nenhuma pressão na superfície de contato, o chamamos de *apoio passivo*. Quando, por outro lado, pressionamos – ou afundamos – a superfície de contato ativando a musculatura, transformamos o *apoio passivo* em *apoio ativo*, um estado de alerta muscular de acordo com a ação.” (MILLER, 2007, pp.67 -68)

Programa da aula 5:

Perceber os apoios no nível baixo(calcanhares, sacro, escápulas, cotovelos, mãos e crânio), os não apoios (parte de trás dos joelhos, lombar e cervical) e as possibilidades de apoios no nível

médio e alto. Utilizar o olhar como apoio no espaço⁶. Por meio de alongamentos e soltura da musculatura com o uso da bolinha perceber que os apoios ficam mais presentes. Pesquisar possibilidades de apoio. Diferenciar apoio ativo e apoio passivo.

Diário de aula

“Outubro de 2008.

O apoio, a sua identificação, veio como um exercício de foco, de organização da percepção de forma a convertê-la para um só ponto: a percepção do apoio.

Retirar a utilização do olhar amplia o foco interno, os apoios ficam mais presentes para os quais buscam-se correspondências na palavra para sua conscientização: plantas dos pés, ísquios, mãos...

A transferência de peso determina uma mudança nos apoios, o movimento acontece. A atenção ao apoio ativo ocorre não só na pausa, mas no movimento, um embaralhamento pelo espaço que treina o acesso cada vez mais rápido aos apoios que nascem do chão.”

Resistência

“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, mesmo quando estou em pausa, trata-se de um resultado do movimento de tensões opostas equilibradas.”(MILLER, 2007,p.70)

Programa da aula 6:

⁶ Frequentemente utiliza-se o olhar para buscar uma referencia na aprendizagem do movimento, para a cópia de movimento, o que fortalece o esmaecimento do foco interno. Aqui outra relação é estabelecida, o olhar como apoio é uma ferramenta para a organização do corpo que não anula o foco da percepção do próprio corpo, da consciência do próprio corpo. O objetivo é sempre ampliar o mapa de referencias interno de modo a apurar cada vez mais a percepção do corpo sempre em relação com o ambiente e não uma adequação a um procedimento de cultivo corporal que nasce de uma busca de adequação a uma imagem.

Trabalhar o apoio ativo desde o aquecimento.

Percepção da tridimensionalidade⁷ do corpo ao trabalhar a resistência: do abdome, dos braços, pernas (parte interna da musculatura da coxa - músculos adutores -, externa -músculos abdutores - e musculatura posterior das pernas), abdome e braços. Diferenciar os movimentos com e sem resistência.

Diário de aula

“Outubro de 2008.

O meu espaço tridimensionado, o corpo que tinha mudou novamente, uma potencia, quando aliviada a resistência: abundante potencia, labareda que esfumaça num rápido desaparecimento o instante de antes. O movimento sai facinho, um depois do outro sem ter muito fim um amarra no outro e corto o espaço entro no chão, saio dele, giros... tudo sem deixar de sentir o chão. Abençoada seja a Técnica, os pés firmes para o giro, nada de cair no chão como um fruto maduro. Precisão expandida e para qualquer raro deslize a sorte de já ter feito amizade com o chão...as mãos o cumprimentam; bem abertas utilizam toda a sua amplitude e concavidade para dar nova estrutura a este novo edifício que se ergue com este novo alicerce.”

Oposições

“O uso das oposições é aplicado para proporcionar espaços nas articulações por meio do jogo de forças opostas, com duas tensões opostas. Dá-se bastante ênfase aos espaços intervertebrais com a oposição sacro / crânio; ou, ainda, com a oposição entre as duas escápulas ou, mais especificamente, entre os acrômios; entre os cotovelos; crânio e escápulas; ísquios e calcânhares etc.” (MILLER, 2007, pp.71-72)

⁷ As dimensões: frente / trás, cima / baixo, lados direito / esquerdo (MILLER, 2007,p.70)

Programa da aula 7:

Perceber as distâncias das extremidades, treinar o direcionamento ósseo na intensificação do alongamento e nas várias posições do cotidiano (sentar, caminhar, levantar e deitar). Perceber que o movimento nasce de uma oposição.

Diário de aula

“Outubro de 2008.

Lugares escondidos, bem escondidinhos, uma corrente que vem do espaço já conhecido: sente-se a interminável cadeia de músculos, sempre mais um lugarzinho. Vários lugares nessa imensa casa que é o corpo.

O corpo de hoje nunca é o de amanhã, mas o lugarzinho ainda é o mesmo a conquistar, por muito fácil empoeira é como uma casa, se o lugarzinho fica esquecido parece que turva tudo é como se a poeira impedisse de perceber o chão.

Uma grande névoa, esfumaçando as sensações do corpo que se perde neste grande nevoeiro.

Cultivar os lugares, os cômodos dessa fantástica casa que reconfigura seus limites com o espaço à medida que descobre o quanto é grande.”

Eixo Global

“Para o alinhamento ósseo, utilizamos o caminho de baixo para cima, iniciando nos pés e chegando à 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 interferem na posição dos joelhos, da bacia, do tronco e da cabeça. Consideramos os pés a base e a raiz da grande ‘árvore humana’” (MILLER, 2007, p.74)

Programa da aula 8:

Percepção das assimetrias do corpo (no nível baixo e alto), sentir que a construção do eixo se inicia na base (parte do corpo que toca o chão, na verticalidade: a distribuição do peso nos pés) sensibilização da caixa torácica, percepção do seu desenho (direção descendente à frente e ascendente atrás) e seu direcionamento para a montaria com auxílio da dupla (no caminhar e na flexão da coluna torácica). Explorar a sua flexibilidade no movimento.

Diário de aula

“04 de novembro de 2008.

Uma sensação de flutuação, estranha flutuação porque é extremamente enraizada. Os pés fincados no chão. Como pode uma nuvem tão densa nos pés? Deles, dos pés, o mínimo esforço que percorre e deslança o corpo todo, que desliza pelo espaço. A vontade é ficar assim pra sempre, viver como nuvem.”

Estudos de Improvisação

A improvisação acompanhou tanto as aulas enquanto aluna da Professora Jussara Miller como nos experimentos didáticos, nesse processo foram experimentados caminhos de movimento. As indicações para este caminho foram dadas durante as aulas. Como puderam perceber nos resumos de aula privilegiou-se um tema corporal que norteava os exercícios que até o momento do trabalho de improvisação se tornava mais presente, mais dilatado, mais perceptível no corpo que dança e no corpo que vê a dança.

Para o corpo que vê, dentro da experiência didática, é um momento de observar se as suas instruções durante a aula foram suficientemente claras para que o aluno pudesse incorporar o tema trabalhado. A investigação é, portanto não só do aluno, mas do professor, que deve buscar soluções para as questões surgidas em aula em sua memória. Memória que corresponde à idéia de um ‘sentido muscular’ que esmiuçaremos mais adiante.

Enquanto aluna, é um processo de investigação das possibilidades de movimento, dos limites naquele dia, naquele momento e também de conquistas. A pesquisa do movimento respeita os limites do corpo e cria com eles, nessa trajetória encontra “carona” com os ritmos da

aula, seja do companheiro de turma ou da música. Essas sugestões de movimento são muito ricas num trabalho em grupo, no qual as soluções são infinitas para o mesmo tema, porque não se permanece somente atenta ao próprio espaço corporal, ou a uma repetição cristalizada de movimento, mas observa-se o do outro e se relaciona com ele.

A clareza no tema é um exercício de foco, de precisão no movimento, precisão que além de enviar a informação de retorno para o professor, para que ele saiba se o tema ficou claro para o aluno ou não, é um treinamento para o aluno que partindo da *presença* corporal amplia as possibilidades de movimento ou as soluções de movimento que passam cada vez mais a preservar uma *organicidade* do movimento. Como exemplo para o entendimento desta *organicidade* temos a arquitetura moderna que passa a pensar a casa a partir dos cômodos e não da fachada. O improviso se faz assim, do reconhecimento sensível dos cômodos – estruturas do corpo que grita a sua necessidade de organização no espaço.

A criação de uma coreografia pela Técnica parte do improviso e respeita este pensamento da casa – corpo. O pensamento de respeito a uma organicidade no movimento ultrapassa a aula, levando a Técnica para o cotidiano como nas soluções para o sentar, agachar, carregar, tropeçar etc. Uma atenção cotidiana, um fluxo cotidiano, uma dança cotidiana.

Processo Criativo

A criação de uma coreografia a partir dos temas corporais da Técnica orientada pela Professora Jussara Miller, durou um ano⁸ foi um trabalho grupal do qual saíram quatro solos e um improviso conjunto. A proposta destes encontros mensais foi a criação em dança a partir dos temas corporais da Técnica. Os primeiros seis meses foram desenvolvidos dentro do Processo Lúdico na seguinte ordem: articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global.

O tema presença perpassou todos os encontros, mas intensificou-se no trabalho com a resistência, no qual o estado de presença evidenciou-se mais acessível para chegar ao corpo

⁸ Iniciado em 26 de maio de 2007 e finalizado em maio de 2008. O grupo: Joice C. Freire, Gabriel Lorca, Maíra Miller e Camila Soares.

cênico⁹. Muitas conversas acerca da clareza dos temas e das composições que foram surgindo pouco a pouco, sugestões de música, da organização do espaço, de objetos cênicos... Na segunda metade do ano afirmou-se mais o Processo dos Vetores, de acordo com a movimentação que cada um explorava dentro dos temas anteriores.

O improviso estava sempre presente nos encontros¹⁰, num primeiro momento trabalhava-se com um foco técnico mais intenso no tema corporal do curso regular, que deveríamos freqüentar para manter “acesos” os tópicos para a investigação individual. No segundo momento a improvisação e por último o trabalho coreográfico de cada um.

Os primeiros enlaces coreográficos começaram desde o primeiro encontro a partir do estudo do movimento parcial e movimento total das articulações. Depois do improviso com os temas movimento parcial e movimento total das articulações, escolhemos algum movimento do momento da improvisação para estudar (a partir dos códigos da Técnica) e ensinar para os demais.

Este foi o único momento em que ensinamos uns aos outros movimentos, que foram apropriados e “coloridos” por cada um de uma forma diferente. Além de ser um primeiro exercício para a elaboração da coreografia, tal especificidade na clareza do tema foi indispensável para a repetição sensível e não mecanizada do gesto, que percorre até hoje a lembrança e a execução do gesto de tal maneira que ao assistir o vídeo da dança as minhas memórias são predominantemente táteis.

Uma memória que se constituiu orientada pela Técnica, direcionamento que permitiu a emersão dos meus **rumores**, foram eles os meus **rumores** os meus veículos de poesia. O reconhecimento desta materialidade, dos veículos de poesia, foi o objetivo deste trabalho, dar imagem ao invisível, imaginar o invisível e propor uma organização anatômica para o perceptível.

⁹ “...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” (MILLER, 2007,p.70)

¹⁰ O improviso estava presente também no curso regular, no qual, dependendo da intenção da aula, improvisávamos a partir do tema corporal que percorreu todo o mês.

A dança e o sensível

Passamos pela organização de uma ação pedagógica e de um processo criativo dentro da Técnica Klauss Vianna. Neste texto permanece o tema abordado anteriormente mas com distanciamento, ele será entendido a partir de permanências históricas, a Técnica Klauss Vianna enquanto uma idéia que surge dentro das necessidades históricas de um tempo e se mantém por várias gerações, se desdobrando em pesquisas com rumos e intenções diferentes.

A partir do século XX os hábitos de percepção corporal tanto na dança como nas práticas esportivas encontram um desbravar, uma atitude de investigação do território corporal que não havia até então. Uma contra - cultura impulsionada pelas descobertas no campo da psique humana (psicanálise, neurofisiologia...) e pelo desenvolvimento da antropologia na segunda metade do século XIX.

Tal mudança, assinalada por Georges Vigarello, re-configura as relações modernas de espaço e tempo no treinamento, dentro do qual se inaugura uma “psicologização” ou uma informatização do corpo e do ambiente. As práticas corporais passam a ser realizadas em ambientes abertos e a escuta das sensações proporcionam um domínio não somente da musculatura e dos movimentos, mas também do sensível¹¹. (VIGARELLO, 2008, p.215)

“O corpo de ‘psicologizou’, à imagem de um individuo que se reivindica mais senhor de si com a modernidade. Daí a proposta de exercícios inéditos: ‘concentre o pensamento na respiração’, por exemplo, ou ‘concentre a atenção no músculo que trabalha, pense nele e procure senti-lo desempenhar sua função’”
(VIGARELLO, 2008, p.220)

¹¹ O homem moderno tem essa expansão da escuta do corpo principalmente através do esporte que contribui para a construção do triunfo do novo homem. Não só nos clubes e nas escolas onde triunfa o esporte no pós-guerra, mas nas ginásticas que mais tardiamente encontram novos formatos nas academias, há uma investida num corpo íntimo, as teorias psicológicas do início do século XX contribuem para esta investida, identificam signos no corpo a serem interpretados. As ferramentas para esse acesso ao corpo íntimo encontram contribuições em técnicas corporais como o Yoga.

Por meio de Georges Vigarello conhecemos o período entre - guerras como o momento no qual já havia a ligação entre os dois caminhos do corpo, o comando e o sensível. No entanto no pós - guerra a novidade: a atribuição de maior papel a esta conexão, comando – sensível.

Para melhor entender o que Vigarello identifica enquanto domínio do sensível recorremos a uma breve passagem pela história da dança, na qual o “corpo dançante” é observado enquanto “um laboratório da percepção” por Annie Suquet:

“Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do século XX não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o ‘eu’ e o outro, o interior e o exterior. E também participa plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo. Ao longo do século, a dança contribuiu para desfilar a própria noção de ‘corpo’, a tal ponto que se tornou difícil ver no corpo dançante essa entidade fechada em que a identidade encontraria os seus contornos”(SUQUET, 2008, p.538)

A partir do pós - guerra ganha força os métodos de acumulação no treinamento, que permitem: ““perfeito conhecimento das tensões do próprio corpo””. Conjuntamente as pesquisas no campo da neurofisiologia encontram o papel do imaginário da ação; ajudar a abrir caminho para as vias nervosas: “contribuir para o controle dos músculos e do movimento”. Dessa forma: “o trabalho sobre si próprio pretende, mais que nunca, tornar-se um trabalho mental”.(VIGARELLO, 2008, p.234)

Há, paulatinamente, um aumento de interesse na construção da percepção. Charles Scott Sherrington, um dos fundadores da neurofisiologia, define “propriocepção” como:

“...o conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’. Muito complexo, ele trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo

que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc”(SUQUET, 2008, p.515)

O ajuste dos ritmos fisiológicos profundos alinha-se a idéia do treinar, especificamente à ênfase na conexão entre as duas vertentes do motor que Vigarello menciona: a do comando e a do sensível. Essa ênfase, de certo modo, já fora anunciada por Émile Jaques –Dalcroze (1865 – 1950)¹² antes do século XX.

“‘Jaques –Dalcroze insistiu para que na experiência individual do ritmo, a expressão do ‘sentimento musical’ fosse controlada pela consciência do sentimento muscular. Pois a expressão de um sentimento, de uma intenção ou de um estado de alma tem uma incidência sobre o tônus do indivíduo, e portanto sobre a energia e a rapidez de seu movimento assim como seu modo de ocupar o espaço. Ser atento às sensações musculares experimentadas nestas ocasiões conduz a podê-las reproduzir imediatamente de sorte a inscrevê-las na sua memória motora, depois por reencontrá-las entre as outras enquanto se faz sentir a necessidade de recriar em si mesmo o sentimento que corresponde.’” (BACHMANN, 1984 apud STRAZZACAPPA, 2000, p.169)¹³

A memória motora, a idéia imprimir algum registro de experiências no corpo que de acordo com a vontade será re-visitada encontrou seu primeiro impulso com François Delsarte (1811 – 1871), teórico do gesto do século XIX. ¹⁴

¹² Pedagogo e músico suíço.

¹³ Tradução minha.

¹⁴ Delsarte investigou a gestualidade do corpo europeu do século XIX e influenciou o teatro, a dança, a educação, a ginástica e a educação física, estudou o corpo em diversas situações e elaborou leis que regiam a fisicalidade do ator. Estas leis estão contidas num volume inacabado chamado Estética Aplicada. Este teórico do gesto nunca relacionou seus estudos com a dança. A aproximação com a nova dança: a dança moderna, se deu por Ted Shawn e Geneviève Stebbins.(MADUREIRA,2002, p.30-33)

“Juntamente com a Estética Aplicada de Delsarte, a Rítmica manifesta-se como resistência contra a mecanização dos modos de expressão e educação do corpo. (MADUREIRA,2007, p.272)”

Com este modo de pensar o pedagogo proporia uma atitude investigativa do aluno, o imprevisto se contrapõe à cristalização, a mecanização da expressão. Foi esta a atitude impulsionada pela experiência com a Técnica Klauss Vianna.

A origem de todos os movimentos não tem um só lugar, o torso, ou a bacia...como preconizavam Isadora Duncan¹⁵ e Martha Graham¹⁶ mas tem em todos os apoios uma possibilidade de impulso que nasce de uma investigação do movimento. O tempo e o espaço convertem-se num sentido não mecânico, mas social, histórico, cultural e biológico, no qual o indivíduo explora a sua identidade.

Percebemos que há a preocupação de dar ao corpo uma função sensível ao invés da aplicação de uma forma de proceder. As suas partes, coluna, braços, pernas, cabeça, ganham amplitudes diversas quando os limites de sua percepção são re-considerados.

¹⁵Isadora Duncan, bailarina estadunidense do princípio do século XX, primeira a abandonar o espartilho e as sapatilhas, queria descobrir um movimento inicial de onde nasceriam todos os outros movimentos sem que sua vontade interferisse. (SUQUET, 2006, p.517) O torso, tão protegido na Palas Athena (imagem que estudaremos a seguir), para Duncan centro fisiológico e emocional, origem de todos os movimentos. É onde fica o coração, que numa desilusão amorosa “se quebra”, no medo e na paixão se agitam...

¹⁶ Com Martha Graham em 1930 o torso era onde as emoções se tornavam visíveis, pela ação conjunta da mecânica e da química corporal (coração, pulmões, estômago, vísceras, coluna vertebral), mas a bacia era o reservatório de forças motoras: “Ela é, com efeito, o ‘centro de gravidade’, isto é, o ponto de mobilização de toda a massa corporal e de seu transporte pelo movimento.” (SUQUET, 2006, p.518) Enquanto a origem de todo o movimento se estabelecia na bacia a expressividade deste movimento tem para Graham o ponto de partida no ato de respirar: “Todo movimento expressivo da vida tem pois sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração...(…) Abaixo o diafragma, que obedece à dilatação ou à contração dos pulmões, o ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica e genital, no centro do qual se agitam os tumultos do sexo. Ali se faz a conjugação entre as duas grandes linhas de força de toda a vida: vida do indivíduo na respiração, vida da espécie na sexualidade...(…)O segundo princípio da técnica de Martha Graham responde a esta exigência: intensificar o dinamismo do ato. Tanto o movimento de contração quanto de relaxamento se manifestam como impulsos bruscos, convulsivos, projeções violentas do corpo inteiro...(…)...terceiro princípio do método: a relação com o chão...(…) ‘Ande como se você andasse pela primeira vez’, dizia ela. Em vez do balé clássico para fugir do chão, mergulhar o calcanhar no barro...”(GARAUDY, 1980, p.98-100)

Com Mary Wigman¹⁷ a respiração é entendida como um comando silencioso das funções musculares e articulares. A inspiração e expiração é a base sobre a qual se estabelecem os princípios de tensão e relaxamento da musculatura:

“Abre igualmente o caminho para a tomada de consciência de um espaço intracorporal plástico, simultaneamente volumétrico e direcional: pela respiração, o corpo se dilata e se contrai, se estira e se encolhe. Deste modo se produz a relação encadeada entre o espaço interior e o espaço exterior.”(SUQUET, 2008, p.519)¹⁸

É dentro desse encadeamento que Suquet apresenta Geneviève Stebbins que considera a coluna eixo e correia de transmissão do contágio cinético:

“A partir dos anos 1890, a professora dirige a sua experiência através de ‘exercícios de decomposição’. Em uma lenta propagação que se torna consciente pelo aguçar-se da percepção cinestésica, o movimento de cada parte do corpo arrasta o seguinte, conforme um ‘princípio de sucessão’ que antecipa o motivo da onda tão caro a Isadora Duncan.” (SUQUE, 2008, p.521)

Segundo Suquet, Geneviève Stebbins influenciada por François Delsarte e Per Henrik Ling¹⁹ para chegar a este princípio de sucessão elabora:

“...uma prática do relaxamento, com base em uma arte complexa da respiração, impregnada de yôga e, indiretamente, de Qi Gong. (...) Essa consciência de um nível de organização invisível da expressão se acha no fundamento de inúmeros

¹⁷ Mary Wigman viveu numa Alemanha física e moralmente devastada pela guerra, os nazistas fecharam sua escola em Dresde porque a tinham enquanto representante de uma arte “degenerada”. Possuía uma concepção de movimento diferente de Graham o espaço era limitado, ameaçador, uma realidade dura que dava ao movimento menos continuidade e mais imprevisto. (GARAUDY, 1980, pp 104-112)

¹⁹ Ling, fundador do método ginástico sueco, se interessou pelos relatórios de Jean Amiot, jesuíta francês do século XVIII, sobre o aspecto medicinal do Qi Gong, que é a energia ou fluxo vital (SUQUET, 2008, p.521)

desenvolvimentos tanto do teatro como da dança no século XX”.(SUQUET, 2008, p.521)

Esse mapeamento sensível do corpo, ou uma educação das sensibilidades encontra-se fundamentado nas teorias de Delsarte:

“Originário da aculturação das teorias do cantor francês François Delsarte nos EUA, o método de Geneviève Stebbins é um dos primeiros que tiram as conseqüências da idéia de um feedback psicocorporal no campo de uma prática expressiva. A noção de uma transitividade entre gesto e emoção se revelou crucial para as reformas do treinamento do ator no século XX”²⁰

Essa constante re-visitação dos espaços corporais e questionamento dos comportamentos reflexos juntamente com a exploração da propriocepção, culmina nas práticas de improvisação nas danças do século XX. A *contact improvisation*, ou dança – contato traz a noção de composição instantânea, ou seja, a partitura corporal nasce sempre do improvisado que tem referencia predominantemente tátil, dados os rápidos abalos da visão. A audição permite sincronizar as reações dos bailarinos.

“Nenhuma dança neste século nega mais radicalmente a precedência cultural do olhar”(SUQUET, 2008, p.536)

A dança contemporânea imersa neste impulso investigativo que tende a apaziguar a dominância da visão como sentido orientador da construção do movimento mergulha nesta informatização do corpo que traz Vigarello. A Técnica Klauss Vianna, que é técnica de dança e também técnica de educação somática²¹ (MILLER, 2007, p.26), não preconiza a utilização do

²⁰ *Les fondements...*, 1993 apud SUQUET, 2006, p.520.

²¹ A educação somática é um nome dado às técnicas desenvolvidas em fins do século XIX e no século XX que partiram de uma pesquisa iniciada com uma lesão ou moléstia do seu criador e coloca em questão a medicina hegemonicamente aplicada (STRAZZACAPPA, 2000, p. 22 - 23) O que nos é bastante interessante quando a idéia é pensar um outro caminho que não o padrão fisiológico hegemônico da educação física que tem na medicina esportiva o seu principal alicerce. O trabalho das técnicas de educação somática tem característica preventiva e não

olhar como sentido orientador do movimento, caminha num desenvolvimento do “sentido muscular” ou da “propriocepção” ou ainda da “cinestesia” que exclui a referencia visual enquanto caminho de cópia de movimento. O olhar se transforma em apoio, como os ossos do pé: dedos, metatarsos, calcanhares... Não só o pé se expande num mapa de ossos, mas todo o corpo que se apóia no espaço e conhece a sua tridimensionalidade. Desse mapa surgem relações diversas pelo espaço, que chegam a brincar com as fronteiras e re-significar os limites do corpo.

Aprende-se um caminho construído por uma investigação sensível, o entendimento científico do corpo auxilia em algumas precisões na trajetória do cuidado corporal que é também material para o exercício intuitivo daquele que se torna aluno da Técnica, a improvisação é pesquisa de movimento através da qual se constroem os passos. A dança se expande, os códigos ficam cada vez mais acessíveis. Fala-se de osso, não de forma.

necessariamente curativa, a base da pesquisa corporal é a conscientização corporal que parte de um profundo estudo da anatomia humana. A teorização dessas técnicas ocorreu num momento posterior à pesquisa empírica. Outra característica comum a elas é que consideram a existência de corpo e espírito. (STRAZZACAPPA, 2000, p. 22 - 23)

A poética do ar

Se admitirmos que a um erro biológico sem dúvida manifesto mas bem geral pode corresponder uma verdade onírica profunda, estaremos prontos a interpretar os sonhos *materialmente*.²²

Pela experiência com a Técnica Klauss Vianna lidamos com a organização da nossa casa – corpo, uma casa que se organiza a partir dos cômodos e não da fachada e que permite o livre e deliberado fluxo aéreo por ela. Por este pensamento conhecemos um corpo produtor de imagens que circulam por todos os cômodos da casa.

Um corpo síntese de processos sociais, históricos, culturais e biológicos, múltiplos corpos múltiplas identidades, cada uma sempre em correspondência com a materialidade do corpo, que se constitui numa via de mão dupla ao receber e criar condições para o fluxo aéreo da casa-corpo. Uma parede a mais, uma janela a menos, um vizinho que aumenta o muro outro que o transpassa com uma planta. Sejam quaisquer os movimentos, uma identidade que se constrói a partir dos cômodos e não da fachada, ou de uma média a ser perseguida que igualam formatos e suprimem a *organicidade* das imagens.

Um encontro com o corpo por meio da arte, tornou possível o conhecimento de uma identidade aérea, um espírito aéreo com as imagens que correm pela casa e possibilitam a manifestação da poética do ar.

Qual a função da arte se não aprender com as imagens da lua e a provocação do desconhecido? O desconhecido vem com as ventanias, com as brisas, e ao chegar ou se fixa ou evapora.

Para a fixação, uma vontade de permanência desta visita que veio pelo ar, para apreender o seu tempo na matéria ajusta-se a sintonia da “antena” excluindo focos indesejados e aglutinando os símbolos numa imagem poética. Esse processo de criação é bem explicado por Paul Klee²³ (1879-1940), um pintor suíço:

²² BACHELARD, 1989,p.5

²³ O problema de “forma” que permeava os pintores modernistas foi solucionado por ele com a idéia e um método de criação “fiel à natureza”, Klee disse que seu modo de criar era mais fiel do que qualquer cópia servil poderia ser: “A

“Numa conferencia em Bauhaus²⁴, Klee conta-nos como começou a relacionar linhas, sombras e cores umas com outras, enfatizando aqui, removendo um peso ali, para obter a sensação de equilíbrio ou ‘correção’ que todo artista se esforça por conseguir. Descreveu como as formas que emergiam sob suas mãos sugeriram gradualmente algum tema real ou fantástico à sua imaginação e como seguiu esses indícios e essas sugestões, sempre que pressentiu poder ajudar e não dificultar suas harmonias completando a imagem que tinha ‘encontrado’.”(GOMBRICH, 1981, p.461)

O espaço *entre* que antecede ao “encontrado” tem a consistência do ar, elemento pobre em matéria, mas que é vantajoso quanto à sua dinamicidade. Num sopro ou numa ventania levam-se e trazem-se imagens. Para a fixação dessa “imaginação aberta” precisamos de maior densidade (BACHELARD, 1986, p.7).

Da contemplação fiel da matéria, o ar, à produção de imagens do ar, o desafio de abstrair ao realismo e dar corpo / forma ao que não conhecemos: “a matéria é o inconsciente da forma” (BACHELARD, 1989, p.53).

Essa abstração ou o entendimento de que existe alguma coisa além das evidências identificadas pela razão nos lança a possibilidade de lidar com símbolos²⁵, não só apreendidos mas produzidos pelo ser humano.

própria natureza, argumentou Klee, cria através do artista; é o mesmo poder misterioso que gerou as fantásticas formas dos animais pré-históricos e o reino feérico e sobrenatural da fauna dos mares profundos que está ainda ativo no espírito do artista e faz as suas criaturas crescerem.” (GOMBRICH, 1981, p.461)

²⁴ “...Bauhaus de Dessau, uma escola de arquitetura fundada pelo alemão Walter Gropius (1883-1969), a qual foi abolida pelos nazistas. Tinha sido construída para provar que arte e engenharia não têm por que ficar estranhas uma à outra, como ocorrera no século XIX; que, pelo contrário, podiam colher mútuos benefícios.” (GOMBRICH, 1981,p.444)

²⁵ “O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional.” (JUNG, 1977, p.20)

Os símbolos se mostram enquanto portas para consciência, ou para o entendimento de algo que até então passava despercebido, como um barulho que parece inexistente até que o desliguem. Segundo Jung, os sonhos são importantíssimos para acessar o inconsciente é como se a claridade do dia ofuscasse um montante de acontecimentos que se revelam à noite na forma de sonhos.

Somos, portanto, produtores de imagens, o fazemos para expressar o que não compreendemos inteiramente (JUNG, 1977, p.21). Lidar com as próprias imagens se torna uma possibilidade de nos conhecermos, um caminho sem limites:

“Assim, não podemos definir nem psique²⁶ nem a natureza. Podemos, simplesmente, constatar o que acreditamos e descrever, da melhor maneira possível, como funcionam.”

Quais as possibilidades de, enquanto pesquisadores do nosso próprio corpo, lidarmos com o nosso desconhecido, de nos encontrarmos em outra sintaxe? Entendermos-nos enquanto formadores de imagens e brincar com os estados de jogo que trazem seus símbolos, através da atenção, do foco, a estas novidades a sua projeção numa dança, num desenho, numa pintura e em outros caminhos artísticos.

Do encontro com as suas próprias imagens a possibilidade de imergir no seu próprio devaneio permitindo a formalização de um sonho através do qual se pode conhecer e re-inventar o si mesmo ao identificar na poética do ar uma correspondência orgânica em sua própria matéria.

²⁶ Da psique humana fazem parte o consciente e o inconsciente.(JUNG,1977, p.20-28)

Palas Athena



Palas Athena, *Gustav Klimt*. 1898²⁷

Uma deusa da mitologia grega: Palas Athena. Exibe força, poder e cultiva uma expressão tranqüila. Vê-se que é uma guerreira por suas vestimentas, pois não denuncia na face o apreço pelo conflito e pelo derramamento de sangue. De fato não os aprecia, luta por seus princípios e não por suas paixões.

Lida com a criação artística, com o trabalho cotidiano e com a proteção da civilização. Tudo realizado mediante estratégias, com o uso da inteligência, previsão e planejamento.

²⁷ Quadro de Gustav Klimt (1862-1918), pintor nascido na Áustria, cidade de Baumgarten no dia 14 de julho.

Fonte da imagem: NÉRET, 2006, p.16.

Como nasceu da cabeça de Zeus não foi contagiada pelo ventre materno, onde o contato com a mãe corpórea a ligaria ao mundo físico e aos instintos. Deusa guerreira relacionada ao elemento ar, detentora das qualidades de imparcialidade no pensamento e no julgamento das situações é ligada a uma racionalidade pura, sem o contágio das emoções permanece sempre fiel à verdade.

Na pintura aparece como uma clareira luminosa, ao fundo uma mulher e os contornos da figura de sua armadura, na mão direita outra mulher nua de braços abertos segurando um espelho e na mão esquerda uma arma. A mulher nua parece incorporar, ou personificar uma balança, a justiça cósmica retira de onde precisa ser retirado e põe onde precisa ser colocado. O espelho pretende refletir a imagem do homem moderno. A arma está numa posição neutra, não ataca, está numa postura discriminadora.

Ao ligarmos o elemento ar extraído da pintura Palas Atena a uma noção de tipologia poderíamos facilmente nos aproximar dos Tipos Psicológicos de Jung, em que lida com as funções psíquicas: pensamento, emoção, percepção e intuição. O ar, ligado à clareza do pensamento, ao discernimento está ligado à função pensamento.

No entanto a tipologia Junguiana restringe-se a descrição dos tipos, o que nos interessa agora é chegar em correspondências do fluxo poético dos elementos com o funcionamento orgânico do indivíduo.

E ao desejarmos uma amplitude do fluxo poético do quadro, chegamos a Bachelard em cuja obra “O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento” menciona que o ar está submetido à dialética da leveza e do peso, isto é, só é percebido no movimento porque ou se cristaliza ou evapora.

O elemento ganha corpo, se é que podemos dá-lo tamanha solidez, na medida em que outras matérias sedem espaço. Como a soltura do gesto que só é possível com espaço *entre* os ossos. O desenho da brisa só se faz pela sustentação do peso da massa e pelo seu abandono. Seu movimento em várias direções, alcançando altitude e profundidades ...em elevação e queda supera a substância (BACHELARD, 1986, p.10).

No entanto, como um ensaio de estética literária poderá conduzir nosso estudo da pintura?

Chegamos ao ar contemplando a Palas Atena de Klimt. E agora, recorremos a um sistema poético aplicado à literatura, no qual cada elemento possui um sistema de fidelidade poética. Ao sermos fiéis ao sentimento primitivo relacionado ao ar, somos fiéis também a uma realidade

orgânica primordial, a um temperamento orgânico fundamental, esta organização foi elaborada por Gaston Bachelard, filósofo cuja vertente de pensamento são duas: a ciência e a poesia. A primeira estruturada pela razão elabora o conceito a segunda a imagem, que é energética e anterior à memória²⁸. Para Bachelard “pensamentos não se imaginam, imagens não se pensam”, conceitos e imagens se formam em pólos opostos da atividade psíquica.(LACROIX, 1973, p.13)

Esta fidelidade poética está relacionada ao autor e o elemento. A obra poética “funciona” quando há correspondência do elemento clamado pela obra e o leitor, o autor e o leitor possivelmente desfrutam organicamente do mesmo elemento. Correspondência esta que determinará a completude da experiência poética, ou a raiz substancial da qualidade poética, na qual os valores sensíveis ligados à substância, no caso o ar, fornecem correspondências.(BACHELAR, 1989, p.34)

Para o estudo da expressão corporal este sistema nos interessa na medida que alcança nossa matéria poética que colocamos como peça mediadora dos fluxos dos elementos. Estudo que só ocorre em movimento, com o corpo disponível para observar o fluxo sensível da poesia que só ocorre quando não estamos vedados pelo brilho e dureza da armadura .

Nesta imagem de 1898, Palas Atena ocupa o centro, participa do confronto, deixa de ser espectadora. O que ela confronta com tamanha serenidade?

Seu olhar é de uma tamanha imparcialidade que figura uma paisagem, sua armadura é mais incisiva que ele. A que nos remete a necessidade de grandiosa armadura? A fragilidade diante de uma ameaça, que talvez esteja comportada na sua mão direita, o espelho da *Nuda Veritas*²⁹ . Este objeto pretende refletir o rosto do homem moderno, para que tal reflexão ocorra é necessário criar, expressar a percepção do tempo dentro de outros limites.

Todavia, tamanha investida artística depende de um enorme amparo dado pelo governo vienense. A grandiosidade de Palas Atena nesta imagem de 1898 coloca em evidências visíveis o poderio do estado perante a fragilidade da figura feminina de cabelos alvoroçados.

²⁸ Segundo Lacroix, Bachelard não traz tipos inconscientes, como Jung, pois a imaginação é para ele movimento sem matéria que se prende a uma experiência material elemental. Substitui uma psicologia e uma psicanálise por uma ontologia da imagem.

²⁹ Nuda Veritas foi o nome dado ao desenho feito por Klimt para a capa do primeiro número da revista da Secessão chamada *Ver Sacrum* (Primavera Sagrada). No ano seguinte este desenho dá origem a uma pintura de mesmo nome feito por Klimt.

O conhecimento do sensível e o laboratório de si

O objeto que usualmente temos, na condição de investigação, sob os “raios-X” e outras máquinas de inspeção da doença guarda aqui sua forma primeira de investigação. A experiência com o próprio corpo, sem os filtros protocolares de uma experiência nula, ganha maior valor e os seus elementos, que neste momento detêm o caráter de substratos, ficam cada vez mais perceptíveis permitindo combinações únicas.

Os nossos substratos comuns neste trabalho são, dentre outras coisas, os ossos e a formação de imagens, auxiliam-se mutuamente nos processos investigativos. Com os ossos os limites intransponíveis, a matéria de um grande torrão insolúvel. O reconhecimento do osso é a possibilidade de sua dissolução, o solvente é o estado de presença, para o qual saltamos no reconhecimento dos limites da matéria. Ser o corpo, ser o limite, percebê-los inteiramente para que o torrão se desfaça em água turva. O corpo presente.

O corpo presente se faz em fluxo por onde são possíveis correspondências entre o que está dentro e o que está fora dele. Contudo quando o aqui é também lá os limites são reconsiderados e o acesso ao fluxo poético é possível como a imagem que faz chorar pela sua exuberância. A presença, indispensável para ter o corpo enquanto matéria poética, lapida o leito por onde correm os fluxos de poesia

A escuta do corpo permite o sentido do leito gritar: ausência! O limite rasga a indisponibilidade para uma não presença, e provoca com imagens produzidas por ele mesmo.

Ossos e imagens: da extração destes substratos à sua combinação aprende-se um caminho construído por uma investigação sensível, o entendimento científico do corpo auxilia em algumas precisões na trajetória do cuidado / cultivo corporal para que os tempos dos corpos sejam respeitados. Conciliamos em uma só trajetória dois percursos, dois impulsos o primeiro mais acessível aos códigos anatômicos tal qual o entendemos nas aulas de anatomia (que tem como referencia o corpo morto) e o segundo ainda não tão acessível ainda, mas sopra como um vento por entre as estruturas captadas anteriormente.

Referências

- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Tradução: DANESI, A. P. 202p
- _____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. Tradução: DANESI, A. P. 275p
- BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. 1. 404p
- _____. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. 3. 404p
- BISSE, J. **A ruptura entre a dança clássica e a dança moderna**. Campinas: Faculdade de Educação Física / Unicamp, 1999 (monografia de licenciatura). 70p
- VIGARELLO, G. Treinar. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 615p. p.197-250. In: CORBIN, A; COURTINE, J. e VIGARELLO, G.(org). **História do Corpo: as mutações do olhar: O século XX**.
- SUQUET, A. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 615p. p.509-540. In: CORBIN, A; COURTINE, J. e VIGARELLO, G.(org). **História do Corpo: as mutações do olhar: O século XX**.
- HUIZINGA, J. Natureza e Significado do Jogo. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. Tradução: MONTEIRO, J. P. 243p
- JAMESON, F. A lógica cultural do capitalismo tardio. **Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1996. 431p
- JUNG, C. G. e France, M. L. **O Homem e os Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. Tradução: PINHO, M. L. 316p
- LACROIX, J. **Introducción a Bachelard Gaston bachelard: el hombre y la obra**. Buenos Aires : Calden, 1973. 96p
- LAPLANTINE, F. e RABEYRON, P.L. **Medicinas Paralelas**. São Paulo: Brasiliense, 1989. Tradução: VASQUES, R. A. 120p
- LE GOFF, Jacques. Documento / Monumento. **História e Memória**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1990. Tradução LEITÃO, B et all. 353p
- LOPES, J. e MADUREIRA, J. R. Educação Física em Jogo: práticas corporais, expressão e arte. **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v.27. n.2.,. p 9- 25, jan.2006.

- MADUREIRA, J. R. **François Delsarte: personagem de uma dança (re) descoberta**. Campinas: Faculdade de Educação / Unicamp, 2002 (tese de mestrado). 116p
- MADUREIRA, J. R. O Ritmo, a Música e a Educação. **Revista Pro - posições**, Campinas:. v.18, n. 52. p.269-273, jan. / abr. 2007.
- MILLER, Jussara. **Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007. 126p.
- PERETI, E. S. **Anatomia Altruísta**. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, 2007, maio, v.28, n.3, p.125-139.
- GIBSON, M. **Simbolismo**. Köln:Taschen, 2006. 255p
- GOMBRICH, E. **História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.506p.
- GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Tradução: MARIANI, G. e GUIMARÃES FILHO, A. 187p
- NÉRET, G. **Klimt**. - Köln: Taschen, 2006. Tradução: VALENTE, J. 96p.
- READ, H. (org). **Dicionário da arte e dos artistas**. Lisboa: Ed.70, 1989. Tradução: PEREZ, T. 493p
- RESTANY, P. **Hundertwasser: o pintor – rei das cinco peles: o poder da arte**. Kon: B. Taschen, 1999. 95p
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin – de - sciècle: política e cultura**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1990. 378p
- SILVA, A. M. **Corpo, ciência e mercado : reflexões acerca da gestão de um novo arquétipo da felicidade**. Campinas : Autores Associados, 2001. 144p
- SOARES, C. e MADUREIRA, J. R. Educação física, linguagem e arte: possibilidades de um diálogo poético do corpo. **Rev. Movimento**, Porto Alegre, v.11, n. 2, p. 75-88, maio / agosto.2005.
- HERNANDEZ, M. M. S. **Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scene dans l'etat de São Palo (Bresil) au XXeme siecle**. Paris: Universite Paris 8, Vicennes – Saint Denis (tese de doutorado),2000. 415p
- VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005. 154p.

Anexos

Processo Lúdico

Presença

Descrição das ações da aula 1:

Perceber as estruturas dos pés e abrir espaço entre elas, entrelaçando dedos das mãos e dedos dos pés. Tocar a ossatura do quadril (percebendo onde é o púbis, a crista ilíaca) e o sacro (parte mais baixa da coluna e se articula com os ossos do quadril – posicionando uma bolinha entre ele e o chão). Alongamento da musculatura posterior com o auxílio de uma bolinha utilizada para fazer movimentos circulares em cima da musculatura paravertebral.

Expansão e recolhimento do corpo tomando a bacia como centro destes movimentos: no nível baixo o apoio do sacro é um apoio que permanece até o máximo de flexão lateral do tronco (recolhimento), depois o sacro sai do chão para que seja possível a posição “fetal”, na qual o apoio é transferido para a lateral do corpo, joelhos ficam flexionados e em direção ao tronco e cabeça em direção aos joelhos.

No nível médio o apoio das tíbias é a continuação deste recolhimento, que retoma a sua expansão no nível baixo com o apoio do sacro, crânio, expansão de braços e pernas. Por último a pesquisa individual de expansões e recolhimentos nos três níveis (baixo, médio e alto).

Articulações

Descrição das ações da aula 2 e 3:

- Reconhecimento das articulações no nível baixo (depois do espreguiçar e da pausa inicial), narrar cada nome de articulação acrescentada ao movimento. O mesmo reconhecimento é feito no nível alto com todos dispostos em círculo com ampla observação das possibilidades de movimento de suas articulações. Sinalizar com o toque e perceber cada parte da coluna (cervical, torácica e lombar) atento às diferentes possibilidades de movimento de cada uma.

Jogo em grupo: caminhar pela sala aumentar a velocidade do caminhar, quando um parar todos param de andar e quando um voltar todos andam. Depois de um tempo de jogo acrescentar o movimento parcial nas pausas.

Variações: com música movimento total, sem música parcial. Procurar na repetir as articulações.

- O movimento da articulação do quadril foi percebido deitado. Pousando as mãos sobre a articulação e fazendo o movimento de “tchau” com os pés (mudança de apoio dos calcanhares), no nível médio mudando o apoio dos pés e mãos e em pé observar também como a mudança de apoios reverbera na articulação do quadril e em todo o eixo do corpo. A flexão da coluna feita com a direção para baixo do sacro dada pela dupla deixou mais presente o direcionamento ósseo necessário para a flexão dos três segmentos da coluna, sem que o quadril fosse flexionado. Antes de passar para o alongamento das pernas foi tirada a mão, daí a bacia encontra outro encaixe (dessa forma os ísquios direcionam-se para o teto).

No sentar abrir e fechar as pernas, flexionar e estender os joelhos com apoio nos ísquios, perceber que o movimento das pernas é independente do da coluna. (Realizar antes e depois do alongamento da musculatura posterior).

Escolher um lugar na sala e investigar as possibilidades de movimento da articulação do quadril.

Na primeira aula, busquei mapear as articulações existentes sempre com o esforço nos exercícios de não se tornar modelo, mas de apresentar um caminho. Às vezes é bastante interessante deixar de fazer junto e somente instruir de forma falada sem o acompanhamento do movimento.

Na segunda aula, houve a priorização de uma articulação, escolhida de acordo com a “leitura” da turma nas aulas que a antecederam, isto é da percepção de uma articulação esquecida no trabalho.

Peso

Descrição das ações da aula 4:

Para a percepção do peso das pernas, no nível baixo flexionar e estender um dos joelhos (abandonando o seu peso para o chão), para os braços flexionar punho, cotovelo, braço e por último tirar as escápulas do chão (direcionando o braço para o teto) e voltar pelo mesmo caminho abandonando o peso para o chão (iniciar este abandono primeiramente só com a mão, acrescentar as demais articulações somente se o peso estiver perceptível). O peso do crânio no alongamento da musculatura posterior tanto em pé como sentado foi bastante frisado, bem como a diferenciação do abandono e sustentação do peso do crânio.

Sentado sobre os ísquios com as pernas estendidas pesar o crânio para uma das laterais flexionando a coluna para lateral até acomodar o corpo no chão, neste lugar permanecer um tempo de três respirações e retornar pelo mesmo caminho.

No improvisado, a pesquisa foi feita com o objetivo de realizar o mínimo de esforço para o movimento, a respiração, principalmente a expiração é um termômetro para checar o excesso de esforço.

Apoios

Descrição das ações da aula 5:

No nível baixo com as pernas e braços estendidos perceber a mudança dos apoios ao flexionar os joelhos e apoiar os pés. Cada um individualmente busca posições confortáveis no nível baixo e faz a leitura dos apoios. Perceber que o apoio no nível médio requisita uma exigência muscular maior que no nível baixo. Utilizar o apoio do olhar para a organização do eixo global na pausa e no movimento.

No sentar sobre os ísquios perceber o que acontece na coluna nos apoios ativo e passivo dos ísquios. No ativo os ísquios empurram o chão e no passivo não. Perceber essa relação com outros apoios como o das mãos. Atenção, neste caso das mãos, para não fechar os ombros e hiperestender cotovelos.

No nível baixo, colocar a bolinha entre a escápula e coluna, realizar alguns movimentos com o braço, depois tirar a bolinha e perceber se há uma mudança no apoio.

No improviso, investigar as possibilidades de apoio em relação ao chão, parede e espaço.

Resistência

Descrição das ações da aula 6:

Fazer movimento circular do tornozelo aplicando resistência com a mão que tem seus dedos entrelaçados aos do pé trabalhado.

Aquecimento; no nível baixo buscar várias posições, perceber os seus apoios e transformá-los de apoios passivos para apoios ativos. Daí emendar um movimento no outro e entrar num fluxo, numa transição entre os três níveis (baixo, médio e alto).

Em duplas; sentados sobre os ísquios e com as pernas estendidas os tornozelos da dupla se tocam, um com as pernas para fora e o outro com as pernas para dentro fazem forças opostas (o primeiro para fechar e o segundo para abrir).

Apoiar plantas dos pés no chão mantendo os ísquios no apoio ativo e enrolar a coluna apoiando sacro e vértebra por vértebra da coluna apoiando o crânio por último, é um descer com intenção de subir.

Com a coluna no chão, empurrar o chão com os pés elevando o quadril o máximo que puder, o apoio vai para os ombros, ficar aí um tempo e voltar pelo mesmo caminho.

Apoio de mãos, joelhos e pés. Braços estendidos, flexionar os cotovelos levando-os para as laterais e aproximando o crânio do chão e retornar.

Com o lado direito do corpo voltado e encostado na parede, arrumar o eixo (apoio ativo nos pés), e empurrar a parede com a lateral do tronco e depois se distanciar dela com esta mesma qualidade de movimento alcançada. Depois em duplas, enquanto um realiza o movimento do braço o outro oferece uma resistência com sua mão.

No improviso experimentar o movimento com o tônus mais elevado nos três níveis e depois diferenciá-lo do movimento com soltura, com um tônus muscular menos elevado.

Oposições

Descrição de ações da aula 7:

Ao pegar nos pés, puxar em direções opostas os metatarsos do dedinho e do dedão³⁰. Deitar e pelos apoios da ossatura no chão perceber a distancia entre os dois calcanhares, entre eles e o sacro, entre o sacro e as escápulas, entre as escápulas, entre as escápulas e o crânio, entre os cotovelos, entre as mãos, entre o crânio e o sacro, entre o crânio e os pés.

Sentar sobre os ísquios percebê-los em oposição ao crânio, intensificar esta oposição e ir para o alongamento (flexionando o quadril), nesta posição intensificar a oposição entre ísquios e calcanhares, manter a oposição entre sacro e crânio e ombros e orelhas durante o alongamento da musculatura posterior do corpo.

No nível baixo, pernas e braços estendidos em “X”, pé esquerdo leva a torção da coluna, a perna esquerda se mantém estendida. Até que a oposição entre mão esquerda e pé esquerdo leve para a posição com o púbis voltado para o chão. Retornar, a perna esquerda faz a oposição que leva para o movimento.

Fazer esta torção num fluxo de movimento atravessando a sala. Uma ajuda pode ser dada segurando o pé e intensificando a oposição.

No improvisado estudar as possibilidades de movimento que nascem da oposição. O início do estudo por acontecer no nível alto realizando por exemplo uma oposição entre crânio e cotovelo esquerdo, um lado da oposição ganha para que o movimento aconteça.

Eixo Global

Descrição das ações da aula 8:

No nível baixo, na pausa inicial perceber se há alguma assimetria no corpo, tomar como referencia o apoio da ossatura (calcanhares, sacro, escápulas, crânio, cotovelos, mãos). No nível

³⁰ Que com o calcanhar compõem o triangulo do pé.

alto observar se a assimetria se mantém, levar levemente o peso do corpo para um pé, e depois para o outro, sentir quais as necessidades de ajuste para distribuir bem o peso entre os dois triângulos dos dois pés³¹. Em duplas, uma das pessoas, com as mãos em concha fará uma “percussão” em todo lado direito, iniciando pelo pé, perna (com leveza nos joelhos), glúteos, regiões: lombar, torácica, ombros, braços. Na cervical e crânio o toque é leve, um “dedilhar” e não a mão em concha. Por último percorrer todo o lado direito do crânio ao pé com uma grande varrida. Fazer do outro lado.

Em duplas um fica atrás e posiciona as mãos de modo a envolver a caixa torácica da pessoa que está a sua frente. Os dedo polegar fica voltado para cima, enquanto as mãos como um todo dá a direção da caixa para cima (carregando-a) os polegares direcionam a caixa para frente. Caminhar um pouco desta forma.

Escolher um lugar na sala e explorar no três níveis as possibilidades de movimento da caixa torácica, perceber a sua flexibilidade.

Processo Criativo

Foi anexado a este trabalho a gravação do estudo apresentado no dia da defesa de monografia, coreografia fruto do processo de criação pela Técnica Klauss Vianna e orientado por Jussara Miller.

³¹ O triângulo do pé é composto dos metatarsos do dedo mínimo, do hálux (dedão) e calcanhar.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA
PELA BIBLIOTECA FEF – UNICAMP**

F883e Freire, Jóice Curvelano.
Estudos para uma dança de si: escutas do corpo, imagens do ar /
Jóice Curvelano Freire. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Vinicius D. S. Terra.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Faculdade de
Educação Física, Universidade Estadual de Campinas.

1. Vianna, Klauss - Técnica. 2. Corpo. 3. Arte. I. Terra, Vinicius
Demarchi Silva. II. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação Física. III. Título.

asm/fef