

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA de SÃO PAULO
PUC-SP**

**COORDENADORIA GERAL de ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO e EXTENSÃO – COGEAE**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO em TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Daniel Augusto Severino de Matos

Técnica Klauss Vianna e Eutonia: Instruções em Movimento

**São Paulo – SP
2017**

DANIEL AUGUSTO SEVERINO DE MATOS

**TÉCNICA KLAUSS VIANNA E EUTONIA: INSTRUÇÕES EM
MOVIMENTO**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Técnica Klaus Vianna, sob orientação da Profa. Dra. Neide Neves.

São Paulo – SP

2017

Agradecimentos

À minha orientadora,

Profa. Dra. Neide Neves, por sua generosidade, disponibilidade e apoio,

Com todo carinho e admiração,

Às Professoras, Dra. Jussara Miller, Ms. Luzia Carion Braz e Marinês Calori, pela abertura ao diálogo, pelas provocações e por estarem sempre por perto,

Às professoras, Dra. Fernanda Raquel, Dra. Luisa Marx, Ms. Rosana (Pin) Nogueira Pinto e Ms. Virgínia Souza, pelas discussões, trocas e sugestões bibliográficas,

Ao Instituto Brasileiro de Eutonia Formação e Pesquisa, pela abertura e por me permitir acompanhar parte da formação profissional em Eutonia em 2017,

Às eutonistas Berta Vishnivetz, Karen Müller e Luciana Gandolfo pela riqueza do contato e por me receberem,

À etonista Patrícia Pernambuco, pela profunda e sincera amizade, pelas conversas esclarecedoras sobre Eutonia e por me ajudar a construir uma ponte junto ao Instituto Brasileiro de Eutonia,

Aos meus colegas do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, pelos entendimentos, desentendimentos e pelo crescimento coletivo,

Muito obrigado!

Resumo

Tendo como referencial teórico a Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin, a monografia propõe uma discussão sobre os processos de elaboração e as condições de organização dos proferimentos das instruções envolvendo a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia de Gerda Alexander para tentar identificar as circunstâncias em que tais proferimentos podem revelar os processos identitários nas referidas abordagens corporais.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, Eutonia, instruções, performatividade.

Lista de Ilustrações

Foto: W. A. Mozart, Sonata K330 – 1º movimento.....40

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1 – Técnica Klauss Vianna: aspectos históricos e sistematização	
1.1 – Aspectos históricos.....	10
1.2 – Técnica Klauss Vianna: sistematização.....	19
Capítulo 2 – A criação da Eutonia e sua constituição elementar	
2.1 – Aspectos históricos.....	42
2.2 – A constituição elementar da Eutonia.....	45
Capítulo 3 – A Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin.....	58
Capítulo 4 – Entre Técnica Klauss Vianna e Eutonia: um olhar sobre a elaboração das instruções.....	66
Considerações Finais.....	74
Referências bibliográficas.....	76

Introdução

O assunto desta pesquisa surgiu a partir do diálogo entre o conhecimento teórico-prático com que tive contato durante o curso de especialização em Técnica Klauss Vianna na Pontifícia Universidade de São Paulo e a prática da Eutonia de Gerda Alexander¹, minha atividade profissional.

O interesse pelo movimento foi, desde o início da criação da Eutonia, o que orientou Gerda Alexander em sua criação. Gerda Alexander iniciou sua pesquisa com a inquietação de desenvolver uma forma de educação para o movimento que não estivesse baseada na imitação de modelos pré-estabelecidos. Toda a pedagogia da Eutonia foi construída sobre uma forma de experimentação que coloca o corpo em relação: do corpo consigo, das estruturas do corpo entre si, do corpo com o espaço e com o outro. Em sua constituição elementar, toda a estimulação sensorial, perceptiva e motora em Eutonia é organizada a partir da maneira como as instruções são elaboradas, considerando inúmeros fatores e variáveis como a escolha e emprego de termos e/ou palavras, uso de objetos, tempo das instruções e intervalo entre elas, manutenção, duração ou variação, intensidade, intenção, entonação... todos mediados e modulados a partir da experiência presente de todo o grupo no momento do trabalho.

Muitos dos tópicos de trabalho presentes na Técnica Klauss Vianna são também elementos de trabalho para a Eutonia. À primeira vista, podemos ter a impressão de se tratar de dois trabalhos idênticos. Entretanto, afinando a escuta para a maneira como as instruções são construídas, podemos identificar que, mesmo com muitos elementos comuns de trabalho, as diferenças de tratamento destes mesmos elementos, particularmente no que diz respeito à organização metodológica em como os tópicos corporais são organizados e geridos em sua estrutura pedagógica, revelaram não somente as diferenças entre Técnica Klauss Vianna e Eutonia, mas também a relevância do uso que se faz da linguagem e a vinculação entre a linguagem das instruções e todo o referencial teórico em que se assentam as respectivas práticas.

¹ Gerda Alexander, musicista alemã, foi a criadora da Eutonia.

Ao realizar a importância da atualização da escuta para a percepção tanto das semelhanças quanto das diferenças entre TKV e Eutonia, passei a acreditar na relevância da elaboração e da comunicação das instruções como o procedimento pontual de construção onde residiriam todos os conteúdos teórico-práticos que garantiriam, em sua dinâmica interna, por meio da organização da fala, aquilo que nos permitiria reconhecer os processos de elaboração identitária das referidas práticas. Além disso, o fato de chegar à especialização em Técnica Klauss Vianna habituado, por muitos anos de prática, aos modelos de orientação de fala pela Eutonia, pode ter provocado no momento inicial do processo com a TKV a escuta das instruções a partir de um filtro habitual, provocando a sensação de que fossem as mesmas já conhecidas. À medida em que o processo se desenrolou, pude identificar inúmeras diferenças na maneira de como os tópicos e procedimentos, muitas vezes comuns a ambas, encontravam um tratamento inteiramente distinto pela organização diversa da fala.

Assim, algumas indagações surgiram para esta pesquisa: ainda que se reconheça a abertura e as potencialidades dialógicas nas duas abordagens, que processos desvelariam as características identitárias tanto da Técnica Klauss Vianna como da Eutonia? O que a organização da fala revela quando construímos as instruções? Como a elaboração das instruções e seus modos de comunicação colaboram para o manejo particular dos elementos constitutivos dos trabalhos e para a construção de suas singularidades? De que maneira podemos identificar na elaboração das instruções o arcabouço teórico-prático onde apoiam seu entendimento de corpo, os contextos em que se articulam e os objetivos pelos quais se organizam?

A hipótese que gostaria de averiguar é a de que o uso da linguagem para a elaboração das instruções, além de cumprir sua função de declarar os conteúdos trabalhados em aula, revela o repertório de crenças sobre o que se está orientando, a intenção subjacente à instrução, as condições em que o conhecimento deverá se consumir e o selo de um compromisso com todo o arcabouço teórico-prático do trabalho em questão, estabelecendo seus aspectos identitários. Desta maneira, mesmo que Técnica Klauss Vianna e Eutonia se utilizem dos mesmos tópicos e elementos para trabalhar o corpo, as diferenças de tratamento, função e objetivos apoiadas em suas respectivas organizações metodológicas estabelecem, ao mesmo tempo em que se explicitam, distinções

indelévelis na elaboração das instruções e conseqüentemente naquilo que é instruído.

Tendo como objeto da pesquisa uma análise do emprego da linguagem para a elaboração das instruções envolvendo a Técnica Klaus Vianna e a Eutonia de Gerda Alexander, estabelecemos os seguintes objetivos:

- Fazer um breve levantamento do percurso histórico da criação das duas abordagens e de sua constituição elementar;
- Refletir sobre o contexto em que se construíram a Técnica Klaus Vianna e a Eutonia;
- Refletir sobre os objetivos gerais e específicos dos dois trabalhos;
- Analisar a elaboração das instruções sob o ponto de vista da constituição dos tópicos e elementos de trabalho;
- Observar a vinculação entre o emprego da linguagem e o contexto em que Técnica Klaus Vianna e Eutonia estão inseridas;
- Refletir sobre as possibilidades dialógicas, convergências e divergências entre as duas abordagens.

O presente estudo se justifica pela inserção do mesmo na cena atual das pesquisas em educação somática, enriquecendo as discussões pertinentes ao assunto abordado, especialmente sobre a importância da reflexão sobre o uso da linguagem e a implementação da fala para as instruções em abordagens somáticas. Pode contribuir para o esclarecimento de questões pedagógicas para as pesquisas em corpo em geral e especificamente para as abordagens de que trata o estudo. Pode colaborar para a atuação tanto do profissional que trabalha com a Técnica Klaus Vianna como com o que trabalha com a Eutonia, por tratar de questões metodológicas relevantes para os dois trabalhos. Constitui uma possibilidade de implementação dos diálogos propostos, refletindo sobre a delimitação de campos de atuação profissional bem como a abertura das possibilidades dialógicas entre eles. Pode contribuir para o esclarecimento histórico dos percursos, encontros e desencontros que envolvem a Técnica Klaus Vianna e a Eutonia.

A fundamentação teórica preliminar para esta pesquisa encontra apoio na Teoria dos atos de Fala/ Performatividade de John L. Austin como referencial para a análise e reflexão sobre os usos da linguagem na elaboração das

instruções, em diálogo com referencias sobre a Técnica Klauss Vianna, a partir das publicações de autores como Klauss Vianna, Neide Neves, Jussara Miller e Joana Ribeiro da Silva Tavares e sobre a Eutonia, a partir das publicações de Gerda Alexander, Berta Vishnivetz, Violeta Hemsy de Gainza, Hugo Cesar Perrone e Marcel Gaumont.

Capítulo 1 – Técnica Klauss Vianna: aspectos históricos e sistematização

1.1 Aspectos históricos

A Técnica Klauss Vianna se constituiu como uma dentre as expressões resultantes dos trabalhos de pesquisa e investigação corporal, especialmente na área das artes cênicas, empreendidos pela família Vianna, no Brasil, durante a segunda metade do século XX: Klauss e Angel Vianna, e, posteriormente seu filho, Rainer Vianna, foram precursores de uma profunda pesquisa sobre o corpo, o movimento e o mover-se, desenvolvendo uma ampla pedagogia e ao mesmo tempo, como nos aponta Miller (2012), uma “escola” de pensamento sobre o corpo que se ramificou, dando origem a inúmeros trabalhos de pesquisa tanto na área da arte, particularmente em dança e teatro, como na área da saúde. Uma das vertentes desta escola é a Técnica Klauss Vianna, sistematizada por Rainer Vianna em colaboração com sua, então, esposa Neide Neves.

Klauss Vianna nasceu em 1928, em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Desde muito cedo, ainda na infância, mostrou-se uma criança curiosa, observadora e inquieta sobre o corpo e seus muitos comportamentos, desde seu funcionamento biomecânico até as expressões implicadas nas possibilidades do mover-se:

A distancia e a observação foram os pontos básicos de toda a minha vida. Desde pequeno. Observava a família, como se não pertencesse àquela comunidade. Observei a morte do meu pai e da 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. [...] 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. 22-4)

O olhar atento e curioso de Klauss Vianna foi um dos ingredientes básicos do desenvolvimento posterior de seu trabalho, associado a um interesse profundo pela arte e também pela pedagogia da arte. No colégio interessou-se pelo teatro. Escrevia textos teatrais e participava de montagens na escola. Construía cenários.

Na década de 1940, ao assistir um espetáculo do Balé da Juventude², percebeu seu próprio encantamento: “era tudo que eu queria na vida: dança, música, teatro” (*ibid.*, p. 25). Decidiu estudar balé, matriculando-se na classe de Carlos Leite, primeiro bailarino daquela companhia, que havia se estabelecido em Belo Horizonte. O encantamento inicial de klauss com o que tinha visto no palco, deu lugar a uma decepção: “o que eu tinha visto no palco não era o que havia na sala de aula” (*ibid.* p.25). Esse era o início de seus questionamentos em relação à pedagogia 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. 25-6)

² Companhia de dança dirigida por Igor Schwezoff, tinha Carlos Leite como primeiro bailarino. Participavam do grupo Berta Rosanova e Tamara Capeller. Foi a primeira companhia de dança a realizar turnê pelo Brasil.

Neste mesmo período, Klauss frequentava o atelier do artista plástico Alberto da Veiga Guinard e por vezes posava para o artista, quando pode pesquisar a intenção como preparação para o movimento – os ajustes sensório-motores no corpo a partir da intenção: “posava para Guinard. A cada dia inventava uma historinha: hoje vou ser o orgulhoso. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma idéia. A intenção anterior ao movimento” (*ibid.* p. 26). Esta descoberta seria uma das chaves de pesquisa para seu trabalho.

No final dos anos 40, Klauss já criava suas próprias coreografias que dançava com Maria Angela Abras – Angel Vianna, com quem se casou e teve um filho, Rainer Vianna, que também se tornaria dançarino, professor e coreógrafo. Dançou por alguns anos em Minas Gerais, até perceber que para seguir sua pesquisa precisaria sair dali. Considerava deixar Minas Gerais e seguir para São Paulo trabalhar sob orientação da russa Olga Olenewa.

Esteve sob orientação de Olenewa por dois anos, de 1948 a 1950. A experiência com Olenewa foi um marco importante para Klauss, no sentido que ela o fez perceber a relação entre a dança e a vida, a não separação entre as condições técnicas e as condições de vida, “conhecendo o lado prático da dança, especialmente o repertório clássico e a relação entre a arte e o mundo” (*ibid.* p. 28).

Neste mesmo período, passou a frequentar museus, encontrando nas artes plásticas fontes de inspiração e de pesquisa para seu próprio trabalho. “Descobriu desse modo Rafael, Da Vinci, Modigliani, observando nas pinturas e esculturas, as articulações, os músculos e o apoio dos corpos, num prenuncio do que seria sua própria técnica” (TAVARES, 2010, p.38). Por ocasião do falecimento de sua mãe, Klauss voltou a morar em Belo Horizonte.

Em 1952, publicou o ensaio “Pela Criação de um Balé Brasileiro”, na revista *Horizonte*, de Belo Horizonte. Neste ensaio procurou lançar as bases da renovação que pretendia para a dança. Criou o conceito de “movimento-idéia”, em que propunha “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 apenas 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.

Durante uma Viagem de Carlos Leite à Europa, em 1955, Klauss decide homenageá-lo com trabalhos como “Cobra Grande”, sobre o poema de Raul Bopp, “Desfile de Modas” e “O caso do vestido”, primeira versão de uma coreografia a marcar época na cidade, também recebendo excelentes críticas. Iniciava assim sua carreira profissional. Neste mesmo ano, Klauss Vianna e Maria Angela Abras (Angel Vianna), naquele momento sua colega no Balé de Minas Gerais, se casam. Juntos oficializam a Escola de Ballet Klauss Vianna, com uma proposta inovadora para o ensino de dança:

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, grupo amador formado por alunos da escola que aos poucos se profissionalizou e que possibilitou o aprofundamento de suas pesquisas artísticas e pedagógicas.

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)

Diversos trabalhos coreográficos resultaram destas pesquisas, muitos deles vinculados a temas literários nacionais, evidenciando o caráter renovador

de suas propostas. Dentre estes trabalhos estavam “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 (NEVES, 2008).

Três anos após sua fundação, o Balé Klauss Vianna fora convidado a participar do 1º. Encontro Nacional de Escolas de Dança, organizado por Pascoal Carlos Magno, em Curitiba, no estado do Paraná, apresentando o espetáculo “Marília de Dirceu” e também uma aula aberta. Nesta ocasião, estava presente o bailarino alemão Rolf Gelewsky, diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Gelewsky convidou Klauss não apenas para lecionar, mas para constituir o departamento de dança clássica na Universidade pois considerou que o trabalho que havia presenciado tinha muita afinidade com o que estavam procurando.

Klauss e Angel mudaram-se para a Bahia em 1962 e lá permaneceram até 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 (VIANNA, 2005).

Klauss convidou, então, o anatomista e professor Antonio Brochado, professor da Faculdade de Odontologia, para ministrar aulas de anatomia na

Escola de Dança. Brochado trabalhava com anatomia funcional, não apenas nomeando as estruturas corporais, mas também explicitando sua função, por exemplo, como ossos e músculos se associavam para realizar movimentos.

Outra experiência marcante para o trabalho de Klauss durante este período 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. 41-2).

O período de trabalho na Universidade Federal da Bahia findou-se em 1964. Os Vianna decidiram então se mudar para o Rio de Janeiro.

A partir de 1966, Klauss passou a dar aulas na escola dirigida por Tatiana Leskowa.

Em 1968, foi convidado para trabalhar na Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, dando aulas para crianças. Trabalhou nesta escola por 6 anos, período em que desenvolveu a fase lúdica de sua técnica (NEVES, 2008).

Ainda no ano de 1968 recebera um convite que inaugurou um período intenso de pesquisa na área teatral: fora convidado para realizar a coreografia para o espetáculo de teatro “A Ópera dos Três Vinténs”, de Brecht e Weill, com

direção de José Renato, tendo 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. 42-3)

Segundo Neves (2008), este foi o período em que Klauss Vianna desenvolveu seu trabalho de preparação corporal de atores, sempre contando com Angel como colaboradora para demonstrar fisicamente suas orientações e a participar da elaboração dos princípios de sua metodologia de trabalho. Este período se estendeu pelos anos de 1970 e 1980, com inúmeras 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 Premio 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 em torno de 25 montagens em que Klauss procurou criar instrumentos de pesquisa que possibilitassem aos atores o acesso às potencialidades expressivas do corpo. Deu início desta forma à profissão de preparador corporal de atores.

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.

Ao chegar em São Paulo, trabalhou dando aulas em escolas de dança, como a academia de Lala Deheinzelin, as escolas de Ruth Rachou e Renee Gumiel, iniciando uma nova fase em seu trabalho, cuja atuação foi mais direcionada para a dança, diferente da anterior, no Rio de Janeiro, marcada por trabalhos na área teatral.

Entre 1981 e 1982, foi diretor da Escola Municipal de Bailados de São Paulo, tendo implementado mudanças significativas didáticas e curriculares na instituição, como a introdução de aulas de dança moderna, trazendo as professoras Ruth Rachou e Célia Gouveia, a realização de espetáculos com os alunos e a criação de um curso noturno tornando a escola ainda mais acessível à comunidade.

Em 1982 e por dois anos, assumiu a direção artística do Balé do Teatro Municipal de São Paulo, trazendo novas e importantes propostas, como a criação do Grupo Experimental de Dança Moderna para pesquisa em criação e que contava com dançarinos sem formação acadêmica mas com forte

experiência em dança, como Denilto Gomes, Ismael Ivo, João Maurício, Mazé Crescenti, Mara Borba, Sonia Motta e Suzana Yamauchi, a solicitação à Secretaria Municipal de Cultura da aquisição de material bibliográfico sobre história da arte como estímulo à leitura, bem como, do acesso a jornais diários para instrumentalizar os dançarinos à reflexão crítica e, também, a introdução de aulas de interpretação teatral, convidando artistas para que introduzissem outras abordagens das artes cênicas.

Em sua gestão, foram realizados os espetáculos: “Valsa da Vinte Veias”, de J.C. Violla; a remontagem de “Certas Mulheres”, de Mara Borba, Sonia Motta e Suzana Yamauchi; “Bolero”, de Lia Robatto; “A Dama das Camélias”, de José Possi Neto. Recebeu por “Bolero”, o prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte, como Diretor Artístico do melhor espetáculo do ano.

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-Dá 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 Bruço 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-Dá.

Em 1990, Klauss Vianna, em colaboração com o jornalista Marco Antonio de Carvalho, lançou o livro “A Dança”, com os recursos de uma bolsa de estudos recebida da Fundação Vitae de São Paulo.

Foi coparticipante na criação da Escola Klauss Vianna, projeto de seu filho Rainer Vianna, com a nora Neide Neves, em 1992. A escola era uma filial do Espaço Novo, criada na década de 1980, por Angel Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves no Rio de Janeiro e estava sendo criada para habilitar dançarinos e professores com um curso de formação de três anos em “Técnica Klauss Vianna”, nome dado à organização metodológica realizada por Rainer Vianna e Neide Neves a partir dos muitos anos de experiência com o trabalho de Klauss.

Klauss Vianna faleceu em 12 de abril de 1992.

1.2 Técnica Klauss Vianna: sistematização

Técnica Klauss Vianna é o nome dado ao trabalho de sistematização realizada por Rainer Vianna e Neide Neves a partir de suas experiências com o trabalho de Klauss Vianna. Recebeu inicialmente o nome de “Dança Livre” e começou a ser ministrado primeiramente no “Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes”, aberto em 1983, no Rio de Janeiro, por Angel Vianna, também pesquisadora do corpo e esposa de Klauss, e Rainer, filho de ambos. 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 Klauss. 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 Klauss Vianna”, inaugurada por Klauss, Rainer e alunos em 1992, em São Paulo, recebeu o nome de “Técnica Klauss Vianna”, por se tratar da sistematização de uma pesquisa teórico-prática desenvolvida a partir do trabalho de Klauss.

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

Segundo Neves (2010), os princípios servem como eixos de orientação para a elaboração das instruções na Técnica Klauss Vianna.

Podem ser reunidos em quatro conjuntos:

- 1º. – princípios que revelam o entendimento de corpo;
- 2º. – princípios que traduzem as disposições que fomentam o autoconhecimento;
- 3º. – princípios que criam a abertura para a autonomia;
- 4º. – princípios que contemplam a singularidade dos corpos.

Estes quatro conjuntos podem ser considerados os “quatro pilares” de sustentação para o trabalho com a Técnica Klauss Vianna.

O primeiro dos quatro pilares é o mais fundamental, pois é o que referencia o entendimento de corpo de onde parte o trabalho com a Técnica Klauss Vianna. Segundo Neves, “todo o trabalho está embasado e utiliza o modo de funcionamento do corpo, valorizando e salientando a relação corpo-ambiente” (NEVES, 2010, p. 33).

Para a Técnica Klauss Vianna, o corpo é um processo em contínua transformação. Em constante negociação com o ambiente, o corpo seleciona, dentre as informações com as quais negocia, aquelas com que se constituirá num processo evolutivo-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. 130-1)

Partindo da organização proposta por Neves (2010), podemos elencar os princípios elaborados a partir das proposições de Klauss, dispondo-os nos quatro conjuntos:

Princípios que revelam o entendimento de corpo em que se apoia a Técnica Klauss Vianna:

- **Não há separação corpomente – a mente é encarnada.** Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensorio motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções que levam a outros movimentos. Este fato é fundamental para quem quer compreender a dança e as possibilidades expressivas do corpo.
- **A busca do novo.** A cada momento novas imagens/sensações podem ser provocadas por um ‘mesmo’ movimento. Um movimento nunca é repetido, está sempre relacionado com o momento presente e novas informações presentes no corpo e no ambiente e pode vir carregado e provocar o aparecimento de novas imagens, sensações, intenções. Não se parte ou recomeça do zero. Novo não se confunde com novidade. É o resultado da reorganização do já existente no corpo – que não é o movimento ou a coisa pronta – em conexão com as condições do presente. O corpo reorganiza as conexões que geram o movimento, nas redes neuronais, no diálogo com novas informações do ambiente interno ou externo.
- **Dança é vida.** Desde os processos de comunicação, entre os neurônios do sistema nervoso, passando pelo metabolismo, pelos reflexos motores e o funcionamento do sistema imunológico até as ações intencionais e comportamentos motores, a vida necessita do movimento. Da fecundação à manutenção do ser vivo. A dança não é separada da vida; o corpo que dança é o corpo que vive. A dança

é a especialização do movimento que satisfaz necessidades de comunicação, mesmo que se trate apenas de um prazer estético.

- **O movimento nasce das oposições.** O trabalho de resistência e oposição no movimento aciona músculos, cria sensações, imagens, memória e mais movimento e pode gerar 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.
- **Na presença dos apoios ativos, estão presentes no movimento três aspectos: sustentação, resistência e projeção.** Ao se mover o corpo estabelece uma relação com a gravidade, necessária para sustentar e mover seu peso. Esta relação, quando se faz pelo direcionamento ativo dos apoios, provoca resistência no movimento, cria vetores de força opostos que equilibram sustentando com economia de esforço o corpo e suas partes. Estas oposições projetam o movimento no espaço em volta. Estes esforços variam de acordo com a intenção do corpo que se move.
- **O alinhamento ósseo é feito a partir do acionamento ativo dos apoios.** O direcionamento intencional dos apoios orienta os ossos em determinadas direções, numa transmissão de forças que alinha as partes do corpo, distribuindo 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. Sem a escuta sensível e o reconhecimento de si, sempre em diálogo com o ambiente, o trabalho se torna inviável:

O reconhecimento do próprio corpo confere, ao praticante, disponibilidade corporal para sentir e lidar com o instante no momento presente; entretanto trata-se de uma transformação gradual, que se dá pelo despertar dos cinco sentidos especiais, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e, ao mesmo tempo, desenvolvemos e aguçamos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. [...]. O refinamento do corpo sensível é resultado de uma cinestesia em trabalho diário que vai se desenvolvendo de forma que o aluno possa acessar o corpo que dança com base em sua percepção, que é a atitude primeira de sala de aula e fora dela. Portanto, o movimento se estabelece a partir da percepção de seu caminho, guiado pelo sentido do movimento, e não pela forma ideal exteriorizada. Esse processo, portanto, é um trabalho técnico do corpo que dança. (MILLER, 2012, 74-5)

Princípios que traduzem as disposições que fomentam o autoconhecimento:

- **Autoconhecimento é necessário para a expressão pelo movimento.** Reconhecer o próprio corpo e como este se organiza a cada instante, num processo contínuo de aprendizagem, é condição para a disponibilidade da expressão pelo movimento bem como para o reconhecimento das 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, reconhecendo movimentos, sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve;
- **A repetição deve ser consciente e sensível.** A repetição desatenta de um movimento leva à desconexão do corpo com o momento e à ausência. É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes

interno e externo ao corpo, que participam da continuidade do movimento.

- **A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso.** O que deve guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca da forma pronta, codificada e sim a maneira como o movimento se constrói. A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, cognitivo, emocional – chega-se a formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo está conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas. É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo o funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino.

Em toda investigação proposta na Técnica Klauss Vianna, a autonomia surge como um dos atributos para a realização das estratégias de trabalho. Os alunos, considerados pesquisadores, são convidados, a partir do reconhecimento de suas possibilidades corporais e de sua singularidade, a empreenderem sua pesquisa, tornando-se responsáveis por seu próprio processo. O professor surge aqui como um pesquisador-propositor-provocador que, com proposições e provocações, acompanha e colabora com o processo de seus alunos-pesquisadores. Dessa forma, autoconhecimento, autonomia e singularidade mostram-se inseparáveis e em continuidade com o entendimento de corpo:

“Ninguém educa ninguém, nem se educa a si mesmo, os homens se educam em comum mediados pelo mundo” (Freire). Só assim é possível a passagem da consciência mágica e ingênua – que se pensa fora, sobreposta à realidade – à consciência “crítica”: que se descobre habitada pelo mundo e em luta para desnaturalizar os processos históricos. Só então o oprimido se descobre como sujeito e portador de uma palavra própria. (MARTIN-BARBERO, 2014, p.39)

Princípios que criam abertura para a autonomia:

- **A dança está dentro de cada um, não deve ser buscada fora, na cópia de atitudes e passos.** É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão. O corpo tem um potencial para a dança, que pode florescer como dança dependendo do tipo de informação que chega e de como acontece a negociação entre as informações que chegam e as que já estavam. Não quer dizer que haja dança *a priori*. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança.
- **O que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos.** O caminho preconizado não é o aprendizado de passos ou formas, mas um estudo de ‘como’ o movimento acontece, o que possibilita a autonomia no trabalho corporal e de criação. Ao mesmo tempo ‘caminho’ se refere a como o movimento acontece no corpo, aos caminhos que desenha internamente pelos sistemas ósseo e muscular enquanto desenvolve seu desenho no espaço ou não. E, ainda, remete à necessidade de compreensão do pensamento que está na base da dança que se aprende.

Princípios que contemplam a singularidade dos corpos:

A singularidade é um dos fundamentos do trabalho, não apenas pela constatação de que os corpos são singulares, mas pela propriedade de que a singularidade dos corpos alimenta os processos de trabalho. É a partir das diferenças entre os corpos e também das diferenças de um mesmo corpo entre um momento e outro, que surgem as infinitas possibilidades de elaboração processual a partir da sistematização da Técnica Klauss Vianna:

Klauss desenvolveu [...] um pensamento e uma prática que obedecem aos parâmetros dos sistemas naturais. Não são estáticos, desdobram-se, complexificam-se, comunicam-se na relação com seu objeto e com o mundo. Estão em conformidade com as regras de funcionamento do corpo, que sempre foi seu objeto de estudo e meio de comunicação e criação. Um sistema de trabalho que, aplicando-se a diferentes corpos, respeita suas

particularidades e seu tempo de assimilação; busca estratégias, desenvolvendo-se a partir do diálogo com as dificuldades e necessidades observadas nos corpos e pelos corpos em contato com as instruções; aposta na repetida desestabilização do sistema corpo provocando adaptações e apostando em um processo constante de transformação, ao longo do tempo. [...]. O trabalho desenvolvido por Klauss funciona como um sistema aberto que possui uma metodologia que explicita como teoria e prática estabelecem um processo de troca de informações com o ambiente, especialmente com os corpos que trabalha. Um processo de contaminação que reorganiza o corpo trabalhado, mas também traz novas informações para o desenvolvimento das instruções da técnica. Esta prática desenvolve pensamento e movimento num trabalho técnico que pressupõe, ressalta e aplica todas essas relações, corpo-ambiente, técnica-ambiente, corpo-técnica. (NEVES, *op. cit.*, p.61-3)

- **Cada um possui a sua dança.** Cada movimento é próprio a cada indivíduo, carrega a história daquele corpo num dado momento e é resultado de sua organização. Um ‘mesmo’ movimento pode ser realizado por diferentes corpos, mas será carregado da singularidade de cada um.

Esses quatro conjuntos de princípios ou quatro “pilares” são a base de apoio para os processos de trabalho com a Técnica Klauss Vianna, ao mesmo tempo em que constituem eixos de orientação para a elaboração das instruções.

Os três processos de trabalho – lúdico, vetores e criativo – embora distintos, são encadeados de maneira a constituir uma trama entre seus procedimentos.

O processo lúdico é introdutório à Técnica Klauss Vianna e é considerado o “acordar o corpo” (MILLER, 2007). É constituído por sete tópicos corporais:

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

O primeiro dos tópicos corporais do processo lúdico é o tópico Presença, que se apresenta como um dos fundamentos de todo o trabalho. Estar presente é estar atento, desperto, aberto e disponível para o diálogo sensível consigo,

com o ambiente e com o outro, requisito fundamental para toda a vivência com a Técnica Klaus Vianna. Trata-se do despertar da escuta sensível, disponibilizando o corpo para a experiência presente. Segundo Miller:

O que geralmente se observa no início do processo é a ausência corporal, ou seja, pessoas com distanciamento do próprio corpo, falta de contato e de atenção corporal, com auto-imagem distorcida, receio do próprio movimento, queixas de má postura, cristalização de padrões posturais, dores e críspações. [...]. Estimulamos o aluno a (re) conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou seja, da “dormência” para “o acordar”, e, conseqüentemente lidar com o instante do momento presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2007, p. 54)

Desenvolve-se desta maneira uma atitude atenta sobre os processos corporais em constante reconhecimento das relações do corpo consigo, entre corpo e ambiente e entre corpos, contemplando o desenvolvimento e o amadurecimento dos vários componentes da atenção como “o alerta, a concentração, a seleção, a perscrutação e a exploração” (BRANDÃO, 2002), abrindo a possibilidade da percepção e da revisão de hábitos e condicionamentos motores, de ações e reações automatizadas nas mais variadas situações vividas, bem como da descoberta de novas possibilidades de movimento e de novas formas de ação e relação com o mundo.

Estar presente constitui o fundamento de toda a prática posterior com a Técnica Klaus Vianna, uma vez que, as especificidades trabalhadas em cada tópico não podem estar apartadas dos estados de atenção que tornam o corpo presente no ambiente.

O segundo tópico corporal a ser investigado no processo lúdico é o tópico Articulações.

A pesquisa sobre os encontros ósseos é realizada de diferentes maneiras, permitindo o acesso a diferentes estruturas articulares, sua forma, função, mobilidade e estabilidade. As articulações são investigadas a partir da observação sensível do corpo em movimento, podendo-se trabalhar com uma, um conjunto ou a totalidade das articulações do corpo:

O isolamento e a independência das articulações são trabalhados por meio do estudo parcial, quando enfocamos uma articulação específica, enquanto as demais permanecem em repouso. Assim começamos a diferenciar o que é movimento do ombro do que é movimento do braço; podemos perceber o movimento da perna, e que ele pode ser independente do movimento da bacia; e, com diversas experimentações, vamos tomando consciência das articulações: coxofemoral, escapulo-umeral, etc. A atenção às articulações é dada tanto à exploração de sua mobilidade, quanto para a conquista da estabilidade do corpo.

Passamos em seguida para a exploração do movimento total, quando todas as articulações participam em diferentes possibilidades de movimento e em diferentes níveis. Utilizamos aqui, como aquecimento e/ ou lubrificação das articulações, a transição pelos três níveis, articulando em diferentes tempos, transitando pelo agachar, sentar, deitar, levantar, etc. (*ibid.* p.63)

O trabalho com as articulações torna possível a percepção dos bloqueios e das tensões limitantes do movimento, encontrando, por meio dele, recursos para trabalhar o desbloqueio articular, a ampliação das possibilidades de movimento e, conseqüentemente, maior liberdade para se mover. O movimento ganha maior clareza e fluidez.

Maior liberdade de movimentos e diferentes graduações de atividade muscular e articular colaboram para o trabalho de percepção da ação da força gravitacional sobre o corpo, que evidencia e convoca o tópico Peso.

Segundo Miller (2007), o trabalho sobre o Peso é uma transição entre o tópico anterior (Articulações) e o tópico posterior (Apoios) pois a partir da ampliação das possibilidades de movimento articulares, incluindo a percepção da soltura das articulações, torna-se possível a percepção da distribuição do peso das várias partes do corpo no chão, configurando diferentes apoios.

A experiência da passividade das articulações é fundamental, neste caso, para a construção da percepção do peso do corpo e de suas partes. A partir desta experiência pode-se trabalhar sobre a relação do corpo com as superfícies e a partir daí com a possibilidade das transferências de peso e mudanças de apoio. Trabalhando-se com graduações diferentes de atividade muscular torna-se evidente a relação entre o deslocamento do corpo pelo espaço e a dosagem de tensão muscular justa para o movimento:

A percepção de peso evidencia a dosagem do tônus muscular (estado de tensão permanente dos músculos), pois, quando eu me excedo na tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece e, como consequência, a articulação se retrai. E quando eu doso a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, isso resulta numa sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento, transformando, assim, tensão muscular em “atenção muscular”.

Entramos em contato coma relação peso x tensão e peso x leveza, pois percebemos qual o grau de tensão necessário para o movimento, atentando às tensões localizadas e desnecessárias. [...]. Com a percepção de peso, entramos em contato com o relaxamento da musculatura que é diferente do abandono dela. O uso do peso do corpo, não o seu abandono, favorece e flexibilização do movimento. O relaxamento é um conceito muitas vezes mal utilizado e, portanto, mal compreendido. Entendemos relaxamento como o alívio de tensões desnecessárias na musculatura para desbloquear o movimento, que é diferente do movimento abandonado, sem tônus 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.65-6)

É interessante notar que os tópicos corporais não apenas se inter-relacionam mas se “convocam”, provocando-se mutuamente. O tópico Apoios surge entre o jogo direcional de forças, gravitacional e muscular, e as superfícies com as quais o corpo se relaciona.

Na Técnica Klauss Vianna, vivenciamos diferentes qualidades de apoio. Os apoios do corpo que ocorrem a partir da sua relação com a força gravitacional podem ser total ou parcialmente passivos, com o corpo ou parte dele cedendo sobre algo ou sobre parte do próprio corpo. Nomeamos essa qualidade de apoio de apoio passivo.

Quando direcionamos o peso do corpo intencionalmente para o chão, para uma superfície estável ou relativamente estável (como um corpo em movimento), ativando a musculatura, o apoio passivo se torna apoio ativo, gerando uma força de reação que confere sustentação ao corpo e preservação dos espaços interiores:

Quando utilizamos os apoios passivamente, sem nenhuma pressão na superfície de contato, chamamos de *apoio passivo*. Quando, por outro lado, pressionamos – ou afundamos – a superfície de contato ativando a musculatura, transformamos o *apoio passivo* em *apoio ativo*, um estado de alerta muscular de acordo com a ação. Os músculos ligados a esses apoios obtêm tônus muscular adequado, evitando desgaste de energia para

realizar o movimento. Portanto, o *apoio ativo* é a qualidade de utilizar o chão como base de suporte, em estado de prontidão para o movimento, estando alerta e presente, com “atenção muscular”. O tônus muscular adequado é adquirido com base nas experiências vividas nas aulas [...]. Experienciamos, com esse 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. (*ibid.* p.67-8)

O trabalho sobre o apoio ativo prevê também o estudo do movimento a partir das transferências de apoio, procurando afinar a escuta para o movimento construído a partir das relações com os apoios e para a organização muscular correspondente. Isso gera uma qualidade específica de movimento que pode conduzir a descoberta de novos caminhos interiores e, como consequência, novos desenhos do movimento no espaço (NEVES, 2010).

O estudo dos apoios possibilita a conquista da flexibilidade e do equilíbrio muscular bem como a percepção do volume e do espaço interior do corpo. A experiência do equilíbrio funcional entre grupos de músculos antagonistas pela vivência dos apoios prepara, solicita e se especializa com o estudo do tópico Resistência.

O trabalho com a resistência se dá pelo exercício da sinergia entre músculos agonistas e antagonistas. As diferentes possibilidades de jogo de tensão entre os pares agonista-antagonista em variadas graduações ativo-passivas da musculatura oferecem uma ampla gama de possibilidades de expressão ao corpo com diferentes qualidades, intensidades e densidades de movimento. Com o estudo da resistência o corpo ganha maior prontidão e sustentação além de maior clareza e assertividade ao realizar movimentos.

Além disso, a resistência confere tridimensionalidade ao corpo:

“ [...] 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).

O estudo das Oposições, tópico seguinte à Resistência, mantém com esta estreita relação. Miller (2007) apontou que poderiam ser estudadas como um mesmo tópico corporal, tendo sido separadas por motivos didáticos.

O trabalho com oposições permeia toda a Técnica Klaus Vianna, e se apresenta como um de seus princípios:

“Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço” (VIANNA, *op. cit.*, p.93).

As oposições acontecem a partir um jogo de forças contrárias. Quando o corpo reage à gravidade, pelo direcionamento ativo dos apoios, gera uma força oposta à direção da força gravitacional, que organiza a postura e aciona movimentos. Oposições ocorrem também pela ação de forças contrárias internas ao corpo, em direcionamentos ósseos com sentidos opostos. Colaboram para a abertura de espaço nas articulações, para a conquista de elasticidade muscular e para a organização, no espaço, das direções ósseas durante o movimento. Pode-se envolver diversos segmentos do corpo, opondo-os, como sacro e crânio, com abertura dos espaços intervertebrais, entre as escapulas, entre os cotovelos, entre processos mastoideos e acrômios, entre calcâneos e ísquios etc. Segundo Miller:

O estudo das oposições é o preambulo do processo dos vetores de força do corpo, desenvolvendo a capacidade de sentir os ossos, despertando a sutileza de direcioná-los para cima, para baixo, para frente, para trás ou para os lados, de acordo com o movimento a ser explorado. As forças opostas são aplicadas não somente na postura ereta, mas em diversas situações de transferência do corpo, como ao se espreguiçar, ao se deitar de costas, de bruços e de lado, ao se sentar, ao se ajoelhar etc. (MILLER, *op. cit.*, p. 72)

O último tópico corporal a ser estudado no Processo Lúdico é o Eixo Global e tem como requisito toda a organização proposta a partir da vivencia dos tópicos anteriores. No trabalho sobre o Eixo Global, a integração das partes do corpo entre si e da totalidade do corpo com a força gravitacional é cuidadosamente estudada a partir de uma variedade de proposições que relacionam cada uma e todas as partes do corpo de diferentes maneiras e em diferentes situações, possibilitando a percepção da totalidade do corpo em estabilidade e instabilidade, em diferentes posições e movimentações no espaço, trazendo à consciência a organização de um eixo “lábil” (MILLER, 2007)

que dialoga em constante equilíbrio-desequilíbrio-reequilíbrio com a força gravitacional:

A vivência e a aplicação dos tópicos anteriores proporcionam o eixo global, ou seja, a integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio. [...]. No estudo do eixo global, exploramos o corpo em sua totalidade e a inter-relação de todas as suas partes. [...]. Separamos as partes do corpo apenas por motivos didáticos, mas sempre sentindo a unidade e considerando seu conjunto. [...]. Quando trabalhamos uma parte do corpo, podemos sentir alterações em todo o conjunto. Com o estudo do eixo, exploramos a 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. (*ibid.* p.73-5)

No trabalho com o Eixo Global, revisitamos todos os tópicos corporais tecendo uma rede de relações. Ao final do Processo Lúdico, com a percepção aguçada e as competências cinestésicas ampliadas, o corpo se encontra disponível e instrumentalizado para vivenciar o estudo dos direcionamentos ósseos com o Processo dos Vetores.

A investigação proposta no Processo dos Vetores é ao mesmo tempo de um estudo detalhado sobre a estrutura óssea, com a organização do esqueleto em oito vetores de força, e também de uma interpenetração de todos os tópicos corporais do Processo Lúdico, ampliando a trama de possibilidades de construção postural e do movimento com as especificidades implicadas no estudo dos vetores. Segundo Miller:

“Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que determina o movimento” (*ibid.* p.76).

Há uma organização de forças desde o espaço interior do corpo, presentificando-o a partir da investigação da estrutura óssea, e simultaneamente disponibilizando o corpo para a comunicação com o ambiente desde suas estruturas mais profundas. Os vetores colaboram para a organização postural e motora no espaço, funcionando como estabilizadores posturais e ignitores de

movimento. Desbloqueiam articulações e promovem o trânsito de forças por toda a estrutura musculoesquelética, trazendo precisão, integridade e expressividade ao movimento.

É importante ressaltar que as ações e reações resultantes dos direcionamentos ósseos se interdependem. As forças vetoriais transitam pelo esqueleto por meio destes acionamentos, de maneira que as estruturas corporais envolvidas nos direcionamentos dos vetores se comunicam através da tessitura óssea e muscular, promovendo a integração de todas as estruturas entre si e de todo o corpo no espaço. Muitas respostas musculares não se dão apenas pelo direcionamento isolado de um vetor, mas pela coordenação entre os direcionamentos vetoriais.

Os vetores de força na Técnica Klauss Vianna são os seguintes:

1º. Vetor – Metatarso: O direcionamento do primeiro vetor se dá pelo apoio ativo do metatarso, com ênfase no direcionamento do 1º. metatarso na região dos ossos *sesamóides*. O metatarso está localizado no ante pé e é composto pelos cinco ossos metatársicos. Com o direcionamento do primeiro vetor, os arcos do pé se tornam ativos oferecendo uma base estável para o corpo na posição em pé. Os arcos do pé, longitudinal medial (do calcâneo ao primeiro metatárseo), longitudinal lateral (do calcâneo ao quinto metatárseo) e o arco transversal (entre primeiro e quinto metatárseos), juntos formam o triângulo do pé, importante estrutura para a organização postural, para a estabilidade e propulsão do passo na marcha:

O primeiro vetor de força é ativado com o mesmo princípio que foi estudado no tópico “apoio ativo”, com a aplicação da pressão do metatarso em direção ao solo, empurrando o chão e, como força-reação ou consequência desse vetor, os três arcos que sustentam o pé evidenciam-se, ampliando-se em sentido oposto ao chão, auxiliando tanto na locomoção e na impulsão, como no suporte de pesos que servem como amortecedores. (*ibid.* p. 78)

Além da organização dos arcos dos pés, a força de reação resultante do direcionamento do primeiro vetor é transmitida pelos membros inferiores, provocando uma discreta rotação interna das tíbias e externa dos fêmures com uma tensão em oposição que equilibra a atividade muscular dos membros possibilitando uma prontidão para a postura em pé e também uma resposta mais

precisa dos movimentos de flexão e extensão durante o caminhar. As articulações dos tornozelos, joelhos e coxofemorais ganham espaço e mobilidade para os deslocamentos. O calcâneo é convocado, convidando o direcionamento do segundo vetor.

2º. Vetor – Calcâneo: Há uma interdependência funcional entre primeiro e segundo vetores. Na conquista da organização dos arcos do pé, o calcâneo é um dos três pontos de apoio que compõem o triângulo, direcionado para o chão.

O segundo vetor pode ser direcionado para dentro, no sentido medial, ou para fora, no sentido lateral, circunstancialmente por uma variação em sua funcionalidade.

Quando direcionado medialmente, a organização de forças resultante do acionamento aumenta a prontidão muscular para a propulsão dos deslocamentos. Os músculos rotadores externos do quadril intensificam sua ação e o períneo é acionado promovendo uma melhora da tonicidade do assoalho pélvico com uma sensação de aproximação dos ísquios. Cria-se uma conexão entre calcâneos e ísquios ou pés e quadril. Miller (2007), alerta que a rotação externa da articulação coxofemoral é uma resposta destes acionamentos desde os pés. A direção tem sua origem na base e sua reação é uma transmissão de força que aciona os rotadores. Tal alerta se faz necessário especialmente em situação de aula, uma vez que os rotadores do quadril podem ser acionados como ação e não como reação ao direcionamento vetorial, podendo, nesse caso, provocar uma perda de conexão com o apoio dos pés no solo e, conseqüentemente, o emprego de força muscular excessiva ou desnecessária

O direcionamento lateral do segundo vetor colabora para a estabilidade da postura em pé, bem como facilita o alongamento dos músculos posteriores dos membros inferiores, quando há flexão do quadril. Segundo Neves (2010), o calcanhar direcionado lateralmente orienta os ísquios no sentido de um afastamento, que não se dá efetivamente, mas que aciona o trabalho do glúteo médio, estabilizando a bacia sobre o fêmur na posição em pé.

3º. Vetor – Púbis: A região do Púbis se encontra na parte anterior da bacia, como articulação – a sínfise púbica – dos dois ossos dos quadris. A bacia é um importante centro para a organização postural e motora e para o trânsito de forças através do corpo. O vetor no púbis colabora para a construção da unidade

corporal, especialmente, para a conexão entre as partes superior e inferior do corpo pois facilita o endireitamento da bacia sobre os apoios no solo, favorecendo a situação do centro de gravidade na postura em pé.

Há dois sentidos em que direcionamos o vetor no púbis.

O direcionamento do púbis para cima solicita o acionamento dos músculos abdominais e o recuo da crista ilíaca anteroposterior, provocando um alongamento do musculo reto femoral, possibilitando a extensão da articulação do quadril e endireitamento da bacia, na posição em pé:

Na posição ereta, o terceiro vetor resulta no encaixe da bacia, com os ísquios apontando para o chão, dependendo das facilidades e/ ou dificuldades de cada indivíduo. Caso a pessoa tenha tendência à hiperlordose lombar, o terceiro vetor é acionado com intensidade diferente da do indivíduo que não apresenta essa postura corporal. O corpo de cada um é analisado e considerado para o vetor ser aplicado de maneira e intensidades adequadas. (MILLER, *op. cit.*, p. 80)

Há uma variação no direcionamento do terceiro vetor. Em algumas circunstâncias, o púbis é direcionado para baixo. Quando o quadril se encontra fletido, por exemplo, na posição sentada, o direcionamento do púbis para baixo facilita a flexão coxofemoral e o “ancoramento” do apoio dos ísquios, trazendo estabilidade para a postura.

Como os músculos abdominais – o reto, os dois oblíquos e o transversos – tem sua origem na caixa torácica e sua inserção na pelve, trazer a montaria da caixa torácica e a relação entre púbis e esterno colabora com a tonicidade da musculatura do abdome que, com o antagonismo dos extensores do dorso, promove a abertura dos espaços intervertebrais, trazendo alívio e estabilidade à coluna vertebral.

4º. Vetor – Sacro: O quarto vetor, no sacro, é direcionado para baixo. O sacro compõe, juntamente com os dois ossos dos quadris, a estrutura óssea da pelve, estando, portanto, diretamente relacionado ao púbis. Dessa forma, terceiro e quarto vetores também se encontram diretamente relacionados. Segundo Miller:

“[...] separar púbis e sacro em vetores distintos é, entretanto, apenas uma medida didática de diferenciação entre a musculatura anterior abdominal, acionada pelo terceiro vetor, e a musculatura posterior, acionada pelo quarto vetor” (*ibid*, p.82).

É inteiramente distinto, entretanto, o direcionamento das forças em sinergia, terceiro vetor para cima e quarto vetor para baixo, do movimento do púbis para cima e o conseqüente movimento do sacro para baixo. Os vetores são direções de força e estão relacionados a acionamentos musculares que trabalham em sinergia e antagonismo, organizando e disponibilizando o corpo para o movimento e para a estabilidade.

O direcionamento do quarto vetor confere estabilidade e base de equilíbrio à musculatura posterior, liberando as pressões dos discos intervertebrais. A pelve se endireita, sacro sutilmente se verticaliza e a parte posterior do corpo ganha projeção e presença.

Há também a possibilidade do quarto vetor ser direcionado para cima, em relação sinérgica com o terceiro vetor direcionado para baixo, ganhando maior liberdade para as flexões coxofemorais e melhores condições de organização para a posição sentada.

Existe uma relação funcional entre os vetores na pelve e os vetores nos pés. Quando o terceiro vetor (no púbis) é direcionado para cima e o quarto vetor (no sacro) para baixo, o segundo vetor (no calcâneo) é direcionado medialmente, pois este sentido colabora com a transmissão e a passagem da força, trazendo prontidão postural e propulsão ao passo durante a marcha. Quando o terceiro vetor é direcionado para baixo e o quarto para cima, o segundo vetor é direcionado lateralmente, especialmente para as situações em que as articulações coxofemorais necessitem de flexibilidade para a flexão e haja solicitação de maior elasticidade dos grupos musculares posteriores dos membros inferiores.

5º. Vetor – Escapulas: As escápulas são direcionadas para baixo e lateralmente, opondo os acrômios. Os ombros conquistam lateralidade e a cintura escapular se amplia, acomodando-se tranquilamente sobre a caixa torácica, favorecendo a mobilidade dos braços. Com a abertura dos ombros, ampliam-se também as costas e a região anterior, das clavículas e peitorais. Com a acomodação dos ombros e o direcionamento das escapulas para baixo as clavículas se horizontalizam, conquistando assim, o que Klauss Vianna nomeou “o sorriso das clavículas” (MILLER, 2007).

6º. Vetor – Cotovelos: Com o sexto vetor, os cotovelos são direcionados lateralmente, com a rotação interna dos úmeros e um discreto prolongamento

dos braços desde a extremidade dos cotovelos. Complementa a direção das escápulas e favorece a ampliação do espaço articular glenoumeral. É um importante orientador dos movimentos dos braços no espaço.

7º. Vetor – Metacarpo: O metacarpo é composto pelos cinco ossos metacárpicos localizados na mão. O sétimo vetor tem sua ação a partir da condução do movimento do metacarpo, levando a uma rotação externa do antebraço, completando a torção dos membros superiores, gerando a tensão necessária para o equilíbrio muscular dos braços. É integrador dos membros superiores e condutor dos movimentos das mãos.

O sétimo vetor amplia os espaços entre os ossos do metacarpo e entre falanges, facilitando às mãos a competência de se converter em apoios ativos, quando em contato com o chão, nos níveis médio e baixo, ou em apoios e projeções no espaço quando o movimento ocorre no nível alto.

Com os acionamentos do sétimo vetor, os movimentos manuais ganham precisão e assertividade e as mãos revelam sua expressividade.

8º. Vetor – Sétima Vertebra Cervical: O oitavo vetor direciona a sétima cervical anteriormente, acionando o músculo longo do pescoço que entra em tensão antagônica com os extensores cervicais, provocando, na posição em pé, o alinhamento do crânio em relação ao eixo global. Proporciona a sustentação da cabeça, a flexibilidade da coluna cervical e garante a preservação dos espaços intervertebrais cervicais:

Com a aplicação do oitavo vetor na postura ereta estável, temos a sensação de alinhamento da região occipital com a sétima vértebra cervical. Consequentemente, obtemos a posição do queixo paralelo ao chão e a cabeça fica então livremente equilibrada no pescoço, o que não significa que se deva adotar uma posição fixa do crânio, mas que seu equilíbrio esteja numa relação dinâmica adequada. [...]. Os músculos posteriores e anteriores do pescoço ativam-se, descomprimindo as vertebra cervicais. O crânio dirige a exploração da flexibilidade da coluna vertebral como um todo, ampliando os espaços intervertebrais (*ibid.*, p. 86-7)

Com a descompressão da coluna cervical e o equilíbrio funcional entre flexores e extensores cervicais a partir do direcionamento do oitavo vetor, a conquista de espaço na região anterior do pescoço colabora um equilíbrio de esforço das cordas vocais, melhorando a qualidade da emissão vocal.

O processo dos vetores na Técnica Klauss Vianna se completa com o oitavo vetor.

A próxima etapa, o Processo Criativo, é resultante da experiência com a prática de toda a vivência com os tópicos corporais e os vetores disponibilizada para a criação artística.

Um dos semestres da especialização em Técnica Klauss Vianna é dedicado ao processo de criação, onde pudemos vivenciar brevemente propostas de três artistas-professores diferentes para o processo de criação em arte, com características bastante singulares ao modo de proposição da Técnica Klauss Vianna em criação.

Minha experiência com a Técnica Klauss Vianna em criação artística acontece em Música, pois, além de professor de educação somática, sou pianista e professor da Escola de Musica de São Paulo, na Fundação Theatro Municipal.

Por ser pianista, é a partir da criação em interpretação musical do repertório erudito escrito para o piano que gostaria de descrever uma proposta em como a Técnica Klauss Vianna pode ser um processo criativo em Música.

A linguagem musical tem em sua organização espaço-temporal elementos de construção, sintáticos e morfológicos, que aproximam o discurso musical do discurso verbal. A construção de um texto musical encontra apoio tanto na sintaxe quanto na morfologia, considerando ainda as teias de relações entre as dimensões rítmica, harmônica e melódica. Segundo Scliar:

Em sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal. Seu estudo: Fraseologia. Agrupamento fraseológico é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizados pela mente. (SCLIAR, 2008, p.9)

A experiência da criação orientada a partir do processo com a Técnica Klauss Vianna levou-me a uma profunda transformação do entendimento da própria sintaxe musical, trazendo os elementos que a constituem para o lugar do movimento-sonoridade, reorganizando uma tendência prévia de olhar para a linguagem musical como algo que se dá no texto para pura compreensão

intelectual, para uma atitude de construir relações entre movimento e sonoridade.

O impacto na compreensão da linguagem musical provocou uma mudança de olhar e de escuta sobre o texto, passando a entender sua constituição, antes de uma representação sonora, como uma trama gesto-sonora.

A possibilidade de trabalhar com o movimento que leva à sonoridade com a experimentação do texto musical a partir dos tópicos corporais e vetores constitui não apenas a possibilidade da integração entre instrumentista, instrumento e linguagem, bem como um caminho de pesquisa para a descoberta de novas possibilidades da abordagem do texto e interpretação musicais. Num caminho de mão dupla, olhar para o movimento que leva ao som a partir da Técnica Klauss Vianna me fez compreender os elementos sintáticos da composição musical antes de representantes do som, constitutivos de uma gestualidade que produz som.

Em uma composição musical, o menor agrupamento sintático é o inciso. Há no inciso uma função, portanto, que pode inclusive ser de natureza motívica. O motivo, a grosso modo, contém o germe-ideia da composição (SCHOENBERG). Do menor para o maior, incisos são agrupados em membros de frase, membros de frase em frases e frases em períodos:

O menor elemento fraseológico é o INCISO.
Dois ou mais incisos formam um MEMBRO DE FRASE.
Dois ou mais membros de frase formam uma FRASE.
Duas ou mais frases formam um PERÍODO. (SCLIAR, 2008, p. 21)

O texto musical passa a ser uma trama de onde emergem movimento e som. Pequenos incisos são compreendidos desta maneira como motivo-movimento-sonoridade e sua realização depende de uma gestualidade. Por exemplo, o inciso:



Há nesta passagem dois agrupamentos, com quatro notas cada um. Nota-se que há uma pequena ligadura da primeira nota para a segunda, seguida de três pequenas articulações (pontinhos) em destacado (staccato). Observando o percurso, podemos entender que há um movimento, do agudo para o grave (da direita para a esquerda no piano) e a realização da passagem de uma nota para a outra, pede, pela natureza do texto, outros pequenos gestos de transito entre cada nota. A partir do processo criativo, leio esta passagem com muitas possibilidades de experimentação gestual-sonora. Primeiramente, construo a intenção de direção, duração, intensidade e qualidade dos deslocamentos para a produção sonora. Jogamos com diferenças de articulações, peso e apoios. Verdadeiramente, todos os recursos da Técnica Klauss Vianna, processo lúdico e vetores, são instrumentos de pesquisa neste caso. Desta experimentação, brota a sonoridade e a “cena sonora” para a realização da passagem. Posso fazer escolhas de como gostaria de toca-la:



As setas na imagem acima indicam a direção e o sentido do movimento. Para baixo no sentido gravitacional, para cima no sentido antigravitacional, com

direção vertical. Da esquerda para direita (neste caso, no piano, o movimento se expressa com deslocamento em sentido da direita para a esquerda), horizontalmente. Com tais direções e sentidos, começo a ter ideias de como experimentar o peso, como articular os apoios e de como me deslocar horizontalmente. Construo intenções, gestos, densidades de movimento que repercutem em como o instrumento soa e em como cena sonora se configura. De fato, a grande mudança que percebo é que reorganizamos o lugar da corporalidade e da gestualidade na relação corpo-música-instrumento, permitindo uma corporificação da partitura.

Ampliando o olhar sobre o processo, toda a experimentação proposta a partir da Técnica Klauss Vianna contribui para a construção sonora de uma partitura musical. O jogo com o processo lúdico e vetores para a construção do movimento e sua variação, as decisões e escolhas de referências espaciais, percursos, trânsitos entre níveis, ocupação de espaços, jogos de movimento... todos elementos constitutivos de um processo que parte de uma experimentação com características improvisacionais para a organização de uma trama de onde, com características muito parecidas com o texto musical, emerge uma partitura.

A Técnica Klauss Vianna, pela própria elaboração de seus processos, oferece um manancial variado de procedimentos a empregarmos para a construção destas propostas. Desde a construção dos pequenos motivos-sequência até sua costura em redes de ações que, numa composição musical, se constitui em frases e períodos de movimento sonoro.

Capítulo 2 – A criação da Eutonia e sua constituição elementar

2.1 Aspectos históricos

A Eutonia floresceu ao longo de uma larga porção de tempo durante o século XX e se confunde com a história de sua criadora, Gerda Alexander. Como com quase todos dos trabalhos conhecidos em educação somática ou com abordagens somáticas, a Eutonia é fruto de constante pesquisa e transformação que se iniciou com Gerda Alexander e continua sendo criada e recriada pelos inúmeros discípulos que receberam e continuam seguindo seus ensinamentos. Suas aplicações têm sido bastante abrangentes em diversas áreas do fazer humano.

Gerda Alexander nasceu em Wuppertal, na Alemanha no ano de 1908. Nascida em um ambiente bastante fértil em relação à arte, e em particular à música, iniciou seus estudos em “Rítmica Dalcroze³” aos sete anos, na escola de Otto Blensdorf, um aluno direto de Dalcroze.

Desde cedo Gerda Alexander apaixonara-se pelo movimento e pela dança, e ao iniciar seus estudos em rítmica, já havia decidido se tornar dançarina profissional. Embora a pedagogia de Dalcroze fosse um trabalho dentro da Educação Musical, como um trabalho a despertar a sensibilidade rítmica de quem a praticasse, seu vínculo com o movimento corporal chamou a atenção e influenciou muitas correntes da dança moderna no século XX.

Aos 17 anos de idade, após uma série de crises de febre reumática que culminaram numa endocardite, Gerda Alexander se viu imensamente limitada a realizar quaisquer atividades. Não poderia se esforçar para não sobrecarregar o coração em hipótese alguma, sob, inclusive, proibição médica. Talvez este tenha sido o momento do nascimento da Eutonia, pois a impossibilidade de realizar qualquer esforço levaram Gerda Alexander a um tipo de atitude perceptiva sobre si mesma e suas próprias ações que possibilitaram-na descobrir meios de se mover empregando quantidades de energia mais justas à ações, perceber estados de cansaço com maior precisão e também ter podido observar, o que

³ Emile Jacques Dalcroze, músico francês, criador de um método de educação musical conhecido como Rítmica Dalcroze ou Eurritmia.

se tornaria uma das chaves centrais para a Eutonia, a relação entre a intenção de se realizar uma ação e a resposta tônica apropriada para a mesma:

Por meio das observações e estudos que realizei naqueles anos, comprovei que quando se tem uma noção clara do que se quer fazer, o organismo reage de forma reflexa, utilizando exatamente a quantidade certa de energia, o nível correto de tônus necessário para executar o seu objetivo, desde que os músculos sejam flexíveis e não sejam inibidos pelas tensões habituais. (GAINZA, 1997, p. 22)

Com as limitações provenientes de seu estado de saúde, Gerda Alexander sentiu ser impossível tornar-se bailarina. Entretanto, seu profundo interesse pelo movimento a levaram a concluir seus estudos em pedagogia Dalcroze e posteriormente a dedicar-se ao ensino de música e movimento.

Trabalhou como assistente de Charlotte Blendorf Mac Jannet, filha de Otto Blendorf.

Alguns anos mais tarde, Gerda Alexander transferiu-se para a Dinamarca, considerando que ficaria temporariamente trabalhando naquele país e que em seguida voltaria para a Alemanha. Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, acabou por se estabelecer definitivamente em Copenhague.

Em 1940, fundou em Copenhague o centro que se tornaria a Escola de Eutonia Gerda Alexander, onde pode implementar suas pesquisas sobre o movimento corporal, baseadas na relação entre a qualidade do movimento e a observação do uso adequado do tônus muscular na ação. O trabalho recebeu oficialmente o nome “Eutonia” em 1957, e reúne dois radicais: um grego *eu* = bom, justo, harmonioso, e outro latino *tonos* = tensão, para expressar a idéia de uma tonicidade justa e flexível, em constante adaptação às diversas situações da vida. É importante salientar que todo o trabalho desenvolvido por Gerda Alexander aconteceu ao longo de sua vida e foram sua curiosidade de pesquisadora, sua criatividade e suas necessidades e limites pessoais os verdadeiros motores das descobertas de seu trabalho.

Em 1971, Gerda Alexander veio pela primeira vez a Buenos Aires, Argentina, para ministrar cursos de Eutonia na Terceira Jornada e no Segundo Seminário Internacional de Educação Musical a convite da educadora musical argentina Violeta Hemsy de Gainza que havia conhecido Gerda Alexander em Moscou dois anos antes como participantes do Congresso Bienal da Sociedade

Internacional de Educação Musical (ISME). Violeta se interessara profundamente pela pesquisa desenvolvida por Gerda Alexander. Este foi o momento inicial de uma aproximação que provocaria futuramente o estabelecimento das Escolas de Formação Profissional em Eutonia, primeiramente na Argentina e posteriormente no Brasil. Nesta ocasião, estiveram presentes vários profissionais argentinos e brasileiros que tinham o corpo e a arte como foco de suas pesquisas e tiveram a possibilidade de conhecer a Eutonia pelas palavras de sua própria criadora. Este evento gerou grande interesse destes muitos profissionais sobre o assunto da Eutonia.

Dentre estes profissionais, estava Berta Vishnivetz, então educadora física e psicóloga que trabalhava como professora de expressão corporal e ginástica consciente, cujo encantamento pelo trabalho fizeram-na se mudar para a Dinamarca e se formar em Eutonia sob orientação da própria Gerda Alexander, na Escola de Eutonia Gerda Alexander em Copenhagen. Após sua formação, trabalhou durante quinze anos como assistente de Gerda Alexander.

Em 1986, com autorização da própria Gerda Alexander, Berta Vishnivetz foi responsável por dar início à primeira formação de profissionais em Eutonia na América Latina, em Buenos Aires, quando então se formaram, dentre as argentinas, as primeiras cinco eutonistas brasileiras. Ainda na Década de 1980, Berta Vishnivetz veio diversas vezes ao Brasil para ministrar cursos e *workshops* de Eutonia. No Brasil, o primeiro curso de formação profissional em Eutonia se estabeleceu a partir de 1990, em São Paulo, com a orientação e supervisão da própria Berta.

Com a formação dos primeiros profissionais surgiu a necessidade de uma organização para que a atividade profissional com a Eutonia começasse a ter representatividade e pudesse ser protegida. Organizou-se então a ABE – Associação Brasileira de Eutonia, que reconhece os profissionais formados em Eutonia e as Escolas de Formação Profissional, além de ser responsável pela manutenção, desenvolvimento profissional, estudo e difusão da Eutonia no Brasil.

Gerda Alexander faleceu em Copenhague em 1994.

2.2 A constituição elementar da Eutonia

A Eutonia é uma prática que requer um profundo e largo observar atento sobre nós mesmos. É antes de qualquer coisa um processo de autoconhecimento. Trata-se de despertar a sensibilidade e a motricidade do corpo em um processo de conhecimento que inclui desde uma forma de educação da atenção sobre a estrutura e constituição corporais, do esquema corporal, até a consciência dos modos de ação e reação do organismo em contato consigo, com o ambiente e com os outros. O aspecto mais relevante do processo em Eutonia é a experiência corporal como fundamento do processo de conhecimento.

O início do trabalho geralmente se organiza a partir do despertar da sensibilidade superficial e profunda do corpo e se desenvolve em direção à reorganização da motricidade, das respostas tônicas, posturais e motoras no corpo e da relação do corpo consigo, com o ambiente e com os demais seres viventes.

Todo o desenvolvimento do processo depende por um lado da atitude do eutonista, que surge como um propositor-facilitador-provocador da pesquisa, e por outro, do aluno, de cuja abertura, disponibilidade e curiosidade dependem a assunção de seu próprio processo de autoconhecimento:

No âmbito físico percebe-se o próprio funcionamento orgânico, o conhecimento das leis biológicas e como elas funcionam no sujeito único e individual que cada um de nós é. No âmbito psicológico, a prática da Eutonia leva a pessoa ao contato com ela mesma e, com isso, ao autoconhecimento. Por exemplo: aprender a perceber e a me perceber, a identificar uma dor, a tomar consciência das minhas necessidades, horários de descanso, hábitos posturais, reações diante de situações de estresse etc.

Para desenvolver-se no caminho do autoconhecimento, a pessoa passa por um processo de ampliação da percepção (sensibilidade superficial e profunda, consciência da posição e direção da estrutura esquelética no espaço e distribuição das tensões em sua estrutura neuromuscular). Por meio dessas experiências, o aluno desenvolve a confiança na percepção de seu próprio corpo e de processos psicológicos muitas vezes ligados ao processo corporal, reconhecendo-se no que está acontecendo. (VISHNIVETZ, 1995, p. 11)

Dessa forma, a Eutonia surge como um processo a fomentar a autonomia de trabalho para quem a pratica. O Eutonista apenas acompanha seus alunos que se veem responsáveis e autônomos em relação à sua própria pesquisa. Gerda Alexander insistia neste como um aspecto importante a ser observado:

Nenhum aluno deveria entrar em estado de dependência em relação a mim nem a nenhum outro eutonista. [...] Sim, e por isso digo aos meus alunos: “Vocês devem ser seu próprio guru; não necessitam de um mestre que esteja acima de vocês. A responsabilidade do trabalho recai sobre vocês mesmos. Eu somente lhes mostro o caminho para que vocês façam suas próprias descobertas”. (Gainza, 1997, p.110)

A organização elementar da Eutonia aconteceu a partir da elaboração de alguns temas de trabalho que orientam os procedimentos do Eutonista durante o processo. Embora a Eutonia permita e solicite a criatividade e a inventividade de um eutonista ao manejar todos os elementos constitutivos da Eutonia, os temas surgem como alicerces e eixos de orientação para a construção e o desenrolar do processo eutonico.

Cada um destes temas possibilita uma variedade muito grande de procedimentos. Embora haja certa ordem para sua apresentação, seu desenvolvimento não é propriamente linear e nem esta se constitui uma lista fechada. Depende muito de cada profissional, das características singulares de cada grupo, das singularidades dos alunos, do tipo de processo, duração do processo, tempo das aulas, objetivos, etc. Além disso, estes temas são interdependentes e sua construção depende e acontece a partir da multiplicidade de relações que a própria atividade pedagógica desperta. É importante salientar que o processo precisa ser acompanhado pelo olhar sensível, perceptivo e cuidadoso do eutonista, que, mesmo tendo planejado a aula ou as aulas, permite modificações, inclusive na ordem em que apresenta os temas da eutonia, segundo as necessidades manifestas em cada grupo.

Os temas de trabalho da Eutonia são os seguintes:

- A pele e o tato consciente;
- Espaço interior e volume corporal;
- Estrutura óssea e encontros articulares;
- Contato consciente;

- *Repousser* e Transporte;
- Movimentos ativo-passivos;
- Micro-movimentos, micro-estiramentos e deslizamentos ósseos;
- Movimento eutônico.

O despertar da sensibilidade tátil e o desenvolvimento da consciência da pele é o primeiro trabalho a ser realizado em Eutonia. Além de ser uma preparação para a vivência de outros temas da Eutonia, aprendemos a sentir a forma do corpo, o peso, a distribuição dos apoios e a situação do corpo no espaço. Aprendemos a reconhecer-nos em nossos limites e ampliamos nossas possibilidades de comunicação com o ambiente. Segundo Gerda Alexander:

Por meio do tato com o ambiente, experimento os limites de meu organismo, vivencio minha forma corporal exterior, o que me permite uma identificação comigo mesmo. Além disso, o tato nos fornece informações essenciais sobre o mundo que nos cerca – suas formas, sua temperatura, sua consistência –, sobre as numerosas sensações provenientes do exterior – pressões, choques e golpes – e sobre a comunicação não verbal, como por exemplo sensações de ternura, dor, indiferença ou agressão. (ALEXANDER, 1983, p. 17)

O trabalho do tato consciente colabora para o desenvolvimento de uma instância importante para o fazer em Eutonia que é de aprender a sentir o corpo, de reconhecer suas partes e sua totalidade. Colabora também para a percepção da relação corpo-ambiente, uma vez que por meio da pele sentimos tato, temperatura, dor e pressão. Para a vivência do peso do corpo, por exemplo, a experiência do tato consciente é, do ponto de vista da Eutonia, fundamental.

Vishnivetz aponta que:

Gerda Alexander sustenta que quando se pratica a Eutonia, o desenvolvimento da sensibilidade profunda e superficial tem extrema influência sobre os processos involuntários, que regulam o tônus muscular e as funções vegetativas. Após algum tempo, com estas experiências, muitas delas sutis e variadas, a pessoa poderá completar sua imagem corporal. (VISHNIVETZ, *op. cit.*, p. 27)

A experiência da consciência da superfície do corpo traz a possibilidade da vivência do volume corporal e a construção da vivência do dentro e do fora.

O trabalho de sensibilização e percepção do espaço interior e do volume do corpo por meio da eutonia é “cuidadoso, integrador e profundo sobre toda a pele, articulações, ossos e órgãos internos” (*ibid.* p. 34). É o despertar da sensibilidade das estruturas interiores do corpo, da percepção da interligação complexa e integrada a partir da sensibilização dos exteroceptores (localizados na pele, articulações e demais órgãos dos sentidos), proprioceptores (músculos, tendões, articulações e labirinto e interoceptores (localizados nas vísceras). Todas estas formas de sensibilidade se comunicam e sua atividade conjunta colabora para a constituição dos estados corporais de momento a momento.

O espaço interior é pois já existente, trazendo a Eutonia instrumentos de pesquisa para o conhecimento dos diversos estados corporais em que nos encontramos e em que transitamos. A experiência do espaço interior e do volume do corpo é importante para a constituição da consciência da tridimensionalidade do corpo e da possibilidade de se vivenciar a interioridade estrutural como base para as relações do corpo consigo, com o ambiente e com os outros seres.

O trabalho sobre a estrutura óssea e encontros articulares é um dos “mais originais que a eutonia já produziu” (*ibid.* p.53). Trata-se de estimular, conhecer e reconhecer de diversas maneiras a forma, o volume, o peso e a direção no espaço de cada um dos ossos, de compreender seus encontros articulares, de percebê-los em sua totalidade, em repouso e em movimento. Existem muitas maneiras em Eutonia de estimular a consciência dos ossos: por meio do toque, com o uso de objetos, movendo-se a partir deles, deslizando-os, em projeções no espaço, em prolongamentos, etc. É um trabalho fundamental para a organização do movimento no espaço, para a vivência da organização estrutural e sustentação do corpo, para a economia de esforço ao mover-se, para a precisão com que realizamos todas as ações. Segundo Vishnivetz, são alguns efeitos do trabalho sobre o desenvolvimento da consciência dos ossos:

1. Libera as tensões crônicas mais ligadas ao osso.
2. Eleva o tônus muscular. Observado pela sensação subjetiva do aluno, de mover-se com leveza.
3. Estimula a circulação sanguínea, observável pela mudança da cor da pele, turgidez e temperatura adquirida pelos tecidos.
4. Facilita a experiência do “Transporte”.

5. A consciência da estrutura dos ossos e suas orientações no espaço facilita o alinhamento correto da postura e os movimentos, assim como sua coordenação.
6. Consegue-se um equilíbrio maior e melhor em todo o corpo.
7. Utilizam-se forças com economia de esforço ao carregar, segurar, empurrar e levantar pesos, pois é feita uma análise prévia dos movimentos, considerando os ossos como alavancas mecânicas.
8. Modifica-se a distribuição do peso do corpo, o que melhora a postura e os movimentos na vida cotidiana. (*ibid.* p. 54)

O trabalho sobre o espaço interior se completa e se especializa com o detalhado trabalho sobre a estrutura óssea e sobre os encontros articulares.

Todo o trabalho de despertar da sensibilidade de todas as instâncias sensíveis da pele ao interior do corpo é um requisito fundamental para a vivência do Contato Consciente.

O Contato Consciente além de um tema de trabalho, pode ser considerado o pano de fundo, onde todos os procedimentos da Eutonia se assentam. Na verdade, o Contato é preparado, estimulado e vivenciado em todas as propostas e experiências em Eutonia. O Contato pede a vivência da pele, do espaço interior do corpo e da estrutura óssea como requisito para sua realização. O despertar da sensibilidade do corpo é disponibilizado para a relação do corpo consigo, com o ambiente e com os outros seres vivos. Por meio do Contato Consciente temos a possibilidade do ajuste tônico e da construção do diálogo desde o interior do corpo com o mundo ao redor:

O contato é um fenômeno muito comum em nossa vida cotidiana, mas em eutonia tornamo-lo uma atividade consciente. Não só para compreendê-lo melhor, mas também para nos compreender melhor naquilo que fazemos e, sobretudo, como o fazemos.

O contato consciente é um dos trabalhos fundamentais em eutonia, senão o trabalho fundamental. Ele consiste no intercâmbio ativo e consciente que se estabelece consigo mesmo, com um objeto ou com outra pessoa quando a atenção é dirigida para além dos limites do próprio corpo.

Na realidade, o contato é um trabalho muito simples, básico, em nossa vida. Estamos continuamente em contato com as pessoas e objetos durante o dia. Por que, então, nós, eutonistas, damos tanta ênfase ao contato?

Porque, pela ação consciente do contato, ampliamos a compreensão de como estabelecemos nossa comunicação metacorporal e isso oferece possibilidades de inestimável valor pedagógico e terapêutico. (*ibid.* p.39)

Segundo Gerda Alexander, o Contato Consciente tem uma grande importância para o desenvolvimento da capacidade de flexibilizarmos o tônus muscular e encontrarmos a tonicidade muscular justa para as ações. Uma importante propriedade do Contato é a de colaborar para a regulação das funções vegetativas, promovendo um ajuste no funcionamento simpático-parassimpático do sistema nervoso autônomo:

Esse contato consciente tem, sobre as mudanças no tônus, na circulação e no metabolismo, uma influencia mais forte que a do tato. O contato dos pés com o solo, o contato das mãos com um instrumento ou um material (por exemplo, ao modelar) leva a uma harmonização das tensões emocionais.

Através das técnicas de contato e permeabilidade influímos conscientemente no equilíbrio entre o simpático e o parassimpático, com suas consequências sobre a circulação e o equilíbrio hormonal. Isso possibilita a passagem de um estado predominantemente simpaticotônico a um estado vagotônico, a estimulação ou a inibição das funções vegetativas e o restabelecimento do equilíbrio vegetativo. (ALEXANDER, *op.cit.*, p. 18)

Dentre as muitas formas de se trabalhar o Contato Consciente em Eutonia, há uma maneira particular de realiza-lo, a qual possibilita estratégias especiais de grande importância para o trabalho, tanto terapêutica como pedagogicamente: trata-se de um tipo de Contato Consciente que considera a radiação que emana para além da pele da pessoa ou das pessoas que o realizam. Há duas formas de trabalhar com este tipo de Contato: o Contato Radiante e o Contato Linear.

Segundo Vishnivetz (1995), com o Contato Radiante, a pessoa desenvolve a consciência de sua própria radiação: “Essa experiência ensina a regularizar sua capacidade de expandir a consciência e a percepção dos limites do corpo, ultrapassando a camada exterior da pele” (VISHNIVETZ, *op. cit.*, p. 40).

A radiação pode ser realizada consigo, com o espaço, com objetos ou com outra pessoa.

Há diferentes tipos de Contato Radiante:

- A radiação consigo pode ser realizada de “pele a pele”, ou seja, uma parte do corpo radia diretamente para a outra.
- “*Permeação*”: uma parte do corpo radia através de um segmento do corpo, que se interpõe entre o segmento que emite e o segmento que recebe, ou seja, há um terceiro corpo entre o emissor e o receptor. Esta é uma forma especial de contato consciente geralmente usada nos tratamentos. As duas mãos cercam a área do corpo que se deseja estimular. O contato é feito em ambas as direções. Este contato bidirecional e simultâneo é sentido como uma corrente que passa através dos tecidos. [...].
- O “*espaço radiante*” é a expansão da consciência de toda a pele no espaço exterior.
- O “*espaço pessoal*” é a integração das experiências do espaço interior no espaço radiante.
- O “*espaço total*” é a experiência de expansão dos espaços pessoais no espaço exterior. (*ibid.*, p.41-3)

O Contato Linear é também denominado prolongamento. Neste tipo de Contato Consciente, prolonga-se a direção do osso no espaço, “para além do limite exterior da pele do indivíduo (*ibid.*, p. 40).

Há, também, diferentes tipos de Contato Linear:

- O contato linear pode ser feito com um objeto, com outra pessoa ou com o espaço. Quando feito consigo é denominado “circuito”.
- O “circuito fechado”: nesse trabalho, a pessoa une uma parte do corpo à outra (por exemplo, uma das mãos a um dos pés) fazendo contato em uma direção; cria assim um circuito, que pode ser orientado em um ou outro sentido no corpo e na consciência da pessoa.
- O contato com um objeto se realiza prolongando a direção do osso em, por exemplo, uma bola ou um bastão de bambu. Também pode ser feito com um instrumento, como um arco de violino, um pincel ou uma serra; a escolha depende da atividade da pessoa que o exercite. (*ibid.*, p. 43-4)

Vishnivetz, ainda, aponta e esclarece as diferenças entre o Contato Radiante (radiação) e o Contato Linear (prolongamento):

1. A radiação emana constantemente do corpo para fora.

2. O prolongamento deve ser realizado conscientemente, escolhendo uma das direções dentre as inúmeras que se encontram na radiação da direção de um osso no espaço.
3. A radiação emana da pele de todo o corpo.
4. A radiação está mudando constantemente seu comprimento de onda ao redor do corpo. Essa variação de onda depende da influencia de fatores climáticos, tais como a temperatura ambiente, umidade, altitude, etc., e do momento no processo metabólico que está sendo atravessado.
5. O prolongamento começa no espaço interior, seguindo a direção dos ossos no espaço, incluindo a radiação da área, e ambos são dirigidos para um ponto específico no espaço exterior. (*ibid.* p. 44)

Todas estas formas de realizar o Contato Consciente têm larga aplicabilidade pedagógica e terapêutica em Eutonia.

O Contato Consciente constitui, dessa forma, um tema de trabalho para a Eutonia, ao mesmo tempo em que é uma condição para o trabalho com todos os outros temas.

Assim, noções como as de *Repousser* e Transporte só se efetivam quando o Contato Consciente estiver realizado.

A palavra francesa *Repousser* foi empregada por Gerda Alexander para se referir à ação de empurrar. O empurrar a que se refere o *Repousser* não é, entretanto, um empurrar qualquer. Este se destina a organizar a aplicação direcional e intencional da força sobre uma superfície, que considera toda a construção que inclui o espaço interior do corpo, com especial ênfase ao direcionamento ósseo e o contato com os apoios. “O *repousser* facilita a tomada de consciência da direção das forças no espaço e do interjogo dinâmico entre o corpo e o meio circundante durante o movimento (Vishnivetz, *op. cit.*, p. 73). Com a efetivação do *Repousser*, considerando todo o preparo desde a vivencia do espaço interior do corpo, dos alinhamentos ósseos e do contato, abre-se a possibilidade da vivencia do uso das reações de endireitamento postural, proporcionando a quem o realiza a experiência da percepção e o consequente possível uso da força de reação para a organização postural e integração do corpo em movimento no espaço.

Denominamos Transporte “o processo vital de estimulação consciente dos reflexos de endireitamento para aguçar o controle da postura e a coordenação motora no espaço (*ibid.*, p.66). O transporte pode ser estimulado

desde quaisquer partes do corpo e em qualquer que seja a posição ou o nível do corpo no espaço. Desenvolve-se a consciência de como o transito de forças acontece através de todos os tecidos, desencadeando reações tonico-posturais e possibilitando a vivencia da realidade corporal como uma unidade. Por meio do Transporte vivenciamos um diálogo consciente em relação à força gravitacional e às reações antigravitacionais advindas de sua atividade. Vishnivetz elencou as condições necessárias à realização do Transporte:

- Desenvolvimento da consciência de toda a pele pela estimulação do tecido cutâneo (superficial e profundo);
- Consciência do espaço interno (volume do corpo);
- Ter aprendido o contato eutônico, realizado contra uma resistência dura, e o contato com o espaço circundante;
- Desenvolvimento da consciência das diferentes articulações e sua função, especialmente a articulação coxofemoral e sua conexão com a coluna vertebral, as articulações intervertebrais, o tornozelo e a articulação têmporo-mandibular. É fundamental conhecer e poder sentir as cavidades das articulações e os ossos que as constituem, e as possibilidades de movimento de cada uma
- Ter consciência da estrutura do tecido ósseo, funções, tamanho, forma e direções;
- Ter consciência da estrutura dos músculos, suas inserções e as funções envolvidas no controle da postura. (*ibid.* p.66-7)

Há vários efeitos do Transporte de extrema importância para a saúde e para a expressividade de quem o pratica.

Um dos mais relevantes é a liberação de tensões profundas da musculatura mais próxima dos ossos, equilibrando e regulando a tonicidade em músculos profundos e superficiais, colaborando para a regularização das funções musculares. Além disso, colabora para a normalização, igualação e revitalização do tônus em todo o corpo. Colabora para a estabilização da postura nas posições em pé, sentada, deitada ou em deslocamento.

Com a experiência do Transporte, toda atividade posterior tem uma qualidade exploratória das possibilidades de movimento do corpo. Isso não significa que o que aconteceu antes não fosse movimento ou que não houvesse

qualidades exploratórias inclusive das possibilidades motoras do corpo. Entretanto, estabelecem-se alguns focos dentre os procedimentos em Eutonia que contemplam a experiência do movimento com determinadas particularidades.

Movimento ativo-passivo é o nome dado ao estudo sobre as possibilidades de atividade e passividade musculares e articulares do corpo.

Durante o processo, a investigação acontece pela exploração das possibilidades de graduação e alternância entre movimentos ativos e movimentos passivos. Trabalha-se a *passividade total*, quando o corpo todo se entrega ao estado de passividade (podendo ser praticada com o auxílio de outra pessoa conduzindo o corpo que se encontra passivo) e, também, a *passividade parcial*, envolvendo apenas uma articulação ou segmento do corpo (que pode ser realizada individualmente ou com o auxílio de outra pessoa). É importante ressaltar que os trabalhos em passividade envolvem atenção e intenção, sendo, portanto, conscientes (para não confundir passividade com abandono do corpo).

Procura-se desenvolver a pesquisa de maneira a proporcionar a sensação dos vários estados musculares e articulares, desde a passividade total até a atividade total, possibilitando percepções mais acuradas sobre o peso corporal e sobre as possibilidades de escolha para a construção dos deslocamentos do corpo no espaço por meio da exploração ativo-passiva. Vishnivetz aponta que “tanto a atividade total como a passividade total são estados de imobilidade” (*ibid.*, p. 90).

Segundo Vishnivetz, são efeitos dos movimentos ativo-passivos:

A pessoa toma consciência da influencia da força da gravidade em cada segmento do corpo.

Desenvolve a capacidade para inibir a inervação motriz voluntária. Vivencia seu corpo em sua tridimensionalidade.

Os receptores são ativados.

O alto nível de atenção contribuirá para a tomada de consciência da percepção postural e cinestésica

Descobrem-se novas possibilidades de movimento.

Podem ser descobertas tensões crônicas profundas, não percebidas até então. (*ibid.*, p. 92)

O estudo do movimento ativo-passivo, em particular da passividade consciente, colabora com o estudo dos micromovimentos, microestiramentos e deslizamentos ósseos. Estes são procedimentos muito

sutis, em Eutonia, que partem da intenção de realizar um micro deslocamento segmentar, não visível para um observador externo.

No caso dos micromovimentos, move-se discretamente um segmento ou segmentos do corpo, podendo realiza-los em diversas direções. Colabora para a acomodação dos tecidos musculares, especialmente na região envolvida, possibilitando uma melhora da circulação sanguínea e uma reorganização por pequenos ajustes no tônus muscular, sendo bastante efetivo em regiões com muita tensão, bloqueios ou desconforto.

Nos microestiramentos, a atenção está dirigida ao encontro ou encontros articulares. A intenção do movimento acontece afastando-se ligeiramente um osso do outro na altura da articulação que será trabalhada. Colabora para a regularização no tônus muscular reflexo, melhora a circulação sanguínea ao redor da ou das articulações envolvidas, libera os tecidos nas regiões em que os microestiramentos foram realizados, promove ganho de espaço e melhora da flexibilidade das articulações envolvidas.

O deslizamento ósseo acontece quando se tem a intenção de permitir que um osso deslize (como se navegasse) por entre os tecidos musculares. Segundo Gerda Alexander, esta foi uma de suas últimas descobertas. Ela percebeu que por meio desta atividade é possível liberar os músculos superficiais e acessar a musculatura mais profunda de maneira muito sutil, provocando um tipo de atividade que possibilita que os ossos deslizem por entre os tecidos. Segundo Gerda Alexander, o efeito que se produz é “uma notável recuperação da força muscular profunda, que se libera da pressão constante que suporta habitualmente” (GAINZA, 1997, p. 98).

Toda a experiência da Eutonia se encontra reunida e é expressa através do Movimento Eutônico.

Movimento Eutônico é a experiência do movimento integrado e presentificado no espaço-tempo que contempla todos os temas e princípios da Eutonia:

O movimento eutônico é uma experiência que a pessoa realiza ao deslocar seu corpo ou diversos de seus segmentos no espaço, utilizando os princípios da Eutonia. Ao incorporar esses princípios, vai se descobrindo e toma contato com grande variedade de movimentos que o ser humano é capaz de fazer

conscientemente e mantendo-se em estado de “presença contínua”.

Durante o movimento eutônico, todo o corpo se move e é sentido em sua unidade. O esqueleto, as articulações, os membros, o tronco e a cabeça se deslocam em harmonia. Chega-se a certas posições e / ou deslocamentos muitas vezes desconhecidos até então. A respiração adapta-se automaticamente à dinâmica do movimento e mantém sua regularidade e profundidade durante todo o tempo. (*ibid.*, p. 81)

Dentro da pedagogia da Eutonia, há algumas maneiras em que o movimento eutônico pode ser praticado.

Segundo Vishnivetz (1995), pratica-se o movimento eutônico por meio dos estudos de movimento, das posições de controle e do estiramento vital. Vishnivetz inclui ainda os movimentos ativo-passivos como possibilidade de experimentação e vivência do movimento eutônico.

Os estudos de movimento são criações de sequências ou frases de movimento elaboradas a partir de uma pesquisa individual ou em grupo sobre os temas da Eutonia. Pode-se eleger um ou mais temas para se realizar a pesquisa, cuja investigação pode levar à integração da experiência pessoal com os temas investigados e ao amadurecimento do processo eutônico:

O estudo de movimento é uma síntese pessoal de todas as possibilidades que foi capaz de explorar e pode descobrir até este momento. [...]. A busca e a integração pessoal, somadas à repetição consciente de novas coordenações, facilitam o entendimento de novos padrões de movimento. [...]. Recordar uma sequência é um treinamento para a memória. Aprende-se a regularizar o tônus muscular para realizar os estudos que foram criados. (*ibid.*, p. 92-3)

As posições de controle são uma sequência de movimentos cuidadosamente elaborada por Gerda Alexander. A sequência das posições de controle começa envolvendo uma articulação e gradualmente vai envolvendo todas as outras, de maneira que, em dado momento, todas as partes do corpo estão envolvidas no movimento:

Os movimentos das posições de controle estão “desenhados” de tal modo que todas as articulações se ativam em sua maior amplitude de movimento. Esta última é determinada pelas características particulares de seus componentes, tais como a estrutura e direção dos ossos, conformação e distribuição dos ligamentos de sustentação, superfícies articulares e grau de tensão dos músculos.

A complexidade das posições de controle aumenta paulatinamente, assim como sua exigência relativa à dificuldade de coordenação. (*ibid*, p. 93)

As posições de controle apresentam várias possibilidades de trabalho em Eutonia e podem ser praticadas individualmente ou em grupo. Podem ser trabalhadas em sequência, conectadas num fluxo de movimento, ou pode-se trabalhar cada uma das posições em diversas qualidades de pesquisa e níveis de profundidade:

A pessoa enfrenta as próprias tensões musculares, encurtamentos e limitações de movimento.

Ao praticá-las regularmente, poderão se soltar tensões crônicas, de tal modo que a postura melhora, adquirindo melhor flexibilidade e aumentando o fluxo sanguíneo em todos os tecidos. A coordenação dos movimentos também se beneficia e, gradualmente, a consciência do corpo se amplia. A respiração se torna mais profunda e regular. A pessoa desenvolve uma percepção mais completa, aguda e dinâmica. Os movimentos fluem. A vitalidade torna-se presente em todos os níveis, acompanhada de uma sensação de bem-estar. O corpo se endireita, torna-se mais flexível e ao mesmo tempo mais forte. (*ibid.*, p. 93)

Com o amadurecimento do processo, a sequência das posições de controle pode ser realizada vivenciando todos os aspectos do Movimento Eutônico.

Outra possibilidade de se vivenciar o Movimento Eutônico é o Estiramento Vital.

Estiramento vital é o nome dado ao movimento que se realiza no espreguiçamento e no bocejo. É uma reação espontânea do corpo, particularmente depois de ter ficado imóvel por algum tempo. Segundo Vishnivetz (1995), o estiramento vital é uma forma de atividade total, em que predominam os movimentos de torção e de *repousser*.

Capítulo 3 – A Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin

Austin proferiu um conjunto de conferencias na Universidade de Harvard em 1955 em que abriu caminho para uma nova abordagem das problemáticas referentes à linguagem, contrapondo-se à tradição mais dura da filosofia analítica, cujos esforços residiam no estudo da lógica formal, em que o sentido da frase enquanto asserção ou afirmação elaborada a partir de uma estrutura gramatical com determinadas relações sintáticas e determinado valor semântico resumia-se a uma significação formal dentro de um quadro lógico que definia enunciados legítimos, distinguindo-os de enunciados falsos ou absurdos. A afirmação era a única forma lógica possível e tinha como característica o seu caráter verificável. Era a capacidade de descrever um estado de coisas que permitia distinguir se a afirmação era falsa ou verdadeira, válida ou não:

Por mais tempo que o necessário, os filósofos acreditaram que o papel de uma declaração era tão somente o de “descrever” um estado de coisas ou declarar um fato, o que deveria fazer de modo verdadeiro ou falso. Os gramáticos, na realidade, indicaram com frequência que nem todas as sentenças são (usadas para fazer) declarações. Há tradicionalmente, além das declarações (dos gramáticos), perguntas e exclamações, e sentenças que expressam ordens, desejos ou concessões. Os filósofos sem dúvida não pretenderam negar tais coisas, apesar de seu uso um tanto vago de “sentença” como equivalente a “declaração”. Tampouco se duvida que tanto os filósofos quanto os gramáticos sempre perceberam não ser fácil distinguir até uma pergunta, ou ordem, etc. de uma declaração, utilizando-se os poucos e incipientes critérios gramaticais disponíveis como a ordem das palavras, modos verbais, etc.; mas, talvez, não tenha sido dada, com frequência, a atenção devida às dificuldades que esse fato obviamente apresenta. Permanece a dúvida sobre como decidir qual é a pergunta, qual é a ordem, qual é a declaração. Quais são os limites e as definições de cada uma? (AUSTIN, 1990, p.21)

A constatação de que as declarações, verdadeiras ou falsas, não eram o único modo de operar da linguagem levaram Austin a desenvolver uma concepção em que a linguagem não é simplesmente um sistema simbólico de representação do mundo, expresso nas declarações, mas que permite a realização de determinados tipos de ações.

Para Austin, falar é um tipo de fazer que intervém no mundo. Entretanto sua concepção de ação não corresponde inteiramente a uma perspectiva

instrumental que relaciona causalmente meios e fins, a partir de uma finalidade visada. Mesmo considerando a intencionalidade por detrás dos atos de fala, Austin não resume a ação a uma relação de causa e efeito.

Inicialmente, às declarações, que Austin denominou de enunciados constataivos, ele opôs a noção de enunciados performativos, que não afirmam e nem negam nada, mas realizam um ato quando são pronunciados, não sendo possível o critério da primeira lógica analítica de boa ou má adequação aos fatos para concluir se são verdadeiros ou falsos, com ou sem sentido. Tais enunciados não são descritivos de coisas, mas realizam ações ao serem pronunciados ou por serem pronunciados.

A escolha do termo “performativo” é derivada do verbo em inglês “*to perform*” que pode ser entendido como atuar, executar ou realizar, e foi empregado por Austin para indicar que ao se emitir um performativo está se realizando uma ação, não sendo considerado um equivalente a simplesmente dizer algo.

Austin procurou estabelecer as condições de verificação da validade dos enunciados performativos em termos de sua resultante na ação. Uma vez que o performativo não é suscetível às condições observáveis de veracidade ou falsidade, procurou estabelecer suas condições de legitimidade. Do ponto de vista lógico-formal, constatou que não era possível apurar todos os modos de funcionamento dos enunciados, procedendo de maneira a introduzir fatores exteriores à própria linguagem ao desvendar suas condições de validade, que revelam em grande parte a relação ritualizada dos contextos de onde surgem as ações. Dizer só é realizar o ato sob determinadas condições que implicam em quem diz o que, como, a quem, quando, onde, com que intenções e com que efeitos. O performativo é, desta forma, indissociável das relações interlocutoras estabelecidas a partir dos contextos em que se encontram os falantes envolvidos na ação.

Ao considerar a validade ou as condições necessárias para um funcionamento “feliz ou sem tropeços” (AUSTIN, 1990) de um performativo, Austin estabeleceu esquematicamente seus modos de operação bem-sucedida:

(A.1) Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua

o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso que

(A. 2) as pessoas e circunstancias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

(B. 1) O procedimento tem de ser executado, por todos os participantes, de modo correto e

(B. 2) completo.

(T. 1) Nos casos em que, como ocorre com frequência, o procedimento visa às pessoas com que seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,

(T. 2) devem realmente conduzir-se dessa maneira subsequentemente. (*Ibid.*, p. 31)

Segundo Austin, estas seriam as seis regras que estabelecem as condições para que o proferimento performativo seja bem-sucedido. A não observância de qualquer destas regras implica o insucesso do ato pretendido. Entretanto, como cada regra afeta o enunciado pretendido de maneira distinta, o mal funcionamento ou o não atendimento de cada uma provoca um tipo diferente disfunção do enunciado.

Há distinção dos insucessos entre as quatro primeiras regras (A1, A2, B1 e B2), cujo não atendimento provoca a nulidade do enunciado, e as duas últimas (T1 e T2), em que a não observância não anula sua realização, mas, mesmo tendo sido o ato consumado, se caracteriza como um abuso dos procedimentos. Neste último caso, o locutor não tem a intenção de cumprir o que a realização do ato compromete.

Austin nomeou “desacerto” o primeiro tipo de “infelicidade” que corresponde aos atos nulos; e “mau uso” o segundo tipo, que corresponde a ações verbais desprovidas de intenção de realização. Este locutor simula um comprometimento com o ato, e, portanto, abusa dos procedimentos enunciados.

Analisando os “desacertos” (falhas das regras A e B), se as condições de A não forem observadas, ocorre um “Apelo Indevido” ou um “Ato Proibido” e se houver falha em B, trata-se de uma “Execução Falha” ou um “Ato Viciado”. Fez ainda distinções entre as possibilidades de as regras falharem em A1 ou A2 e B1 ou B2.

No caso da falha em A1 (Austin não nomeou esta condição), o procedimento não é reconhecido por convenção, e o ato não se cumpre.

Exemplo:

Haverá uma sessão na Câmara dos Deputados. O porteiro da Assembleia assume indevidamente o lugar do Presidente da Câmara, se dirige ao plenário e diz: “Declaro aberta a sessão”. O fato de ele não estar investido de autoridade reconhecida por todos para aquela ação, mesmo tendo se dirigido correta e sinceramente, torna aquela ação nula e a sessão não é aberta.

Quando a falha é em A2 (“Emprego Indevido”), o ato não se realiza porque as pessoas, as circunstâncias ou os objetos não são adequados.

Exemplo:

O Presidente da Assembleia, que proferiu a declaração “a sessão está aberta” inúmeras vezes, investido de autoridade, resolve proferi-la em suas férias para sua família. A autoridade para proferir aquela ação é legítima e reconhecida, mas as circunstâncias não correspondem à situação em que a legitimidade de sua autoridade para “abrir a sessão” é reconhecida. A sessão não é aberta e aquela ação é anulada.

Com a falha em B1 (“Ação Defeituosa”), as pessoas, as circunstâncias e o procedimento invocado são adequados, mas não são realizados corretamente.

Exemplo:

O Presidente da Assembleia que para abrir a sessão diz “declaro a sessão encerrada”; ou ainda, depois de declara-la aberta, constata que todos os deputados abandonaram o parlamento.

Austin incluiu também as expressões consideradas incertas (por exemplo o caso em que alguém diz “o concerto foi cancelado”, mas não especifica que concerto) entre as ações defeituosas, quando a interpretação destas expressões é mal compreendida. Levantou algumas questões (deixadas em aberto) quanto à rigorosa aplicação destas condições: até que ponto temos de verificar se a nossa mensagem foi bem compreendida para que a ação se realize? Até que ponto, a boa ou má interpretação afeta o sucesso das ações? (Austin, 1990)

O mesmo pode se aplicar aos “Desacertos” do tipo B2 (Obstáculos). A condição B2 é a de que o procedimento seja executado integralmente por todos os participantes. Caso não haja consenso, surge o obstáculo.

Exemplo:

Durante um casamento, o noivo diz “sim” a noiva diz “não”.

O ultimo par de condições (correspondentes aT1 e T2) para o insucesso do proferimento performativo, que Austin nomeou “Mau Uso” ou “Abuso”, referem-se à sinceridade com que o locutor realiza o ato. Estas condições não interferem na realização do ato, nem tampouco a inibem, mas a resultante é apenas uma simulação. O locutor neste caso apenas simula o comprometimento com a ação através da enunciação.

Para o locutor não sincero, as palavras são uma estratégia de simulação que almejam fins que as ultrapassam. Prometer sem ter a intenção de cumprir, aconselhar uma coisa que penso não ser a melhor para o meu interlocutor ou desejar felicidades sem sentir o que digo são exemplos de “Maus Usos”. No entanto a promessa, o conselho e as felicitações ocorreram de fato e estão em ordem. Entretanto, as palavras não têm aqui o peso devido, são de certa forma desvirtuadas.

Tais constatações levaram Austin a considerar esta dimensão implicadora da enunciação, e assinala-a na distinção, nem sempre fácil de aplicar, entre a sinceridade que o locutor tem que ter no ato da enunciação, aqui e agora (T1), e o seu comportamento futuro, que deverá ser regido por este ato de dizer. Aqui emerge plenamente a dimensão performativa da linguagem: o que eu digo, determina meu comportamento e o de meus pares, tanto no presente como no futuro.

Para Austin, este evento atravessa todo e qualquer ato de dizer. Não se aplica apenas à ordem ou à promessa, que são casos notáveis de performativos. É a partir daqui, com a análise das formas de jogar ou não jogar dos enunciados em geral, que ele começa a constituir as bases para repensar a distinção inicial entre enunciados constatativos e performativos.

Em suas considerações apontou que, em relação à distinção entre constatativos e performativos, havia sempre uma dimensão performativa nos constatativos e uma dimensão performativa nos constatativos, fazendo-o rever a oposição inicial que havia estabelecido entre eles:

Para explicar o que pode dar errado com as declarações, não devemos restringir nossa atenção à proposição em questão, seja ela qual for, como tradicionalmente se tem feito. Devemos considerar de modo global a situação em que se fez o proferimento – isto é, o ato de fala em sua totalidade – para que

se possa perceber o paralelismo que há entre a declaração e o proferimento performativo, e como um e outro podem dar errado. Em casos especiais, a importância do ato de fala total, na totalidade da situação da fala, emerge progressivamente da lógica; e assim podemos ir assimilando o proferimento constativo ao performativo. (*Ibid.*, p. 56)

Austin não abandonou completamente sua distinção. Passou a considerar cada modo de enunciação com diferentes tipos de ação. Um enunciado com características de declaração é distinto de outro, como uma ordem ou um pedido. Realizam atos diferentes. São diferentes tipos de ações a realizarmos quando falamos. Assim, integrou a distinção constativo/performativo a uma teoria mais geral da ação.

Voltou-se então para a noção de ação e procurou isolar que tipos de ação estão implicados na enunciação.

Ao tentar repensar o conceito de ação, Austin isolou três tipos de ações envolvidos na enunciação: ações ou atos locucionários, ilocucionários ou perlocucionários.

Ato locucionário é o ato de dizer algo. Apesar de o que se diga, dizer é uma ocorrência no mundo. É, por sua vez, conjugado por três diferentes tipos de atos: fonético, fático e rético. Segundo Austin:

Distinguimos o ato fonético do ato fático e do ato rético. O ato fonético consiste simplesmente na emissão de certos ruídos. O ato fático consiste no proferimento de certos vocábulos ou palavras, isto é, ruídos de determinado tipo considerados pertencentes a um vocábulo e na medida em que a ele pertencem, de conformidade com uma certa gramática e na medida em que a esta se conformam. O ato rético consiste na realização do ato de utilizar tais vocábulos com um certo sentido e referência mais ou menos definidos. Assim, “Ele disse – ‘O gato está sobre o tapete’” relata um fático, ao passo que “Ele disse que o gato estava sobre o tapete” relata um rético. (*Ibid.*, p. 85)

Em sentido estrito, falar é produzir sons (ação fonética), mas não é produzir um som qualquer, é pronunciar sons de determinado tipo, vocábulos, na medida em que são previstos em certa língua, e produzimo-los conforme uma certa gramática (ação fática). Tendo em vista usar estes vocábulos em certo sentido e com certa referência (ação rética).

Os dois outros tipos de atos de fala, ilocucionários e perlocucionários, surgem como duas forças de significado atribuídas por Austin aos enunciados performativos.

O ato, força ou valor ilocucionário está para além do ato de dizer algo (locutório). Realizamos o ato *ao* dizer algo, quando dizer é efetuar algo.

Segundo Austin, um ato ilocucionário bem-sucedido envolve três tipos de efeitos: 1) assegurar-se que foi bem compreendido; 2) realizar aquilo a que se destina (distinguindo-se aqui efeito de consequências que o ultrapassam, ou que pode induzir); e 3) convidar a responder sempre que exija uma réplica, convencionalmente estabelecida (provocar uma resposta se se tratou de uma interrogação; dizer sim no casamento depois da pergunta do padre, etc.).

Outros exemplos de ações ilocucionárias são as promessas (prometer), avisos (avisar), informes (informar), instruções (instruir), ordens (ordenar), julgamentos (julgar), afirmações (afirmar), etc. bem como todas as ações e elaborações de linguagem cujo efeito se produza *ao* dizermos algo.

Diferentemente do ilocucionário, o perlocucionário é a realização do ato *por* dizer algo. O ato perlocucionário produz consequências, ao nível dos sentimentos, pensamentos e ações, que os enunciados suscitam em quem diz e nos outros. Uma mesma promessa pode provocar as mais diversas consequências perlocucionárias, as quais não interferem na própria realização do ato, como é o caso dos três tipos de efeito associados aos ilocucionários. As séries de consequências perlocucionárias não só não implicam objetivos definidos como não são convencionais.

A grande distinção entre atos ilocucionários e perlocucionários é que os primeiros são sempre convencionais e os segundos não. Tanto uns como os outros podem ser efetuados sem o uso de palavras, mas mesmo nestas circunstâncias o ato não verbal tem de ser convencional para ser identificado como ilocucionário. Pelo contrário, atos perlocucionários não são convencionais, mesmo que possamos suscitar por atos que o sejam. Por isso são também mais difíceis de definir. Ações perlocucionárias podem ser assustar, persuadir, ameaçar, seduzir, dissuadir, convencer, impedir, importunar, etc. e todas as ações que produzem consequências *por* dizermos algo.

Observamos que as forças podem atuar em uma mesma locução, e que as mesmas concorrem por significado, dependendo do sentido e da referência de atuação:

Há um outro sentido (C) em que realizar um ato locucionário (A), e assim ilocucionário (B), pode ser também realizar um ato de outro tipo. Dizer algo frequentemente, ou até normalmente, produzirá certos efeitos ou consequências sobre os sentimentos, pensamentos, ou ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas. E isso pode ser feito com o propósito, intenção ou objetivo de produzir tais efeitos. Em tal caso podemos dizer, então, que o falante realizou um ato que pode ser descrito fazendo-se referência meramente oblíqua (C.a), ou mesmo sem fazer referência alguma (C.b) à realização de um ato locucionário ou ilocucionário. Chamaremos a realização de um ato deste tipo de *perlocucionário* ou *perlocução*.

Por enquanto não definiremos a ideia com maior cuidado – ainda que o necessite – mas nos limitaremos apenas a dar exemplos:

Exemplo 1:

Ato (A) ou locução

Ele me disse: “Atire nela!” Querendo dizer com “atire” atirar e referindo-se a ela por “nela”.

Ato (B) ou llocução

Ele me instigou (ou aconselhou, ordenou, etc.) a atirar nela.

Ato (C.a) ou Perlocução

Ele me persuadiu a atirar nela.

Ato (C.b)

Ele me obrigou (forçou-me, etc.) a atirar nela.

Exemplo 2

Ato (A) ou Locução

Ele me disse: “Você não pode fazer isso”.

Ato (B) ou llocução

Ele protestou contra meu ato

Ato (C.a) Perlocução

Ele me conteve, me refreou.

Ato (C.b)

Ele me impediu, fez-me ver a realidade, etc.

Ele me irritou. (*Ibid.*, p. 89)

Embora Austin tenha deixado a teoria esboçada sobre diferentes aspectos, houve, sobretudo, uma grande importância como possibilidade de tratar de forma sistemática os aspectos pragmáticos da linguagem.

Procuramos realizar uma revisão dos principais aspectos da Teoria dos Atos de Fala de John Langshaw Austin, considerando sua relevância para o desenvolvimento e para os desdobramentos do assunto principal deste trabalho.

Capítulo 4 – Entre Técnica Klauss Vianna e Eutonia: um olhar sobre a elaboração das instruções

Partindo da Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin, procuro discutir os processos de elaboração e as condições de organização dos proferimentos das instruções envolvendo a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia de Gerda Alexander para tentar identificar as circunstâncias em que tais proferimentos podem revelar os processos identitários nas referidas abordagens corporais.

A relevância de um olhar debruçado sobre o emprego que fazemos da linguagem e de como a compreendemos se apresenta ao nos depararmos com a questão de que a instrução é uma elaboração linguística que se manifesta no momento de sua enunciação e, mesmo tendo princípios e procedimentos como apoio e eixo de orientação para o trabalho, sua eclosão é presentificada no ato de dizê-la.

Primeiramente, entender as instruções como performatividade é considerar que os enunciados estão sempre vinculados a determinados contextos. É a partir de um dado contexto, e não simplesmente de sua formulação em palavras, que o proferimento linguístico cria significado para a ação que ele produz.

Jacques Derrida, em sua leitura crítica do trabalho de Austin⁴, argumentou que:

O performativo é uma “comunicação” que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já constituído e vigiado por um aspecto da verdade (de *desvelamento* daquilo que é no seu ser ou de adequação entre um enunciado judicativo e a própria coisa). [...] devo considerá-lo como sabido e evidente que as análises de Austin requerem permanentemente um valor de *contexto* e até de contexto exhaustivamente determinável, de direito ou teleologicamente; e a longa lista dos fracassos (*infelicities*) de tipo variável que podem afetar o acontecimento do performativo retorna sempre a um elemento daquilo que Austin chamou de contexto total. Um desses elementos essenciais – e não um entre outros – permanece sendo classicamente a consciência, a presença

⁴ A Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin foi discutida por Jacques Derrida na conferência “Assinatura Acontecimento Contexto”, em Montreal, em 1971. A discussão gerou um grande debate envolvendo Jacques Derrida e o também filósofo John R. Searle.

consciente da intenção do sujeito falante à totalidade de seu ato locutório. Por isso, a comunicação performativa volta a ser uma comunicação de um sentido intencional, mesmo que esse sentido não tenha referente na forma de uma coisa ou de um estado de coisas anterior ou exterior. (DERRIDA, 1990, p.27-8)

Observando os contextos mais gerais em que se deram a constituição da Técnica Klauss Vianna e da Eutonia, parece que, ao identificarmos tais contextos, desde sua inserção na história, seu aporte teórico-prático até a singularidade de seus criadores, os atos de fala envolvidos na elaboração das instruções em cada caso teriam suas particularidades preservadas. Entretanto, ao nos reportarmos à situação da sala de aula e nos voltarmos à dinâmica da fala das instruções, levantamos três situações que podem suscitar uma primeira análise sobre o assunto:

- a) O emprego de termos ou expressões iguais, cuja orientação das ações difere a partir dos contextos gerais:

Há determinados termos e expressões semelhantes nas duas abordagens empregadas com certa constância que assumem funcionalidades diferentes, pois são proferidas em relações aos contextos particulares em que estão inseridas. Tais funcionalidades diferem a partir da relação com o aporte teórico em que cada uma se apoia para a elaboração destes entendimentos e também das tramas geradas pelo vocabulário constituído nas relações vivenciais. Um exemplo claro é o uso que a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia fazem da palavra “presença”.

Na Técnica Klauss Vianna, presença é um tópico corporal a ser trabalhado e os atos de fala que a envolvem são constituídos em relação ao fato dela ser um tópico fundante do trabalho:

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou seja, da “dormência” para “o acordar”, e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante no momento presente. Essa transformação se dá pelos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, *op. cit.*, p.54)

Por ser um tópico corporal, inúmeras estratégias são criadas e desenvolvidas para que o corpo esteja em prontidão, disponível e aberto, para relacionar-se consigo, com o ambiente e com as outras pessoas.

Dentro da Eutonia, a palavra presença descreve um estado consequente ao trabalho numa profunda relação de atenção a si mesmo, que amplia a capacidade de auto-observação:

Para chegar ao desenvolvimento dessa sensibilidade é necessária uma capacidade de observação profunda, uma “presença” graças à qual se desenvolve a capacidade de ser objeto da própria observação e, simultaneamente, de viver as mudanças que esta observação produz em todo o organismo, de sentir conscientemente, também durante o movimento, as variações que surgem ao nível do tônus e das funções vegetativas. (ALEXANDER, *op. cit.*, p. 10)

Dessa forma, o fato do termo presença ser empregado de maneiras diferentes produz efeitos distintos a partir dos proferimentos de fala nas relações de interlocução.

Além disso, a inserção do termo na trama constituída pelo aporte teórico-prático de cada uma das abordagens, não apenas situa o termo presença de maneiras inteiramente distintas, como gera intencionalidades diferentes em seu emprego e, conseqüentemente, organizações de fala e de ação inteiramente diversas.

b) Expressões diferentes que orientam as mesmas ações:

Há alguns termos e expressões distintos que propõem determinados acionamentos físicos que se assemelham, mas que estabelecem diferentes tipos de organização no corpo, por estarem entranhados aos procedimentos particulares de cada abordagem. É o caso, por exemplo, da expressão “apoio ativo” na Técnica Klauss Vianna e o termo “*repousser*” em Eutonia. Ambos se referem a um tipo de ação orientada para uma superfície de apoio e que consideram a força de reação resultante desta ação. Tanto na Técnica Klauss Vianna como em Eutonia são procedimentos de organização para as respostas posturais e motoras do organismo. Entretanto, a vinculação do “apoio ativo” à trama que inclui os outros tópicos corporais e vetores na Técnica Klauss Vianna, e do “*repousser*” ao “transporte ósseo” e a outros temas particulares na Eutonia, determina funcionalidades diferentes para a inserção destas ações dentro de

cada abordagem. Assim, a elaboração dos atos de fala envolvida nas instruções promove diferentes maneiras de orientar estas ações, inclusive com diferentes funções e objetivos em suas propostas.

- c) Termos comuns que orientam as mesmas ações, com usos distintos pelas relações internas particulares aos contextos:

Há termos comuns tanto à Técnica Klauss Vianna como à Eutonia que descrevem ou orientam ações semelhantes, mas que pelo tipo de uso que cada uma das abordagens faz destes procedimentos, estabelecem modos diferentes de manejo resultando em proposições vivenciais inteiramente diversas.

Um exemplo é o termo “peso”. Embora a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia tenham a relação do corpo com a força gravitacional como objeto de estudo, a maneira como o fazem é inteiramente diversa. A Técnica Klauss Vianna tem no uso do peso um tópico corporal a ser investigado. Em Eutonia, o estudo do peso acontece de maneira diluída entre seus temas, não se constituindo ele mesmo um tópico ou tema de trabalho.

Um outro exemplo são os termos “pele” e “tato”. Neste caso a relação se inverte. Na Técnica Klauss Vianna, estes termos são estudados juntamente com o desenrolar do estudo dos tópicos corporais e para a Eutonia, o estudo do sentido do tato e da pele é um tema fundante para o trabalho.

Nos dois exemplos, termos comuns descrevem ações semelhantes, mas a diferença de tratamento que recebem dentro de cada abordagem produz elaborações inteiramente distintas para as instruções.

A problemática envolvendo as situações descritas acima se torna mais complexa quando nos reportamos ao fato de que os proferimentos envolvidos nas instruções não são apenas locução de termos ou expressões. Os atos de fala são *performativos*, de forma que as instruções não apenas descrevem estados de coisas, mas produzem ações. Assim, a escolha do vocabulário para a elaboração das instruções em cada abordagem está (ou deveria estar) em continuidade com os pressupostos teórico-práticos em que cada uma delas assenta sua prática, considerando que mesmo que usemos o mesmo termo (peso, por exemplo), dizer “apoie o peso” é inteiramente diferente de dizer “observe o apoio do peso”. O repertório vocabular de cada uma das abordagens é pertinente aos usos que fazemos com as palavras dentro das perspectivas contextuais e das intenções de cada trabalho.

Segundo Neves, “as instruções são inseparáveis de um pensamento e uma compreensão de corpo e sua expressão assim como de uma estética” (NEVES, *op. cit.*, 2010). A organização da fala depende, está envolvida e parte da concepção e da compreensão de todos os componentes que constituem suas respectivas práticas, fundadas na maneira como o corpo é compreendido dentro de cada abordagem. Dessa forma, todas as locuções envolvidas nas instruções dependem de contexto e de intencionalidade para definirem sua força performativa.

Numa tentativa de distinguir as forças entre os atos de fala ilocucionários e perlocucionários, Austin (1990), em uma de suas conferências, traz a noção de *Uptake* (*Apreensão*). Pinto (2007) coloca que o termo *uptake*:

“[...] pode ser mais bem entendido como a relação de inter-significação, quando as forças envolvidas no ato de fala estão sendo negociadas pelos/as falantes. [...]. Não se pode mais afirmar que a intenção do/a falante determina as forças do ato, mas ao contrário, o/a falante permanece como integrante das forças que operam. O *uptake* desfaz a possibilidade de “falante consciente da totalidade do ato” porque exige alteridade, descentraliza o falante, fragmenta assim os sentidos e os efeitos, deixando escapar “restos”, produzindo uma “polissemia irreduzível” própria à performatividade. (PINTO, 2007, p. 8)

A performatividade dos enunciados parte de uma organização em que os princípios e procedimentos de cada abordagem permeiam implícita ou explicitamente o espaço onde eclodem as instruções, elaboradas segundo a emergência das condições dadas pelas redes de relações estabelecidas pelas características de cada grupo de trabalho. Entretanto, é a própria organização dos atos de linguagem de todos no grupo que estabelece as características do contexto presentificado no instante para cada falante durante a vivência. Não se trata, portanto, de instruções proferidas em uma relação entre emissão e recepção. Embora haja um propositor para os procedimentos de trabalho, que é responsável para que princípios e procedimentos sejam apresentados, é no jogo entre falantes que a vivência transcorre. Isso é válido tanto para a Técnica Klauss Vianna como para a Eutonia, que, sob este aspecto, mantêm estreita similaridade.

Dadas as coincidências de termos, expressões ou mesmo de algumas proposições, num primeiro momento, pode parecer que a Técnica Klauss Vianna

e a Eutonia, sobretudo em contexto de aula, fazem o mesmo trabalho. Entretanto, os próprios processos, particulares a cada uma, revelam que, embora haja muitas consonâncias e possibilidades de diálogo, são propostas inteiramente diferentes. Segundo Neves (2010), a sistematização da Técnica Klaus Vianna permite o diálogo com outros trabalhos, sem perder a relação com os princípios em que se baseia:

No caso da Técnica Klaus Vianna, as instruções, como componentes de um sistema aberto, combinam-se de diversas maneiras entre si; estão abertas a interações com outros trabalhos e ganham complexidade nestas relações; são flexíveis, mas, principalmente, não perdem sua relação com o todo, com os princípios de base. (NEVES, *op. cit.*, p. 60)

Acredito ser esta uma característica também da Eutonia, a possibilidade de um flexível diálogo com diversos elementos de outras abordagens corporais sem perder o apoio de seus princípios de organização.

Entretanto, é importante compreender que é no processo que Técnica Klaus Vianna e Eutonia se diferenciam. Os atos de fala que envolvem as instruções enfatizam aspectos diferentes, mesmo que de elementos comuns, resultando em proposições diferentes para a experiência corporal. Por exemplo: o uso do peso numa aula de Técnica Klaus Vianna vem acompanhado de uma trama de atos de fala que faz com que as instruções sejam inteiramente diferentes do uso do peso a partir das instruções em Eutonia. Cada abordagem tem um “repertório” próprio de atos de fala, com semelhanças e diferenças de vocabulário, constituídos a partir de uma frequência e uma repetição de proposições, que ao mesmo tempo em que são repetidas, se alteram pela própria repetição, e, dessa forma se sustentam em processos identitários distintos:

No conjunto de ações que garantem identidades, a linguagem é sem dúvida elemento fundamental, porque as ações não linguísticas que postulam o sujeito, quando descritas, são ao mesmo tempo repetidas nos atos de fala que descrevem. A linguagem não reflete o lugar social de quem fala, mas faz parte desse lugar. Assim, a identidade não preexiste à linguagem; falantes tem que marcar suas identidades assídua e repetidamente, sustentando o “eu” e o “nós”. A repetição é necessária para sustentar a identidade precisamente porque

esta não existe fora dos atos de fala que a sustentam. (PINTO, *op. cit.*, p. 16)

Derrida (1991), ao debater a performatividade, a partir dos Atos de fala de Austin, apresenta a noção de *Iterabilidade*, como a possibilidade do signo ser repetido e alterado, mesmo na ausência de seu referente, comportando a mudança e deslocamento. O termo vem de *itara*, outro, em sânscrito, sentido que liga a repetição à alteridade, atravessando e transformando a repetição.

Segundo Derrida:

Essa iterabilidade, [...], é indispensável ao funcionamento de toda linguagem escrita ou falada (no sentido corrente), e acrescentarei, de toda marca. A iterabilidade supõe uma restância mínima (como uma idealização mínima, embora limitada), para que a identidade do mesmo seja repetível e identificável *em, através* e até *em vista* da alteração. [...]. A iterabilidade de um elemento divide *a priori* sua própria identidade, sem contar que essa identidade só pode delimitar-se numa relação diferencial com os outros elementos, e traz a marca dessa diferença. (DERRIDA, *op. cit.*, p. 76-7)

A noção de *iterabilidade* se une à noção de *citacionalidade*, expressa como a propriedade do signo ser retirado de seu contexto original e deslocado para outro, apresentando novos significados (PINTO, 2013). A citacionalidade complementa a iterabilidade, pois a repetição é citada em outros contextos, com iterações, produzindo diferenças:

Todo signo, linguístico ou não linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto, mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. Essa citacionalidade, essa duplicação ou duplicidade não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o que uma marca já não poderia ter o funcionamento dito “normal”. (DERRIDA. *op. cit.*, p. 25-6)

A filósofa estadunidense Judith Butler, parte das noções derridianas para discutir inicialmente a performatividade como uma propriedade da constituição

do gênero, e mais tarde do corpo e das normas em geral, sua repetição como forma de alteração, sua citação com deslocamentos de contextos nunca originais, a constituição dos corpos como sua própria citação (PINTO, 2013).

Segundo Raquel:

O modo como Butler entende performatividade impacta e transforma visões mais tradicionais de identidade. A autora vê a identidade como um efeito, assim, não pode ser considerada como algo fixo e fundante nem como algo totalmente artificial e arbitrário. Esse entendimento procura situar o político nas práticas significantes que criam, regulam e desregulam a identidade, ampliando a própria noção de político, não mais ligada a práticas de um conjunto de supostos sujeitos prontos.

A partir daí, vale repensar a relação entre corporalidade e identidade. Butler aposta que os corpos se constituem nesse processo performativo, sendo impossível experimentar a corporalidade a não ser através dessa composição processual. Assim a autora também pensa sobre os regimes de poder que atuam sobre o corpo, fortemente influenciada pelo pensamento foucaultiano. Para ela os corpos são normalizados, não apenas pelas relações institucionais, mas também pelas relações sociais. As regras de normalização vão objetificando o corpo. O projeto de normatização não se dá apenas por meios discursivos, mas nas vidas “corporificadas” do cotidiano. (RAQUEL, 2016, p. 126)

A partir daí, podemos refletir sobre a performatividade das instruções em dois sentidos: ao mesmo tempo em que revelam os aspectos que nos permitem reconhecer as particularidades processuais identitárias da Técnica Klauss Vianna e da Eutonia, os atos de fala envolvidos na elaboração das instruções provocam diferentes processos nos corpos.

Muitas expressões comuns às duas abordagens encontram-se investidas com novos significados pelos deslocamentos dos contextos. A iteração dos atos de fala que envolve as instruções, estabiliza os processos identitários, ao mesmo tempo em que marcam os corpos com suas respectivas propostas. A experiência corporal que propõem difere segundo o entendimento de corpo, os procedimentos e princípios em que se baseiam, e os objetivos de cada uma das abordagens. As particularidades de cada proposição se encontram com as singularidades dos corpos, constituindo não apenas processos em Técnica Klauss Vianna ou em Eutonia, mas processos singulares em Técnica Klauss Vianna e em Eutonia.

Considerações Finais

O encontro entre a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia proposto neste trabalho teve como principal objetivo refletir sobre a uso que fazemos da linguagem para a elaboração das instruções partindo da Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin, apresentando a noção de performatividade como instrumento de reflexão sobre os processos que envolvem o proferimento das instruções.

As indagações desta pesquisa surgiram a partir do encontro entre a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia em minha prática profissional. Elas apresentam um teor pedagógico-metodológico, no sentido de terem surgido da necessidade de reflexão sobre como se poderia identificar, ou mesmo se existiriam, processos que pudessem demonstrar as características identitárias entre as duas abordagens.

Ao longo do trabalho, realizei um breve levantamento histórico da pesquisa realizada por Klauss Vianna, procurando compreender o contexto e o percurso da pesquisa até a sistematização da Técnica Klauss Vianna, elaborada por seu filho, Rainer Vianna, e por sua nora, Neide Neves. Realizei também uma revisão dos Princípios e dos Processos que constituem a Técnica Klauss Vianna.

Da mesma forma, tentei reconstituir o caminho realizado por Gerda Alexander para a criação da Eutonia, considerando os eventos que a trouxeram até o Brasil, contextualizando seu percurso; e fazer uma apresentação dos Temas com que a Eutonia trabalha em seu encadeamento processual, refletindo sobre sua prática.

Em seguida, apresentei uma breve revisão da Teoria dos Atos de Fala de John L. Austin, considerando-a como referencial teórico principal para o trabalho.

Finalmente, procurei desenvolver uma reflexão sobre a elaboração das instruções envolvendo a Técnica Klauss Vianna e a Eutonia, com um olhar reflexivo sobre a performatividade das instruções, trazendo para a discussão aspectos da leitura de Jacques Derrida e de Judith Butler sobre os performativos em Austin, em diálogo com autores da Técnica Klauss Vianna e da Eutonia.

A hipótese com a qual trabalhei é a de que o uso da linguagem para a elaboração das instruções, além de cumprir sua função de declarar os conteúdos trabalhados em aula, revela o repertório de crenças sobre o que se está orientando, a intenção subjacente à instrução, as condições em que o

conhecimento deverá se consumir e o selo de um compromisso com todo o arcabouço teórico-prático do trabalho em questão, estabelecendo seus aspectos identitários.

Refletindo sobre a performatividade, pude compreender que os contextos têm uma abertura dialógica tendo suas fronteiras borradas pelos diálogos intercontextuais. Pude também dimensionar a relevância das relações de inter-significação entre falantes e a impossibilidade de o falante estar consciente da totalidade do ato. Dessa maneira, a partir das condições performativas das instruções, tanto a consumação do conhecimento como o compromisso com os aportes teórico-práticos se dão em processo, entendendo que o uso da linguagem revela, a partir de suas possíveis iterações, processos identitários relativamente estáveis tanto para Técnica Klauss Vianna como para a Eutonia. Apesar disto, não há uma identidade permanente ou um núcleo fixo que garanta que esta, aquela ou a outra instrução seja exclusivamente Técnica Klauss Vianna ou exclusivamente Eutonia.

O contato com a Teoria dos Atos de Fala de John Austin, e a breve inclusão de aspectos da leitura de Jaques Derrida e Judith Butler, foram fundamentais para a compreensão de que forma a performatividade opera nos processos identitários. Dessa compreensão surgiu uma indagação importante: de que forma a performatividade das instruções da Técnica Klauss Vianna e da Eutonia marca os corpos em processo e os ritualiza?

Referências Bibliográficas

- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**. Um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. “Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)”. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.
- AUSTIN, John L. **Quando Dizer É Fazer**. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Campinas: Papirus, 1991.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. **Conversas com Gerda Alexander**. Vida e pensamento da criadora da eutonia. São Paulo: Summus, 1997.
- GAUMOND, Marcel. **Presença no Corpo**. Eutonia e psicologia analítica. São Paulo: Paulus, 2014.
- GREINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **A Comunicação na Educação**. São Paulo: Contexto, 2014.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**. Sistematização da técnica klaus vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- _____. **Qual é o Corpo que Dança**. Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- NEVES, Neide. “A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia”. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.
- _____. **Klauss Vianna**. Estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.
- PERRONE, Hugo César. **Eutonia**. Arte e pensamento. São Paulo: Realizações, 2005.
- PINTO, Joana Plaza. “Conexões Teóricas entre Performatividade, Corpo e Identidades. Artigo publicado na revista “DELTA – Documentação e Estudos em Linguística Aplicada”, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. “Do Performativo à Performatividade”. Artigo publicado previamente na *Revista Cult*, sob o título “O percurso do performativo”. São Paulo, 2013.

RAQUEL, Fernanda. **Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena**. In: GREINER, Christine (org.). **Leituras de Judith Butler**. São Paulo: Annablumme, 2016.

SCLIAR, Esther. **Fraseologia Musical**. Porto Alegre: Movimento, 2008.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva Tavares. **Klauss Vianna**. Do coreógrafo ao diretor. São Paulo: Annablumme, 2010.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia**. Educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.