

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

WILLIAM PAIVA

**VOZ, CORPO E MELODIA: A Comunicação Musical Do Corpomídia Na
Técnica Klauss Vianna.**

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**São Paulo
2018**

WILLIAM PAIVA

**VOZ, CORPO E MELODIA: A Comunicação Musical Do Corpomídia Na
Técnica Klauss Vianna.**

Mestrado em Artes Cênicas

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas, na área de pedagogia do teatro, sob orientação da Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

**São Paulo
2018**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins (orientador)

Profa. Dra. Neide Neves

Profa. Dra. Helena Katz

Profa. Dra. Jussara Miller

Profa. Dra. Chrstitine Greiner

Profa. Dra. Helena Bastos

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, pelo cuidado, pela acolhida, pelas contribuições, pela paciência e insistência.

Às Profa.(s) Dra.(s) que compõe esta banca, pelo carinho, cuidado, disponibilidade e por acreditarem.

À atriz Eva Wilma, que me confiou sua voz.

À musicoterapia, que me entregou as perguntas que semearam minha pesquisa.

À Técnica Klauss Vianna, que me entregou os recursos teórico-práticos para realização deste trabalho.

À vida, por me conceder o movimento e os sons, possibilitando fazer da minha arte, um palco de compartilhamentos.

RESUMO

Esta pesquisa compreende a voz como uma evidência sonoro-musical para o que se entende por gesto no movimento do corpo.

Trata-se de um estudo que gera reflexões sobre o corpo e suas sonoridades. Sem dicotomizar corpo e voz, mas entendendo-os como uma estrutura indivisível, as hipóteses sonorizam ressonâncias: corporal – enquanto estrutura física; social – que é a comunicação com o meio, e musical – quando a problematiza desarticulando a semântica da comunicação verbal a fim de conceituar a prosódia da fala como processo comunicante, efetivando a comunicação pela sensibilização de escuta do corpo.

A pesquisa desdobra-se cênica e politicamente, quando coloca em debate o processo criativo do artista, sobre o uso da voz, e também fomenta reflexões quando pensa a voz como corpo.

À luz dos pensamentos de Klauss Vianna e da prática na Técnica Klauss Vianna, que têm as instruções como eventos facilitadores no processo de percepção do corpo, os movimentos (corporais, musicais, vocais etc.) já se configuram sintaxe e semântica da expressão artística, assim, pauta-se na compreensão de que tudo começa no corpo, pois tudo que somos é corpo.

Palavras-chave: Corpo; Voz; Técnica Klauss Vianna; Artes Cênicas

ABSTRACT

This research comprehends the voice as a sound-musical evidence for what is meant by gesture in the movement of the body.

It is a study that generates reflections about the body and its sonorities. Without dichotomizing body and voice, but understanding them as an indivisible structure, the hypotheses sound resonances: corporal - as a physical structure; social - that is the communication with the environment, and musical - when he problematizes it by disarticulating the semantics of verbal communication in order to conceptualize the prosody of speech as communicating process, effecting communication by sensitization of listening to the body.

The research unfolds scenically and politically, when it puts into debate the creative process of the artist, on the use of the voice, and also fosters reflections when he thinks the voice as body.

In the light of Klauss Vianna's thoughts and practice in the Klauss Vianna Technique, which have instructions as facilitating events in the process of body perception, movements (bodily, musical, vocal, etc.) already form syntax and semantics of artistic expression, thus, it is based on the understanding that everything begins in the body, for all that we are is body.

Keywords: Body; Voice; Technique Klauss Vianna; Performing Arts

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 KLAUSS VIANNA	10
1.1 KLAUSS VIANNA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA	10
1.1.1 Técnica Klaus Vianna – Sistematização	18
1.2 O PENSAMENTO COMO AÇÃO	24
1.2.1 Movimentos Cognitivos	27
1.3 CORPOMÍDIA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA	30
1.4 KLAUSS VIANNA E A SALA DE AULA	32
1.5 PARA PENSAR ARTE	35
2 A ESCUTA NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA	41
2.1 ESCUTA, PRESENÇA E DISPONIBILIDADE	42
2.2 ESCUTAR A VOZ: MOVIMENTOS MUSICAIS	46
2.3 QUESTÕES DE LABILIDADE E A INVENÇÃO DA ESCUTA	50
3 POR UMA POLÍTICA DA VOZ	53
3.1 TODA VOZ É SINGULAR	53
3.2 SINGULARIDADE E AUTONOMIA	55
3.2.1 A Singularidade e a Coletividade	56
4 A VOZ E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA	61
4.1 CORPO E VOZ	62
4.2 VOZ, LINGUAGEM, FALA E COMUNICAÇÃO	64
4.2.1 Voz, prosódia e Linguagem	65
4.3 SOBRE GESTOS E VOCALIDADES	67
4.3.1 Gesto e Cultura – A voz e o Signo	68
4.4 COMUNICAÇÃO MUSICAL DO CORPOMÍDIA	71
4.5 VOZ, MÚSICA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA	76
4.5.1 Presença	76
4.5.2 Articulações	81
4.5.3 Peso	84
4.5.4 Apoios	86
4.5.5 Resistência	88
4.5.6 Oposições	90
4.5.7 Eixo Global	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
BIBLIOGRAFIA	95

INTRODUÇÃO

Não há silêncio absoluto, como não há, no mundo, um ponto imóvel. Sendo assim não se compreende movimento sem som, ou ruído sem movimento.

É fato que quando se fala de voz no corpo, estamos falando do próprio corpo e de sua comunicação. Sabe-se que o corpo está munido de potencialidades de comunicação, e nele, a sonoridade vocal ganha esta função.

Aqui, a articulamos como corpo.

O que se tentará trilhar como reflexão é um trajeto possível de entender a voz no corpo de tal forma, que não se consiga pensar em duas instâncias separadas, mas como unidade: corpovoz.

Para isso, a possibilidade comunicacional e cênica da voz precisa ser pensada não por um conceito de uma voz sendo um objeto em relação ao corpo, mas integrada, corporificada donde corpovoz, que só consegue ser explicado como aporte efetivo de comunicação e artístico se pensado como todo, o corpo que é a voz, e a voz que é o corpo.

Nesta pesquisa, escolhi a Técnica Klauss Vianna como uma prática artística que comportasse o pensamento de um corpo integrado, pelo fundamento da teoria do corpomídia.

Tudo no mundo está em processo de transformação. Sendo este processo uma tática de sobrevivência dos sistemas vivos, transformar-se é, antes, compreender a relação intangível entre o vivo e o meio e perceber que esta transformação se dá numa instância muito específica desta relação e continuamente entre o ambiente e o corpo: a comunicação.

De fato, articular corpo e ambiente amalgamando as partes parece só ser possível pelos trâmites comunicacionais.

A comunicação é um processo de troca contínua que se estabelece sem que necessariamente haja um emissor e um receptor, como definida antigamente por alguns linguistas e classes científicas, mas para que se efetue é preciso que contenha no mínimo dois objetos, cada qual exercendo sua singularidade.

Se o meio está em curso, em movimento, o que nele coexiste é assim como ele, também movimento. A troca com o meio resulta o continuum do movimento que devém transformação. Logo, a transformação não se sustenta por uma causalidade da

pós-relação: corpo e meio, mas se dá na comunicação travada entre os objetos, nas trocas e nas atuações de coexistência (GREINER, 2005).

Pensando desta forma, a comunicação é amplamente alargada, o que pode direcionar estudos e pesquisas em vieses muito específicos de cada recorte que compõem a comunicação, como por exemplo: os gestos, a voz, o movimento do corpo, o próprio corpo, o ambiente etc.

Nesta pesquisa entendemos a comunicação do corpo e da voz do artista dentro do pensamento da Técnica Klauss Vianna, que ressalta a importância dos eventos sensíveis de escuta do corpo no processo de formação de tal artista; sobre qual inferência este entendimento e experiência na formação do artista e na sua construção de uma dramaturgia corporal e individual pleiteiam novos caminhos para sua expressão nos palcos, sua expressividade no mundo e no seu processo de aprendizado enquanto artista.

1 KLAUSS VIANNA

*Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar.
Friedrich Nietzsche¹*

Há décadas o pensamento de Klaus Vianna vem sendo estudado. Sua pesquisa, essencialmente prática, coloca o corpo como cerne das experimentações de movimento na dança, e como um pensador visionário, sua obra sugere cruzamentos com outras linguagens artísticas e com a arte em geral.

Sobre este dado, Ana Ponzio (2005) – jornalista, crítica e curadora dos eventos de dança – num relato sobre o seu encontro e vivência com Klaus desde 1982 conta que as aulas de Klaus Vianna eram transformadas num laboratório de ideias, desafiava os alunos para que promovessem o intercâmbio da dança com outras linguagens artísticas, além de abrir caminhos para os avanços da dança brasileira.

Este capítulo discorrerá sobre os princípios que foram cunhados na Técnica Klaus Vianna como ponto de apoio para pensar arte, trazendo o pensamento de Klaus como um trilho da prática artística na Técnica Klaus Vianna. Tais processos transbordam a cena e a sala de aula para uma expansão do corpo, de si, da vida.

1.1 KLAUSS VIANNA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA

A pesquisa de Klaus Vianna foi muito valiosa para as expressões artísticas no Brasil especialmente no campo das artes cênicas. Na segunda metade do século XX, Klaus e Angel Vianna verticalizaram a investigação sobre o corpo, sobre o movimento do corpo, e sobre o mover-se, tão profundamente, que, o resultado foi um legado pedagógico prático que se ramifica e dialoga com outras pesquisas sobre o corpo.

O trabalho destes dois pesquisadores cunhou uma espécie de “escola” de pensamento sobre o corpo, dando origem a inúmeros trabalhos de pesquisa, tanto na área artística, principalmente dança e teatro, como na área da saúde (MATOS, 2017).

Um dos vieses da escola Vianna, é a Técnica Klaus Vianna, sistematizada por Rainer Vianna (filho de Klaus Vianna e Angel Vianna) em colaboração com sua parceira Neide Neves.

¹ NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (p. 41)

² Companhia de dança dirigida por Igor Schwesoff e que tinha Carlos Leite como primeiro bailarino.

Klauss Vianna nasceu em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, em 1928. E, desde menino mostrava interesse e fascínio pelo corpo humano, seu desenvolvimento, forma, e principalmente seu movimento.

Curioso e observador, dizia que a distância e a observação foram os pontos básicos de toda sua pesquisa de vida.

Desde pequeno. Observava a família, como se não pertencesse àquela comunidade. Observei a morte do meu pai e de minha mãe. Não as vivenciei, porque nunca cheguei perto deles. Nem eles de mim. Eu era muito só, o patinho feio, aquele que faz tudo errado. E esse ficar só me deu um conhecimento muito grande das pessoas, eu me afastava para me aproximar. Vivia num mundo que só existia na minha cabeça: queria mais observar do que participar. [...] Horas no galinheiro brincando com as aves. Sabia o nome de todas. Também com os cachorros do pai, caçador. Com os humanos, não: distanciamento, medo. Observações. Horas observando os pés. Os meus e os dos outros. As marcas que deixavam na areia ou no cimento, quando saíam da piscina. O joelho foi o mais difícil: quase sempre o lado escondido das pessoas. As costas, comprimento dos braços, o jeito da cabeça. A expressão, olhos, boca, nariz. As mãos. Abrir a mão para apanhar. [...] Em meio a tudo isso, a descoberta do nu. O jardineiro que trabalhava na casa. Às vezes ele tirava a camisa. Só no quintal, no meu mundo. Levei muito tempo só olhando. Um dia cheguei perto e perguntei. A descoberta dos pelos do corpo: pedi para passar as mãos. Deixou que tocasse. Agora além das árvores, tinha o corpo do jardineiro para explorar. Pedia para que girasse os braços, levantasse as pernas. Achava engraçado o movimento dos músculos. [...] 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, 2005, p. 22).

A curiosidade e o olhar atento de observador sempre foram pontos básicos de toda a pesquisa de Klauss Vianna, somando o profundo interesse pela arte e pela pedagogia da arte. No colégio, já escrevia textos teatrais e montava cenários, participando de algumas montagens cênicas na escola, o teatro foi seu primeiro interesse na área das artes.

Em 1940, Klauss Vianna foi assistir um espetáculo do Balé da Juventude² e se encantou pelo que viu, dizendo ser tudo o que queria na vida: dança, teatro, música; e decidiu estudar balé, se matriculando na classe de Carlos Leite, primeiro bailarino da companhia Balé da Juventude, que tinha se estabelecido em Belo Horizonte.

² Companhia de dança dirigida por Igor Schwesoff e que tinha Carlos Leite como primeiro bailarino. Foi a primeira companhia de dança a realizar turnê pelo Brasil.

Klauss não negou sua decepção quando percebeu grande diferença entre o que vira no palco, que o encantou, e o que experimentou em sala de aula. Ali começa seus questionamentos em relação à pedagogia da arte, particularmente da dança.

Na minha cabeça não entrava muito bem aquilo. Mas estudava, lia, tinha muita curiosidade. Não tinha livros de dança, a bibliografia sempre muito pequena: não tinha dinheiro, roubava os livros que encontrava. E duvidava: “Não esse braço não é assim, é assim”. Eu queria movimentos que fossem menos doloridos. Parei tudo para fazer dança: depois de um ano já dava aula e era assistente de Carlos Leite. Mas não estava satisfeito: procurava ligar os pontos obscuros. [...]. As aulas: o professor mostrava o movimento e pedia para os alunos repetirem. Se todos conseguem levantar a perna e você não, você está azarado. Ninguém explicava o porquê daquilo. Ninguém para explicar por que tinha de levantar a perna assim. Explicações do tipo porque tem. Nunca aceitei as coisas desta forma. E sofri muito com isso (ibid., p. 25-26).

Neste período, Klauss começou a frequentar o atelier do artista plástico Alberto da Veiga Guinard, e em muitas ocasiões posou para o artista, onde começou sua pesquisa da intenção como preparação do movimento. Klauss percebia ajustes sensório-motores no corpo a partir da intenção da ação. Dizia que quando posava para Guinard, cada dia inventava uma historinha: “hoje vou ser o orgulhoso. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento” (ibid., p. 26). Esta descoberta foi uma chave de pesquisa para todo o seu trabalho e pensamento artístico.

No final dos anos 40, Klauss já criava coreografias e as dançava com Maria Ângela Abras – Angel Vianna, com quem se casou mais tarde e teve um filho – Rainer Vianna, que se tornou dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador. Depois de alguns anos dançando em Minas Gerais, Klauss percebeu que seria preciso ampliar ainda mais o trabalho e a pesquisa, e cogitou a possibilidade de sair de Minas Gerais e seguir para São Paulo. Assim o fez, e no estado de São Paulo, trabalhou sob orientação da russa Olga Olenewa.

De 1948 a 1950 esteve trabalhando com Olenewa, e este período com a professora russa foi um marco para Klauss Vianna. Ele afirma que ela o ajudou a perceber a relação entre dança e vida, a não separar condições técnicas das condições de vida, o fez entender a dança prática, dançada, “especialmente o repertório clássico e a relação entre a arte e o mundo” (ibid., p. 28).

Neste mesmo período, Klauss começou a frequentar museus, e dizia que encontrou nas artes plásticas fonte de inspiração e pesquisa para o seu trabalho.

Observando pinturas e esculturas, descobriu “desse modo Rafael, Da Vinci, Modigliani, observando nas pinturas e esculturas, as articulações, os músculos e o apoio dos corpos, num prenúncio do que seria sua própria técnica” (TAVARES, 2010, p.38). Com o falecimento de sua mãe, Klauss Vianna voltou para Belo Horizonte.

Em 1952, Klauss Vianna publicou um ensaio na revista Horizonte: “Pela Criação de um Balé Brasileiro”, neste ensaio ele procurou lançar as bases da renovação que ele pretendia para dança no Brasil. Criou o conceito *movimento-ideia* propondo “um balé cuja construção se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica ou o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento de uma idéia criadora” (VIANNA, apud ALVARENGA, 2002, p.128).

Demonstrava estar preocupado à criação de uma possibilidade de dança que [...] não estivesse pautado na virtuosidade exibicionista como solução artística, mas que dialogasse, comunicando e comunicando-se com a cultura, as tradições e a vida dos brasileiros.

Seguiram algumas montagens, como “Rondó Capriccioso” e “Ciranda” de 1953, cujas experiências coreográficas aliavam a linguagem clássica a elementos da linguagem moderna. Estes trabalhos receberam críticas entusiásticas da crítica local especializada (MATOS, 2017, p. 13).

Em 1955, Carlos Leite viajou para Europa, e Klauss resolveu homenageá-lo com algumas montagens cênicas como “Cobra Grande”, que trazia o poema de Raul Bopp como provocador do trabalho; “Desfile de Modas” e “O caso do vestido”, sendo a primeira versão coreográfica a marcar época na cidade, além de receber excelente crítica. Iniciava assim, sua carreira profissional.

Neste mesmo ano, Klauss e Angel Vianna se casam, e juntos oficializam a Escola de Ballet Klauss Vianna, com uma proposta inovadora para a pedagogia da dança brasileira:

Aos poucos o estudo da anatomia, que possibilitou levar para a dança o conhecimento científico do corpo, somado à relação da música com a dança, trabalhada pela musicista Susy Botelho, delimitou o perfil interdisciplinar desta escola. O casal Vianna iniciou ainda uma nova etapa com o professor de Hatha Yoga – Georg Krtiticos (Sarvânanda), confrontando o corpo, até então verticalizado pelo balé clássico, com o plano horizontal, explorado pela yoga.

Eterno curioso e investigativo pesquisava primeiro no próprio corpo e em seguida no da sua esposa, Angel Vianna, os novos movimentos que abririam caminho para a criação de uma dança moderna em Minas Gerais” (TAVARES, op. cit., p. 39).

Em 1959, Klauss e Angel fundaram o Balé Klauss Vianna, um grupo amador formado com alunos da escola de ballet, que paulatinamente foram se profissionalizando. Este movimento possibilitou um aprofundamento de suas pesquisas pedagógicas e também artísticas.

Na sua busca por uma linguagem brasileira da dança, Klauss procurou romper com o balé clássico nos seus moldes europeus e com a utilização do folclore como expressão de uma dança brasileira. Utiliza, então, a técnica clássica e a cultura nacional como fontes de inspiração, ressignificando-as (NEVES, 2008, p. 25).

Muitos trabalhos coreográficos resultaram destas pesquisas, alguns vinculados a temas literários nacionais, sublinhando o caráter renovador de suas propostas:

“O caso do vestido” (1959) – trabalho realizado sobre a dinâmica das palavras do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, com atores do Teatro Experimental recitando o poema ao vivo, “Arabela, a donzela do mito” (1959) – sobre o romance “Amanuense Belmiro” de Cyro dos Anjos, ao som de roncões de motor de automóvel, ruídos de máquina de escrever, um violino sendo afinado e percussão de pandeiros e “A face lívida” (1960) – sobre poema homônimo de Henriqueta Lisboa, música de Ernesto Schürman, cantada por Maria Lucia Godoy, em que pesquisou a gestualidade do homem mineiro (MATOS, op. cit., p. 14, grifos do autor).

Passados três anos de sua fundação, o Balé Klauss Vianna foi convidado para participar do 1º Encontro Nacional de Escolas de Dança em Curitiba no estado do Paraná. O evento foi organizado por Pascoal Carlos Magno, e nesta ocasião o Balé Klauss Vianna apresentou o espetáculo “Marília de Dirceu”.

No evento estava presente o bailarino alemão Rolf Gelewsky, diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, que convidou Klauss não apenas para dar aulas mas também para contribuir na constituição do departamento de dança clássica da Universidade por achar afinidade de trabalho. Klauss e Angel mudaram para Bahia e lá ficaram por dois anos, de 1962 a 1964.

Durante sua estadia na Universidade Federal, propôs muitas mudanças e viu seu pensamento e seu trabalho serem transformados pela vivência durante este período. Uma das mudanças foi a proposição da inclusão da capoeira como matéria curricular do curso de dança. Em sua pesquisa, Klauss entendeu que a capoeira poderia ser um processo importante para o conhecimento do corpo e da dança por ter percebido que nela havia uma sequência de movimentos igual à da técnica clássica, reconhecendo assim a coerência dos movimentos do corpo expressa nas mais variadas culturas. Assim foi percebendo seu trabalho sendo transformado, pois, além de já

trabalhar com os pés descalços, passou a usar movimentos do tronco, incluir música ao vivo e trabalhar o conhecimento sensível da constituição anatômica do corpo, conhecer os ossos e como se move cada osso e músculo (MATOS, op. cit., p. 14).

Klauss convidou o professor anatomista da Faculdade de Odontologia Antônio Brochado, para dar aulas de anatomia na Escola de Dança. Brochado trabalhava com anatomia funcional, ou seja, não apenas nomeava as estruturas anatômicas, mas explicava sua funcionalidade, associando ossos e músculos para realização dos movimentos, por exemplo.

Dessas experiências que mudavam a direção pedagógica da Escola de Dança, outro episódio marcante na pesquisa de Klauss Vianna na Bahia foi a eclosão de uma greve na universidade:

Eu e Rolf, sem nada para fazer, sem aulas para dar, resolvemos trabalhar, montar alguma coisa, e fomos para uma sala de aula.

Um dia, estávamos ensaiando quando as moças da Escola de Dança arrombaram a porta aos pontapés e disseram que não poderíamos ficar ali, que a universidade estava fechada e que a coisa era para valer.

Levei um susto: elas nos proibiram, simplesmente. No começo fiquei chocado, irritado, puto. Eu me dizia: “Mas esperem um pouco, sou um bailarino, um artista, não tenho nada que ver com política”. Não entendia como é que aquele pessoal, aquelas meninas que faziam aula da dança, podiam agir daquela forma. Resolvi começar a frequentar para entender como era a cabeça desses alunos, como atuavam nesse processo político, e logo descobri que eram pessoas muito inteligentes e interessantes. Fui notando que nos encontros políticos havia uma harmonia entre eles que não havia em sala de aula. Ali existia o amor por uma causa, exatamente o que faltava em relação à dança.

Minha noção de arte e de dança mudou muito a partir daí: não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo o que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar a vida da sala de aula. [...]. Aí reside a riqueza dessa vivência: A Bahia me abriu as portas para o exterior, porque até então vivia apenas no meu interior (VIANNA, op. cit., p. 41- 42).

Finalizando o trabalho na universidade baiana em 1964, os Vianna decidiram se mudar para o Rio de Janeiro. Em 1968, Klauss foi convidado para dar aulas na Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, onde iniciou um trabalho com crianças. Nesta escola trabalhou por seis anos, período em que desenvolveu a fase lúdica de sua técnica (NEVES, 2008).

No mesmo ano, Klauss recebeu um convite que inaugurou um período intenso de pesquisa no teatro: foi convidado para coreografar o espetáculo “A Ópera do Três

Vinténs” de Brecht e Weill, com direção de José Renato, contando com Dulcina, Marília Pera, Oswaldo Loureiro e José Wilker no elenco.

A única pessoa que fazia coreografias para teatro, no Rio de Janeiro – na verdade eram “dancinhas”, pois os atores não tinham a menor noção de dança, naquela época – era a Sandra Dickens. [...]. Era muito comum acontecerem coisas assim, um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo e chamar alguém ligado à dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa “dancinha” e foi nesse sentido que aceitei o trabalho. Mas não fiquei nisso e, outra vez, quis ir mais longe. É claro que os atores não tinham a linguagem da dança: por isso fiz algumas marcações e o resultado foi tão diferente do comum que, pela primeira vez, um crítico de teatro – Yan Michalsky, do Jornal do Brasil – chamou a atenção do público para a existência de um trabalho corporal em um espetáculo de teatro (VIANNA, op. cit. p. 42-43).

Foi neste período que Klauss Vianna começara o trabalho de preparação corporal para atores, em colaboração com Angel Vianna, tanto para demonstrar fisicamente suas orientações como a participação de Angel na elaboração dos princípios que pautam sua metodologia de trabalho (NEVES, 2008).

O trabalho de preparação corporal se estendeu de 1968 à 1970, resultando em diversas montagens. Destacam-se:

- **Roda Viva**, de Chico Buarque de Hollanda, com direção de José Celso Martinez Correa, com os atores Marieta Severo, Heleno Prestes e outros (1968);
- **Navalha na carne**, de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap, atuação de Tonia Carrero (1968);
- **Jardim das cerejeiras**, de Anton Tchekov, com direção de Ivan de Albuquerque, atuação de Rubens Correa, Nildo parente e outros (1968);
- **O arquiteto e o imperador da Assíria**, de Fernando Arrabal, com direção de Ivan de Albuquerque, atuação de Rubens Correa e José Wilker. Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte para Klauss Vianna como melhor coreógrafo na categoria Teatro (1970);
- **Hoje é dia de Rock**, de José Vicente com direção de Rubens Correa, atuação de Rubens Correa, Ivan de Albuquerque, o próprio Klauss e outros (1972);

- **O exercício**, de Lewis John Carlino, direção geral de Klauss, com Marília Pera e Gracindo Junior. Indicado ao Prêmio Mambembe como Melhor Diretor de Teatro (1977);
- **Mão na luva**, de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Aderbal Freire Filho, atuação de Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha (1984).

Foram cerca de 25 montagens em que Klauss Vianna se empenhara ao fim de criar recursos didáticos que possibilitassem ao ator o acesso às potencialidades expressivas do corpo. Abrindo desta forma, a profissão de preparador corporal de atores no Brasil (NEVES, 2008).

No ano de 1975, juntamente com Angel Vianna e a professora de Balé Tereza D'Aquino, criou o Centro de Pesquisa Arte e Educação. Na década de 1980, este centro passou a se chamar Espaço Novo, abrigando um curso técnico de dança reconhecido pelo Ministério da Educação. Posteriormente recebeu o nome de Escola Angel Vianna. Atualmente, além do curso técnico e de cursos livres, abriga também o curso superior sob a denominação de Faculdade Angel Vianna.

Ainda no período entre 1975 e 1978, Klauss assumiu a direção da Escola de Teatro Martins Pena, colocando em prática o que elaborava como abordagem didática para as artes cênicas.

De 1978 a 1980, dirigiu o Instituto Estadual de Arte do Rio de Janeiro – Inearte, mudando-se em seguida para São Paulo (MATOS, op. cit., p. 17).

Em São Paulo, uma nova fase começa em sua carreira, diferente do período do Rio de Janeiro, onde se dedicou aos espetáculos teatrais. A volta para São Paulo direcionou sua pesquisa de movimento expressivo no corpo para a dança. Entre 1981 e 1982, Klauss foi diretor da Escola Municipal de Bailados de São Paulo, implementando mudanças significativas na instituição como introdução à dança moderna, realização de espetáculos com os alunos e a criação de um curso noturno, aproximando ainda mais a escola da comunidade.

De 1982 à 1984, Klauss assumiu a direção artística do Balé do Teatro Municipal de São Paulo, trazendo propostas diferentes como: a criação do Grupo Experimental de Dança Moderna (para pesquisa em criação que contava com dançarinos sem formação acadêmica e com experiência em dança); a solicitação à Secretaria Municipal de Cultura, na aquisição de material bibliográfico sobre história da arte como um estímulo à leitura; acesso a jornais diários para instrumentalizar os

dançarinos à reflexão crítica e também a introdução de aulas de interpretação teatral, sugerindo aos artistas que experienciassem outras abordagens das artes cênicas.

Em 1985, teve uma passagem breve pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, convidado por Marília Oswald de Andrade para trabalhar no Laboratório de Expressão, núcleo de pesquisa dirigido por ela e Luis Otávio Burnier. Nesse mesmo ano, Klauss participou também das reuniões de elaboração da grade curricular da Faculdade de Dança da Unicamp, momento de sua fundação.

No ano seguinte, recebeu um convite para ministrar aulas no curso de pós-graduação em dança na Universidade Federal da Bahia – UFBA, podendo dar início à documentação de sua pesquisa, recebendo apoio da CAPES e do CNPq.

Com o incentivo do Minc-Inacen (Ministério da Cultura – Instituto Nacional de Artes Cênicas), Klauss havia iniciado uma pesquisa em 1985 que resultou no espetáculo “Dã-Dã Corpo – Orixá do Movimento”, apresentado em 1987, e que reunia diversos artistas como os dançarinos Zélia Monteiro, Duda Costilles e Izabel Costa, os músicos João de Bruçó e Nahim Marun, o PIAP – grupo de percussão do Instituto de Artes do Planalto, o Coral do Estado de São Paulo, com a regência de John Boudler e a direção musical de Carlos Kater. Foi laureado com o prêmio “Melhor Pesquisa em Dança”, concedido pela primeira vez pela APCA. Os dançarinos Zélia Monteiro e Duda Costilles receberam também o prêmio “Revelação” de 1987 por Dã-Dã (MATOS, op. cit., p. 18).

Em 1990, em colaboração com o jornalista Marco Antônio de Carvalho, lançou o livro “A Dança” com recursos de uma bolsa de estudos da Fundação Vitae de São Paulo. Coparticipou na criação da Escola Klauss Vianna, projeto de seu filho Rainer Vianna com sua nora Neide Neves, em 1992, que visava habilitar dançarinos e professores num curso de três anos de formação em “Técnica Klauss Vianna” – nome dado a organização metodológica feita por Rainer Vianna e Neide Neves, e revisada, a partir de muitos anos de pesquisa, experiência, prática e proximidade com o trabalho de Klauss.

No dia 12 de abril de 1992, Klauss Vianna faleceu.

1.1.1 Técnica Klauss Vianna – Sistematização

Técnica Klauss Vianna (TKV) foi o nome dado a organização metodológica feita por Rainer Vianna e Neide Neves – uma sistematização realizada a partir de anos de experiência com o trabalho de Klauss Vianna.

Inicialmente deram o nome de “Dança Livre”, e as aulas eram ministradas no “Espaço Novo - Centro de Estudos do Movimento e Artes” – aberto em 1983, no Rio de Janeiro, por Angel Vianna.

De 1984 a 1988, foi ensinada no “Centro de Dança Livre Corpo e Artes”, dirigido por Rainer e Neide, até sua transferência para São Paulo com a intenção de estar mais próximos de Klaus. Foi ensinada ainda no Rio de Janeiro e posteriormente em São Paulo a partir de 1988 com o nome de “Dança Consciente” e depois “Técnica do Movimento Consciente”. Com a abertura da “Escola de Dança Klaus Vianna”, inaugurada por Klaus, Rainer e alunos em 1992, em São Paulo, recebeu o nome de “Técnica Klaus Vianna”, por se tratar da sistematização de uma pesquisa teórico-prática desenvolvida a partir do trabalho de Klaus (MATOS, op. cit., p. 19).

A sistematização da Técnica Klaus Vianna foi organizada a partir de princípios reconhecidos no trabalho de Klaus, com a elaboração de tópicos corporais que estão distribuídos e encadeados em três processos: processo lúdico, processo dos vetores e processo criativo.

Os princípios servem como eixo de orientação para elaboração das instruções dentro da Técnica Klaus Vianna, e são reunidos em quatro conjuntos:

- 1º. Princípios que compõem um entendimento de corpo;
- 2º. Princípios que traduzem as disposições que fomentam autoconhecimento;
- 3º. Princípios que criam abertura para autonomia;
- 4º. Princípios que contemplam as singularidades.

Estes quatro conjuntos podem ser considerados como pilares teóricos que sustentam o trabalho corporal na Técnica Klaus Vianna (NEVES, 2010).

O primeiro, que referencia o entendimento de corpo é que vai permear todo o trabalho na Técnica Klaus Vianna. De acordo com Neves (2010), “todo o trabalho está embasado e utiliza o modo de funcionamento do corpo, valorizando e salientando a relação corpo-ambiente” (ibid., p. 33).

Na Técnica Klaus Vianna, o corpo é entendido como um sistema aberto, em constante relação com o ambiente num processo de contínua transformação. Dentre as informações que negocia com o ambiente, o corpo seleciona aquelas que se constituirá num processo evolutivo e adaptativo:

As relações entre corpo e ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. Capturadas pelo processo perceptivo, que as reconstrói com as

perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção de corpo como recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vem do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado destes cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER, 2005, p. 130-131).

Apoiada neste entendimento de corpo, e segundo a organização proposta por Rainer e Neide Neves é que a Técnica Klaus Vianna vai dispor os princípios elaborados a partir das proposições no trabalho de Klaus.

Dos princípios que apoiam o entendimento de corpo na Técnica Klaus Vianna temos as seguintes elaborações:

- **Não há separação corpomente – a mente é encarnada³.** “Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensorio motor” (MATOS, op. cit., p. 21). Neste funcionamento em rede do corpo, o movimento aciona: memória, pensamento, sensações e emoções que conduzem outros movimentos. Este fato é relevante para quem quer compreender as possibilidades expressivas do corpo nas atitudes artísticas.
- **A busca pelo novo.** A todo instante, novas imagens/sensações podem ser provocadas num mesmo movimento. O movimento nunca é repetido, está sempre lidando com as relações espaço-temporais do presente, e as novas informações (do corpo e do ambiente) resultam de mapeamentos cerebrais, possibilitando novas imagens, sensações, intenções etc. Ou seja, não se parte do zero. É importante não confundir novo com novidade – novo é o resultado da reorganização do que já existe no corpo, que nunca está pronto, mas, se apronta instante à instante na relação com o ambiente e com as condições do presente. O corpo reorganiza as conexões que geram movimento nas redes

³ O termo encarnado é bastante discutido, até mesmo por se tratar de uma tradução literal do original em inglês "embodied mind", portanto, na falta de melhores expressões traduzidas, manteremos o termo encarnado para explicar os processos mentais que viram corpo, se corporificam ou se encarnam. Cf. VARELA, et. all., 1992.

neurônios, e que aparecem no diálogo de novas informações do ambiente (interno ou externo) possibilitando a experiência do novo naquele corpo, e não de novidade, que abriria um pressuposto para invenção do novo, impossibilitando sua realização.

- **Movimento é vida.** Todo movimento traça sementes de vida. Isso porque desde os processos de comunicação entre os neurônios do sistema nervoso que passam pelo metabolismo e pelos reflexos motores, pelo funcionamento do sistema imunológico, até as ações intencionais e também comportamentais, a vida necessita de movimento. Movimento é vida, e isso compõe o pano de fundo da adaptação e sobrevivência da espécie humana, satisfazendo necessidades de comunicação em muitos níveis da evolução, principalmente quando se trata de movimentos direcionados ao prazer de ações estéticas.
- **O movimento nasce das oposições.** O atrito entre duas forças que se opõe, gera um conflito que gera o movimento. Esta proposição calça toda a pesquisa de movimento para Klaus Vianna, e que na Técnica Klaus Vianna vai ser investigada no trabalho de **resistência e oposição**⁴. Este trabalho aplicado no movimento aciona músculos, cria sensações, imagens, memória e mais movimento na possibilidade de um equilíbrio de forças.
- **O direcionamento ativo do peso nos apoios do corpo, gera economia de esforço, espaços internos e presença.** O direcionamento ativo dos apoios do corpo na relação com a gravidade aciona a musculatura de forma que “propicia distribuição do peso e dos apoios gerando economia de esforço, manutenção dos espaços articulares, alinhamento, equilíbrio e um estado de presença e atenção” (MATOS, op. cit., p. 22). O trabalho dos apoios ativos, estão presentes no movimento em três aspectos: sustentação, resistência e projeção. Ao se mover, o corpo estabelece uma relação com a gravidade necessária para sustentar e transferir seu peso. Esta relação, quando se faz pelo direcionamento ativo dos apoios, provoca a resistência no movimento, criando vetores de força opostos que equilibram e sustentam com economia de esforço todo o corpo. Estas oposições projetam o movimento no espaço, e tudo se alinha de acordo com a intenção de cada corpo (MATOS, 2017).

⁴ Resistência e Oposição são tópicos corporais do Processo Lúdico na Técnica Klaus Vianna. Cf. MILLER, 2007.

- **O alinhamento ósseo se dá a partir do acionamento ativo dos apoios.** O direcionamento intencional dos apoios orienta os ossos em determinadas direções, em transmissão de forças, que alinham as partes do corpo e distribuem o peso.

Os três outros “pilares” ou conjuntos de princípios que oferecem sustentação para o trabalho com a Técnica Klauss Vianna, a saber, autoconhecimento, autonomia e singularidade, além de estarem inter-relacionados, se reportam ao primeiro, e nele se apoiam, de forma que sem este, aqueles não fariam sentido. Além disso, direta ou indiretamente, todos os princípios em que se apoia a Técnica Klauss Vianna reforçam o referido entendimento de corpo.

O aprimoramento da atenção e da percepção são condições necessárias para o desenvolvimento do trabalho com a Técnica Klauss Vianna e são também parte de seus objetivos (ibid., p. 22-23).

Atenção e percepção permeiam o trabalho na Técnica Klauss Vianna. Em todos os conjuntos de princípios, a percepção será sempre um ponto a ser trabalhado, afinado, apoiando o fato de que a prática corporal é a base dos conceitos que se corporificam e geram mais movimento (interno e externo).

Dos princípios que fomentam o autoconhecimento:

- **Autoconhecimento é necessário para expressão do movimento.** Perceber o próprio corpo e reconhecer como este se movimenta e se organiza a cada instante, num processo contínuo de aprendizagem, é condição para disponibilidade de expressão do movimento, porque faz reconhecer as sensações e estados corporais emergentes.
- **Sem atenção não há possibilidade de autoconhecimento e expressão.** O trabalho de autoconhecimento só é possível por meio da atenção dirigida ao corpo, ao reconhecimento dos movimentos, sensações, imagens e estados corporais que emergem no movimento e do pensamento, já corporificados e renovados pelo movimento.
- **A repetição deve ser consciente e sensível.** A repetição desatenta de um movimento não traz atenção ao momento presente, podendo levar à ausência. É necessário estar atento e presente para perceber as novas informações dos ambientes internos e externos ao corpo, que coexistem na continuidade dos movimentos.

- **A forma do movimento deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso.** A maneira como devemos guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca por uma forma pronta, codificada, mas percebendo como o movimento se constrói. Esta percepção mais fina, possibilita a investigação da construção do movimento com reconhecimento de todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, emocional, cognitivo – chegando em linguagens estéticas singulares por gerar expressão e conexões de todo o corpo na ação motora e cognitiva. “É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo o funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo” (ibid., p. 24).

Os princípios que apontam um caminho para autonomia, recorrem ao autoconhecimento como um atributo das estratégias de trabalho. Isso porque na Técnica Klaus Vianna, os alunos são considerados pesquisadores, e são convidados a – reconhecendo suas possibilidades corporais e de sua singularidade – empreenderem sua pesquisa, tornando-se responsáveis, cada um, pelo seu próprio processo. O papel do professor aparece como um pesquisador-provocador, que incita proposições e provocações, acompanha e também colabora com o processo de seus alunos pesquisadores. Por isso, autoconhecimento, autonomia e singularidade são indissociáveis e corroboram com o entendimento de corpo que embasa todo o trabalho. Dos caminhos de abertura para autonomia:

- **A dança está dentro de cada um, e não deve ser buscada fora, na cópia de atitudes e passos.** É a partir do próprio corpo e de suas relações com o ambiente a possibilidade de expressão. O corpo tem potencialidades de movimento, que pode acontecer como movimento artístico dependendo de quais informações chegam e de como aquele corpo vai negociar com as informações que já estavam. O que existe são possibilidades de combinações de informações novas com as que se aprontam na relação, por exemplo, as instruções de uma técnica, pode gerar movimentos artísticos, ou dança.

- **O que importa não é decorar passos, mas aprender caminhos para criação de movimentos.** O estudo de como o movimento acontece é que possibilita a autonomia no trabalho corporal e criativo. O termo caminho também se refere a como o movimento acontece no corpo; sobre os desenhos internos de movimento pela ossatura e musculatura, enquanto se desenha no espaço pela projeção da expressão ou não. Ainda diz respeito a compreensão do pensamento que estrutura a base do movimento, o caminho conceitual do que se aprende.

Assim chegamos ao princípio que contempla a singularidade dos corpos, sendo um dos fundamentos do trabalho, não apenas pela constatação de que somos singulares, mas também pela propriedade do termo que alimenta os processos de trabalho. É a partir das diferenças entre os corpos, e também pelas mudanças sutis de um mesmo corpo, instante a instante, que se pode elaborar possibilidades processuais no trabalho com a Técnica Klauss Vianna.

- **Cada um possui sua própria dança.** O movimento de cada indivíduo é próprio e singular. Nele estão contidas histórias daquele corpo, e o movimento será o resultado de sua organização. O mesmo movimento executado por diferentes corpos, nunca será o mesmo, isso porque cada um trará o vestígio de sua historicidade, cada corpo se movimenta carregado de sua singularidade.

Estes quatro pilares teóricos formam os princípios em que se apoia o trabalho corporal na Técnica Klauss Vianna, ao passo que também constroem o eixo de orientação para elaboração das instruções na técnica (MATOS, 2017).

1.2 O PENSAMENTO COMO AÇÃO

A Técnica Klauss Vianna é uma prática que move o pensamento, podendo gerar reflexões e também novos paradigmas. O trabalho corporal nesta técnica vai atuar os processos artísticos a partir do corpo e sua relação com o ambiente, pressupondo movimento/vida.

Quando o entendimento de corpo situa o próprio corpo como sítio das experiências da vida, anunciando a carne como uma matéria capaz de estar e ser as vivências do mundo, diluem-se as fronteiras do paradigma: arte e vida.

Isadora Duncan trabalhou os cinco sentidos: usava a emoção que existe no fato de olhar o mar, caminhar descalço, ouvir os sons do cotidiano. Ela não era indiferente ao mundo em que vivia. Existe uma musculatura da emoção e os bailarinos, os atores e todos os seres humanos precisam conscientizar-se dela. (VIANNA, 2005, p. 71-72).

É assim que o trabalho na Técnica Klauss Vianna vai abordar os processos criativos e de pesquisa. Uma vez que arte e vida são de fato um amálgama, todos os sentidos do corpo e sua relação com seu entorno constituem a experiência daquela ação, e nos coloca em exercício de ressignificação do que é estar em processo artístico e fazer/ser arte. Dizia o mestre que “a vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (VIANNA, 2005, p. 103), e que não há nenhuma novidade nessa afirmação, haja visto que as transformações que decorrem das vivências e experiências de cada um, só podem ser efetuadas pelo corpo e como corpo.

As nossas ações no mundo em qualquer atitude (artística ou não), incluem o ambiente num processo de co-evolução. Uma troca que vai produzir “uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais (GREINER; KATZ, 2005, p. 130). Assim, as informações do “fora” co-evoluem

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente (ibid., 2005, p.130).

Nesta troca inestancável entre corpo e ambiente, o contexto acaba sendo fundamental para construção do pensamento. Pois o “onde” reserva um importante aspecto de uso das mensagens que chegam para formação da intelectualidade. Ainda assim, interação é a ignição das trocas, logo, a motricidade pode ser um processo perceptivo gerador de cognição e intelectualidade.

A significação dos objetos do mundo, abarcam nossos esquemas de experiência corporal e sensibilidade, modos de percepção, e interação com os objetos,

eventos ou pessoas (GREINER, 2005). Assim, se reforça a ideia de que o pensamento tem início na motricidade, interação do corpo com o meio, e não apenas um produto cerebral e do sistema nervoso central.

O organismo e o ambiente não são determinados de maneira separada. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas, de fato uma criação co-evolutiva com eles. O ambiente não é um processo autônomo, mas uma reflexão da biologia das espécies. Assim como não há organismo sem ambiente, dificilmente há ambiente sem nenhum organismo. O ponto chave é que os seres vivos e seus ambientes se situam em relação, uns com os outros, através das suas especificações mútuas ou de uma relação de co-determinação (ibid., p. 44).

A co-evolução entre corpo e ambiente, reitera o movimento como início dos processos de intelectualidade, formação de conceitos etc., pois se o pensamento se constitui a partir da motricidade, existe uma chave importante para esta dinâmica que é admitir o corpo sempre em relação.

Na Técnica Klauss Vianna, esta direção do trabalho corporal se estrutura fortemente nos improvisos de movimento, sendo um trilho já traçado pelo próprio Klauss, quando estimulava a atenção do “aqui e agora”, do momento presente, para despertar o entendimento de que o corpo está sempre em troca constante com o meio, sempre em relação com o ambiente para contextualização do próprio movimento.

Eles começaram lentamente, tiraram o sapato e deslizaram os pés no chão, sentindo o contato com o solo, sentindo a relação com o solo, com aquele espaço em que iam dançar. Era quase uma cerimônia, lenta e cuidadosa. Só depois colocaram as sapatilhas e iniciaram um *pliê* bem lento (VIANNA, 2005, p. 51).

Esta estratégia didática de Klauss Vianna, já intuía a importância do contexto no movimento para criação do pensamento em arte e no corpo. Décadas depois, pesquisadores de várias áreas – em especial a segunda geração de neurocientistas como António Damásio e outros – vão apontar o movimento como ignição do pensamento, como se tudo começasse pelo movimento do corpo.

A dança então pode ser vista como atividade intelectual, e para quem já experienciou trabalhos corporais essa afirmação acaba por ter sentido tácito.

Ao acordar, ao sensibilizar uma dada articulação, adquirei mais um ponto de equilíbrio em meu corpo, e isso acaba agindo sobre todo o resto, inclusive sobre coisas que aparentemente nada têm que ver com músculos e articulações, como a atividade intelectual (VIANNA, 2005, p. 99).

Atualmente, com alguns estudos que apontam o corpo sendo um sistema integrado, percebemos que as propriedades intelectuais tudo “têm que ver” com os músculos, pois o que somos é corpo, e isto dá conta de nossa totalidade em movimento: músculos, emoções, ossos, pensamento, cérebro, contexto, cultura etc.

1.2.1 Movimentos Cognitivos

Quando o entendimento de corpo supera as dicotomias que foram implantadas em nossa cultura, é possível repensar questões de aprendizagem, cognição, comunicação, e como já dito antes, perceber que a intelectualidade começa no movimento do corpo, sendo assim, dança pode ser considerada um movimento cognitivo.

Desde a década de 80, alguns pesquisadores lançaram novas propostas sobre o corpo, movimento e cognição. Um nome bastante importante para este novo entendimento foi o americano Mark Johnson (1987) quando apontou que a cognição tem origem na motricidade, explicando que ter a ideia de um dentro e um fora do corpo, com um fluxo de movimento entre eles, é ainda pensar corpo como recipiente (GREINER, 2005).

O processo de codificação dos pensamentos tem aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes. O que garante a coerência do cruzamento é uma homologia de probabilidades nas transições espaço-temporais, homologia que criaria as condições para que a informação do fora possa ser percebida e ser levada para dentro do corpo (ibid., p. 129).

Esta informação começa a desestabilizar o que entendemos como processos de aprendizagem e então podemos discutir o papel da arte, em qualquer linguagem, já que tudo o que vivenciamos é como corpo e movimento.

Outras questões aparecem importantes para esta discussão – quando as probabilidades de trocas de informação necessitam das transições espaço-temporais, se estabelece uma rede de relações entre corpo e meio.

Em 2009 o Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira foi conferencista no XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Sua palestra, direcionada à teoria do conhecimento e artes, discutiu

questões de aprendizagem, cognição, corpo e contexto em relação. Para estas questões, ele traz o conceito de *Umwelt* desenvolvido pelo biólogo estoniano Jakob von Uexküll (1864-1944).

Uexküll foi um dos pioneiros das pesquisas em etologia e ecologia, e estava preocupado com as questões metodológicas na ciência em relação ao estudo dos objetos e a interpretação da realidade. Por exemplo, você começa a estudar um animal, logo, você percebe que a leitura sobre aquele animal, aparece enviesada a partir do que você experiencia como conceito de mundo. Ou seja, o comportamento daquele animal é interpretado pelo seu comportamento.

Todo sistema vivo quando evolui, na realidade, enquanto sistema aberto, ele interage com esta realidade e desta história evolutiva nasce características do sistema que funcionam como interface de relação à realidade. Quando eu digo isto, obviamente, eu tô partindo de um pressuposto da teoria do conhecimento que é um pressuposto objetivista: a realidade existe. Alguns idealistas extremados podiam achar que não, mas eu estou me referindo aqui como um objetivista, ou seja, eu acredito numa certa importância do objeto de estudo. Realista, eu admito objetos reais além dos ideais, mas crítico, ou seja, não sou ingênuo o suficiente de achar que a realidade me é dada. Pelo contrário, ela é extremamente difícil de ser atingida. Então isto é uma forma de realismo crítico. Então, quando eu digo a vocês que se desenvolve uma interface, um projeto evolutivo entre o sistema vivo cognitivo e a realidade, eu estou admitindo, *a priori*, esta hipótese cognitiva (VIEIRA, 2009, p. 14-15).

Admitindo esta hipótese cognitiva, entendemos como Uexküll chegou ao termo alemão *Umwelt*. Cada espécie viva é envolvida por uma espécie de interface que atua no contato entre aquele sistema cognitivo e o resto do mundo. É como se no limite mais periférico desta interface, mais objetiva se apresenta a realidade, e na direção mais interna, mais próxima do sujeito, mais subjetiva se tornam as ocorrências da realidade. Ou seja, esta interface atua como ponte entre realidade e subjetividade, e cada espécie viva possui seu próprio mundo em volta, seu universo particular. É isso que Uexküll chamou de *Umwelt* (VIEIRA, 2009).

Se *Umwelt* que significa ‘o mundo em volta’, ‘o mundo em torno’, foi importante para mostrar (no exemplo do estudo do animal) que o animal está percebendo o mundo da maneira dele, completamente diferente da nossa, e que cada ser vivo, possui o seu próprio mundo em torno, a problematização deste conceito para ciência aparece na tradução dos objetos do mundo.

O mais importante aqui é saber que nós, humanos, temos um *Unwelt*, e então saber discutir neste conceito – e admitindo um caráter evolucionista desta teoria – a implicação nos processos de aprendizagem, cognição, comunicação e arte.

De acordo com Vieira (2009) ao longo de três milhões de anos, nossa evolução foi configurando camadas deste *Unwelt*, deixando de ser apenas biológico e se tornando psicológico, psicossocial, social e cultural. Isso envolve o cérebro desde a sua elementaridade até uma versão mais sofisticada.

O autor ainda explica que esta evolução no cérebro humano se configurou por basicamente três crises evolutivas: a primeira, mais lenta, é a que garantiu a sobrevivência dos répteis, o complexo reptílico. A segunda, razoavelmente lenta, é o complexo límbico, que vai atuar nas emoções, sensações, sensibilidade e que caracteriza os mamíferos, e o terceiro, o mais rápido, apareceu de uma maneira mais desenvolvida, é o neocórtex. Assim, Vieira afirma que o neocórtex é:

A fonte da racionalidade, do discurso, da linguagem articulada, logo da linguagem da filosofia, da ciência, etc. Ou seja, é nesse domínio da racionalidade, onde aparece um tipo de conhecimento, como filosofia ou como ciência. Mas o interessante é que já é possível um tipo de conhecimento antes deste neocórtex ser desenvolvido, principalmente associado ao límbico, que é o conhecimento baseado em sensações, em sensibilidade, em percepções, em sentimentos, em emoções. Este conhecimento já abarca a arte. O que eu estou argumentando com vocês é que, em função da evolução cerebral, **a arte como tipo de conhecimento é anterior a própria filosofia e a própria ciência** (ibid., 2009, p. 16, grifos do autor).

Existe então um conhecimento que é anterior ao processo da racionalidade. Ou seja, um conhecimento que se torna tácito, e que tem seu caráter cunhado no sistema límbico. Este conhecimento vai lidar com a realidade a partir de toda configuração também subjetiva do *Unwelt*.

Sendo a ciência um conhecimento que busca narrar sobre as realidades existentes, existe sempre um traço de subjetividade do pesquisador que pode embaçar a leitura da realidade estudada.

Na arte, os movimentos são diversos, e talvez não se busque a ‘realidade’ em si, mas possibilidades da realidade a partir da exploração da subjetividade do artista, do seu mundo particular, do seu *Unwelt*.

Conhecimento tácito é aquele que você detém, mas não consegue

comunicar por meio discursivo, como discurso lido, escrito, falado, ouvido. Você detém o conhecimento. Isso, sob certo ponto de vista, você consegue comunicar parte dele, mas não por estes métodos ortodoxos. Por exemplo: linguagens corporais são ricas em conhecimento tácito; entonação de voz é conhecimento tácito; arte é conhecimento tácito [sic]. Ou seja, a arte volta de novo, enquanto forma de conhecimento e como a principal portadora comunicacional do conhecimento tácito, que não pode ser trabalhado por meio do discursivo ortodoxo (ibid., 2009, p. 17, grifos do autor).

Aqui chega-se num ponto importante para os movimentos cognitivos e os processos de aprendizagem. Sendo a arte um tipo e uma forma de conhecimento, as atuações artísticas podem construir intelectualidade a partir do movimento do corpo e comunicar as informações sob outras formas de discursos.

De acordo com Greiner e Katz (2005) este processo cognitivo pode ser facilmente reconhecido para quem estuda as manifestações da dança, do teatro e da performance art na contemporaneidade, como ocorrências de comunicação. Porque, deste ponto de vista, o contexto, o ‘onde’, sempre se apresenta como um parceiro ativo das atuações cênicas. Deixa de ser apenas o lugar, para se configurar junto às experiências do artista, uma espécie de ambiente contextual.

1.3 CORPOMÍDIA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA

A teoria *corpomídia*⁵ foi desenvolvida pelas duas pesquisadoras de corpo Helena Katz e Christine Greiner (2005), e acabou cobrindo a necessidade de encontrar uma teoria que abarcasse as questões do corpo nos movimentos artísticos atuando suas competências cognitivas nos modos de aprendizagem e arte.

Corpomídia é um termo que pensa o corpo como mídia de si mesmo:

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o

⁵ Termo cunhado pelas pesquisadoras de corpo Christine Greiner e Helena Katz. Cf. GREINER, C.; KATZ, H. 2005.

corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, 131).

O entendimento de corpo com qual o corpomídia lida está sintonizado com os princípios e fundamentos da Técnica Klauss Vianna. A proposição de pensar corpomente em constante relação com o ambiente, alinha o discurso do que se experiencia no trabalho com a Técnica.

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (ibid., p. 126).

A Técnica Klauss Vianna entende corpo sem rótulos ou etiquetas, e esta já era uma proposição de Klauss Vianna – pensar o corpo como um sistema aberto, em constante transformação que decorre da coexistência com o meio.

Este entendimento modifica as chaves para os processos de cognição e aprendizagem, primeiro porque não nega o sistema biológico presente na organização social do indivíduo, e depois porque conta com o social para reatualização da estrutura biológica, e este é um dado interessante:

Como o social ainda é visto como antítese do biológico, informações biológicas trazidas para a explicação de padrões de comportamento humano, especialmente as genéticas, sofreram e continuam a sofrer rejeição. A “biologização” precisaria ser combatida por representar uma porta aberta para o horror das eugenias, a ameaça dos controles raciais, etc. E isso se apoia em uma bibliografia que continua sendo produzida dando por suficiente reconhecer a existência da evolução, mas sem descrevê-la com competência teórica. Sem este indispensável conhecimento técnico, evolução continua sendo apresentada como sinônimo de progresso, o que impede um uso adequado da sua teoria (ibid., p 128).

Quando Klauss Vianna propunha uma investigação corporal minuciosa do movimento, ele estava voltando o olhar para a biologia, e intuía a reintegração do que hoje já sabemos ser integrado: corpomente e ambiente. A abertura da percepção mais fina do movimento do corpo, gera o conhecimento de si, do corpo próprio, de seus anseios, particularidades – de sua singularidade.

A Técnica Klauss Vianna se alinha com o estudo do corpomídia pelo entendimento de corpo que a teoria sugere. Além disso, aprofundar o estudo do corpo desestabiliza nossos padrões de conhecimento sobre nós mesmos, de comportamentos

e nos faz ressignificar os processos de aprendizagem em nosso sistema. A técnica pode ser repensada, reelaborada e direcionada com novas instruções, que a todo o tempo querem estimular a presença no aqui e agora, acentuando a atenção e percepção ao momento presente da ação, o que garante o frescor do novo nos processos de aprendizagem.

Esta direção do Trabalho na Técnica Klauss Vianna, afinada com o entendimento de corpo na teoria corpomídia também fricciona outra cisão criada em nossa cultura ocidental: teoria x prática. Os modos de aprendizagem acontecem a todo instante no corpo pelos trâmites de coexistência com o meio, e, pensar corpomente e ambiente já desestabiliza os lugares cristalizados dos processos pedagógicos. Isso porque nos leva a questionar se é preciso teorizar algo para depois experimentar um exercício, ou se o contrário – da prática para teoria – são de fato modelos com maior plasticidade pedagógica.

Por tudo isso sei que este trabalho não está pronto nem ficará pronto nunca: são observações, reflexões, sensações que se modificam e ampliam-se no dia-a-dia, na sala de aula, no meu encontro comigo mesmo. Às vezes me perguntam como é que se chama esta técnica e confesso que não sei. Eu apenas quero lançar a semente. Uma vez soltas em terra generosa, essas sementes provocarão reações (VIANNA, op. cit., p. 70).

Sabemos que sementes provocarão reações em qualquer terra semeada, pois não há expectativas do que virá a ser, mas dinamicamente, tudo está em movimento e transformação. Assim o corpo, a arte, a técnica, a teoria, a prática etc., estão mutuamente se modificando em constante relação. São os processos de coexistência que diluem as cisões que fomentamos em nossa cultura (corpo/mente, natural/cultural, teoria/prática etc.). Este entendimento que compreende integração do corpo e admite a constante relação com o ambiente, é uma mudança de direção para pensar os modos de aprendizagem e abrir novas proposições nos programas pedagógicos.

1.4 KLAUSS VIANNA E A SALA DE AULA

Pensar a sala de aula pode ser um trabalho árduo e de intensa pesquisa. A direção pedagógica de Klauss Vianna sempre traçou um estímulo à presença (estado de disponibilidade corporal e atenção ao aqui e agora), abertura para os processos de autonomia em sua relação com o ambiente e o respeito à singularidades.

Antes de tudo, preciso colocar os alunos na sala de aula. Eles precisam descobrir que se encontram entre quatro paredes, conscientizar-se de que não estão na rua, ou em casa, ou no trabalho. É necessário começar por aí, porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente.

Começo então propondo que façam um círculo, sentem-se no chão – onde eu também me sento – e falem do que quiserem, da vida, de porque estão ali, o que buscam em uma sala de aula (VIANNA, op. cit., p. 132).

Falar é um ato corriqueiro, nem sempre nos damos conta de que a fala é uma maneira de expressar o que o corpo está sentindo naquele momento. Klauss estimulava a fala no início das aulas, e dizia que este preâmbulo, é uma maneira do grupo se conhecer, e principalmente das pessoas se situarem, descobrirem que estão numa sala de aula, abrir um estado atento ao momento presente e também disponibilidade (VIANNA, 2005).

Klauss dirigia este início de aula sem pressa ou contagem de tempo no relógio, e afirmava que a duração desta roda de conversa inicial dependia de cada turma, da reação de cada também em relação aos outros, de cada semana, de cada dia etc. “Um dia conversa-se mais, outro dia menos (ibid., p. 134).

A desestruturação que busco começa por aí porque os alunos, em geral, não esperam por isso, não pensam em uma possibilidade dessas, talvez nem quisessem passar por uma experiência assim. Mas é exatamente o que quero, isto é, chegar até eles, iniciar uma relação de cumplicidade, de confiança, de troca.

[...] O que pretendo é derrubar a divisão entre a sala de aula e o mundo lá fora, acabar com as paredes, as barreiras, mostrando ao mesmo tempo que em toda sala de aula existe também uma ordem interna que deve ser consciente (ibid., p. 134).

Esta direção pedagógica também faz perceberem que o professor não é o dono da verdade, e que existem muitas coisas que ele não saberá responder. Assim, a relação travada entre professor e aluno, não estará baseada na técnica ou nas facilidades que cada um apresenta, ou no controle do professor, mas se estabelece uma base na relação entre seres humanos.

Neste processo as dificuldades de cada um são acolhidas e percebidas, sublinhando as singularidades que compõe o grupo e a sala de aula, respeitando o ritmo de cada um, não se pode estabelecer uma mesma ritmicidade de aprendizado, nem tampouco padronizar os estágios do desenvolvimento pedagógicos.

É também nesse início da aula que surge a questão da timidez, da disponibilidade de trocar, expor-se, falar em grupo. Também não interfiro nisso, espero que cada um descubra seus limites. Acredito que as pessoas têm de chegar a um certo nível de entendimento de si mesmas para que depois possam trocar. Insisto: as aulas não pretendem ser terapias, ainda que para alguns alunos eu possa até servir como terapeuta. Para outros, no entanto, sou amigo, ou professor, ou médico. Ou bruxo. Cada um que olhe como quiser (VIANNA, op. cit., p. 135).

Nas aulas individuais este movimento também aparece, e talvez, um pouco mais acentuado. Isso porque o aluno, na relação direta com o professor, e somente com ele, em aula, elabora as questões de sua singularidade em outra velocidade. A confiança adquirida com o ser humano à sua frente acaba sendo um pano de fundo para as trocas em aula e construção das técnicas pertinentes àquela linguagem.

Quando a cumplicidade professor-aluno se configura em aula, o aluno aprender a relaxar, que é diferente de se abandonar, isto é, o relaxamento corporal é amparado no nível de abertura do aluno para o processo de aprendizagem, sem confundir com desatenção, ausência ou torpor como perda da noção do próprio corpo e do espaço.

O que proponho, ao contrário, é que não percam essa noção, que relaxem, deixem a musculatura à vontade, que busquem desde o princípio da aula o grau mínimo de atenção necessário para manter o equilíbrio. Ou seja: relaxar não significa sair da aula, afastar-se da sala, distrair-se, fugir de si, ausentar-se. É possível relaxar e permanecer presente.

Antes de tudo, portanto, preciso mostrar que temos um corpo, convencer cada um da existência desse corpo, do qual só nos lembramos quando sentimos dor, indisposição, cansaço ou excitação física. Por isso, proponho que o início do trabalho seja feito com conversas informais, como já disse. Também peço para que, enquanto falem, eles toquem em alguma parte do próprio corpo, levemente, massageando e buscando reconhecer os ossos (ibid., p. 135-136).

Assim, é possível abrir a percepção do corpo também no momento em que se fala. Klauss afirmava que com esta prática, os alunos começam a descobrir a relação entre a verbalização e a descoberta corporal e que, “o ritmo e a musculatura interna transformam-se, tornam-se mais presentes quando unimos a conscientização física ao processo verbal” (ibid., p. 136).

Esta é uma afirmação interessante para se trabalhar a integração do corpo em todos os seus processos comunicacionais. Alinhar no início das aulas corpo e voz, é também considerar o corpo como um sistema bio-psico-social e criativo, com a proposta de mantê-lo acordado consciente de sua integração.

Nesta direção do trabalho o aluno torna-se mais consciente da totalidade do corpo, acordando também os gestos até então mecanizados pelas atividades diárias fora da sala de aula (VIANNA, 2005). O trabalho em sala de aula é o que vai estimular a abertura de espaços internos, na mente, nos músculos, nas articulações, no corpo.

O que importa, sempre, é levar a consciência corporal até os alunos, porque penso que bem mais importante do que conhecer o espírito e saber que o corpo existe, está aqui comigo e depende dele para viver. Cada um começa a descobrir o próprio corpo, seu ritmo, e somente aí esse corpo pode começar a dançar, interpretar, expressar-se. Nisso não há nada de esotérico, divino ou coisa assim: quero apenas recuperar o lado lúdico do movimento (VIANNA, op. cit., p. 139).

Estes não são apenas movimentos do corpo, são gestos de vida.

1.5 PARA PENSAR ARTE

Klauss Vianna era sem dúvida alguém muito além de sua época. Seus pensamentos sobre arte ultrapassavam os limites históricos e contextuais, e levantavam questões que são discutidas até hoje, em nossa contemporaneidade.

Quando se pensa corpo como um sistema aberto, em constante troca com o meio, a obra artística também ganha outras dimensões. Além dela fazer parte de uma ocorrência do instante neste trâmite travado entre corpo, meio e o que está em criação, ela (a obra) se reatualiza pelas possibilidades de realidades que o instante sugere. Isto é, toda obra artística é uma criação que resulta dos instantes, passados e presentes, e uma espécie de antecipação futura que se instaura pelas possibilidades de enredamentos do corpo, de suas situações já vividas com as ocorrências do momento.

É preciso estar atento para reinventar a arte, instante a instante enxertá-la de vida e perceber o corpo (que está sempre em movimento) também como uma obra aberta, que atualiza na realidade existente a possibilidade de escolhas sobre aquilo que se quer discorrer (BOURRIAUD, 2009).

A prática corporal na Técnica Klauss Vianna revela o fato de que cada corpo, ao experienciar o movimento como experiência estética, penetra a arte na vida “cotidiana” de modo a borrar fronteiras tradicionais entre arte e vida, pois um simples caminhar, por exemplo, pode ser considerado como uma prática estética, reinventando

a cidade, as ruas, quando cria novos trajetos e organiza ações nos espaços que podem ser consideradas como contexto de uma dramaturgia corporal.

Se problematizarmos estas questões em relação a alguns regimes vigentes institucionais, como por exemplo, os movimentos mecanizados por classes técnicas x a expressão de cada corpo; formatações das escolas clássicas x a singularidade de cada um, esta reflexão pode contribuir no sentido de dessacralizar e descentralizar algumas instâncias e discursos artísticos, que entregam à arte necessidades de deleite estético, virtuosismo e agradabilidade.

Dessa forma a arte expande os modos de relação que o interlocutor pode construir juntamente dela e assim dilatar-se para além do campo do deleite. Nessas novas esferas, o confronto, a acolhida, a repulsa, a surpresa, o medo, enfim outras sensações são investigadas como maneira de reconfigurar a relação dos transeuntes com a paisagem na qual cotidianamente trafegam. (BRUNO, 2016, p. 16)

Fica claro que trafegar em ambientes cotidianos é entendido como rotina de cada corpo, ou seja, todas as nossas atividades diárias, trajetos e tarefas formam a teia que enreda os espaços e situações como vida cotidiana e vivência de cada um. Neste aspecto, o fazer artístico de cada indivíduo é fomentado na própria experiência de vida, de estar no mundo, das sensações e sentimentos emergidos no movimento, e nas consequentes reconfigurações e ressignificações do movimento, sendo assim, percebidos como vivência estética, e então artística.

Nos lembra Damásio (2015) que a ‘arte de viver’ provoca os enredamentos necessários entre o corpo e o ambiente e estimulam na estrutura biológica, estratégias para regulação da vida e adaptação, alterações em seu estado de corpo e construção de consciência, e ainda que, a consciência é indispensável para uma mente criativa, mas não toda, nem o ápice da complexidade mental, sendo esta apenas um “intermediário e não como o ponto culminante do desenvolvimento biológico.” (ibid., p. 34)

Neste bojo, pode-se admitir o corpo e seu movimento como um trajeto *intermediário* do desenvolvimento biológico na espécie humana, pois é desta interação corpo-meio que, ao ser estimulada num processo artístico, agencia a formação da consciência, indispensável para uma mente criativa, e que se cunha, no caráter de arte dentro da Técnica Klauss Vianna, como *processualidade* e não como fim desejável ou produto acabado.

Ou seja, a prática artística nesta técnica, tem a ver com este intermediário de Damásio (2005), pois vivencia a experiência do instante, no aqui e agora, articulando corpo e ambiente, suas percepções e sensações, consciência, no momento inserido da experiência, criativa, em cena, ou do seu movimento na vida. Não se entende o corpo como um produto acabado, e sim como um caminho a percorrer, um trajeto intermediário.

A prática artística na Técnica Klauss Vianna pode estimular neste corpo um contorno cênico, ou, um corpo cênico que se constrói tecnicamente amparado pela investigação, pelo trilho a seguir, sem expectativas a priori, ou metas a alcançar e/ou finalidades que tendem a impedir “a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido.” (VIANNA, 2005, p. 100). Neste fomento à processualidade, o trabalho na TKV reforça o caráter político de entender o movimento na singularidade dos corpos, refutando classes hegemônicas e regimes no campo das artes.

Pontua Miller (2012):

Assim o corpo cênico construído para a cena contemporânea pode ser preparado todos os dias por meio do processo de acessar a dança de cada um com suas memórias, seus sentidos e suas experiências, a fim de reabitar e reconfigurar o corpo que dança. Com o foco no processo, é possível trabalhar a técnica como atitude investigativa que abre campos de pesquisa a ser explorados, abrangendo de maneira mais ampla o trabalho técnico na contemporaneidade (ibid., p. 65).

O pensamento de processualidade é direção fundamental nos princípios da Técnica Klauss Vianna e também do trabalho contemporâneo de um corpo em criação. O apontamento de um “não desfecho” mas um campo abrangente e contínuo de possibilidades, traz para estas questões o foco para o processo vivido no corpo de cada um, na singularidade de cada corpo, suas memórias, seus vestígios, sua história.

Para este fato, Cecília Salles (2013) aponta o fato do olhar singular de cada artista como princípio de percepção de unicidade, onde, no ato em que se percebe um algo, já há uma tradução e uma interpretação deste algo apreendido, que se relaciona diretamente com a busca e a vivência particular daquele artista.

A relevância está na observação de como o artista se aproxima desta realidade e da trilha por ele deixada de sua grande montagem: um mundo desejado é construído com peças apreendidas de um amplo universo observado.

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformação poéticas. Em seu processo

de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas relacionadas a seu grande projeto poético. A singularidade de cada obra e de cada artista está não só na natureza dessas combinações perceptivas como também no modo como são concretizadas. (ibid., p. 108)

A Técnica Klauss Vianna, por se afirmar como uma prática corporal, tem seu princípio de percepção no próprio corpo e em seu movimento. Em caráter cenestésico e investigativo, se o corpo é o centro da percepção, qualquer movimento criativo que se elabore, já tem o frescor da novidade que advém das especificidades de cada um como o soma de sua historicidade vivida.

A abordagem corporal da pesquisa coreográfica [...] tem por base a escuta das potencialidades perceptivas do corpo, das memórias registradas e imprimidas no decorrer da vida, elementos que se expressam na estrutura e na organização corporal, deixando, assim, os vestígios no corpo. Cada corpo é vestido de seus vestígios. (MILLER, 2007, p. 90)

Não há como negar a experiência vivida de cada corpo, os vestígios sempre estarão lá reivindicando sua potência de singularizar aquele corpo.

Sendo assim, num processo de criação artística, todas as informações e pistas da particularidade de cada um são convocadas às possibilidades deste mundo novo em construção como potência criativa. A importância da percepção para criação está no autoconhecimento, e volta-se na mesma medida como movimento de (re)conhecer-se para (re)criar.

É neste sentido que a Técnica Klauss Vianna fomenta as várias formas de criações, num processo de percepção de si para a percepção do outro, do espaço, do corpo em relação, sublinhando a vivência de cada um como potência criadora.

A Técnica Klauss Vianna fornece instrumentos para o treinamento técnico [...] com base em diversos focos de abrangência, como o estado de prontidão para o movimento, ou seja, a habilidade de estar alerta e presente com mínima tensão, a observação do corpo em movimento, a autonomia do aluno para a criação, conexão com os ambientes interno e externo, sendo o treinamento técnico enfatizado não como repetição mecânica, mas como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões. [...] É uma via para transpor para o palco o que é vivenciado em sala de aula (MILLER, 2007, p. 98-99).

Quando os elementos trabalhados são experiências vividas, do ‘corpo-sentido’⁶, ou seja, um corpo que afina a percepção de si num âmbito mais sensível de

⁶ Ver MILLER, 2007

escuta e disponibilidade ao momento presente, o movimento criativo é entendido como realizar uma ação, trazendo atenção ao ato de realizar algo. Tudo isso é dinamizado pelas instabilidades e possibilidades da própria existência, de si e do que se cria. Este aspecto do corpo cênico em criação é apontado por Miller (2012) como *labilidade* na dança. Esta instabilidade (da vida) que só consegue viabilizar uma certa partitura do movimento como uma espécie de mapa coreográfico (obra em criação) por estados de atenção, presença e escuta.

O corpo em atitude atenta forma-se por meio do que nele se transforma constantemente, pois há nessa presença de atenção um jogo interativo que potencializa a pesquisa, a investigação, ou como bem afirma Neide Neves⁷, a apropriação consciente dos conteúdos da aprendizagem. (ibid., p. 135)

A problematização da labilidade para a criação artística em qualquer linguagem (teatro, performance, dança, música, intervenção urbana etc.) se verticaliza dialogando com a própria dinâmica da vida e dos modos de vida e arte na contemporaneidade, sendo parte constituinte do imaginário que alimenta na arte o que compactuamos como realidade.

Esta instabilidade fricciona outro paradigma imaginação/realidade, e é bem colocada por Salles (2013) quando afirma que durante uma criação, a realidade de uma obra é dissolvida na realidade artística, e que o artista é uma espécie de catalizador da experiência, juntando recortes da realidade, fazendo da realidade imaginada, tão real quanto aquela externa à obra.

Esbarra-se aqui no campo político entre arte e vida, pois a invenção e a manipulação de realidades tem a ver com a emancipação dos modos de vida e de suas reinvenções. Não há como falar em âmbitos políticos da arte na vida, sem admitir labilidade. É como se a própria vida, em seus instantes lábeis, tocasse o ímpeto artístico como alimentação do desejo de se reinventar, de criar o corpo artista.

Este pensamento tem sido experimentado na Técnica Klauss Vianna como uma estratégia de experiência sensível do corpo; uma prática perceptiva para criar mundos poéticos que propiciam numa esfera política a possibilidade de desmecanização da vida.

Se o que se fomenta é a pluralidade dos modos de vida – evidenciada na singularidade de cada corpo – o artista precisa primeiro tomar uma posição ativa de si,

⁷ Ver NEVES, 2008

e abrir uma escuta sensível no trâmite lábil de sua atuação artística e vida (aqui e agora da ação), para criar suas redes de conexões entre o meio e o seu próprio corpo, desestabilizando a todo o momento a própria experiência artística, e ser capaz de alimentar o seu processo criativo.

Neste ponto, chega-se na labilidade como estratégia desestabilizadora, provocadora de instantes novos, e não como uma receita, ou um caminho pré-estabelecido para o motivo criador (MILLER, 2012).

Klauss dizia não ensinar passos de dança, como uma coreografia aprendida, antes, se importava mais com o caminho escolhido para realização do movimento, o jeito singular que cada corpo experiencia o movimento (VIANNA, 2005).

Este pensamento, já estava (na época), na contramão de outras classes artísticas, e acaba por incitar a pronúncia da singularidade, refutando qualquer tentativa de massificação, generalização ou outro movimento que dilua a individualidade no coletivo de práticas mecanicistas e/ou tecnicistas.

Talvez a Técnica Klauss Vianna, por configurar-se na dança e também nas classes somáticas entenda os modos de reinvenção da vida e incitação da singularidade como atitudes que admitem um cuidar de si. É um caminho de abertura para autonomia.

Neste movimento, instigando um cuidar de si, ou seja, um problematizar-se enquanto artista ativo nas experiências de vida, que a prática artística na Técnica Klauss Vianna pode contribuir à uma abertura para autonomia, nos movimentos de reinvenções de si, e das criações de seus corpos poéticos na arte do movimento. Sem ter o objetivo de encontrar respostas, mas de criar sempre linhas de fuga, como corpos que escapam, e que quando chegam ao ponto de tornar-se uma verdade, usar da labilidade instigada, e novamente ser revisitados, reabitados, pois o enfoque está no processo, e não no final obtido (MILLER, 2012).

Então, a prática artística e criativa, se assim pode-se dizer, se torna inalcançável. Pois é sempre um processo do instante que permuta com o tempo-espço suas reinvenções e invenções de novos mundos.

Tal como a prática na TKV, que, apoiada no pensamento de Klauss Vianna, quer refletir e instabilizar pensamentos engessados sobre a arte, sobre o corpo em criação; instigar agenciamentos em relação ao corpo-artista, problematizando-o no cruzamento de outras linguagens e admitindo a instabilidade vivenciada no aqui e agora.

Assim, sem receitar os elementos que possam dentro deste pensamento se tornar um programa de estratégias possíveis, mas entendendo as linhas de fuga do corpo e do instante criador, a prática na Técnica Klauss Vianna configura tais elementos como provocadores do instante criador, sendo estes, aquilo que vai nortear o movimento de cada um em sua criação e atuação artística.

Este pensamento sobre o movimento do corpo incita em cada um, a criação de expressão e caminhos para exercer sua singularidade, e então, (re)criar-se como corpo. Este, que se concretiza na dança de uma técnica que entende o movimento de cada um como expressão de vida, como uma (sua) dança própria.

E se, a singularidade do movimento do corpo é fomentada na Técnica Klauss Vianna, é porque talvez como Nietzsche, Klauss concordava que um deus só era crível se ele soubesse dançar, logo, entendendo cada um como deus de si mesmo, Klauss Vianna instigava a dança singular de cada corpo para que o movimento fosse a evidência de vida, e pela dança, ser possível acreditar na própria existência.

2 A ESCUTA NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada.
Clarice Lispector, 1998⁸.

Atualmente, o corpo tem ocupado um importante papel de pesquisa na arte. Atrelado aos questionamentos filosóficos contemporâneos, os estudos tem discutido o corpo que escapa. Que escapa de um sentido, de uma racionalidade, de um cerceamento técnico, de definições, de conceitos fechados, de padrões, técnicas coercitivas e moldes, de nomenclaturas, ou até mesmo o corpo que escapa de si mesmo (FABIÃO, 2010). Afinal, qual é o corpo que buscamos? Ou melhor: será que buscamos?

Sem a pretensão de estar atrás de algo, mas consciente do que aparece e reaparece no corpo, na cena, dados que são constantemente construídos, alguns apontamentos são escritos em artigos, livros, ensaios, na tentativa de registrar esta “reescrita” em palavras, uma vez que o próprio corpo, e sua atuação em movimento já o escreveu primeiro, no espaço.

⁸ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998. p. 17

Atentando-se ao trabalho corporal proposto na Técnica Klauss Vianna, percebemos que umas das premissas deste corpo em criação é a presença – um estado de alerta flexível, fluido e permeável, totalmente consciente e em relação.

O exercício da presença pode abrir espaços para um corpo que escapa, e experiencia suas movências no que há por vir. Este é um corpo atento que encontra certa fluidez no aqui e agora (FABIÃO, 2010), apontado como corpo em fluxo na teoria corpomídia, ou, corpo em relação lembrado por Klauss Vianna (2005) e Miller (2012). O fato é que, a possibilidade de entender a presença de um corpo em fluxo e no instante, só é realizada quando se abre uma escuta sensível neste corpo, ou, quando se abre a escuta de um corpo sensível.

2.1 ESCUTA, PRESENÇA E DISPONIBILIDADE

Abrir escuta no corpo não é processo tão simples, e é claro que pelo fato de ouvir, a escuta parece estar no mesmo movimento. Mas nem sempre é o que parece, e nem todos que ouvem, escutam.

Acredito que o estado presente é fruto de um trabalho de percepção, e o jovem artista que apresenta este estado em cena nos esclarece até que ponto a vivência somática requer o frescor de cada momento cênico, que só acontece uma vez, como se fosse sempre pela primeira vez, e que não deve ser cristalizado (MILLER, 2012, p. 50).

Tal estado presente e com certa afinação da percepção, sensível às mudanças e ao frescor dos sempre novos momentos, tem a escuta como principal elemento de sua manutenção e realização.

Essa escuta é sensível a ponto de ser, junto ao corpo, reatualizada e reinventada instante a instante. Ou seja, não basta escutar, mas sim, escutar o que a própria escuta produz, no ato mesmo de escutar. (COELHO, 2002)

Uma elasticidade necessária para escuta põe em xeque uma escuta a priori, que pode aparecer como um “empoderamento” da própria escuta, e do desejo de escutar. Em outras palavras, quando não se escuta, não se trata de estar surdo, mas de escutar com expectativas de uma escuta borrada por desejos: mercantis, industriais, sociais, políticos, culturais, técnicos, e até mesmo artísticos.

[...] não se trata de uma surdez [...], mas sim, de fluxos entrecortados que foram estratificados por regimes sígnicos e por identidades de escutas, por

escutas *a priori*, por relações dicotômicas de um sujeito que apreende um objeto para significá-lo, por reduções de escutas interpretativas, por retenções de intencionalidade de escutas (ibid., p. 12, grifos do autor)

Assim, uma pergunta nos cabe, e não é suficiente perguntar o que se quer escutar, mas, o que se tem escutado?

Nesta perspectiva, a questão de não estarmos em busca de algo, à procura de, se clarifica, pois uma escuta que procura, terá sempre uma expectativa de escutar, gerando nela própria, um desejo de, empoderando uma escuta a priori que é remanescente de valores pré-concebidos da cultura e também de áreas técnicas.

Deste ponto de vista, chega-se num *dispositivo de poder*⁹ (FOUCAULT, 2000) importante para estas escutas ou nos limites desta escuta: o desejo.

O desejo é a mola propulsora da escuta, que desencadeia suas metamorfoses, um desejo que se dá nas intensidades, nos limites das relações, e por isso, “precisa de matérias de expressão para se efetuar” (COELHO, 2002, p. 15). É um desejo que tem na escuta, uma marca de expressão que se efetua nas relações, isto é, um desejo de produção de movimentos e de corpos.

Michel Foucault (2013) disse também existir conteúdos de poder no desejo, mesmo que para ele a palavra desejo seja trocada por vontade, reside neste desejo/vontade uma antecipação aos seus conteúdos atuais, uma vontade que esboça planos de objetos possíveis, a vir, a ser, “observáveis, mensuráveis, classificáveis” (ibid., p. 16). Uma vontade de saber (desejo de produção) que impõe ao sujeito cognoscente, antes mesmo de qualquer experiência, uma posição pré-determinada, certo olhar, certa função; uma vontade de verdade que inventa o nível técnico (neste caso, formas de escutas) das análises dos conhecimentos a serem verificáveis e úteis.

Para tipologias de escutas, o desejo de produção da própria escuta (expectativas de escutas) se refaz também numa forma a priori, que carrega em si uma tendência a exercer “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção.” (ibid., p. 17)

⁹ O termo ‘dispositivo’ foi desenvolvido por Foucault em *História da Sexualidade*, em especial em *A vontade de saber*; relacionado às práticas de poder na sociedade, o autor conceitua o termo em uma entrevista à International Psychoanalytical Association (IPA). Em suas palavras: “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000, p. 244). Cf. FOUCAULT, 2000.

A escuta na Técnica Klaus Vianna propõe hibridismo, por convocar a dança, a educação somática e o próprio corpo em relação, portanto, não menos complexa, a aventura desta escuta está “em mergulhar nas nuances dela mesma, ou fazer com que o objeto de apreensão, seja a própria escuta” (FERRAZ, p. 54, 1998)

Neste contexto, a escuta vai se configurando juntamente aos instantes, momentos sempre novos, sendo um importante dinamismo ao pensamento do tópico Presença na Técnica Klaus Vianna, haja visto que os instantes vão se construindo e permutando-se nas relações, abrindo a cada momento, novos modos de percepção e estados de atenção para manutenção da presença nesta escuta (MILLER, 2012).

Se a atenção para o som de nossa voz repousar sobre os elementos da linguagem e as formas de expressão – sonoridades que ultrapassam e precedem a linguagem – as significações e/ou quadros sónicos da comunicação verbal se constroem a medida que não privilegia nem uma nem outra forma, mas é nas passagens entre as formas que estas significações revelam processos geradores de transformação. Em outras palavras, o desafio da comunicação corporal está nas passagens de ambientes de escuta, isto é: na historicidade da comunicação nos seres humanos, a escuta vem criando marcas, e, em algum momento da história, essas marcas acabam sendo ditas, é quando a escuta atinge a fala – falar da escuta, das marcas, de suas significações e dos sons da própria fala. Logo, as passagens da escuta se efetuam numa região entre a linguagem (científica, artística etc.) e as sonoridades (escutas). Estas movimentações entre escutas, linguagens e sonoridades, podem se consolidar a partir de uma mediação cultural (signos), pois, as passagens da escuta se dão a partir de um jogo entre as escutas concretas e os quadros de signos.

É preciso estar atento às armadilhas que a expressão linguística impõe, e também saber que expressão e linguagem são inseparáveis ao passo que independentes nas formas de expressão (COELHO, 2002). Esta afirmação é relevante para pensar a escuta em um trabalho corporal, pois, no movimento do corpo, linguagem e expressão não tem necessariamente a ver com sonoridades.

Pode-se dizer que o hibridismo da Técnica Klaus Vianna se efetua a partir de alguns regimes de signos, e foi neste contexto que a escuta construiu suas marcas. Se olharmos para alguns destes regimes, e tentarmos perpassar as marcas desta escuta, podemos alcançar um estado de presença que expanda os limites da própria escuta, e se efetue nas passagens da escuta, ou seja no trâmite lábil do aqui e agora, do momento presente, na atenção ao corpo.

As expectativas de escutas podem concentrar elementos que dão significados aos signos, e gerar ciclicidade: um signo que remete a outro, infinitamente. Às vezes, há saídas destes círculos, mas o movimento cerceia sempre uma relação com o centro. Assim, uma escuta se efetiva na interpretação, pois é aí que ela expande o círculo e assegura que o significado, sempre forneça de novo, um objeto para significar.

É o estado de presença que vai garantir uma linha de fuga destas significâncias. Klaus Vianna dizia que o estar atento, em observação contínua de si, afina nossa percepção a ponto de identificarmos características muito distintas do movimento, além do fato da observação interferir diretamente na qualidade do movimento (VIANNA, 2005).

No dia-a-dia realizamos uma infinidade de movimentos que acabam revelando a relação que costumamos manter com nosso corpo e com tudo que nos cerca. Se observarmos, por exemplo, o ato de andar, veremos como é possível identificar características muito distintas de comportamento.

[...] Mas o simples ato da observação já interfere na minha maneira de andar, pois tudo aquilo que é observado – o contato dos pés com o chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco – acaba sofrendo uma interferência. Movimentos que há muito tempo estão incorporados à nossa dinâmica são, a partir de então, evidenciados e tornam-se perceptíveis (ibid., p. 121).

Uma escuta que desliza para escutar a própria escuta é conquistada no exercício da presença. É pela observação e atenção que se disponibiliza o corpo para escutar as nuances do instante, sem categorizar, estratificar, interpretar ou criar expectativas de escutas.

No sentido de ampliação da escuta, é possível deixá-la ainda mais elástica, abrindo o processo de percepção do outro e do espaço. Admite-se assim, o corpo em relação:

Nesse processo de descoberta do próprio corpo, incentivo meus alunos a observarem o espaço no qual transcorre a aula, a tentar sentir o clima da sala, sentir a relação com colegas e professor, como são essas pessoas, notando sempre que experimentar novos lugares no ambiente leva também a novas sensações e referências físicas (ibid., p. 138).

Esta percepção mais fina do trabalho só é possível com uma escuta sensível que vai capturar os instantes novos, porque vai estabelecer sua apreensão nas nuances da escuta, ou melhor, escutar a própria escuta, o que ela produz.

2.2 ESCUTAR A VOZ: MOVIMENTOS MUSICAIS

Escutar o próprio corpo é uma tarefa bastante minuciosa. Não só pelas questões conceituais que despontam sutileza desta escuta, mas também porque é preciso estar aberto, disponível para escutar, envolver o corpo no aqui e agora da escuta e apreender toda e qualquer produção corporal.

A voz é uma destas produções à se escutar. E, se voz é som do corpo, quais seriam os processo de escuta desta voz e qual linguagem acompanha esta expressão?

Se quisermos aprofundar o estudo dos sons no corpo ou da relação som x corpo, podemos convidar para discussão a musicoterapia – uma disciplina relativamente nova (em termos de pesquisa) e que poderá nos auxiliar no trâmite som x corpo.

A musicoterapia é uma área do conhecimento médico (classes terapêuticas) e se define pela ciência que estuda a relação: som x ser humano.

A partir destas relações (identificáveis e categorizadas), a classe musicoterápica vai estabelecer alguns programas de reabilitação, promoção de saúde e profilaxia (BENZON, 1998).

Porém, sendo uma área híbrida – por convocar na sua prática vários campos do conhecimento (música, arte, áreas psi, área médica, filosofia, sociologia etc.) – a musicoterapia se apoiou em classes vigentes, e o seu discurso, por vezes, pode ser sustentado pelos recursos de áreas já estabelecidas. Parte dos universos sonoros e também musicais trazidos por ambientes artísticos para a musicoterapia, foram delineados, nos trabalhos corporais, por conceitos advindos de signos gerados pela cultura predominante (RUUD, 2001).

Even Ruud (1990), um musicoterapeuta que estuda sociedade, cultura e música, além de refletir sobre musicoterapia, afirmando que esta precisa de bases do pensamento terapêutico para uma intervenção clínica, inseriu um dado da questão da música em musicoterapia, considerando que as quatro abordagens das teorias musicoterápicas, (modelo médico, psicanalítico, behaviorista, e teorias humanistas) agrupadas por ele mesmo, tinham dificuldade de acompanhar as transformações sógnicas dos ambientes musicoterapêuticos, porque em sua maioria preocupavam-se com o jogo da significância em prol de provar a eficácia da música como elemento terapêutico.

Um *por que* a música é terapêutica, um *para que* ela seria usada como terapia, e *o que* ela poderia fazer, foram questões que fizeram o musicoterapeuta, de acordo com o autor, entregar a música em musicoterapia para o psicólogo musical, e que este último procurava descobrir o significado da música no contexto clínico. O que o autor aponta como saída seria “escapar dos ‘porquês’, ‘para que’ e ‘o que’, e acompanhar *como* a música se tornava terapêutica” (COELHO, 2002, p. 77, grifos do autor).

Esta crítica é pertinente, pois, pelo autor, a argumentação era de que sendo a musicoterapia uma classe que nasceu de espaços “entre”, ter vizinhança com as áreas psi era inevitável. Porém, as sonoridades, sejam vocais ou não, não deve se subordinar a esquemas significantes, antes, será um dispositivo de experiência, comunicação, aprendizagem, tendo seu contexto numa ordem cultural. Mas ainda sim, nestas condições, os regimes de significâncias são evidentes.

Por outro viés, alguns linguistas se concentraram em considerar a música como linguagem, às vezes buscando pontos em comum entre a música e a fala, estreitando-as a um centro comum, ou seja, estágio pré-verbal e pré-musical. A defesa era de que estes dois estágios se dão nos processos primários (FREUD, 1961), logo, o som da fala (voz) e a própria fala (palavra) se torna um dispositivo que vai atuar nos processos primários, fazendo um elo com a linguagem, no momento em que são geradas pela mesma matéria prima (TYSON, 1981).

Neste contexto, se quiséssemos buscar uma escuta da voz no corpo, esta escuta poderia se fixar nos processos regressivos do som, posto que seria uma escuta a priori e que teria por base as estruturas do inconsciente.

Em outra mão, Klausmeier (1989) discordava, pois afirmava que ainda que exista uma origem primária, há diferenças, pois as sonoridades (vocais ou não) também se apresentam nas formas de expressão. Neste sentido, o autor desloca sua pesquisa para o campo das linguagens não verbais. Mesmo assim, ainda se apoia nos parâmetros da linguagem, uma vez que assume música (sonoridades) como uma linguagem não verbal.

Para esta discussão, Rolando Benenzon (1998) defende uma comunicação pautada no som e musicalidade, suprimindo a fala (verbalização), porque para o autor, a fala constitui um mecanismo de defesa na própria música, onde a musicalidade

emergida na comunicação vocal-verbal, é organizada pela relação sujeito-som (corpo-voz), e se ancora num princípio de igualdade, um princípio de ISO¹⁰.

Neste bojo, também se encontra aqui uma escuta a priori, uma vez que se estrutura numa relação de identidade com o sujeito-som, tendo assim, portanto, uma escuta significada de identidade cultural.

Ainda na tentativa de estreitar musicalidade e fala, Costa (1989) foi buscar na teoria de Jakobson (1969) uma possível articulação destes dois campos. Para a autora, os sons não possui significados próprios, pois não faz referência a conceitos, sua função poética (estética) seria a sua mola propulsora.

Mas para fundamentar o seu trabalho, e mesmo descrevendo a opinião de outros autores que pensam música como experiência estética, afirmou que a musicalidade (sonoridades, vocalidades etc.), podem despertar nos ouvintes sensações e emoções, como também podem ajudar a expressar estas sensações e emoções, dando formas (sonoras e musicais), isto é, corporificando as emoções. Assim, a autora enfatiza um caráter apelativo da música. Ou seja, sendo a música apelativa (função de expressão emocional) e também uma música que fala (linguagem não verbal) a autora afirma que “a música pode ser usada como uma linguagem” (COSTA, 1989, p. 58).

Neste sentido, a escuta, mesmo estando mais fluida por não fazer referências a conceitos, traz implícita uma intenção de ouvir. Ouvir as emoções e sensações despertadas e corporificadas pela experiência musical, e neste ponto, reside também uma ‘escuta a priori’ (COELHO, 2002).

Em Kennedy Bruscia, (2000), outro musicoterapeuta que trabalha com improviso sonoro dos pacientes, precede um não julgamento estético das expressões sonoras, uma espécie de neutralidade em relação à produção sonora do paciente. Em suas palavras:

Algumas vezes os clientes não são capazes de cantar ou tocar com proficiência técnica; algumas vezes, sua música não tem ritmo ou controle tonal, algumas vezes eles não tocam ou cantam as notas corretas, algumas vezes os clientes se engajam em um processo com características mais lúdicas e exploratórias do que artísticas e criativas, e algumas vezes os resultados são sons e não músicas (ibid., p. 100).

¹⁰ ISO – Identidade Sonora, onde o autor defende ser uma espécie de digital sonora, um histórico sonoro de cada corpo, que vai ser construído e modificado a partir das experiências e trocas do indivíduo com o meio. Cf. BENENZON, 1998.

Neste ponto, o pensamento de um não julgamento, ou a suspensão de um ‘julgamento musical’, revela um centro oculto, manifestando de forma sutil forças endógenas que cerceiam a ideia de uma música pré-estabelecida. Pois, na fala do autor, a música é de base tonal, uma vez que há referências a controles e centros tonais, ritmos estruturados, notas corretas. E assim, não existe um julgamento na expressão do paciente, mas a escuta se constrói a partir de um modelo a priori, se considerar que esta escuta toma por base um sistema estabelecido.

Este pode ser um distanciamento da escuta, um limite musical, ou melhor, um limite de sonoridades, que por sua vez, abarca um sistema de poder que se acampa nestes limites, e geram empoderamentos na escuta, nela própria ou em suas expectativas.

E, se é no desejo que a comunicação se movimenta, sendo este o motor propulsor da escuta, então a questão é recolocada em acompanhar este desejo.

Se voltarmos para Foucault (2013) esta vontade de saber (desejo), faz parte dos sistemas de exclusão – excluindo inclusive as próprias outras verdades construídas, e tem por base um suporte institucional, uma vez que é reforçada e reconduzida

por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, ou o laboratório. Mas ainda mais fundo, é reconduzida pelos modos de como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido, e de certo modo atribuído (ibid., p. 17).

Ora, não incide aí nesta região da vontade de saber, e neste caso, no desejo de uma produção que é por ora a produção sonora, um poder redistribuído na instituição, como classe musical, artística, industrial, corporal, vocal? O que ouve ou quer ouvir nossa escuta?

Neste contexto, a escuta vai se configurando juntamente às sonoridades do corpo, importante dinamismo ao pensamento artístico e cênico na Técnica Klauss Vianna, haja visto que as sonoridades vão se construindo e permutando-se nas relações humanas.

Para lembrar Coelho (2002), não se trata de uma surdez da escuta do corpo, mas sim, de fluxos entrecortados que foram estratificados por regimes sígnicos e por identidades de escutas, por escutas “*a priori*, por relações dicotômicas de um sujeito

que apreende um objeto (som, fala, palavra) para significá-lo, por reduções de escutas interpretativas, por retenções de intencionalidade de escutas” (p. 12, grifos do autor).

Em Kenny (1989) encontramos uma musicalidade e, sonoridades, que começam a se distanciar de regimes mais significantes, criando uma linha de escape numa região de passagem da escuta. Para a autora, apesar da linguagem verbal sacrificar muito da sua essência musical quando invadida pelo pensamento musical, ela esboça um movimento que vai buscar nas palavras o conteúdo musical intrínseco.

Um movimento de invenção que investe nas linguagens (falada, logo, sonora) uma dinâmica que gera dispositivos, dispositivos de invenção, uma vez que há um transbordamento da linguagem feito pela força sonoro-musical, o que permite encontrar na própria linguagem formas de expressão.

Aqui, já reside um regime de signos que busca o aqui e agora da experiência sonora, e talvez, uma escuta de invenção, uma escuta flutuante.

2.3 QUESTÕES DE LABILIDADE E A INVENÇÃO DA ESCUTA

Uma escuta flutuante, acontece numa esfera bem maior e mais abrangente, ela dilui as barreiras dos sentidos fisiológicos, da própria audição por exemplo, e se reinventa, num espaço inteiramente novo. Novo como uma realidade inventada de Clarice Lispector, uma invenção de si mesma, ou seja, a invenção da própria escuta no ato de escutar.

Neste movimento, os regimes de signos se opõem à significância com novos caracteres, e se define por um procedimento original, de subjetivação. A proposta de Kenny (1989) está exatamente neste novo caráter, ou seja, uma tentativa de inventar um dialeto musical novo, onde a musicalidade do corpo tenha voz própria, transbordada pelo seu acontecimento no ato de comunicar.

Já não se trata mais de usar a musicalidade vocal como uma linguagem artística, mas nela, nas experiências sonoras, inventar um dialeto novo, uma fala nova que se transborda pelo acontecimento musical do corpo e da voz em sua comunicação.

Aqui, a escuta é deslocada da busca de expressividades das emoções e dos sentimentos para um espaço que enfrenta o acontecimento, o aqui e agora, uma região de possibilidades, sem existir de antemão – sem uma escuta a priori.

Neste bojo, lidamos todo o tempo com uma manutenção da escuta, uma invenção de si mesma, no momento em que se escuta, assim como a manutenção da presença e do movimento no momento em que se movimenta (MILLER, 2007).

Se na tentativa de se tornar uma disciplina aceita pelo eixo de classes predominantes, a arte do som recorreu à linguagem como ponto inicial, de referência, há um desdobramento nesta problemática, que é pensar o próprio mundo musical.

É possível fazer música, como apontada anteriormente, que rompa com a hegemonia do sistema tonal, ampliando assim os seus territórios de escuta musical para a exploração e deslocamentos de sonoridades.

Porém, mesmo com potência política e estética, este movimento também enfrenta uma resistência por parte dos ouvintes moldados pelo sistema tonal (COELHO, 2002), e, além disso, cria uma linha de embate com o sistema industrial que usou dos moldes tonais, para massificação, normatização e padronização da arte musical, que em consequente inventa ‘tipologias de ouvintes’¹¹, demandas de público, assim como escutas a priori.

Esta corrente industrial da música e seus desdobramentos sociais e políticos, também estão presentes no pensamento artístico atual, ousando até mesmo dizer, que a musicalidade da voz poucas vezes dialogou com o pensamento musical contemporâneo (este que rompe as barreiras tonais da música), e isto tem gerados alguns limites bastantes significativos na escuta da voz no corpo; para apontar um destes limites, podemos dizer da escuta das sonoridades do outro e com o outro, que na Técnica Klauss Vianna é considerado como o ‘corpo em relação’¹².

Porém, seria nesta região de passagem que se encontra a escuta sutil com o outro, uma escuta de invenção que tem por ela mesma sua potência de transformação, e por isso sua potência artística.

Nesta região de passagem, onde encontramos uma escuta em mutação, a escuta se configura numa espécie de cartografia, que se inventa nas sonoridades, entrando no mundo da subjetividade musical.

Esta região revela os processos de escutas, não apenas nos movimentos estéticos, mas também, políticos, no sentido de potência de significação da música, atingindo as micropolíticas (relações), e sendo assim, movimentos que escapam dos

¹¹ Cf. ADORNO, 2010.

¹² Cf. MILLER, 2012.

regimes de representação e de ordem estratificadas, na possibilidade de invenção de novos mundos de escuta.

Um hibridismo da escuta que se configura como uma espécie de pele elástica, de plasticidade que se estende ao interior e ao exterior – um fora que penetra o dentro que se derrama no fora (GIL, 1997). Esta escuta é convocada no instante, ou como disse Coelho (2002, p. 16) “num outrar-se”.

Este novo trajeto da escuta passa a construir novos trajetos da produção do desejo, e pode ser acompanhada pelos processos de regimes de signos que perpassam este campo para a construção da escuta; uma espécie de moldura da escuta que se dá no instante, flutua e não o tem objeto ou desejo para capturar.

Esta então, se torna uma escuta da voz e do corpo que se desgruda da interpretação, das categorias fenomenológicas e das intenções de escuta e investe na invenção da própria escuta.

Sendo assim, se compromete com a própria estética, no sentido de inventar mundos, com a política porque investe nas micropolíticas (relações) atuando sobre as sensações, e também com a ética, porque se dá nas diferenças.

Se isto for verdade, é possível afirmar que o corpo, viabilizado pelo trabalho com a Técnica Klaus Vianna, a partir dos estímulos de escutas que se constrói e se reconstrói no aqui e agora, se transforma num catalizador e inventor das experiências.

Esta seria uma escuta que se estabelece no íterim das trocas para que se efetue de fato as relações?

O que sabemos é que, é nesta escuta inventiva, pautada na experiência e no que há por vir, que pode se perguntar – seria este, um desejo secreto do corpo: escutar os desejos que escapam das significâncias, dos sujeitos rotulados, das interpretações redundantes e das massas técnicas identificadas?

Nesta condição, a escuta enfrenta o acontecimento. Ela desliza entre forças audíveis e inaudíveis. “No inaudível, a escuta é porosa e vive a aventura nos acontecimentos do movimento” (COELHO, 2002, p. 122).

Para tanto, exercer tal escuta, esta que não se compromete com expectativas de escutas, com escutas a priori, nem com relações identificáveis; também não tem a ilusão de que pode centrar sua escuta no corpo ou no som da voz, seja por uma intenção artística ou por um objetivo de ouvir, mas na percepção do instante.

Além disso, ela não espera que um conjunto de categorias possa dar um significado para seu presente inventado. Como um catalizador dos retalhos da

experiência, o corpo saberá que a escuta assim como ele próprio, não existe pronta, porque ela é sempre inventada, não pauta-se no que faz sentido, mas inventa sua realidade no presente do instante, por Clarice Lispector – uma “verdade inventada.”

Poderia ser este o desejo do corpo? Desejo de estar nos acontecimentos para ouvir o murmúrio do que se escapa em prol da expansão da vida? Pois, sendo um catalizador, sabe que sempre há um limiar de instabilidade... labilidade... descontinuidades... Sempre haverão corpos que escapam, assim, sempre haverão escutas para se inventar.

3 POR UMA POLÍTICA DA VOZ

VOZ

substantivo feminino

1. **1.**

fon. som ou conjunto dos sons produzidos pelas vibrações das pregas vocais sob pressão do ar que percorre a laringe.¹³

3.1 TODA VOZ É SINGULAR

Eis uma boa síntese para começar este capítulo que procura dar contorno à uma certa política da voz, a partir do seu funcionamento – dos processos fisiológicos e sonoros, aqui, a voz será pensada como corpo.

Nesta breve explicação de um dicionário sobre a voz, é possível recorrer a duas expressões importantes que vão nortear o assunto político deste escrito.

Primeiro, vamos evidenciar o termo ‘pregas vocais’. Como sabemos, quando falamos em pregas vocais estamos falando de uma musculatura vocal, logo, se falamos de músculo, estamos falando de corpo. E em segundo lugar, a expressão: ‘o ar que percorre a laringe’ – se existe percurso de algo, então existe movimento, e se o que se quer é refletir a voz amparada no trabalho corporal com a Técnica Klauss Vianna, chegamos a um terreno fértil, pois estamos dialogando com o cerne deste estudo: corpo, som e movimento.

Como já foi explanado anteriormente, a obra de Klauss Vianna, apoia-se na investigação da biomecânica do corpo para pensar arte; e o som da voz emerge deste emaranhado vivo que é o corpo. Logo, a direção deste capítulo é pensar a voz como

¹³ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2010.

corpo e movimento, e se, isso for possível, já estamos lidando com alguns pontos de aproximação para esta elaboração.

Klauss Vianna (2005) pensava no movimento de cada corpo como uma dança de singularidades, e se a voz surge do movimento do corpo, poderíamos admitir que voz é uma evidencia sonora desta dança singular de cada corpo?

Destacando estes dois conceitos fundamentais para iniciar esta conversa (corpo e movimento) entramos num terreno bastante político, porque, admitindo voz como corpo, uma direção é fomentar uma visão que confere à voz uma potência de comunicação sonora das singularidades.

Não à toa, se voltarmos às explicações sobre música, cada sequência de sons combinados com outros numa partitura musical, que são as notas, é chamada de frase melódica, e então, cada melodia construída é chamada de *voz*.

Uma voz na estrutura musical não é apenas a matéria sonora da laringe humana. Mas pode ser uma linha melódica: uma frase de notas ditas por um instrumento, narradas numa sequência de sons combinados, um após outro. Como gestos recolhidos e em seguida sequenciados, uma voz pode traduzir-se como a sequência do movimento de notas combinadas.

Neste sentido, voz não é apenas som, mas um conjunto de sons, uma frase, um sequenciamento, e seu sentido é ampliado admitindo movimento que não espera decodificação de possíveis significados. Ou seja, uma voz é a combinação de sons em movimento sequenciado formando uma frase; e que, por nascer frase, carrega em si mesmo, seu próprio elemento sígnico da comunicação musical, pois se afirma como uma reunião de sons combinados.

É um surgimento sintaxe-semântico da narrativa musical, que aparece no discurso melódico desde a gênese sonora: na sua combinação, ou na estrutura gráfica (partitura) e/ou também em sua fonação, na estrutura da laringe.

Se estamos diretamente num campo frásico, a voz melódica (sons sequenciados) dispensa a palavra como elemento que vai significar a mensagem, podendo traduzir a informação do corpo por trazer simultaneamente no seu enunciado conteúdos sígnicos (combinação de sons) que abarcam significados, ao passo que contextualizam a prédica transmitida. É uma reunião de signos que erige sua informação em seu próprio contexto, numa codificação sintática-semântica, já decodificada na própria atuação (o corpo está sempre em relação ao contexto).

Neste bojo, o trabalho corporal e cênico na Técnica Klauss Vianna pode instigar a atuação da frase melódica do corpo (sons e movimentos) também como um ato político, pois incita a escuta dando voz a essa dança de singularidades.

Quando pensamos em voz como um elemento combinado de outros sons, estamos falando de um coletivo de sons que se juntam à singularizar um som dentro dessa estrutura de grupo sonoro. Pois, mesmo quando apenas um timbre soa audível, ainda existe o grupo, um coletivo de sons reunidos naquele timbre (a série harmônica por exemplo).

Assim, se faz importante deliberar sobre a força da coletividade para o que é singular. E ao mesmo tempo, questionar a possibilidade de coletivo sem as singularidades.

3.2 SINGULARIDADE E AUTONOMIA

À medida que se discute na arte conceitos como os das singularidades, surgem subjacentes vieses políticos. Isso porque, é possível traçar cruzamentos entre um trabalho que se fundamenta na incitação da singularidade (Técnica Klauss Vianna), à voz como um ato político – pois singulariza ações individuais, a voz de cada um, ressalta tais ações no corpo cênico, já que destaca a ação de um indivíduo (vocal ou não) em relação ao grupo.

No processo criativo da Técnica Klauss Vianna, alguns elementos são destacados e instigados, como por exemplo: quebras numa sequência cênica, elementos de estranhamento àquela cena etc. Estas propostas abrem reflexões da importância de algo que aparece singularizado no todo da obra.

Assim, se faz imprescindível a discussão ‘singularidade-coletividade’ quando falamos em arte, ainda mais se o campo artístico do qual se discorre (como neste caso a Técnica Klauss Vianna e a voz no corpo), admite um processo criativo que instaura no grupo as possibilidades de autodescobertas, investigações, autoanálise, autoconhecimento e autonomia – que vai ser estimulada na relação com o outro, nas constantes trocas exercitadas em práticas cênicas, e que é sempre no jogo, que o coletivo revela e esboça pulverizações de singularidade. Qual a possibilidade de singularidade sem a coletividade?

Não precisamos ir tão longe, talvez nosso corpo nos dê parâmetros para contextualização de tal assunto se pensado sobre o seu funcionamento em partes ou

em rede: órgãos (laringe, pulmão, diafragma etc.) e sistemas (neste caso, respiratório); se pensado sobre o dentro, o fora e a comunicação; ou para falar de movimento, o que se chama dentro da Técnica Klauss Vianna sobre movimento *parcial* e *total*¹⁴.

Parece que estamos sempre lidando com um todo que singulariza e possibilita a singularidade, e esta, reciprocamente alimenta a seara da coletividade.

A voz humana sempre soará identificada como o som de unidade, que pode reunir o contexto do grupo, mas sempre se refere à uma singularidade.

Assim, a voz evidencia rupturas que suspendem a ordem do coletivo no sentido de criar posicionamentos, pontos de vistas e às vezes até distanciamentos, espaços, recuos que fomentam o movimento da autonomia.

Em termos políticos, podemos questionar se esta relação coletividade e singularidade se configura em justaposição ou se dá no contraste, ou ainda se não é “parte de um movimento maior em que cada termo é inscrito reciprocamente na lógica do outro” (GREINER, 2010, p.112).

Isso quer dizer que tomando a singularidade como possibilidade de ressaltar a subjetividade dentro de um coletivo, se abre feixes ético-estéticos no sentido de justapor, contrastar relações ou ainda relacionar os pedaços numa lógica comunitária de inscrição de sentido, ou vice-versa, e isso pode ser o próprio corpo. Neste movimento, a possibilidade de exposição das singularidades dentro de um grupo, também as protege do risco da perda de identidade.

3.2.1 A Singularidade e a Coletividade

Se voltarmos esta discussão para o próprio corpo, no que tange a prática na Técnica Klauss Vianna, perceberemos que a possibilidade de um movimento parcial singulariza uma ação (visível), ao passo que deflagra o conjunto como um todo, sublinhando o próprio coletivo de movimentos, pois não nega e nem se afasta de seus elementos constituintes (movimentos não visíveis).

“O movimento parcial, começa da base e precisa passar pela coluna vertebral, pela estrutura, para que faça sentido, e de fato comunique algo” (CARION, 2016).¹⁵

¹⁴ Movimento parcial na Técnica Klauss Vianna se dá no movimento isolado de uma articulação, já o total compreende todas as articulações envolvidas no movimento, ou mais de uma. Cf. MILLER, 2007.

¹⁵ Informação verbal – Aula da disciplina “Corpo Cênico: dança e teatro” em 11/06/2016 do programa de especialização em Técnica Klauss Vianna da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. Professora Luzia Carion.

Essa afirmação constata que um movimento parcial só afirma seu sentido singular a partir do conjunto. Ou porque não dizer da impossibilidade de experimentar a singularidade sem a constituição que a sustenta, a coletividade?

Para alguns neurofisiologistas como Francisco Varela (1993), et al., o sistema imunológico do corpo tem uma carga expressiva de movimento cognitivo, e que para além das metáforas militares de defesa e ataque, o sistema compreende habilidades cognitivas, sendo capaz de aprender e lembrar criando uma rede de autonomia e inteligência (GREINER, 2010).

Segundo Varela (1993), só quando reconhecemos esta autonomia do sistema imunológico é que pode ser possível compreender que o pensamento é uma atividade do corpo inteiro, ou por assim dizer, um sistema produzindo o pensamento do todo.

Abre-se assim, a reflexão do coletivo e do singular, pela vivência própria do corpo todo (movimento total, frase melódica) e do corpo em partes (movimento parcial, gestos, som vocal) que não dissocia um do outro, mas sublinha as diferenças na qualidade do todo e do movimento enfocado.

Então podemos dizer que não acontece uma justaposição ou contraste, e que nem tampouco há uma imposição onde um se sujeita ao domínio do outro (movimento parcial ou total) mas que se inter-relacionam sendo parte de uma mesma estrutura, a diferença está no que se faz visível ou não, audível ou não, no foco ou no todo.

Deste contexto vivido no corpo, o singular e o coletivo se estruturam à ganhar significados a partir do modo como se inter-relacionam, assim, não se trata apenas de juntar visível e o invisível, vida e poder, pois o direito à singularidade e à parcialidade, à uma voz, é o poder de preservar a vida dentro do coletivo, a vida singular e identitária, e também a vida da própria coletividade. Pois “não existe poder externo à vida, assim como a vida nunca está fora das relações de poder” (GREINER, 2010, p. 113).

Dar direitos singulares e parciais a um movimento de um gesto por exemplo, provoca neste todo de movimentos sequenciados (coletividade), novas formas e novas possibilidades de se realizar, e que ao mesmo tempo, pela coletividade de movimentos e uso de todo o conjunto (corpo) é que se viabiliza a possibilidade de um movimento identificado, singular, autônomo.

A produção do novo, de novas formas de vida, também inventa novas crenças, novos desejos, novas associações e novas formas de cooperação. Neste sentido, a

subjetividade e singularidade não seriam movimentos etéreos ou apenas efeito da coletividade mas uma força viva, uma potência política.

Quando damos ouvido à uma voz, fomentamos a abertura de autonomia àquela singularidade, e isso por si só, é um posicionamento político.

A potência política aparece quando percebemos que os eventos vocais são incitados nas experiências de singularidade, no sentido de individualizar o sujeito e criar espaço para as subjetividades, dar voz.

Talvez o próprio corpo como aporte produtor de políticas desvele borrões que se estereotipam em sua biomecânica, como se inventássemos a vida social e coletiva a partir da experiência viva do próprio corpo e dos modos de se movimentar no mundo.

Talvez o próprio Klaus Vianna já antevia tais questões quando declarou que “a vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (VIANNA, 2005, p. 103), e na impossibilidade de não atuar coexistência, uma vez que a emancipação dos modos de vidas ocorrem como corpo, as reinvenções de si-mesmo na arte já são, por si só, atuações políticas.

É como reinventar-se dentro de uma partitura dada para as frases melódicas, as regras não mudam, mas a formas de realizá-las, de discursá-las são infindas e sempre haverá lugar para o novo.

As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Estaria Bourriaud (ibid.), em sua estética relacional corroborando com esta ideia em Klaus Vianna e na ideia de voz como frase melódica? Haja visto que o autor apreende a estética exatamente das relações possíveis no mundo, com o outro, com o público, com a vida?

Se sim, isso significa dizer que o artista não deve mais criar realidades imaginárias, mas espessuras novas dentro da realidade existente, ou melhor, novas formas de atuar um caminho dado. Seja no palco ou fora dele.

É aqui que a coletividade reivindica sua propriedade de atuar a singularidade, pois está sempre nas relações a possibilidade estética e individual.

O jogo aberto com o outro, os obstáculos e necessidades de mudança desestabilizam nossos trajetos e convenções de movimentos, nos forçando revisitar o

plano traçado e entendê-lo como pista de algo inacabado, que se concretiza no instante em que se relaciona com o outro. Em outras palavras, a apropriação de um contexto cênico faz entendê-lo como algo aberto, passível de mudanças e reinvenções, mesmo que seja, como na vida, uma realidade dada.

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. [...] A realidade criada pela imaginação, é tão real quanto aquela externa à obra; [...] O artista tem, ainda, o poder de ir modificando essa realidade, na medida que a constrói (SALLES, 2013 p. 102-104).

Salles pontua bem esta questão, mesmo quando fala do paradoxo imaginação/realidade na arte, abre o discurso para esta realidade que se constrói na própria atuação, que permuta com os instantes do momento presente e admite em qualquer movimento, as possibilidades de reinvenções como um ‘gesto inacabado’¹⁶.

Neste aspecto a discussão política (experimentada nas iniciativas vocais de posicionamentos, na singularidade de uma voz que abre enunciados no grupo, assim como na instabilidade das cenas, ou nos movimentos parciais dentro da sequência de movimentos corporais dentro da Técnica Klauss Vianna), é retomada por dois vieses: o primeiro é que entende as possibilidades de reinvenção como desmecanização dos modos de vida e emancipação de formas dadas a priori, e o segundo é sobre apropriação destes modos para poder se reinventar, que tem haver sobre a singularidade na coletividade, uma vez que este abre direitos sobre condutas de apropriação.

Aqui, chegamos noutra paradoxa da coletivo: *apropriação/expropriação*. Quando Agamben (2002) propõe o termo “vida nua” na comunidade, vai citar zonas de indistinção que ao invés de diferenciar o centro das margens, encontra lacunas, fissuras onde o indivíduo como o que está excluído por inclusão, viabiliza pela falha, pelo silêncio deste buraco a “impossibilidade das mediações” (GREINER, 2010, p. 117). Ou seja,

O que caracteriza a vida nua não é o fato de esta ser uma máquina biológica inqualificável culturalmente, mas a impossibilidade de traduzir as suas ações cognitivas.

Assim, a invasão da vida nua no âmbito da biopolítica proposta por Agamben, ou a transformação da vida nua em biopolítica observada por

¹⁶ Cf. SALLES, 2013.

Foucault, não se configuram como contradições quando deixamos de lado a dicotomia natureza-cultura. Não se trata de identificar a vida ela mesma ou a vida qualificada culturalmente, mas sim de detectar o impacto da lacuna, do silêncio, do buraco, da impossibilidade das mediações (ibid., p. 117).

Isso pra dizer que a apropriação de um contexto cênico, que neste caso seria a absorção de uma coletividade, é que vai garantir o direito da singularidade, e de todo o contexto. A reinvenção advém da apropriação, e vai proteger a vida ao risco expropriativo de perda de identidade.

Abre assim, neste íterim paradoxal uma zona de indistinção onde a margem (movimento parcial, reinvenções na forma de narrar a voz, singularidades etc.) é uma exceção da inclusão, ou seja, a vida nua, o silêncio, o *gap* comunicacional da coletividade (movimento total, a frase vocal, o corpo, todo o contexto cênico).

Nesta perspectiva, o campo político entre arte e vida, na invenção, versões e na manipulação de realidades tem a ver com o movimento emancipatório dos modos de vida e também de suas reinvenções.

Arte e política são maneiras de se recriar as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo”, as condições históricas a partir das quais dividimos e percebemos o que é ruído e o que é palavra, o que é visível e o que é invisível, os que fazem parte da cena ou delas estão excluídos (CAMPBELL, 2015, p. 22)

Assim,

[...] se a arte é parte constituinte das possibilidades de reconfiguração dos enunciados, dos discursos e dos imaginários simbólicos, ela recria, no campo artístico, o modo operante de se estar e vivenciar o mundo. Nesta perspectiva, a concepção de mundo também é amplificada. Nessa perspectiva, lógicas dominantes podem ser problematizadas e a emancipação coletiva pode ser experiência no campo artístico como modificadora do cotidiano. (BRUNO, 2016, p. 19-20)

É como se o próprio coletivo, a relação com o outro, tocasse o ímpeto artístico como alimentação do desejo de se reinventar. Na experiência da criação de um corpo cênico na Técnica Klauss Vianna ou nas atuações vocais como eventos de singularidade, pode nascer uma estratégia de experimentação e percepção do corpo e de sua atuação; criar mundos poéticos e novos, propiciando numa esfera política a possibilidade de desmecanização da vida.

[...] a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste em disposições dos corpos, em recorte do espaço e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Aproximando às experiências estimuladas no processo criativo da Técnica Klauss Vianna, sobretudo à incitação de movimento pelo viés contemporâneo da arte, que nesta técnica se pauta na improvisação de cada corpo, a dança, a voz de cada um serão, antes, a formulação de seus enunciados, e não uma leitura passiva que tenta decifrar os signos de movimentos codificados ou discursos engessados, ou então reproduzir gestos e vozes que remontam classes e técnicas mecanicistas.

Na contramão de outras atuações artísticas, a política de uma voz exercida na Técnica Klauss Vianna, pode se dar na provocação e “criação de um interlocutor, que, por meio de um agenciamento ativo da experiência estética crie para si, dobras e fissuras nos modos imposto [sic] de simbolizar o cotidiano” (BRUNO, 2016, p. 20), ou ainda, de propor quebras dos modos impostos de simbolizar e narrar a expectativa de um ou outro movimento, ou ainda de um discurso coletivo, ditado por classes que não acompanharam os processos de transformação das construções que o corpo artista experiencia na contemporaneidade.

O jogo coletivo das singularidades, atua sua política inferindo sobre o outro, contaminando e sendo contaminado, sobretudo deixando-se provocar.

A coexistência abre-se à coletividade, e então, ressalta cada singularidade protegendo-a naquilo que é o próprio coletivo, pois afinal, se o que se fomenta é a pluralidade dos modos de vida, evidenciada na singularidade, é o direito em ser singular num grupo que vai garantir a individualidade de cada corpo – uma voz que pode ser ouvida, e dentro do coletivo, garantir à proteção ao risco expropriativo de uma perda identitária.

4 A VOZ E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Falar é uma das formas pelas quais um ser humano situa-se no mundo, uma maneira de o corpo traduzir o que está sentindo.

Klauss Vianna¹⁷

¹⁷ VIANNA, Klauss. A Dança. São Paulo: Summus, 2005, p. 132.

4.1 CORPO E VOZ

Todo o nosso corpo está munido de potencialidades de comunicação. Não é a toa que estudos em varias áreas do conhecimento (neurolinguística, filosofia, arte, neurociência etc.) estreitam à comunicação todo o processo expressivo, e extraem-lhe de tais instâncias, os contornos de um comunicar a partir de traduções e considerações de todo o corpo e seus constituintes (RIBEIRO, 1993).

No corpo humano, um jeito muito peculiar de comunicação foi desenvolvido por milhares de anos até chegar ao que hoje conhecemos como fala. Para produzirmos a fala, precisamos de mecanismos intrincados em estreito casamento com o ambiente, pois é a partir da articulação deste processo, que nos é gerada a possibilidade de fala, contendo um emaranhado de sons combinados culturalmente acrescidos de significações e representações. Porém, antes de articularmos nossa comunicação através dos fonemas culturais, temos um som que dá forma e existência para o verbo.

A este som, damos o nome de *voz*.

A voz existe no corpo. É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Neste contexto, corporeidade é a voz na sua condição física - ossos, músculos, órgãos, vísceras - [...] que determinam seu mecanismo de produção. É também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética.

Nós estamos sempre nos comunicando com a nossa fisiologia e precisamos saber que mensagens estamos passando não verbalmente para nossa audiência (ARAGÃO, et. all, 2009, p. 3).

Quando se propõe: voz que está no corpo, na verdade, subjaz um corpo que não carrega ou porta esta voz, mas um corpo que é a voz, e a voz que é o corpo, não como parte dele, mas como uma estrutura indivisível; pois, o som que ouvimos começa com a vibração de estruturas musculares que são o próprio corpo, logo, o corpo em vibração produz um som, a concentração desta vibração no tubo laríngeo é que resultará o som em voz, que nada mais é, senão, o corpo em vibração.

Alguns pesquisadores da neurociência explicam que toda ocorrência sonora se dá por um processo corporal em seu desenvolvimento neurofisiológico (OLIVEIRA, 1999). Daí, entender a voz como um produto também cerebral, já desestabiliza a ideia falsa de que o som está no “fora”, e que exista então duas partes, o corpo e a voz, mas sendo assim: corpovoz.

Também entende-se corpamente, e esta atuação em rede do corpo faz com que todas as mudanças (sonoras, cerebrais, etc.) aconteçam como corpo. Ou seja, uma voz que muda, que comunica, usando cérebro, músculos, emoções, conexões etc., soa como corpo.

Sendo a voz um produto sonoro, ela também se afirma como matéria prima de uma linguagem que é a música, e assim, convoca a relação: música-som-ser humano.

Nesta relação ela pode desarticular instâncias do verbo, pois se é apenas som, e por não precisar de codificações linguísticas, armazenando um conglomerado de signos estruturados – além de acessar diretamente a afetividade e os campos límbicos, a voz (sonoridade, logo, elemento musical) estimula nossa memória não-verbal (áreas cerebrais associativas secundárias). Neste processo, ela unifica várias sensações incluindo

[...] a gustatória, a olfatória, a visual e a proprioceptiva em um conjunto de percepções que permitem integrar as várias impressões sensoriais em um mesmo instante, como a lembrança de um cheiro ou de imagens após ouvir determinado som ou determinada música. Também ativa as áreas cerebrais terciárias, localizadas nas regiões frontais, responsáveis pelas funções práxicas de seqüenciação, de melodia cinética da própria linguagem, e pela mímica que acompanha nossas reações corporais ao som (CAMPOS; CORREA; MUSKAT, 2000, p. 72).

Assim, vários pesquisadores como Mazziota et al. (1982); Lauter et al. (1985); Zatorre et al. (1994); Platel et al. (1997), entre outros, direcionaram seus estudos para medição das mudanças metabólicas específicas no corpo, quando estimulados por este ou outro som, por estruturas rítmicas, por identificações tímbricas ou audição melódica passiva, ou seja, por eventos sonoro-musicais diferenciados. A sonoridade da voz é um destes eventos.

Em outras palavras, e aprofundando este pensamento, se perceberá que a primeira ressonância da voz imbrica-se ao próprio corpo, ou melhor, ela é o próprio corpo, então, quando nos comunicamos com nossa voz, comunicamos o corpo, e o que ele traz no momento em que falamos. Logo, o corpo desloca-se de portador da mensagem à própria mensagem: sintaxe e semântica da comunicação.

Sendo assim, a voz deixa de existir apenas em caráter fisiológico e físico do som, mas amplia-se ao campo externo com possibilidades de experimentações, formatando-se como potência de expressão e comunicação, porque nela contém o contorno prosódico da informação, sendo a própria informação: o corpo que é a voz.

4.2 VOZ, LINGUAGEM, FALA E COMUNICAÇÃO

É fácil falar de voz e deliberar sobre o ato de falar, que erroneamente, o senso comum considera como único ato de comunicação. Embora se saiba que a comunicação é algo muito mais complexo do que o falar, a articulação das palavras ainda ocupa um lugar fundamental na comunicação humana, e talvez por isso, a voz, que enxerta o verbo com sua sonoridade, ainda seja associada imediatamente à comunicação verbal.

Mas, se chegarmos mais perto deste ato corriqueiro, podemos ampliar a discussão sobre o papel do som da voz para a fala. Não apenas falar de voz como a sonoridade que dá vida para o verbo, mas falar da própria sonoridade, dela mesma como possibilidade de reuniões sónicas – uma possibilidade de comunicar com as significações do som da voz.

Se a voz pode ser considerada corpo e movimento (percurso do ar, vibrações, ressonâncias etc.) pode-se refletir de que forma o corpo se comunica para achar no som vocal a probabilidade sonora desta comunicação.

Quando se pensa em matéria vocal, facilmente imaginamos a voz como um material separado do corpo. Talvez este conceito de separação entre voz e corpo é intuído quando se percebe a voz por um evento acústico, que por sua vez, tem o seu monitoramento no âmbito da psicoacústica.

O processo de percepção do som pelo ouvido humano é um campo vasto de estudos, mobilizando cientistas desde o séc. XIX a levarem sons e música para seus laboratórios em uma série de pesquisas, analisando suas leis regentes, sua matéria física etc. A área que estuda os fenômenos sonoros em si é entendida como acústica – que vem do grego *akoustikós*: que diz respeito ao ouvido.¹⁸ Logo depois da acústica, nasce a psicoacústica, que é a ciência que estuda os modos que a mente humana percebe os sons. (BERTINATO, 2006).

Se para a voz apresentar-se como som, ela precisa do “fora” do corpo, pelo seu desenvolvimento acústico, a relação entre corpo e voz pode parecer neste momento como um jogo entre dois objetos, reforçando a falsa sensação de separação entre corpo e som, em que a voz surge como um objeto manipulado fora do corpo que a produziu.

¹⁸ De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2011.

Mas aqui, não se tentará articular os eventos que sugerem a voz como objeto, como usualmente é entendida no senso comum, antes, percebendo-a como corpo, a voz será pensada como parte constituinte do sistema bio-psico social e criativo – o sistema humano vivo.

Sendo assim, quando falamos, ou cantamos, ou usamos nossa voz para qualquer outro fim, estamos na verdade usando o próprio corpo de forma sonora, quando este, por sua vez, é a composição entre suas estruturas de corpo e as relações ambientais.

Neste sentido, a voz amplia-se dimensionalmente, tornando-se maior do que a simples utilização que atribuímos a ela. Ela não só traduz um algo, mas emana em ondas vibratórias o próprio corpo, transmitindo-o em matéria sonora.

4.2.2 Voz, Prosódia e Linguagem

É importante ressaltar que até aqui, não se tem colocado a linguagem verbal como ponto de apoio para as mensagens do corpo, pois considerando a matéria sonora (voz) como potencialidade de comunicação, não estamos lidando com a semântica dos verbos – o que deixa a voz mais próxima da prosódia, do desenho melódico e musical da comunicação, do que necessariamente das representações fonéticas de significações culturais – e faz da voz um conteúdo capaz de corporificar a mensagem comunicativa, numa tradução sonoro-musical, sem decodificá-la nos modelos de signos da linguagem verbal.

Em um ensaio sobre mito (forma de linguagem) e música (forma de comunicação), o antropólogo Lévi-Strauss (1978/1985), tenta aproximar os aspectos musicais às estruturas de um mito, sugerindo dessas estruturas, uma proximidade entre música, mito e linguagem, atribuindo a todas estas, a valoração de fontes de representações e significações. A certa altura, afirma:

A comparação entre a música e a linguagem é um problema extremamente espinhoso, porque, em certa medida, a comparação faz-se com materiais muitos parecidos e, ao mesmo tempo, tremendamente diferentes. Por exemplo, os lingüistas contemporâneos disseram-nos que os elementos básicos da linguagem são os fonemas – ou seja, aqueles sons que nós incorretamente representamos por letras –, que em si mesmos não tem qualquer significado, mas são combinados para diferenciar os significados. Pode-se dizer praticamente o mesmo das notas musicais. Uma nota – A, B, C, D e assim por diante – não tem significado em si mesma; é apenas uma nota. É só pela combinação das notas que se pode criar música. Poder-se-ia

dizer perfeitamente que, enquanto na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar <<sonemas>> – em inglês, talvez que a palavra mais adequada fosse <<tonemas>>. Isto é uma similaridade (ibid., p. 74).

Porém, cabe ainda salientar que no campo linguístico verbal, os fonemas se combinam a formar palavras, que se combinam a formar frases. Em música as palavras não existem, as notas (como formas mais elementares) se combinam e formam diretamente uma frase, que é a frase melódica. Assim, se na linguagem existem três níveis definidos – **fonemas**, que se combinam em **palavras**, que se combinam em **frases**, – na música as notas se assemelham aos fonemas, porém não há palavras, na combinação de notas, passa-se diretamente ao domínio das frases.

Se a música no domínio das frases, que é sua frase melódica, compreende os processos de comunicação, até pela facilidade de corporificação das emoções de forma direta e límpida, todas as emoções podem ser articuladas e comunicadas pela música, pois [...], ela dá forma ao sentimento, provocando comunicação inteligível da mensagem, e propondo entre os seres, possíveis relações (CARVALHO; PAIVA, 2012, p. 8).

Assim estreita-se o pensamento de que a voz, enquanto conteúdo sonoro-musical pode traduzir a mensagem do corpo sendo o próprio corpo, e sendo também melodia, que é musica, de alguma forma ela “corporifica a emoção. [...] nos dá meios para exercitar nossas emoções e desta forma estabelecer relação com outros seres humanos” (BERTINATO, 2006, p. 10).

Neste caso, a voz erige-se como fonte de comunicação e de tradução musical da mensagem, ela é o som do corpo falando, comunicando, e expressando-se musicalmente suas informações e mensagens.

Assim, a prosódia da fala é a melodia do corpo, ou, um corpo melódico da comunicação, que transmite e comunica, informando suas mensagens nas relações.

Neste aspecto pode-se aproximar o trabalho corporal na Técnica Klauss Vianna com a matéria vocal, pois é assim que vai se entender a frase melódica que cada corpo constrói em movimento. É como compor melodias nascidas do movimento e não apenas sonoras, mas que também são som, pois o movimento antecede à própria possibilidade de fazer soar. Donde uma pergunta cabe: se o movimento corporal é uma voz melódica no sentido de frase, o movimento, ele mesmo não seria, por assim dizer, a reunião sígnica da comunicação, onde sua intenção já aparece como sintaxe e

semântica da mensagem? Seria então, um discurso frásico-melódico deste corpo em movimento?

Ainda assim, isso não explica como o som vocal pode ser considerado elemento de comunicação sem estar aliado à palavra, ou melhor, sem a semântica verbal. A pergunta seria como a voz e o movimento dão conta das informações do corpo na comunicação sem a articulações dos verbos da fala.

4.3 SOBRE GESTOS E VOCALIDADES

“O gesto, [...] comunicação de uma comunicabilidade.”
Giorgio Agambem¹⁹

É possível pensar a voz como o gesto da comunicabilidade verbal?

Quando se pensa gesto, é preciso trazer conceitos de memória e percepção dos objetos do mundo no estreitamento de suas funções. Indexicalizar um esquema entre as mãos, os olhos e a manipulação de tais objetos, abrindo uma espécie de “trâmite entre o existente e o imaginado.” (GREINER, 2005, p. 97)

Neste contexto de gesto, o existente e o imaginado nos concede uma rede de conexões sígnicas que promovem o surgimento de processos comunicativos admitindo “contextos sintáticos, papéis semânticos e diferentes estados corpóreos, que se constituem, eles mesmos, como sistemas sígnicos.”(ibid., p. 97)

É preciso fazer uma pausa, para se aproximar de duas expressões escritas no trecho acima: *papéis semânticos e diferentes estados corpóreos*.

A semântica de uma linguagem pode aparecer como a construção sígnica que concerne a possibilidade de dizer em verbo a informação de uma mensagem, e, se isto estiver vinculado a diferentes estados corporais, jaz as mudanças musculares que estruturam tais estados corpóreos.

Se voz vem da vibração muscular, e neste caso, modificado o músculo, também será modificada a sua sonoridade em diferentes estados e composições tímbricas²⁰. Em outras palavras, a voz fecunda e materializa em sonoridade a semântica da linguagem falada, ao passo que reflete sonoramente – em sua textura,

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. ArteFilosofia, n. 4. Ouro Preto: IFAC, 2008, p. 13.

²⁰ O timbre de um som se configura pela reunião de todas as características físicas presentes no ato de uma emissão sonora. No caso da voz, a mudança tímbrica também vai estar vinculada à espessura da musculatura vocal, de suas fibras, tonicidade, elasticidade, relaxamento, além das caixas de ressonâncias, ossos, sensações, emoções etc.

intensidade, nuances melódicas entre agudos e graves – o estado corporal de sua musculatura. Já que a voz só pode vibrar a partir do músculo que é o corpo, e este estrutura seu estado de tonicidade a partir do estado corporal em relação com o meio.

Ora, se este movimento invisível pode ser considerado gesto por carregar a potencialidade de comunicação, uma potência de comunicar, seria então a voz uma evidência sonora que se apresenta como sonoridade no fora (acústica), e advém de um processo gestual do dentro do corpo (vibração muscular, ossos, vísceras etc.)?

4.3.1 Gesto e Cultura – A Voz e o Signo

É fato que quando falamos a palavra “semântica”, agregamos valorações culturais incapazes de se desvincularem, assim pode-se pesquisar os gestos em sua especificidade cultural. Isso desemboca no conceito de criação dos hábitos peculiares de cada sociedade. (GREINER, 2005)

Para o neurocientista António Damásio (2015), essa troca com a cultura tem uma explicação neurofuncional. As informações negociadas entre o dentro e o fora do corpo, são possíveis por uma estratégia de mapeamento. Desenvolvemos a comunicação construindo mapas de imagens, e isso tem a ver com nossa gestão de vida (criação de hábitos, por exemplo).

Essas imagens da qual Damásio fala, são imagens mentais e não visuais. Assim, toda e qualquer percepção pode criar uma imagem.

“Algumas imagens são auditivas, táteis, olfativas, [...], e que ‘objeto do mundo’ não é só cadeira, sapato, mesa. Pessoa também é objeto, ideia, imagem, sonho [sic] são objetos. A palavra-chave é interação.” (GREINER, 2013, p. 192).

Interação pressupõe movimento. Assim, entende-se percepção como atividade. Uma ação cognitiva e não passividade, levando a cabo a criação de imagens, o que reforça a ideia de movência. Se tudo no gesto, até o que Hubert Godard (1995) chamou de “pré-movimento” já é entendido como movimento, sendo este uma ação do corpo, então a voz aparece como uma evidência. Uma evidência sonora do movimento do gesto no corpo.

Sendo o gesto (muitas vezes) movimento invisível, mas ainda corpo, a voz evidencia a existência do movimento, expõe sonoramente o que não é visível, e reforça a ideia de ser, ela mesma, o corpo em movimento.

É importante ressaltar o nosso recorte ao gesto vocal como processo de gestualidade para linguagem verbal, ou comunicação da fala. Pois, mesmo que para os gestos que compreendam uma comunicação de outras partes do corpo, este não se prive de fazer som, e mesmo sendo a voz uma sonoridade que supera sua fonte emissora, nosso enfoque neste momento está sobre o som laríngeo, que compõe as melodias e a prosódia dos nossos discursos.

Voltando as imagens em Damásio (2015), que são também imagens auditivas, o nosso monitoramento pelo processo psicoacústico do som pode aparecer como uma faca de dois gumes. Pois ao mesmo tempo em que monitora o som da voz, criando com ela uma relação do “fora” do corpo, corporaliza o som da voz na construção de uma imagem mental, que é a imagem auditiva da própria voz, da voz do outro, e de outros sons circundantes.

Neste caso, uma paisagem sonora (interna, a partir das imagens) se forma, como construção de conceitos que vão modificar, não apenas as nuances da voz, mas o seu uso culturalmente dado, as características do som em verbo, como quando falar forte ou fraco, em quais ambientes, com quais pessoas, se agudo ou grave, com docilidade ou aspereza em situações determinadas, entre outros aspectos.

Ainda neste autor, este sistema cultural pode estar plenamente relacionado a dois espaços de memória onde ele conceitua como: o espaço imagético e o disposicional. No primeiro é onde se cria os mapas e as imagens que estão relacionadas às percepções do corpo, olfato, audições, são elas que alimentam o mapeamento imagético. No último está o raciocínio e a imaginação, e tem uma relação direta com as recordações.

Quando sonhamos, por exemplo, nunca temos acesso ao sonho porque cada vez que vamos contar aquilo que sonhamos, nos relacionamos com uma narrativa dentro do sonho. Essa narrativa já é imagética. Então, toda vez que lembramos de alguma coisa, não lembramos da coisa tal qual ela é, lembramos da coisa já imaginada. Damásio explica que esses dois espaços estão sempre relacionados: o espaço imagético, das percepções daquilo que está acontecendo, do instante presente, e o espaço disposicional. O espaço disposicional também cria imagens, mas são sempre fictícias. O conteúdo das disposições é inconsciente, não são palavras nem imagens visuais, mas registros de potencialidades. (GREINER, 2013, p. 192)

Ora, as percepções do presente, de qual Damásio (2015) fala, não se dão fora da cultura, mas ela (cultura) constrói o sítio das percepções e recordações. Reforça a

ideia do movimento (interação corpo/meio) como início do processo de troca, construção de conceitos (mapeamentos de imagens mentais), colocando assim, o gesto como uma ação cognitiva, e por isso, um elemento importante da comunicação.

Proponho uma segunda pausa, pois, pensando em gesto vocal, talvez seja interessante olhar para um outro termo citado acima: registro de potencialidades.

Quando Agamben (2008) propõe gesto que comunica uma comunicabilidade, ele está sintonizado com este disposicional em Damásio (2015), que são as potencialidades. Ou seja, o gesto possibilita exibir uma mediação, e é a mediação que traz possível o significado, logo, o gesto não comunica um significado pronto, ele comunica uma potencialidade de comunicação. O que comunicamos com o gesto é a potencialidade de comunicar.

Se estreitarmos este conceito para voz falada, vemos que a sonoridade da voz, é a potencialidade de comunicar. O ruído vocal seria a comunicação de que se pode dizer algo (comunicabilidade), pois o gesto sonoro – a voz – anuncia a possibilidade do discurso verbal, aparecendo como sua potencialidade.

Até aqui se tem colocado a voz como gesto sonoro, recorrendo a sua função de potencialidade da comunicação verbal. Isso não explica a questão da forma do gesto, que estaria mais ligada a *mediação* propriamente dita.

Tal mediação tem suas estacas na cultura, como processo de criação de signos, hábitos cognitivos etc²¹. E pensando em gestualidade vocal, a moldura sonora do verbo só ganhará forma cultural quando sustentada por uma linguagem que atue significamente.

Se falamos em sonoridades, esta linguagem poderá ser a musical, e neste campo artístico vamos tentar entender o caminho que transforma a voz como mediação da linguagem verbal, tornando possível trazer um significado da mensagem, pois aqui, não estamos debruçados na semântica do verbo, então não estamos no terreno do *o que*, mas do *como*. Não é *o que* se diz, mas *o como* se diz. Novamente, não é o verbo, mas a voz. E, estreitando ao pensamento aqui articulado, se a questão do como está na voz, então esta questão está no corpo, ou melhor, a questão ainda é o corpo.

²¹ Informação verbal. Material de aula não publicado. Professora Pin Nogueira. PUC-SP, 13-06-2015.

Tudo isso pra refletir como o corpo se organiza em sua comunicação, que está muito além dos ato de falar, e abarca este ato como parte de sua estrutura de comunicação.

O fato é pensar como a voz pode estar associada ao trabalho corporal na Técnica Klauss Vianna, aproximando seu acontecimento sonoro à prática artística na TKV; entendendo a voz como corpo, pode-se discutir em sua elementaridade, o nível géstico, ou o que aqui, propomos *gestualidade vocal*. O som da voz, seria o gesto que comunica a possibilidade de comunicar, ou por assim dizer, a *comunicação de uma comunicabilidade*²².

4.4 COMUNICAÇÃO MUSICAL DO CORPOMÍDIA

É o movimento que faz do corpo um corpomídia.
Greiner, C.; Katz, H.²³

Corroborando a ideia de que o movimento é que apresenta o corpo como um corpomídia, e atrelando este conceito – talvez pouco estudado – aos preceitos sonoro-musicais, como por exemplo o percurso da voz (movimento) no corpo para dizer as palavras, o movimento do corpo para produzir som etc., é que se propõe o jogo entre corpo-som-movimento, ou também, corpomídia-musicalidade-movimento.

Nesta perspectiva, pensando a voz como som que percorre e faz caminho, se movimenta no corpo e como corpo, estamos pensando sobre processos musicais.

Porém, antes que se atrele a voz como o comunicante musical da palavra, é preciso definir qual é este “musical” que está sendo proposto. Para isso, vamos falar um pouco de música e seus desdobramentos no ser humano.

A história humana, desde sua gênese é povoada por sons. Enquanto vibração que se propaga pelo ar, chegando ao corpo e por ele sendo percebido; o som povoa a existência humana em cada uma de suas fases. Na natureza, o som da floresta, do rio, das aves, dos outros animais povoa o ambiente primitivo. E nos espaços urbanos, o som das fábricas, dos carros, dos aviões, vozes, povoa o ambiente moderno (BERTINATO, 2006).

²² AGAMBEN, op. cit.

²³ GREINER, C.; KATZ, H. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, C. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, p. 133, 2005.

Sabe-se que, enquanto sons agrupados, a música não é senão um corpo de ondas que vibram em certas frequências, propagando-se em sua matéria física no meio inserida (LAZZARINI, 1998); esta existência de frequências ondulatórias pode acessar áreas profundas das estruturas neurais e psíquicas, e assim chegam diretamente ao sistema nervoso central (CARVALHO; PAIVA, 2012). A música pode estimular áreas que, de forma secundária, podem “promover mudanças ou transformações mensuráveis, tanto na estrutura, quanto nos comportamentos individuais e sociais gerais do ser-indivíduo que a experimenta” (ibid., p. 69).

Desta perspectiva, a música pode ser pensada e definida de diferentes formas, enunciada por sons estruturados, ou apenas como sons em potencialidades de estruturação. Teria aqui, uma sintonia com o gesto de Agamben (2008), pensado como potencialidade de uma comunicação, comunicação de uma comunicabilidade?

Para Schafer (2001): “Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!”(ibid., p. 20, grifos do autor)

Nesse sentido, e atestando sua existência desde épocas remotas, percebe-se que o campo sonoro e contínuo de possibilidades, segundo o autor, é inerente à própria existência humana, pois antes mesmo de ser chamada música, os sons já inundavam nossos ouvidos, e sua evolução foi em consequente a evolução do homem e homem civil, que em sua capacidade de culturalização, socializou os sons nos mesmos padrões de civilização. De agrupamentos e organizações – nasce a música.

Estes fenômenos acústicos do som, vibratórios, de movimento, começam a surgir para o ser humano desde o momento exato em que o óvulo se une ao espermatozóide para gerar então um novo ser. Daí, infinitos processos acústicos cerceiam este ovo que aninhado no útero, experiencia (ainda de forma mnêmica), “por sua própria dinâmica, movimento, vibração e som” (BENZON, 1998, p. 13).

Porém, a música não se encerra no conteúdo físico do som. Sua conceituação histórica revela um panorama abrangente e complexo. Ao longo de seu desenvolvimento e instalação social, a música ganhou significados, funções e discriminações culturais, sendo contextualizada em um ambiente semiótico da comunicação, imbuída de significações e elementos socioculturais, além do fato de poder usar de economia simbólica para a construção de sentido e sentido cultural.

Na realidade música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise na antropologia da música. [...] Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001, p. 222-223).

O diálogo entre música, corpo humano e com diversas áreas do conhecimento, vem sendo considerado e estudado, principalmente ao se relacionar a arte de organizar sons e silêncios a diferentes campos: teóricos, filosóficos, científicos, políticos, artísticos, entre outros; especulações que trazem questões relevantes ao acontecimento musical, que por sua vez, desdobra-se. Abre-se então um leque de possibilidades sonoro-musicais ocorrentes e recorrentes em diferentes territórios, seja no âmbito social, psicológico, filosófico ou simplesmente de uma experiência individual.

É neste âmbito que níveis relacionais entre cognição e música, estruturas psicológicas, psicomotoras e de inter-relação pessoal (promovidas pela música) são fomentadas, trazendo um terreno novo, porém vasto, do caráter psicossocial na estrutura musical, mais conhecida por música social (CARVALHO; PAIVA, 2012).

Todos os elementos que compõem um ambiente são parte ativas de uma cultura. Logo, com a música não é diferente, pois é um processo que concebe uma cultura. Na sociedade primitiva, a música expressou os pensamentos e conceitos tribais e em algum sentido foi também a voz de uma consciência comum. Isto se vê através dos tempos em toda a parte do mundo.

A voz (linguagens, gestos vocais, melodias musicais do verbo) tem sido e permanece a expressão simbólica de uma cultura ou de uma civilização, ou do modo de viver de um grupo. Em especial a música folclórica pode dar ao homem o sentimento de pertencer a um grupo étnico de hoje ou do passado. Um hino nacional, por exemplo, “é um símbolo que pertence a todos os membros de um grupo nacional, qualquer que seja sua raça, seu credo ou condição política dentro do grupo” (ALVIN, 1968, p. 122, tradução livre).

Grosso modo, a música constrói-se em um contexto cultural particular, modificado e estruturado concernentemente ao ambiente inserido. As modificações e especificidades dos instrumentos e estrutura musicais também estão diretamente ligadas à geografia e clima e costumes do território em que a música nasce (BERTINATO, 2006).

Pensando no conceito de corpomídia, que entende o corpo não como algo pronto, mas numa relação inestancável com o ambiente (GREINER, 2005), fica fácil conceituar os sons musicais, sendo até mesmo os sons da própria voz como um processo inacabado e de troca ininterrupta. Assim a música vocal não aparece como um reflexo da cultura, mas sendo ela o próprio corpo, vai se dar como uma infinda negociação com o meio, em processos comunicativos de trocas e infinitas reinvenções musicais de si.

Assim, música pode ser formatada em novas e/ou muitas definições. Sendo possível até mesmo o descentralizar do seu lugar atual (sócio-musical), deslocando-a em consequente de um seguro território estético²⁴ para novas formatações, pois sendo música entendida como fenômeno sonoro, tudo o que soa pode ser potencialidade musical. Logo, como todo som já está munido de estímulos musicais, ou, todo som é a própria música, em qualquer nível que esta relação entre som e ambiente aconteça, os sons podem ser organizados como música, levando já em suas organizações, padrões e normatizações de uso, funções culturais, características próprias e/ou regionais, traços de intuição e linguagem, no que tange a cultura (estilos musicais) e sua eterna negociação (processos comunicativos).

Ora, se o homem se relaciona com os sons desde sua gênese civil, e a evolução da civilização responde de igual modo à evolução musical, esta última ganha formato distinto em cada lugar, que vai depender de qual cultura a articulou e engendrou sua estrutura; para qual finalidade e/ou funcionalidade essa arquitetura musical se construiu, e ainda, qual tipo de arquitetura musical se construiu.

Voltando ao movimento e a voz como arquitetura musical é pertinente trazer um conceito muito peculiar de Francesco Careri (2013) sobre sedentarismo e nomadismo. Para ele, o movimento (percurso) nunca para de fecundar o sedentário, seja uma cidade, uma palavra, um pensamento, ou um corpo, o nomadismo instaura numa arquitetura dada o gozo da eterna errância – movimento.

²⁴ Refere-se à estética tonal do Ocidente, que insere a música em padrões rítmicos, harmônicos e melódicos, fechando algumas possibilidades de explorações sonoras e de experimentações dos sons.

Na realidade a relação entre arquitetura e nomadismo não pode ser diretamente equiparada a “arquitetura ou nomadismo”, mas a uma relação mais profunda que liga arquitetura ao nomadismo por meio da noção de percurso. Com efeito, é provável que tenha sido antes o nomadismo – e mais exatamente a errância – que deu vida à arquitetura, ao fazer com que surgisse a construção simbólica da paisagem. Tudo isso começou antes do nascimento do próprio conceito de nomadismo e ocorreu durante as errâncias intercontinentais dos primeiros homens do paleolítico, muitos milênios antes da construção dos templos e das cidades. (ibid., 2013, p. 40)

Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o espaço do ir, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da eterna errância. Assim como o percurso sedentário estrutura e dá vida à cidade, o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade. (idem., 2013, p. 42)

Assim como o nomadismo, que é o percurso na cidade estéril, reinventa as significações da mesma, dando vida à cidade, e sendo o nomadismo a própria vida da cidade, na discussão de gestualidade vocal: não seria a prosódia da fala, que é a melodia emoldurada pela voz (comunicação musical) a reinvenção musical da palavra (verbo sedentário) a partir do nomadismo (movimento) musical melódico prosódico?

Se assim for, e estreitando este conceito a historicidade nômade da própria música nos processos de civilidade, a voz erige-se como gesto não apenas porque fecunda o verbo sedentário – como potencialidade de comunicar – mas também porque dá vida à palavra, fazendo reinvenção de seus significados pelo percurso musical que é a melodia da fala. Movimento prosódico do discurso que dá forma ao verbo como mediação cultural de estruturação dos signos e de suas significâncias, inclusive suas sonoridades e mensagens musicais.

Este arco histórico não só remonta uma espécie de genealogia das sonoridades musicais, e nem tem a intenção de historiografar (apenas) o retrato musical ao longo da história, mas é nela, na história, e por ela, que se fazem surgir novas marcas de escutas da comunicação do corpo.

À medida que a música se modifica, se recoloca, se reconstrói, que sofre suas mutações, novas escutas musicais também são exigidas, fazendo ainda, dobras desta escuta, emergindo completamente novas: as escutas artísticas, terapêuticas, e, portanto, as escutas musicais, colocando novamente o corpo como centro desta encruzilhada (COELHO, 2002).

Portanto, recontar a história da música é assumir uma escuta da gesto vocal, exatamente no seu processo de mutação, de metamorfose, ou seja, no que há por vir.

Assim, para que se efetue a comunicação musical de um corpo pensado como corpomídia, não se trataria mais de identificar, categorizar, ou encontrar etapas evolutivas da música e da escuta musical neste corpo, mas sim, de estar nas mutações do instante, de capturá-la os sons no momento de sua transformação, e escutar o que a própria escuta produz, desde a história até o corpo, ou melhor, da própria musicalidade à escuta do corpomídia.

4.5 VOZ, MÚSICA E A TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Para falar de voz e música na Técnica Klaus Vianna, resolvi descrever um processo vocal construído a partir das proposições desta pesquisa, e desenvolvido na voz da atriz Eva Wilma.

A Técnica Klaus Vianna está agrupada em três processos: o lúdico, o processo dos vetores e o processo criativo. Porém, no trabalho com a voz da atriz, todo o desenvolvimento vocal foi amparado pelo processo lúdico, pela direção de despertar o corpo e sua sonoridade e pela possibilidade de soltura articular e sonora.

Os outros processos estão contidos no trabalho, quando pensamos nos direcionamentos ósseos e o corpo em constante estado de criação, porém, o foco deste trabalho foi no primeiro processo da Técnica Klaus Vianna, e é sobre ele, que iremos discorrer.

4.5.1 Presença

Em julho de 2017 iniciava o trabalho com a atriz Eva Wilma. De alguns contatos anteriores já testando sonoridades, posso dizer que neste mês começamos um trabalho mais específico da Técnica Klaus Vianna aplicada para voz.

O trabalho foi intenso e contínuo de encontros semanais, e de até duas horas de trabalho.

Começamos pelo tópico presença, o primeiro tópico do processo lúdico dentro da Técnica Klaus Vianna, e foi trabalhado na direção de abrir um estado de atenção ao aqui e agora do corpo, percepção da fisiologia e do movimento, abrindo as sonoridades vocais para um espaço de atenção no momento em que se sonoriza. Ou

seja, não é aprender uma técnica vocal para cantar, mas entender o próprio som, escutar, perceber o som que canta. Cantar o momento, o instante, a história, cantar a música, cantar o corpo.

Este tópico tem a direção de abrir um estado atento e disponível do corpo no momento em que se faz uma ação. Para as questões vocais, esta atenção carrega intrínseco percepção e autodomínio. O primeiro porque é importante perceber a própria fisiologia enquanto soltamos um som vocal, ouvir os timbres produzidos, texturas e inflexões da voz alinhadas ao movimento na possibilidade de nomear o movimento. O segundo porque quando abrimos a percepção do movimento, podemos conhecer tal movimento e então, ter o domínio sobre aquele movimento.

“Utilizamo-nos da metáfora de que o corpo é o nosso instrumento e de que, antes de saber tocar um instrumento, é necessário conhecê-lo” (MILLER, 2007, p. 59). Para a voz esta afirmação é muito importante. Usar a voz é um ato corriqueiro da comunicação social, poucas vezes nos deparamos com um escuta sensível do uso da voz e de qual som vocal estamos usando. Quando o corpo é aberto a um estado de atenção para o ato de falar, como a abertura da boca, o ar que percorre, o som no meio ambiente, a articulação das palavras etc. começa a haver uma desconstrução dos lugares cristalizados do uso de nossa voz.

Até mesmo o cantor que trabalha com busca de sonoridades novas pode cair num mecanismo arriscado da técnica fechada, rígida e cristalizada. Por isso a importância de uma prática que vai trabalhar um contato sensível com o corpo se faz importante também no contato sensível com a voz deste corpo.

“Você trabalha técnicas específicas e são estas mesmas técnicas que o levam a adquirir coraças que impedem seu reconhecimento interior” (VIANNA, 2005, p. 87).

O trabalho direcionado e cuidadoso com a voz da atriz Eva Wilma, chancelou a Técnica Klaus Vianna em dois aspectos: o primeiro por se tratar de uma atriz que soma 65 anos de carreira e 84 anos de idade, e o segundo pelo trabalho gerar um resultado de expressão artística e musical, qual era o objetivo de Klaus Vianna – um trabalho que facilitasse a expressão, movimento e arte.

Nas primeiras aulas com Eva, começamos uma troca de muita intensidade, haja visto que as estratégias que o corpo da atriz trazia para a prática vocal remontavam uma construção técnica de anos de experiência e prática com outras abordagens.

Toda atenção ao aqui e agora enriquecia o trabalho a medida em que as memórias e historicidade corporificadas soavam na voz, no som, na carga expressiva que cada nota musical ou que cada timbre era conquistado.

Em cada encontro iniciávamos o trabalho com atenção ao corpo, a respiração, aos sons presentes dentro e fora da sala, aos sons do corpo e estado corporal, contato do corpo no chão, atenção a pele, ao contato da pele com os tecidos da roupa, elasticidade da pele, e atenção ao som da voz naquele dia. O porque uma voz de um jeito em tal dia, de outro jeito em outro dia, alinhando ao estado corporal.

Este reconhecimento abriu a possibilidade de levar a técnica para um campo de investigação e experimentação de texturas vocais novas, ao passo que trabalhava o corpo físico para o ato de cantar. Os ganhos da prática de uma percepção mais fina foram fundamentais para a conquista da voz cantada com a atriz, por ter um corpo idoso, a disponibilidade corporal para o trabalho foi facilitada com o ajuste fino e sensível desta escuta do corpo que chamamos de presença.

Acentuando o fato de que a atriz começou sua carreira como bailarina, alguns processos de escuta eram bastante presentes, mas existia o frescor de algo novo: usar a voz para cantar – isso exigiu que a musculatura do corpo alcançasse uma tonicidade adequada para afinação de algumas notas, também ganhando elasticidade.

Afirmo que o trabalho muscular não foi nenhuma espécie de ginástica ou treino, mas a regulação do tônus veio da percepção e presença que gerou um autoconhecimento da fisiologia. Isto possibilitou o controle necessário para os ajustes musculares de expressão e emissão vocal.

Tal era a proposição de Klauss Vianna: um trabalho que pudesse levar para um autoconhecimento cinesiológico e de ajuste da tonicidade, visando sempre a expressão artística viabilizada pelo estado de percepção ativa.

O corpo tem memória, o músculo tem memória. Quando entendemos essa via da experiência do sistema, os processos e modos de aprendizagem vão sendo reconceituados.

Os exercícios passam a ser considerados como experiência viva, no aqui e agora, até mesmo as repetições de movimentos e sonoridades são entendidas como uma repetição sensível, sempre aberta para possibilidades do novo que vem amparada no frescor do instante. Instante à instante.

Existe muita importância em “acordar” o indivíduo na experiência sonora. É muito comum cantores, atores, ou pessoas que começam a trabalhar a voz, ficarem

presos as sonoridades idealizadas, buscando uma técnica perfeita, boa afinação etc. quando esquecem de prestar atenção no som que se faz, nas mudanças de humor, nas tendências pessoais de soltar a voz, no estado corporal, na sutil mudança que ocorre no início e no fim da aula.

Essa atenção para o aqui e agora, para o que acontece no próprio corpo e ao redor de si mesmo, descentraliza os lugares estratificados e cristalizados, pois traz as ocorrências do tempo-espaço para compor a atuação artística daquele instante. Isso é estar em criação.

Certa vez, estava trabalhando com a voz da Eva, e no meio de uns exercícios específicos de soltura muscular para abrir os agudos de sua voz, ela tossiu. Mas não negou a tosse como um ruído no meio de sons afinados, ao contrário, usou a sonoridade agregando à nota que estava emitindo. A aspereza da tosse somou ao agudo que ela soltava, resultando uma textura diferente das que ela já havia experimentado em sua voz, o que gerou uma tentativa e uma busca por abertura de possibilidades sonoras e texturas para a criação.

Se a técnica neste instante fosse pensado como algo rígido, obviamente parariamos o exercício, talvez ela se desculpasse pela tosse, e retomariamos o exercício na busca do agudo perfeito, mas a inclusão dos ruídos de sua própria voz, da tosse e outros sons, configura o exercício técnico como um campo de investigações e possibilidades. Quantos outros timbres sou capaz de emitir nesta mesma nota? Quantas texturas posso criar? Quantos ataques e declínios? Como investigar?

A curiosidade (algo inato do ser humano) se torna neste momento uma mola propulsora para experimentar e configurar novas sonoridades do corpo neste trabalho, a partir da repetição sensível do exercício, não configurar um jeito correto de emitir o som ou cantar. De qualquer forma, o importante é reconhecer que toda experiência do corpo é geradora de momentos novos para aquele corpo, a diferença está em como conduzir esta experiência.

Em arte, pode-se questionar a didática quando se entende corpo como um sistema aberto e em constante relação. Para o trabalho da voz, existe uma importância em dobro, primeiro porque o movimento do corpo é ouvido na sonoridade que ele produz, segundo porque controlamos o movimento a partir do som.

Escutar o corpo no momento em que se canta, é admitir uma escuta elástica que tem a percepção do movimento, ao passo que este movimento é monitorado pelo

som que ele produz. É uma escuta para a espacialidade do movimento, sua expansão sonora, seu alcance, projeção e expressão.

Essa disponibilidade atenta e com prontidão do corpo é o que pode-se chamar de presença. Além disso há muito para se descobrir nos instantes de qualquer experiência do sistema vivo, como já dito, a diferença está onde colocamos o foco.

A segunda abertura que este tópico pode abrir para o indivíduo é a percepção da singularidade. Quando acentuamos as variações de cada movimento naquela pessoa, as sonoridades de cada voz também evidenciam o som único, singular.

Sempre achei isso bonito: ninguém é igual a ninguém, não existe receita para se fazer arte ou dança. O professor deve apenas aviar a receita – como se fazia antigamente –, mas essa receita é pessoal, não serve pra todo mundo. Em uma sala de aula é a mesma coisa: o desnivelamento existe, e cada caso é um caso. O ritmo é sempre o mesmo, mas a aptidão é de cada um (VIANNA, 2005, p.34).

Essa afirmação de Klauss, embora também abra a discussão para direção didática do trabalho, também nos informa que as singularidades são fomentadas no exercício da presença. É quando se alcança a percepção atenta de si e se amplia para o campo do autoconhecimento, gerando autodomínio e autonomia.

Não posso controlar o que não conheço, mas a medida que fico íntimo do meu corpo e meus movimentos, posso expandi-los a ponto de usa-los com criatividade (em estado criativo), e propiciar novidades para meu corpo, e que também podem ser sonoras. É neste estado criativo onde necessito da técnica como investigação da minha singularidade, para alcançar sonoridades novas, movimentos novos e que são continuamente redirecionados a serem novos de novo, usando a labilidade existente para um estimulante da cena, do exercício e do aprendizado.

Pode-se dizer que este estado criativo não seria possível sem o tópico da presença, pois é aqui onde se afina a percepção para o conhecimento de si, e então ser possível se expandir como corpo e usa-lo com criatividade.

Nas questões vocais, a sutileza de nuances das sonoridades aparece com muita importância no exercício da presença. O estar atento propicia investigar-se enquanto cantamos, ou falamos um texto, controlamos a fisiologia para alcançar determinada sonoridade, e repeti-la, com consciência do movimento para emitir tal timbre.

Essa atenção a si mesmo abre o caminho para descobertas e não para o virtuosismo que acaba por alimentar egos ao invés de estimular a criatividade artística.

[...] o aluno, que, em vez de estar presente e ouvir a música, inicia um processo de auto-hipnose e, em pouco tempo, não está mais na sala de aula: está nas nuvens, no espelho, nas notas do piano, mas não consigo mesmo. A sala de aula, dessa forma, torna-se apenas uma arena para a competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para a comparação.

A atenção ao aqui e agora, amplia a experiência em sala para um campo vivo de experimentos e novidades, só sendo possível fugir do torpor e da hipnose quando a atenção está de instante a instante, estimulada e reavivada nas instruções.

Quando olhamos com importância as singularidades, passa-se a descobrir muito com outro, a conhecer e respeitar, criar empatia e estimular criatividade.

4.5.2 Articulações

O segundo tópico foi o das articulações. É claro que quando pensamos em corpo integrado, tudo acontece simultaneamente, apenas por questões didáticas é que enfocamos um ou outro tópico.

Para as articulações, Klauss Vianna afirmava ser importante abrir espaços articulares para que se arejassem. É fato que tudo o que é mais espaçoso é mais arejado, e quando trabalhamos a voz no sentido de abertura de espaços, alcançamos diferenças nas sonoridades já descobertas e uma maior possibilidade de timbres.

Acontece que a abertura articular vai inferir na atuação da musculatura, uma vez que os músculos têm sua inserção nos ossos, uma mudança em uma direção óssea²⁵, pode modificar a tonicidade dos músculos envolvidos naquela ação e também acionar músculos pouco usuais, que varia com a organização de cada corpo.

Na voz da atriz Eva Wilma, levando em conta sua tendência tímbrica, começamos um trabalho que se direcionava em ganhar elasticidade na musculatura vocal para aumentar sua tessitura. Além de saber que os músculos não trabalham isoladamente, mas sempre um grupo muscular com enredamento de outros grupos –

²⁵ O estudo dos direcionamentos ósseos na Técnica Klauss Vianna, é chamado de processo dos vetores que estudaremos logo adiante. Cf. MILLER, 2007.

agonistas e antagonistas – sabemos também que a abertura dos espaços articulares na ossatura convocam um grupo muscular, que chama outro e assim por diante. Tendo isso em vista, começamos o trabalho na coluna cervical.

Junto à soltura da ATM²⁶ que desencadeia um relaxamento do músculo masseter²⁷, investigamos os espaços que podiam ser abertos entre as vértebras da coluna cervical e também na articulação dos ombros e clavícula.

O que temos é que toda a região dos ombros, pescoço e crânio ganharam relaxamento muscular, inclusive os músculos extrínsecos e intrínsecos da laringe, como as pregas vocais, os tireoaritenóideos (TA) e o cricotireóideo (CT).

A atuação em rede dos músculos a partir das aberturas articulares possibilitou um aumento da elasticidade da musculatura vocal, onde a atriz ganhou um aumento da faixa de notas em direção aos agudos, e também outras possibilidades tímbricas, com a abertura de falsete e outras texturas.

Além disso, a abertura de espaços na ATM resultou em maior espaço entre a laringe (que se acomodou mais baixa e relaxada) e o palato mole, que sobe em formato côncavo, aumentando os espaços de reverberações e projeções da voz.

É importante ressaltar que esta construção técnica, considerando biomecânica e fisiologicamente a técnica vocal, é experimentada em práticas sensíveis e com atenção ao aqui e agora da ação, estimulando a autopercepção. Quando se mexe em osso e músculo a partir do monitoramento do som da voz, pode-se estimular a atenção ao momento presente da ação. Isso desloca o lugar da técnica cristalizada para reconfigura-la como campo de investigação, e os exercícios também se desmecanizam, da ginástica muscular para uma atenção viva ao aqui e agora, as repetições se tornam sensíveis no intuito de usa-las criativamente, gerando abertura das sonoridades que são reatualizadas pelo frescor do instante presente.

No trabalho vocal a abertura de espaços articulares é um processo muito bonito, pois além de espaços corporais alargados, ganhamos um arejamento dos pensamentos, como um conjunto de metáforas que se desenvolvem na experiência e criam uma raiz biológica, estritamente ligada ao estado corporal daquele momento na emissão da sonoridade vocal.

²⁶ Articulação Temporomandibular

²⁷ O músculo masseter é considerado um dos músculos mais fortes do corpo, um dos responsáveis pela mastigação, sua inserção vai da ATM até a mandíbula, tendo a ação de oclusão da mandíbula (elevação), que promove o encontro da arcada dentária inferior à arcada superior.

[...] sem sair da discussão, o que me parece mais interessante é perceber que ao afirmar que um conceito é estruturado por uma metáfora, significa que é “parcialmente estruturado” e que pode ser entendido de alguns modos e não de outros e que o sujeito não tem controle absoluto sobre isso”.

Na teoria das metáforas corporificadas (*embodied metaphors*), há diferentes modalidades. As metáforas estruturais são aquelas que um conceito é metafóricamente estruturado em termos de outros, fazendo, mais uma vez um transporte de pensamentos. Mas há um outro tipo de metáfora responsável pela organização de todo um sistema de conceitos. Estas são chamadas metáforas orientacionais. Muitas dizem respeito a uma orientação espacial, ou seja a relação espacial com o ambiente, como “estou me sentindo pra cima hoje”. Muitas delas se conectam também com a experiência cultural. São fundamentais porque os nossos conceitos mais basais são organizados em termos de uma ou mais metáforas de espacialização. Assim, conclui-se que há uma sistematicidade interna para cada metáfora que só serve como veículo para o entendimento de um conceito se for amparado por uma experiência prática. (GREINER, 2005, p.45-46, grifos do autor).

Os exercícios vocais de aberturas articulares, podem configurar um conjunto de metáforas. Uma vez que a própria sonoridade é amparada no fora do corpo, ela pode criar uma relação com as metáforas espaciais (agudos: pra cima; graves: para baixo, por exemplo), e desembocar em conceitos a partir da experiência vocal. Tudo isso sendo uma experiência corporal, pois nesta fase do trabalho, já não admitimos voz separada do corpo.

Um dos exercícios com a voz da atriz Eva Wilma foi direcionado no sentido de abrir espaços entre as vértebras da cervical, com a instrução de entregar ao pescoço o movimento que ele (o corpo) pedia naquele momento, com o foco da atenção na abertura das vértebras. A atenção no aqui e agora, promovia a presença necessária de disponibilidade corporal para aquela ação, até chegar no ponto em que o movimentos das vertebra do pescoço convidavam outras articulações e se diluía nos ombros e braços, e descia para coluna torácica com torsões e também mais espaço articular.

Com as articulações mais “arejadas”, tínhamos de resultado, em toda a musculatura envolvida, uma soltura sem a necessidade de exercícios específicos de alongamentos com musculaturas isoladas, que acabam mecanizando a ação e gerando um conceito cristalizado.

A abertura articular, acaba por trazer para a musculatura uma soltura com atenção ao momento presente da ação, o que desencadeia em conceitos de aberturas e solturas, liberando o som vocal, como se estivéssemos abrindo o som, ou soltando a VOZ.

4.5.3 Peso

A descoberta do peso trouxe uma nova qualidade ao trabalho vocal, uma vez que estamos todo o tempo lidando com a força da gravidade, que nos puxa para baixo, a estabilidade alcançada pelo jogo entre estas forças acaba por reequilibrar a postura ereta do corpo, pela reação de oposição entre as forças.

O fato é que quando descobrimos o nosso peso, usamos em nosso favor as possibilidades de leveza, evidenciando a dosagem do tônus muscular (um estado de tensão permanente dos músculos) – quando nos excedemos na tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece. (MILLER, 2007).

“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.” (ibid., p. 66).

Se atentarmos ao som da voz, percebendo a influência da tensão muscular na emissão tímbrica, podemos usar o tópico peso ao nosso favor, no sentido de elaborar qualidades de tensão que não se localizam nem se acumulam em determinados pontos, que “restringem a capacidade de movimento das articulações e dos grupos musculares, obstruindo o fluxo energético que atravessa nosso corpo.” (VIANNA, op. cit., p. 97).

Como sabemos que a estruturação muscular está alinhada com o estado corporal de cada indivíduo, a possibilidade de sonoridades da voz, vai depender de como o uso do peso naquele corpo estrutura a tonicidade adequada para a fonação e emissão vocal, haja visto que a singularidade é que diz respeito à amostragem sonora e específica de cada voz.

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. Por exemplo, o exercício em dupla, no qual um aluno, ao manipular o peso do outro, percebe a parte do corpo que está tensionada em excesso, inibindo a experiência de peso. Aqui, os pontos de tensão ficam evidentes, com base na dificuldade que o aluno pode apresentar para soltar e entregar o peso de determinadas partes do corpo. (MILLER, 2007, p. 66)

Na voz podemos experimentar a percepção do peso da mandíbula, a soltura da ATM que relaxa ou tensiona o masseter, e que traz numa reação em cadeia, o

relaxamento da laringe e de sua musculatura intrínseca e extrínseca ao conjunto fonador.

Soltar a voz experimentando o peso, também nos abre a relação peso do corpo x leveza do ar. O tempo todo lidamos com peso e leveza para formação de voz no corpo e é justamente este jogo que se estabelece na dosagem forte e fraco da voz, por exemplo, e outras nuances, que são adquiridas pela manutenção da cultura.

O uso do peso do corpo, favorece a flexibilização da musculatura, onde o relaxamento da musculatura é diferente do abandono dela. É a atenção ao estado corporal que vai abrir a percepção sobre o peso do corpo para fazer um uso consciente, com a possibilidade de escolha do peso para cada sonoridade vocal.

O relaxamento é um conceito muitas vezes mal utilizado e, portanto, mal compreendido. Entendemos relaxamento como alívio das tensões desnecessárias na musculatura para desbloquear o movimento, que é diferente do movimento abandonado, sem tónus e sem presença corporal. Possibilita-se, assim, a variação de tonicidade da musculatura, dando o “colorido” do movimento, fugindo da “mono-tonia” do movimento. (ibid., p. 66-67)

É muito claro perceber as mudanças de nuances na voz a partir destas escolhas sobre o tónus, que estão diretamente ligadas ao uso do peso do corpo. O colorido do movimento tem necessariamente a ver com o colorido do timbre, ou o que se chama de “cor do som”.

Na voz da atriz Eva Wilma, o peso foi investigado pela percepção do som. Ou seja, a qualidade tímbrica é que tratava de ajustar a tonicidade da musculatura, uma espécie de ajuste do tónus pelo monitoramento da sonoridade vocal.

Quando percebemos nosso som vocal com maior acuidade auditiva, o controle da fisiologia fica mais evidente, e conseguimos lidar com o peso do corpo de outras formas, monitorados pelo som que estamos produzindo no ato da emissão vocal.

Além de trazer os tópicos anteriores, uma percepção mais afinada aponta outros tópicos, convocando-os para a ação ao mesmo tempo que uma técnica vocal é construída, no corpo de cada um, sem a intenção de formatar, mas no exercício de se relacionar com a própria fisiologia, perceber a abertura de espaços, mudanças de tonicidade, de estados corporais e conseqüentemente de sonoridades vocais, texturas e timbres.

4.5.4 Apoios

Depois que experienciamos o tópico peso, e aguçamos a percepção, o trabalho de apoios é consequente, pois a consciência do peso ativa o trabalho dos apoios do corpo. Nos tópicos da Técnica Klauss Vianna, o apoio nasce de uma relação mais íntima com o chão. No trabalho corporal, no sentido de movimento ou dança, este tópico é sugerido na conquista de confiança no chão para que o movimento floresça.

Qualquer contato que o corpo estabeleça com o chão deve ser considerado suporte, suporte este que provém do solo, ou como transferência do corpo, acionando o movimento com base na pressão dos apoios no chão, ao se espreguiçar, sentar, deitar, ajoelhar, levantar etc.

O chão tem a 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 se amplia para relação com objetos que possa utilizar e, ainda, com o próprio corpo e o espaço que o circunda (MILLER, 2007, p.67).

Na Técnica Klauss Vianna, os apoios podem ser experienciados ativamente e passivamente. O apoio ativo é aquele usado mediante a força da gravidade, quando se empurra o chão, e a força-reação nos projeta em sentido oposto. Dizia Klauss Vianna que “à medida que eu 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, op. cit., p. 78)

A experiência do apoio ativo resulta do movimento uma projeção para o exterior, e quando pensamos em voz, esta informação é importante, porque estamos todo o tempo lidando com projeções sonoras.

O fato é que a experiência do movimento corporifica o conceito de projeção pelo apoio, um espaço à alcançar no trabalho vocal. Sabemos que a projeção sonora da voz se dá a partir da reverberação do som nas caixas de ressonância, na ossatura, musculatura etc. E também, que para alcançar esta projeção é necessário elaborar o apoios pertinentes ao trabalho na técnica vocal (que são os apoios: diafragmático e pélvico, como apoios que sustentam o caminho da projeção sonora).

Ao entrar em contato com o apoio ativo na Técnica Klauss Vianna, pode existir uma mudança de direção na elaboração do apoio vocal, que sublinha a importância dos pés no contato com o solo para configuração do corpo em pé, e então entender sua influência como apoio para projeção vocal.

No voz da atriz Eva Wilma, essa elaboração se deu em um trabalho muito sensível, mesmo, em vezes, sentada em uma cadeira, a percepção do contato do pé no chão, modifica a tonicidade dos músculos do corpo e também ajusta a estrutura óssea. A liberdade da coluna vertebral (em toda sua extensão: lombar, torácica e cervical) traz mais espaço entre as vértebras, fazendo uma espécie de montaria das caixas (tórax e crânio) na extensão da coluna, e os músculos (diafragma e alguns músculos da pelve) são configurados com relaxamento, elasticidade, e tônus adequado para a ação de sonorizar – isso elabora os apoios do voz, sem a necessidade de trabalhar muscularmente a ação tonificada (muitas vezes tensionada em excesso) para configurar estes apoios pertinentes à projeção.

O tônus muscular adequado a cada situação é adquirido com base nas experiências vividas nas aulas, mediante a propriocepção²⁸ [...] Experienciamos, com este estudo, a diferença entre 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 tônus muscular próprio, que difere do outro (MILLER, 2007, p. 68, grifos do autor).

Este ganho perceptivo é também estimulado no nosso cotidiano, não apenas em sala de aula, mas em outras atividades da vida diária como levantar, sentar, caminhar, trabalhar etc. Tal entendimento (arte/vida) estimula ainda mais os processos de autoinvestigação, e configura a vida como um campo de testes das experiências que também acontecem na sala de aula.

“O apoio ativo também é trabalhado na postura ereta. Qualquer contato que o corpo estabeleça deve ser utilizado como troca de ação e reação, resultando em um jogo de forças opostas” (ibid., op. cit., p. 69).

No trabalho vocal a postura ereta é bastante comum e é interessante pensar no tônus que se estrutura a partir da contato que o corpo estabelece com diferentes bases (chão, objetos, plataformas etc.) pois a organização muscular depende não só do estado corporal, mas também e ininterruptamente da relação com a base de contato. É uma “mudança de chave” para elaboração dos apoios de projeção sonora, pois nesta direção didática, não se direciona uma técnica que busca a localização e utilização do apoio em músculos específicos, mas constrói uma base de apoio, um chão que sustenta a projeção da voz pelo contato e relação com a gravidade: “só quando

²⁸ Propriocepção é a percepção espacial do corpo em situações dinâmicas e estáticas. A regulação do tônus muscular é função do sistema proprioceptivo (TAVARES, 2003, p. 62).

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, op. cit., p. 78).

Aos poucos o trabalho vai avançando para transferências de apoio, quando o corpo é capaz de fazer uma leitura do caminho dos apoios de acordo com a organização da musculatura envolvida no movimento. Neste estágio, a percepção da ossatura é ampliada, tornando os movimentos mais maleáveis e articulados, um movimento quase sem esforço muscular, ou o que definimos como uma voz solta, sem esforços e admitimos um “canto fácil”, livre.

4.5.5 Resistência

Na experiência dos apoios, temos uma maior percepção do volume do corpo e também de sua amplitude, direcionando o trabalho para o uso da resistência. Neste tópico os músculos agonistas e antagonistas são trabalhados, criando a força da resistência, direcionando o movimento com mais densidade e amplificação, caracterizando o “corpo cênico, com tônus muscular elevado, diferenciado do tônus do cotidiano” (MILLER, 2007, p. 70).

Toda a musculatura do corpo trabalha com resistência, levando em consideração força-reação da ação, o que este tópico tenta trazer é a utilização da tensão da musculatura antagonista em sinergia com a musculatura agonista, que contorna o movimento dando “vida” à ação.

Trazendo esta experiência para a voz, temos a tensão de músculos específicos da laringe para a emissão de agudos, por exemplo, que podem trabalhar em sinergia com a musculatura agonista dos agudos, isso pode trazer “vida” para o som, amplificação do movimento do músculo, que atua necessariamente na energia sonora, na matéria sonora ou timbre.

O uso da resistência pode ser utilizado na pausa e também no movimento, era 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, op.cit., p. 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, suas laterais, o

ápice da cabeça projeta-se para cima, enquanto os pés enraizados fazem oposição, empurrando e ativando, dessa forma, o corpo por inteiro (MILLER, op. cit., p. 70).

É possível ganhar tridimensão na voz, e a percebemos quando o som parece ter uma forma, um contorno definido, por exemplo, um som “gordo” ou um som “arredondado” são percepções que só nomeamos quando o som alcança a tridimensionalidade, uma espécie de corpo da voz.

Iniciamos este tópico a partir do contato com o chão, depois com o outro, para depois despertar a resistência e o seu uso em relação ao espaço.

No trabalho vocal, podemos abrir a percepção do contato do pé no chão, percebendo as diferenças tímbricas no som, no contato com o outro, na pausa, em movimento, sempre percebendo as diferentes nuances sonoras a partir do uso da resistência. Este tópico acaba aumentando o tônus muscular, e assim acordamos a musculatura do corpo inteiro, possibilitando mais clareza do movimento, e também uma certa força de sustentação do corpo todo.

Já sabemos que qualquer mudança no tônus muscular alterará a sonoridade vocal, assim, experiênciamos este tópico na direção de configurar uma tonicidade mais equilibrada para qualquer ação muscular, como cantar, por exemplo.

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. Porém, nos dois tipos de movimento, a resistência está presente, mantendo-se o respeito aos espaços articulares. Com o uso da resistência, o movimento não se torna abandonado, independentemente da velocidade de sua execução. (MILLER, op. cit., p. 71)

Este tópico traz forma para voz, sendo possível perceber as nuances sonoras a partir das ações e intenções da musculatura. Sem perder o tônus adequado ao som, a voz não se torna espaçosa demais (com a laringe muito baixa, ou pregas vocais flácidas), ainda ajuda a colorir o timbre de firmeza e contribui com alguma precisão de afinação, quando utilizado na voz cantada.

4.5.6 Oposições

O trabalho de oposições permeia toda a prática na Técnica Klauss Vianna, sendo um dos princípios da Técnica, sendo a oposição que gera o movimento.

“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, op. cit., p.78). É um trabalho que junto com o tópico resistência, percebemos a tridimensão do corpo pelo jogo de forças opostas.

O uso da oposição quer abrir espaços nas articulações por meio de duas tensões em direções 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; crânio e escápulas, ísquios e calcânhares etc.” (MILLER, op.cit., p. 72).

Dizia Klauss Vianna que sua dança nascia do equilíbrio de forças opostas e complementares, e este tópico é o preâmbulo do processo dos vetores, quando nele desenvolve-se a capacidade de perceber os ossos, e despertar a sutileza de “direcioná-los para cima, para baixo, para frente, para trás ou para os lados, de acordo com o movimento a ser explorado” (ibid., p. 72).

Na técnica vocal, o termo oposição é bastante utilizado já por conter o conceito de oposição na sonoridades musicais (grave/agudo, forte/fraco etc.). Além disso, na fisiologia também experimentamos oposições para uma melhor emissão vocal, por exemplo a laringe para baixo em oposição ao palato mole pra cima, aumentando o espaço de projeção da voz.

Outras oposições aparecem na prática vocal, por exemplo o termo “sentar na nota” quando estamos emitindo agudos é pensá-lo para baixo. Mas entre conceitos de oposição, a Técnica Klauss Vianna nos possibilita perceber a ossatura, experienciar as oposições no corpo, e esta percepção é bastante relevante para o trabalho vocal.

Quando experienciamos sonoramente um movimento, tomamos conta de todo o processo de condução do som, e percebê-lo no jogo de oposições da ossatura, facilita o controle da fisiologia para emissão vocal; isso porque posso me atentar ao movimento dos ossos, ao invés de pensar no músculos, haja visto que são muitos e com nomes mais complexos, pensar nos ossos traz alongamento e projeção, pensar no músculo pode nos trazer tensão.

Toda vez que o corpo direciona um osso, acionam-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, op. cit., p. 26).

A singularidade de cada corpo direciona a experiência de oposições mediante ao limite daquele corpo, isso também vale para voz, quando pensamos em extensão ou tessitura vocal, mas o mais interessante é perceber como estas linhas opostas de força no corpo, vão afinando a percepção do eixo global, possibilitando a autoanálise e ajuste da estrutura óssea, que vai mexer com o eixo global do corpo, sublinhando o reajuste da postura do corpo em pé e também o uso de musculaturas “adormecidas”.

Este trabalho entrega ao artista uma certa autonomia para pesquisa de seu corpo e movimento e também na investigação de sua técnica e sonoridade vocal.

4.5.7 Eixo Global

A experiência deste tópico está na aplicação dos anteriores, quando se percebe a integração do corpo com a gravidade na conquista de equilíbrio. No eixo global, adquirimos uma espécie de centralização do corpo, admitindo a labilidade (no sentido de transitoriedade), com o alinhamento da estrutura óssea e a conquista do tônus muscular adequado.

A coluna vertebral é um meio de união entre a bacia, a caixa torácica e a cabeça. Para trabalhar bem essa união, é preciso explorar tanto a sustentação quanto a flexibilização da coluna. Estudamos a importância do encaixe da bacia, relacionando-a com a posição da caixa torácica e da cabeça, e, com base nesse alinhamento, exploramos a independência dos membros (MILLER, 2007, p. 74).

O estudo do eixo global possibilita explorar o corpo na totalidade e inter-relação de todas as partes. No trabalho vocal, este estudo nos permite perceber a integração corpo/voz e também sua inter-relação (se pensarmos em partes: músculos, ossos, som, ar, vísceras etc.).

Uma análise específica em cada seguimento da coluna: cervical, torácica e lombar, é estimulada neste tópico, na direção de flexibilização e ampliação dos espaços articulares entre as vértebras.

Paralelamente, na técnica vocal, é interessante trabalhar o eixo global nesta direção didática de investigação, uma vez que o apoio pélvico está na estrutura da

lombar, a parte posterior do diafragma tem inserção na coluna torácica, e a laringe (e, portanto, as pregas vocais), está no seguimento da coluna cervical.

A organização do eixo global possibilita uma conquista de adaptação da coluna vertebral em posturas variadas.

A postura, portanto, não é uma coisa fixa. É tão flexível quanto o galho de bambu e profunda como suas raízes, que permite que meu eixo oscile para 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, op. cit., p. 118).

A voz evidencia em sua sonoridade o corpo integrado. No eixo global, percebemos o sentido de unidade e equilíbrio, com o corpo presente no aqui e agora e prontidão do movimento.

Com o estudo do eixo, exploramos simetria e assimetria em diferentes posturas, trabalhando a relação dos membros inferiores e superiores com o tronco. Pesquisamos movimentações variadas, como espirais, recolhimento e expansão, movimentos periféricos, centrípetos, centrífugos etc. (MILLER, op. cit., p. 75).

As variações de simetria, diferentes posturas etc., reflete a sonoridade vocal em diferentes timbres, intensidades, texturas, nuances – uma pesquisa de sonoridades explorada pelo movimento do corpo. E é ao final deste processo, o processo lúdico, que conquistamos um corpo com movimentos mais fluidos, com maior liberdade e percepção mais aguçada para identificar e registrar diferentes posturas, sensações, consciência do movimento trilhado pela propriocepção.

Respeitando a singularidade, os limites de cada corpo, com suas memórias e vivências, o trabalho vocal se ajusta ao final do processo lúdico, ser um corpo mais consciente de sua voz, do uso da voz alinhado ao estado corporal, e com uma percepção mais fina para travar a relação entre sonoridade e corporalidade, destacando a peculiaridade do timbre à peculiaridade do corpo e sua história.

O resultado é junto ao corpo, alcançar uma voz mais livre e limpa, ajustada à singularidade, mais solta, fluida e com consciência do movimento que abre a possibilidade mil de nuances sonoras, que são as sutis nuances corporais

CONSIDERAÇÕES

Se concordamos que a prosódia da fala é conteúdo musical, e que voz é corpo, a Técnica Klauss Vianna se torna um gatilho para despertar a musicalidade do corpo e a sonoridade vocal se afirma como potência da comunicação verbal.

É claro que sonoridade já é potência de comunicação musical, logo, a voz ganha força dupla por se afirmar potência de duas linguagens: verbal e musical.

Na primeira poderemos encontrar conteúdos semânticos ligados ao intelecto e racionalidade, na linguagem musical encontramos propostas de expressividade emocional e afetiva, o que sugere uma bifurcação da sonoridade vocal.

O primeiro viés vai encontrar a voz como o gesto da comunicação falada, pois é ela que anuncia a potência de comunicar. O segundo viés configura a voz como reunião sintática e semântica desta linguagem verbal, por trazer em sua musicalidade, todo o conteúdo afetivo emocional e estado corporal do aqui e agora.

Essa também é uma premissa da Técnica Klauss Vianna, pois estimula em sua prática uma percepção do corpo no aqui e agora do movimento. Essa potência da comunicação do corpo que começa no que consideramos neste estudo como gesto, é pertinente ao que foi considerado da voz também colocada como gesto da comunicação.

Esta gestualidade da comunicação vai apoiar a informação do corpo na estrutura musical, pois é na sonoridade que ela vai encontrar o fundamento da informação e usar esta linguagem como mediação da mensagem.

O mais interessante é perceber como o trabalho corporal na Técnica Klauss Vianna, acorda o corpo para as experiências do momento presente, reatualizando o corpo nas possibilidades de enredamentos pertinentes ao trâmite lábil: corpo e meio ambiente.

A voz pensada como corpo vai sugerir a abertura de uma escuta sensível que interessa ao corpo apreendê-la no momento em que efetua a escuta. Ou seja, escutar o que a escuta produz no momento em que se escuta.

Esta, é uma mudança de direção para os processos sonoro-vocais, pois, monitorada pelos eventos acústicos e psicoacústicos, a escuta é inventada instante a instante, inferindo na invenção vocal e sonora, que acompanhará a invenções de suas sonoridades amparadas nas reinvenções de si, como processos de emancipação e desmecanização dos modos de vida.

Este movimento traz ao corpo a percepção da individualidade, no fomento às singularidades que desembocam na apropriação de si como uma abertura ao caminho da autonomia.

Cuidar de si é problematizar-se enquanto artista. Esta incitação não apenas configura o corpo autônomo e singular, mas traz nesta prática o exercício de estar sempre presente para problematizar-se; isso afina a percepção do corpo trabalhando nosso estado de atenção e autoconhecimento.

O que se pode considerar é que, embora toda prática corporal aumente a plasticidade cognitiva atuando nos modos de aprendizagem e criatividade, a relevância do trabalho está na experiência, no caminho, no processo.

Assim, acordamos o corpo para as experiências vividas, tendo como trilho do trabalho nunca um desfecho, mas uma abertura para novas experiências, aprendizagem e possibilidades de reinvenção de si, da cena, da vida.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. W. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Unesp, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer, o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. **Notas sobre o gesto**. ArteFilosofia, n. 4. Ouro Preto: IFAC, 2008.
- ALVIN, Juliette. **Musicoterapia**. Buenos Aires: Praidos, 1967.
- ARAGÃO, Adriana; CORREIA, Flávio; CUSTÓDIO, Vera; REGO, Andressa. **Corpo e Voz**. Faculdade Paulista de Artes. São Paulo: FPA, 2009.
- BENENZON, Rolando. O. **Teoria da Musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Ed. Taurus. 1975.
- BERTINATO, Fernanda. **Ó Deus, eu quero cantar e tocar: a música e os instrumentos musicais no saltério davídico**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRUNO, Eduardo. **Espaço ausente: leituras sobre existências poéticas na cidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- BRUSCIA, K. **Definindo Musicoterapia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.
- CAMPBELL, Brígido. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisível Produções, 2015.
- CAMPOS, Sandra M.; CORREIA, Cléo M. F.; MUSZKAT, Mauro. **Música e Neurociências**. Rev. Neurociências 8 (2): 70-75, 2000.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Ed. G. Gilli, 2013.
- CARVALHO, Altieri; PAIVA, William. **Música, Neurociência e Musicoterapia: Discussão Histórica, Funcionalidade Cognitiva**. Revista Educação Anchieta, v. 6, p. 67-83, 2012. Disponível em: http://www.anchieta.br/unianchieta/revistas/educacao/publicacoes/revista_educacao_06.pdf. Acesso em: 20 de janeiro, 2013.
- COELHO, Lilian. **Escutas em Musicoterapia: A escuta como espaço de relação**. 2002. 136 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Comunicação) – PUC-SP, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

COSTA, C. M. **O Despertar para o Outro: Musicoterapia**. São Paulo: Summus, 1989.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo cênico, estado cênico**. Revista Contrapontos – Eletrônica, Vol. 10. n. 3, p. 321-326, 2010

FERRAZ, S. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **A ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France**, 1970. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. **Microfísica do Poder**. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. **Subjetividad y verdad**. In: FOUCAULT, M. **Estética, Ética y Hermenêutica**. Barcelona: Paidós, 1999. FREUD, Sigmund. **Civilizations and Its Discontents**. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

GIL, J. **No Pain, No Gain: O Corpo Mutante do Body-Piercing**. Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos de Pós-graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP; vol. 5, n.2, p.267-273, 1997.

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. La danse au XXème siècle. Traduzido por Silvia Soter. Paris: Bordas, 1995.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

52

_____. **Entrevista com Christine Greiner**. In: LIMA, Dani. **Gesto – Prática e Discurso**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013.

_____; KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, C. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

JAKOBSON, R. Roman. **Linguística e Poética**. In: JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

KENNY, C. **The Field of Play: A Guide for the Theory and Practice of Music Therapy**. California: Ridgeview Publishing Company, 1989.

KLAUSMEIER, H. **Local School: Self Improvement Processes and Directions**. USA: Phi Delta Kappa Intl Inc., 1989.

LAUTER, JL.; HERSCOVITCH, P.; FORMBY, C.; RAICHLE, ME. **Tonotopic organization in huma auditory cortex revealed by positron emission tomography**. *Hear Res*, 20:199-205, 1985.

produção de subjtividade. São Paulo: DP&A, 2002.

LAZZARINI, V . E. P . **Elementos da Acústica**. Music Departament National University of Ireland Maynooth: Londrina, 1998.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Música**. In: LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. University of Toronto Press. Portugal: Edições: 70, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

MAZZIOTA, JC.; PHELPS, ME.; CARSON, RE.; KUHL, DE. **Tomographic mapping of human cerebral metabolism: auditory stimulation**. *Neurology*, 32:921-37, 1982.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

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

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

NIETZCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Compainha das Letras, 2011.

53

OLIVEIRA, Maria Aparecida. **Neurofisiologia do Comportamento. Uma relação entre o funcionamento cerebral e as manifestações comportamentais**. Canoas: Ed. ULBRA, 1999.

PINTO, Tiago. **Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora**. *Revista de Antropologia – USP*, v. 44, n. 1, p. 221-286. São Paulo, 2001.

- PLATEL, H.; PRICE, C.; BARON, JC.; WISE, R.; LAMBERT, J.; FRACKOWIAK, RSJ.; LECHEVALIER, B.; EUSTACHE, J. **The structural components of music perception. A functional anatomical study.** Brain,120:229-43, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RIBEIRO, Lair. Comunicação Glocal. **A magia da Influencia – A neurolingüística aplicada à comunicação.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1993. RUUD, E. **Caminhos da Musicoterapia.** São Paulo: Summus, 1990.
- _____. *Music Therapy: History and Cultural Contexts.* Voices: A World Forum for Music Therapy, v. 1, n. 03, 2001.
- SALLES, Cecilia A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2013.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** Traduzido por Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- TYSON, F. **Psychiatric Music Therapy Origins and Desenvolvimento Communigraphics.** New York, 1991.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **L' Inscrition Corporelle de l' Esprit 1991, science cognitive et expérience humaine.** Trad. Véronique Havelange. Paris: Seuil, 1993.
- VIANNA, Klauss. **A dança.** São Paulo: Summus Editorial, 2005.
- ZATORRE, RJ.; EVANS, AC.; MEYER, E. **Neural mechanisms underlying melodic perception and memory for pitch.** J Neurosci, 14:1908-19, 1994.