

★ MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E IMPROVISACÃO NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Marcus Vinícius Moreno e Nascimento

Artista e gestor cultural, graduado em Comunicação das Artes do Corpo e Especialista em Técnica Klaus Vianna pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Licenciatura pela Universidade Anhembi Morumbi.

Jussara Miller

Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre e Doutora em Artes pela Unicamp. Docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Técnica Klaus Vianna na PUC-SP e do Salão do Movimento, em Campinas-SP.

Palavras-chave:

*Dança.
Improvisação.
Imagem.
Técnica Klaus Vianna.
Teoria Corpomídia.*

Resumo: Este artigo relaciona a experiência da criação em dança, a partir da Técnica Klaus Vianna (TKV), e a produção de imagens decorrentes deste processo. O contexto em que é apresentada a noção de imagem é o das ciências cognitivas, sobretudo pela perspectiva do neurocientista António Damásio, referindo-se a um padrão mental, com uma estrutura construída com sinais provenientes das diferentes modalidades sensoriais: visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva. Por meio da apresentação dos princípios da Técnica Klaus Vianna, busca-se refletir sobre estudos que se referem principalmente à memória, imaginação e improvisação do movimento, em uma relação dinâmica de contaminação do corpo com o ambiente, na qual as transformações e a produção de informações ocorrem a todo o tempo.

Palabras clave:

*Danza.
Improvisación.
Imagen.
Técnica Klaus Vianna.
Teoria Corpomídia.*

Resumen: Este artículo relaciona la experiencia de la creación en danza, a partir de la Técnica Klaus Vianna (TKV), y la producción de imágenes resultantes de este proceso. El contexto en que se presenta el concepto de imagen es el de las ciencias cognitivas, por la perspectiva del neurocientífico Antonio Damasio, refiriéndose a un patrón mental, con una estructura construida con señales provenientes de las diferentes modalidades sensoriales: visual, auditiva, olfativa, y la somatosensibilidad. Por medio de la presentación de los principios de la Técnica Klaus Vianna, se busca reflexionar sobre estudios que se refieren principalmente a la memoria, imaginación e improvisación del movimiento, en una relación dinámica de contaminación del cuerpo con el ambiente, en la cual las transformaciones y la producción de la información se producen en todo momento.

Sobre um caminho escolhido

Há sempre um início, um modo de começar algo, e para que ele exista é necessário fazer uma escolha. Uma vez escolhida a porta a ser aberta, entra-se em um caminho de possibilidades, com outras tantas portas a serem abertas, de todos os tamanhos, formatos, cores, materiais, e em cada uma delas mais e mais informações. Acontece que aquela primeira porta escolhida também veio em meio a diferentes outras que fazem referência aos mais distintos assuntos. Todas as portas estão destrancadas, minimamente abertas, ou possuindo uma fresta, um buraco de fechadura pelo qual se pode ver alguma coisa. Todas essas portas são parte de uma mesma casa-universo. Algumas serão abertas mais rapidamente ou mais lentamente. Outras não serão abertas jamais. Outras serão identificadas, mas a opção será por não abri-las. Outras permanecerão escondidas.

A porta aberta aqui é da Técnica Klaus Vianna que parte da singularidade de cada um e se relaciona com as demais singularidades, num processo permanente de contaminação, entre elas e com o ambiente em que está.

A TKV está inserida num contexto particular ligado à história da dança brasileira, que reflete de maneira significativa em nosso fazer artístico contemporâneo, entrando em contato com o percurso que Klaus e Angel Vianna traçaram em suas práticas e pesquisas de movimento e que seu filho Rainer Vianna sistematizou, em parceria com Neide Neves e em diálogo com aqueles que vivenciavam este trabalho em sala de aula. Outra porta aberta aqui é a da Teoria Corpomídia,¹ que se refere ao corpo não como veículo de comunicação, mas como mídia de si mesmo, num pensamento que se faz presente e que contamina a escrita deste texto. Na sequência, será visitado o campo da neurociência, principalmente a partir da perspectiva do pesquisador e neurocientista Antônio Damásio. Ao abriremos estas *portas*, encontraremos um diálogo possível entre memória, imaginação e impro-

visação, que podem ser encaradas como sistemas abertos, numa troca permanente de informações em fluxo que os alimentam e os transformam.

Processo criativo e Técnica Klaus Vianna

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui sua dança e seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005, p. 88).

O território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo. Desta afirmação merece destaque a palavra *entre*, isto é, a *mediação* existente na relação do corpo com o ambiente, corpo este que se insere numa conjuntura dinâmica, na qual a troca é permanente e as transformações estão sempre acontecendo bem como a produção de informação.

Nesse contexto, não cabe mais falar na separação corpo e mente, que por muito tempo regeu toda a base da produção de conhecimento e que interferiu, e ainda interfere, em muitos aspectos culturais e sociais. Falamos aqui de um pensamento indisciplinar, no qual a informação se constitui pela permeabilidade das fronteiras, para que as disciplinas de fato se contaminem. “Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridades se mostram estratégias competentes para a tarefa” (GREINER E KATZ, 2005, p. 126).

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo

em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. 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 nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo. (Ibid., p. 130).

Cada corpo é um, e tem consigo sua coleção particular de informações, seu próprio repertório que vai se constituindo a cada novo acontecimento e troca com outros corpos e com o ambiente em que está inserido. Cada corpo em movimento é capaz de produzir seu próprio curso de imagens. Sob esta perspectiva, um caminho possível para uma reflexão sobre singularidade está no contato com o pensamento de Klauss Vianna (1928-1992), que ao longo de anos desenvolveu um trabalho inicialmente conhecido como *consciência corporal* e posteriormente sistematizado e nomeado como Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática.

Para situar este pensamento sistematizado enquanto *técnica*, é necessário elucidar a terminologia *Escola Vianna* (MILLER, 2012) num âmbito decorrente do trabalho de Klauss Vianna, Angel Vianna e do filho Rainer Vianna. Um pensamento que tange às contribuições pedagógicas, mas que também diz respeito ao fazer artístico e aos processos de criação para o estudo da dança e das artes da cena como um todo propondo inúmeras inovações para investigar o corpo como: “A postura do professor como orientador e facilitador, e não como modelo a ser copiado; o desuso de sapatilhas para trabalhar os apoios dos pés; o trabalho com enfoque somático, resultando na percepção, entre outras” (Ibid., p. 16).

Ao considerar um caminho de pesquisa que tem em si um questionamento inicial, poder-se-ia dizer que tais propostas, bastante evidentes no percurso de cada um dos membros da Escola Vianna,

partem do repertório das vivências individuais, que ao se conviverem, influenciando um ao outro, confluíram em um *pensamento* – que preferimos chamar de *modo de fazer* – deixando rastros e instrumentos para que esta pesquisa nunca se acabe, pelo contrário, seja um sistema aberto à constante investigação, tanto de contemporâneos e alunos dos Vianna, como das gerações seguintes.

A sistematização da TKV foi desenvolvida por Rainer Vianna com a colaboração de Neide Neves e foi estruturada em quatro principais eixos: Processo Lúdico, Processo dos Vetores, Processo Criativo e Processo Didático². O presente texto visa abordar sobretudo o Processo Criativo e a produção de imagens que se constituem pelo movimento.

Temas para criação

Quando nos referimos a uma técnica, normalmente a associamos a algo cristalizado, conservador e destinado à especialização da habilidade de reprodução mecânica de movimentos. “O senso comum designa como técnica uma atividade prática (...). Um puro fazer, uma atividade prática, relativa ao corpo – e aqui já vale sublinhar que tal entendimento de corpo é o de corpo separado da mente (KATZ, 2009, p. 26). A Técnica de que falamos é compreendida como experiência da percepção e recurso para a construção de um corpo disponível às descobertas que estão em curso, sempre se modificando e se contagiando pelas informações que o atravessam.

O aprendizado da TKV não está desvinculado da criação, pois parte do próprio movimento e se desenvolve não pela exclusiva necessidade de um produto artístico, mas com foco no processo investigativo. Essa afirmativa leva em conta a possibilidade de reconhecer *temas para a criação* em dança, que enquanto estudo de movimento podem servir como ponto de partida para um campo inesgotável de experimentação corporal. Os sete tópicos do Processo Lúdico: *presença, articulação, peso, apoios, resistência, oposição e eixo global* em diálogo com

os oito vetores de força localizados: no *metatarso*, *calcâneo*, *púbis*, *sacro*, *escápulas*, *cotovelos*, *metacarpo* e *sétima vértebra cervical*, podem ser transformados em temas³ a serem observados individualmente, combinados ou organizados das mais diferentes maneiras para o estudo do corpo cênico.

A elaboração de procedimentos para um estudo do movimento que leva em conta estímulos técnicos estruturantes, torna-se um *caminho* para o fazer da dança, por meio da construção de imagens de naturezas distintas somadas à composição dentro do trabalho de improvisação cênica. Nesta conjuntura, ao aprofundar um *tema* como por exemplo *articulações*, em si mesmo ou em diálogo com outros, como terceiro e quarto vetores (*púbis* e *sacro*), outras provocações poderão surgir durante o processo criativo, como referências de sonoridades, luz, espacialidades, palavras, objetos, etc., que podem vir a ser acolhidos e internalizados na criação. Todas essas informações, advindas das instruções da TKV, “relacionam-se com as já existentes no corpo, transformando-o. As instruções são implementadas no corpo e passam a fazer parte do seu funcionamento, num processo de contaminação” (NEVES, 2015, p. 169).

É possível considerar, portanto, o espaço da criação, pela reorganização e recombinação dos fatores que constituem o movimento (motores, cognitivos e sensoriais), numa comunicação entre os ambientes internos e externos, que se dá no presente. Neste contexto, podemos fazer alusão à noção de *percepção como simulador* de que fala o pesquisador Alain Berthoz, que propõe um esquema no qual o cérebro lida com a produção de movimento sob duas perspectivas: uma conservadora “que funciona continuamente como um sistema cativo” e outra projetiva “que simula o movimento para predizer suas consequências e escolher a melhor estratégia de ação no momento” (Ibid., p. 179). Nesta segunda forma de atuação, o cérebro funcionaria como um *simulador de voo*, pois ao invés de calcular, ele faz simulações para encontrar novas soluções de adaptação.

Por meio da dinâmica própria da *percepção*, em seu caráter de adaptabilidade, evidencia-se o aspecto dinâmico e relacional da criação de movimentos. No caso da dança, este processo é o que gera a constante possibilidade da criação, ou seja, a existência do *novo*, não enquanto novidade, mas como nova organização de informações. Identificar a *conservação* e a *projeção* como dois diferentes modos de funcionamento da *percepção* contribuem para a compreensão do estudo do movimento no âmbito da aprendizagem e da criação, além de dar luz às estratégias de trabalho corporal que o complexificam.

A construção de imagens

Quando pensamos em processos artísticos de criação, muitos podem ser os pontos de partida para a construção de um vocabulário, no caso da dança, de *padrões de movimento*. A composição das ações, ou seja, a dramaturgia a ser construída se desenvolve pelo “reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo” (HERCOLES, 2012 p. 200).

Se nos voltarmos aos escritos de Antônio Damásio, observaremos as possíveis criações de imagens para além do que é visualmente apreendido de uma obra. Segundo o autor, existem imagens internas do corpo, que são aquelas “diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais. (...) Elas se formam sob o controle de receptores sensoriais orientados para fora, como a retina, e sob o controle de disposições contidas no interior do cérebro” (GREINER, 2005, p. 71). A estas imagens estão associados o que ele denomina *representação dispositiva*, isto é, um *depósito de saber*, condicionado a ações cerebrais que compreendem o conhecimento inato e o conhecimento adquirido pelas experiências. O *conhecimento inato* está atrelado à sobrevivência a partir dos comandos de regulação do organismo (metabolismo, impulsos, instintos) e, em geral, não são geradores de imagens. Já o *conhecimento adquirido* é

fundamentado pelas representações que possuem registro imagético, sendo utilizado para o raciocínio, criatividade e planejamento. Nesse sentido, o conceito de imagem, para Damásio, se refere a um *padrão mental*, “com uma estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva)” (DAMÁSIO, 2000, p. 255):

(...) A palavra imagem não se refere apenas à imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. A palavra também se refere a imagens sonoras, como as causadas pela música e pelo vento, e às imagens somatossensitivas, que Einstein usava na resolução mental de problemas – em seu inspirado relato, ele designou esses padrões como imagens “musculares”. As imagens de todas as modalidades “retratam” processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também “retratam” as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas”. (Ibid., p. 256).

Como parte constituinte deste vocabulário podemos destacar a produção de padrões neurais, que podem ser reconhecidos em córtices sensoriais⁴ ativados, correspondentes ao percepto de cada sentido. Além da existência e atuação destes córtices, Damásio menciona o fato de que sabemos algo sobre “como representações mentais explícitas – as que possuem uma estrutura manifesta – se relacionam a diversos mapas neurais e sobre como alguma memória dessas representações pode ser gravada de maneira explícita” (Ibid., p. 133). Diferentes aspectos de um mesmo objeto, como sua cor, forma, dimensões, os movimentos ou sons que produz, são, portanto, trabalhados de maneira relativamente segregada por regiões cor-

ticais específicas, sendo possível a existência de algum processo neural integrativo entre as diferentes modalidades.

Como um padrão neural torna-se uma imagem é uma questão ainda não resolvida pela neurobiologia. As imagens podem ser conscientes ou inconscientes, sendo que as inconscientes nunca serão diretamente acessadas e as conscientes são acessíveis apenas da perspectiva de primeira pessoa, isto é *minhas imagens, suas imagens*. Já os padrões neurais somente podem ser acessados do ponto de vista da terceira pessoa: “se eu tivesse a chance de ver meus padrões neurais com a ajuda de tecnologias mais avançadas, ainda assim eu os estaria vendo de uma perspectiva de terceira pessoa”. (Ibid., p. 255).

As imagens são construídas em duas esferas gerais: a partir da mobilização de objetos de fora do cérebro para seu interior; e pela reconstituição de objetos a partir da memória, ou seja, de dentro para fora. O mecanismo de produção de imagens é o mesmo nos dois casos, baseando-se nas alterações transitórias dos estados corporais que o cérebro mapeia. Sinais químicos são trazidos pela corrente sanguínea e sinais eletroquímicos por feixes nervosos. Retomando o conteúdo já citado anteriormente, ao entrarmos em contato com um *tema de criação* da TKV, como o *peso*, por exemplo, o praticante estará imediatamente mobilizado por este tópico, o que fará com que inúmeras sinapses cerebrais acionem padrões neurais que irão gerar imagens relacionadas ao que se está tratando enquanto *peso* naquele instante. Ao mesmo tempo, a memória de *peso* de outras informações acessadas por relacionarem-se em alguma instância com este tópico, seja pelo contato com a TKV, seja por outras experiências vivenciadas, serão acessadas. O corpo que dança a partir do *peso* enunciado para a improvisação cênica se moverá a partir destas produções de imagens – considerando que, para além do *peso*, este corpo está inserido em um ambiente repleto de informações – tornando-se ele mesmo gerador de imagens.

O fato é que nem todas as imagens que o cérebro constrói chegam a tornar-se conscientes. Existe muita competição neste percurso de construção, sendo a *janela da mente* relativamente pequena para abarcar toda essa produção de maneira consciente, isto é, a janela na qual as imagens são acompanhadas da percepção de que se está apreendendo e, por consequência, de que se está atentando para elas. Neste sentido, seria viável falar em diferentes níveis para a elaboração de padrões mentais conscientes: um nível trata de imagens às quais não se prestou atenção; outro, consiste nos próprios padrões neurais e nas relações que eles fundamentam para a geração de todas as imagens, quer elas se tornem conscientes ou não; e ainda outro, que se relaciona ao mecanismo neural necessário para manter na memória registros de padrões neurais.

Quando dançamos, há normalmente um procedimento claro indicado, algo que irá nortear o movimento. Há, no entanto, uma série de outras informações que se somam a este fazer: qualidades do espaço, temperatura, luminosidade, sonoridades; há pensamentos que parecem atravessar aquele momento, como o de uma tarefa que ficou para ser feita; memórias que o próprio movimento vai aos poucos provocando; estados corporais biológicos. Tudo isso faz parte do processo de produção das imagens, e modificará, em alguma medida, o movimento.

Uma informação como o som de uma buzina de automóvel que passa na rua no momento da improvisação, por exemplo, pode não ser notado, como pode ser reconhecido pela mente como uma imagem sonora e atingir algum nível mais consciente deste reconhecimento. Pode ela ainda despertar uma imagem que ficou na memória ou registrar-se como algo que virá a ser uma memória posterior.

Há um aspecto transitório das imagens mentais, que se criam sempre em relação ao meio. Damásio propõe que é na interação corpo-ambiente que o cérebro cartografa os diferentes estados do corpo que se criam na especificidade dos

relacionamentos; ou na evocação de imagens a partir da memória, que também alteram os estados do corpo. Esse fluxo é ininterrupto e a tarefa de produzir imagens – conscientes e inconscientes – nunca cessa quando estamos acordados e mesmo durante o sono, enquanto sonhamos.

Estruturas em diálogo

Tudo o que acontece no cérebro se inicia a partir de células conhecidas como neurônios. De um neurônio para outro há, em muitos casos, pequenos vãos, preenchidos por substâncias químicas que são liberadas a cada disparo de um impulso elétrico. São esses mediadores químicos que indicam as inúmeras trilhas do cérebro para ação e percepção. São eles também que influenciam os nossos pensamentos.

Sabe-se que a capacidade humana de desenvolver novas habilidades, e de executá-las posteriormente está ligada a uma parte específica situada sob os hemisférios do cérebro. O cerebelo é uma estrutura encefálica, uma das maiores do sistema nervoso e possui uma concentração de neurônios tão grande quanto o resto do cérebro todo. Atualmente, compreende-se o cerebelo como uma estrutura que permite manter um registro de todas as pequenas coisas que se passam em nosso entorno e com cada pessoa. Nele são registradas todas as práticas aprendidas, das mais simples como encaixar a chave na fechadura, até as mais complexas, como uma sequência coreográfica. “Uma informação é refreada e o cerebelo envia instruções ao resto do corpo. É dessa forma que podemos dirigir um automóvel, ouvir música, cantar, conversar (...) de modo preciso e rápido e no tempo certo, em apenas alguns segundos” (BELLINI, 2015, p. 83).

Compreender a atuação do cerebelo pode ser um modo de refletir sobre o estudo da improvisação cênica. Quando improvisamos fazemos escolhas durante a própria ação de dançar, num fluxo contínuo em que as escolhas de movimento, em sua efemeridade, vão constituindo uma forma

particular de composição. Há, porém, uma grande complexidade neste processo, uma vez que ao observar um corpo que dança, muitas vezes é possível reconhecer o tipo de formação ou treinamento já vivenciado por ele, sobretudo pela presença de *elementos deterministas*⁵, isto é, “elementos que foram incorporados como traços reconhecíveis, e que identificam sua origem” (MARTINS, 1999, p. 59). A coleção de informações advindas das experiências acumuladas pelo corpo se faz presente, reorganizando-se de modo que no existente haja a possibilidade do não existente.

Representações

A noção de *representação*, para Damásio (2000) é empregada como sinônimo de imagem mental ou de padrão neural: a imagem mental de um objeto específico, uma *cadeira*, por exemplo, é uma representação, da mesma maneira que os padrões neurais decorrentes do processamento perceptivo motor desta *cadeira*, se dão nas diferentes regiões do cérebro.

Este uso bastante convencional de um entendimento de *representação* estaria claro, não fosse a implicação de que, de algum modo, o padrão neural representa na mente e no cérebro o objeto referente à representação, “como se a estrutura do objeto fosse reproduzida na representação” (Ibid., p. 257). Não é possível mensurar a fidelidade das imagens mentais e a relação aos objetos aos quais se referem, sendo que os mesmos são criações do cérebro tanto quanto produtos da realidade externa que os levou à sua criação.

Retomemos a *cadeira*. Ao ser observada por duas pessoas, cada uma delas formará imagens comparáveis em seu cérebro, o que é evidente, uma vez que ambos podem descrever o objeto de maneiras muito semelhantes, em riqueza de detalhes. Isso não quer dizer, no entanto, que as imagens vistas são cópia do objeto externo, qualquer que seja sua aparência, pois a imagem vista se baseia em mudanças pertinentes ao organismo de cada observa-

dor, a partir da interação da *cadeira* com cada um dos dois corpos. “Os mecanismos sinalizadores de toda nossa estrutura corporal – pele, músculos retina etc. – ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a *interação* do organismo com o objeto” (Ibid., p. 258, grifo do autor).

A construção dos padrões neurais baseia-se, portanto, na seleção momentânea dos neurônios e circuitos mobilizados pela interação, por meio de convenções próprias do cérebro. As imagens vistas por nós não são cópias do objeto específico. “O objeto é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto uma coisa pode ser. E, no entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que vemos são construções do cérebro inspiradas por um objeto” (Ibid., p. 258).

Memória e imaginação

Amemória, na concepção de Damásio (2011), é composta por potencialidades que dinamizam a noção de acúmulo de informações. O autor propõe que a memória divida-se em dois espaços no cérebro: “O Espaço Imagético, relaciona-se ao fluxo de imagens na interação com o ambiente. O Espaço Dispositivo é onde a memória relaciona-se com a imaginação e o pensamento racional.” (BRASIL, 2014, p. 14). Para o autor, nossas memórias de lugares, pessoas, eventos, habilidades etc.– sejam as herdadas pelo processo evolutivo e disponíveis em nosso nascimento, sejam as adquiridas ao longo do nosso aprendizado – existirão no cérebro sob a forma dispositiva, aguardando até que tornem-se imagens explícitas ou ações. “Nossa base de conhecimento é implícita, codificada e inconsciente.” (Ibid., p. 183).

Quando fazemos alusão a uma proposta de investigação do movimento, como a de relacionar primeiro e segundo vetores e o uso dos apoios ativos numa aula de TKV, as memórias acessadas serão muitas, e contribuirão com o processo de produção de imagens em diferentes níveis. O corpo estará disponível para ativar estudos de momentos

vivenciados anteriormente que de alguma forma se relacionam aos temas propostos para a improvisação, ao mesmo tempo em que acionará memórias de qualquer outro momento de vida, que não necessariamente fazem parte do período em que foram estudados os conteúdos da TKV. Podem, ainda, ser acionadas memórias ligadas à nossa herança genética, isto é, a partir do modo como nós, seres humanos, nos comportamos e lidamos com cada situação. De maneiras distintas, muitas destas memórias se transformarão em imagens, algumas explícitas, como quando se transformam em dança.

Neste ponto, podemos enfatizar a proximidade entre memória e imaginação pela impossibilidade de separar seu acontecimento da experiência presente como princípio propulsor da existência do corpo no ambiente. Na especificidade da exploração do movimento, há um percurso de experimentação do fluxo das imagens mentais, que poderá, portanto, contribuir com o estudo da criação por meio da improvisação: “As imagens também nos permitem inventar novas ações a serem aplicadas a situações inéditas e fazer planos para ações futuras – a capacidade de transformar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade” (DAMÁSIO, 2000, p. 43).

Neste sentido, cabe falar em improvisação do movimento como prática de dança que demanda rápida leitura do próprio corpo e do ambiente, ao mesmo tempo em que requer compreensão acerca da capacidade de prever respostas rápidas. Como um dispositivo que dosa o arranjo de informações, cada nova combinação promoverá o rearranjo de todos os elementos que compõem o sistema, gerando uma grande capacidade de alternativas.

Vale ressaltar que, quando falamos em sistema⁶, estamos fazendo menção à ideia de que qualquer coisa que exista, ela é e/ou fará parte de um sistema aberto, estando imersa em relações de troca, incorporando novas informações advindas do ambiente e também o modificando. Levando em consideração a dança como um sistema, por exemplo, um *corpo que dança* recebe as informações do

sistema dança, que em si já está repleto de informações do ambiente e que vão sendo internalizadas por este *corpo que dança*; este corpo também envia informações para o *sistema dança*, que por sua vez as envia para o ambiente, de modo que estas trocas vão acontecendo simultaneamente e a todo momento, por contaminação.

Este ponto de vista nos leva a conceber relações muito menos apartadas, de modo que os sujeitos, objetos, imagens, enfim, qualquer coisa não exista no âmbito exclusivo de observador distanciado, mas esteja implicada ao meio em que se insere, sempre como uma via de mão dupla. “Então, ao mesmo tempo em que moldamos o mundo somos moldados por ele”. (MARTINS, 1999, p. 59).

Quanto mais tempo um sistema permanece fechado em relação às trocas com o ambiente, maior será sua dificuldade em adaptar-se a mudanças, e é por isso que quando entramos em contato com um tipo de informação muito nova para nosso repertório, haverá uma determinada temporalização, um momento de desequilíbrio do sistema, até que seja atingido um patamar de *metaestabilidade*.

No processo de improvisação com um parceiro de trabalho, temos além do permanente diálogo com o espaço, o diálogo com o outro, o que desencadeará um processo de escuta atenta, pois cada um lerá os movimentos do outro de acordo com sua própria experiência corporal, fazendo ajustes a partir de cada nova proposta ao longo de todo tempo. A comunicação acontece em movimento, no trânsito das informações, sendo algumas escolhidas para o compartilhamento imediato, e outras que atravessam o processo sem que se tenha controle.

Os diferentes tipos de encontros e consequentes produções de afetos podem desencadear processos de improvisação e, portanto, de criação em que o corpo, atento a mudanças de qualidade, pode explorar-se, compondo com diferentes informações. Tais composições compreenderão sempre um fluxo de imagens que serão produzidas, avançando no tempo, de modo rápido ou lento, orde-

nado ou bagunçado, seguindo, por vezes não uma, mas várias sequências. Às vezes estas sequências são concorrentes, outras vezes serão convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. A este fluxo de imagens Damásio (2000) nomeia *pensamento*, que associado ao movimento servirá de matéria-prima para improvisação.

Para seguir caminhando

O processo de criação em dança é um campo infinito de investigação presente em diferentes abordagens técnicas. Nele, o movimento de construção cênica ocorre sempre a partir da experiência do corpo, ou seja, por sua singularidade em diálogo com o meio e com o outro. Presenças que emergem das inúmeras redes de relações acolhem tudo o que nos acontece, nos afeta e nos modifica. A TKV vem reforçar esta ideia atrelando tal experiência a elementos como os vetores corporais e os tópicos do processo lúdico que, ao serem referenciados como temas corporais para a criação artística e observados pela perspectiva das ciências cognitivas, serão fontes das quais transborda a produção de imagens. “Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o

dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado (...). (GREINER, 2005, p. 81).

Todo este processo de construção de imagens se faz presente na instabilidade dos mapas mentais, que mudam a todo momento, refletindo assim as mudanças que ocorrem nos neurônios que lhes fornecem informações – estes que por sua vez, também refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à nossa volta. Damásio (2011) nos diz que “as mudanças nos mapas cerebrais também refletem o fato de que nós mesmos estamos constantemente em movimento”. E justamente pelo fato de que a dança vive de movimento, somos capazes de fazer escolhas e, portanto, de improvisar e de criar diferentes caminhos de imaginação.

Ao longo da vida, “normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido” (VIANNA, 2005, p. 100). Neste caminho, portanto, com portas a perder de vista esperando para serem visitadas, interessa mais o processo em si do que o desfecho.

É preciso seguir.

É preciso seguir caminhando.



Referências

- BELLINI, Magda. **O papel das imagens internas**: a cegueira como potência cognitiva. In: GREINER, Christine & KATZ, Helena. **Arte & cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.
- BRASIL, Ana Clara Amaral. **Dança e imaginação**. Tese de Doutorado à Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2014.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O erro de Descartes**: emoção razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DAMÁSIO, Antônio R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine & KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- HÉRCOLES, Rosa. **Epistemologias em movimento**. Revista Sala Preta v. 10. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (org.) **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- KATZ, Helena. **Todo corpo é corpomídia**. Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, 2006. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança**: um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação de Mestrado ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 1999.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. Sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação so-

mática para adultos e crianças. São Paulo: Summus. 2012.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna**: consciência em movimento. In: *ILINX – Revista do LUME*. Campinas: Unicamp, nº 3/2013.

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

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: GREINER, Christine & KATZ, Helena. **Arte & cognição**. Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

Notas

- 1 A Teoria Corpomídia foi desenvolvida pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner. “A sua principal característica é consolidar uma epistemologia indisciplinar, que conecta vários campos do saber, para lidar com o corpo”. (GREINER e KATZ, 2015, p.7)
- 2 Vide *A Escuta do corpo*: sistematização da Técnica Klauss Vianna (MILLER, 2007).
- 3 Em *A escuta do corpo*: sistematização da Técnica Klauss Vianna, Jussara Miller conceitua em sua pesquisa de criação o uso dos *tópicos corporais do processo lúdico* e os *vetores de força* como temas de criação.
- 4 Córtices sensoriais compõem uma das regiões do córtex cerebral. A eles estão relacionadas as modalidades sensoriais (visão, audição, tato, etc.). O córtex cerebral é a fina camada de substância cinzenta que reveste o centro branco medular de todo encéfalo. Trata-se de uma das partes mais importantes do sistema nervoso. No córtex cerebral chegam impulsos provenientes de todas as vias da sensibilidade que aí se tornam conscientes e são interpretadas. Do córtex saem os impulsos nervosos que iniciam e comandam os movimentos voluntários e com ele estão relacionados os fenômenos psíquicos.
- 5 “Determinismo é uma tese ontológica que acredita que podemos ter uma previsibilidade total e plena dos fatos. Ou seja, enquanto o processo estocástico é regido por probabilidades, o processo determinista é regido por uma lei precisa, que permite a um observador prever exatamente o que vai acontecer” (BUNGE *apud* MARTINS, 1999, p. 59).
- 6 Esta noção de sistema dialoga com a Teoria dos Sistemas do filósofo e físico teórico Mário Bunge. Vide a dissertação: *A improvisação em Dança, um processo sistêmico e evolutivo* (MARTINS, 1999).