

ANGEL VIANNA

Sistema,
método
ou técnica?

Organização
Suzana Saldanha

Angel Vianna
Sistema, método ou técnica

© 2009 Suzana Saldanha

Todos os direitos reservados

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120 – Rio de Janeiro – RJ

Tels.: (21) 2279-8053 – (21) 2262-8070

cepin@funarte.gov.br – www.funarte.gov.br

Produção editorial e projeto gráfico

JOSÉ CARLOS MARTINS

Produção gráfica

JOÃO CARLOS GUIMARÃES

Assistente editorial

SUELEN BARBOZA TEIXEIRA

Capa

ELIANE MOREIRA

Foto da capa

Angel aos 2 anos, no Carnaval de 1929

Acervo Angel Vianna

Arte-final digital

CARLOS ALBERTO RIOS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Funarte / Coordenação de Documentação e Informação

Angel Vianna : sistema, método ou técnica? / Ana Bevilaqua...
[et al.]; organização, Suzana Saldanha. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
162 p.; il.; 26cm

ISBN 978-85-7507-129-8

1. Vianna, Angel, 1928- 2. Coreógrafos – Brasil – Biografia.
3. Bailarinos – Brasil – Biografia. 4. Professores de dança – Brasil
– Biografia. I. Bevilaqua, Ana. II. Saldanha, Suzana.

CDD 927.92807

Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança

HELENA KATZ

Na dança, quando se estabelece o critério de que um método lida com princípios gerais e uma técnica se estrutura com passos codificados, a pergunta que dá título a este livro ganha uma resposta imediata: Angel Vianna estruturou um método. Todavia, a questão envolve muito mais complexidade do que essa escolha aparentemente direta permite supor. Há que se investigar o tipo de comprometimento presente na formulação dessa pergunta, que contrapõe técnica e método. A hipótese é a de que a habitual separação entre método e técnica não pode ser sustentada quando se conhece como o corpo funciona.

Método e técnica dizem respeito à capacidade de fazer bem as coisas, todas as coisas, inclusive dançar. A questão é que, quando esse tipo de capacitação se transforma em tema, geralmente passa a ser trabalhado dentro de uma separação entre fazer e pensar que lhe traz consequências importantes de serem identificadas.

O senso comum designa como técnica uma atividade prática, associada ao aprimoramento de alguma habilidade do corpo que, de imediato, é tratada como uma atividade mecânica, a ser repetida e sem associação com a vida mental. 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.

Em diversos momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo.¹

A separação entre fazer e pensar ou, dito de outro modo, entre prática e teoria, ignora a nossa história evolutiva. E também não leva em conta que toda atividade de capacitação é sempre cultural porque natureza e cultura não são instâncias inteiramente apartadas e, bem ao contrário, se relacionam, se interferem, se "cotransformam".

Sabe-se que o cérebro dos nossos ancestrais ficou maior quando seus braços e mãos foram liberados para outros tipos de atividade, pela conquista da bipedia. Com uma maior capacidade cerebral, foram tornando-se capazes de segurar coisas com as mãos, de fabricá-las e de identificá-las. Os usos da mão se relacionam com a modificação da sua estrutura, ao longo do tempo, e com o aumento do tamanho do cérebro a ela correlacionado, que permitiu o desenvolvimento de novas habilidades. Entender que na nossa história evolutiva é a relação corpo-ambiente que promove a transformação tanto do corpo como do ambiente nos permite ligar o que existe fora e dentro do corpo. Mais que isso, pois nos leva a entender como o que está aparentemente fora se torna corpo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas... A informação se transmite em processo de contaminação.²

Mas, como nem sempre a evidência científica consegue desarticular uma crença que ganhou muita estabilidade e se popularizou, a separação entre atividades que são entendidas como do corpo (bordar, andar de bicicleta, dançar, etc.) e as outras, atribuídas ao pensamento (estudar matemática, construir prédios, fazer discursos, etc.), ainda se mantém. E é ela que, na área da dança, faz com que muitos continuem a repetir que a técnica é uma atividade de repetição mecânica que prepara o corpo para dançar.

Tal afirmação apoia-se na separação entre corpo e pensamento. Esta cisão dual permite que se trate a técnica como um conjunto de saberes prontos, disponíveis para reprodução por imitação. No

caso da dança, a técnica reuniria um conjunto de instruções na forma de passos de dança, que estariam congelados na sua forma mais perfeita, além de organizados sequencialmente, do mais fácil para o mais difícil. Quem deseja dançar deve aproximar-se cada vez mais deles, de sua forma já definida, até realizá-los muito bem.

De um outro lado, estaria o método. Na dança, o método é tradicionalmente aceito como sendo um conjunto de instruções mais abertas, mais gerais, que não parte do passo já existente e desenhado na sua forma. O método deixaria o corpo mais livre e mais apto a descobrir o seu jeito de fazer o movimento proposto. Seria, portanto, mais adequado aos interessados em atividades mais criativas. Saberes como os de Angel Vianna, Klauss Vianna ou Rudolf von Laban, por exemplo, estariam agrupados nessa segunda categoria, a do método.

Ou seja, a pergunta sobre método ou técnica se apoia em uma distinção na maneira de o corpo fazer o movimento: por modelo pronto (técnica)/ sem modelo pronto (método). Mas o que é exatamente um movimento "pronto"? Por que o passo está pronto e as habilidades desenvolvidas no método, ao longo do tempo, não estão? A proposta aqui é a de que se possa reconhecer como passo todo e qualquer movimento que se desenha ao longo do tempo, qualquer movimento cuja a sua forma de ser realizado ganha estabilidade e passa a ser reconhecida na sua singularidade.

A questão inicial poderia, então, ser proposta de outra maneira: *a distinção entre método e técnica estaria na particularidade das suas situações temporais e não em relação ao uso ou não uso do passo.* Nessa direção, podem ser formuladas perguntas como, por exemplo: quando é que o movimento se torna passo em um corpo? Todo experimento de movimento, na medida em que se repete no treinamento, tende a se transformar em passo? Começar com um passo pronto ou vir a produzi-lo no exercício dos experimentos interfere ou não interfere na atividade de aprender a dançar? Tais perguntas colaboram para refletirmos sobre os comprometimentos em se continuar a fazer do passo o parâmetro regulador da separação entre técnica e método.

Passo de dança

O entendimento de técnica acima descrito produz um discurso monolinguístico. Serve para fazer com que corpos distintos entendam que aprender a dançar é aprender a reproduzir cada passo da maneira mais aproximada possível à sua forma já codificada. E o entendimento de método acima apresentado apoia-se na não existência do passo. A proposta aqui trazida é a de que ambos estão equivocados, e para apresentá-la, será adotada uma argumentação apoiada na Teoria Corpomídia, de Katz & Greiner, que trabalha o corpo como um estado sempre em transformação, em codependência com os ambientes por onde transita.

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.³

Os passos de dança representam soluções eficientíssimas, em termos evolutivos. Não somente formalizam ideias sobre o mundo, de forma sintética e econômica, como atuam como unidades mínimas, com as quais se montam discursos. Um mesmo passo pode ser usado em combinações as mais variadas e, em cada uma delas, articulando discursos distintos. Sem precisar mudar de forma, monta obras distintas.

Sucedem que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que cada corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece com uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam a relação corpo-movimento, estejam ou não apresentados na forma de passos codificados de dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repe-

tição. Um certo modo específico de se mexer acaba por particularizar-se por meio das ações praticadas pelo corpo. Princípios gerais são mais estáveis, mas também estão no eixo do tempo, e em ritmo mais lento, vão transformando-se, à medida que o corpo vai repetindo as suas práticas, os seus experimentos. A questão desloca-se: não mais diz respeito à existência ou não do passo de dança, mas sim a quando esse "passo" vai passar a existir, se antes ou depois da repetição.

Fazer e pensar

Na dança, há interesses específicos nas duas modalidades de aprendizado. Uns se dedicam ao movimento que cada corpo é capaz de produzir, outros se dedicam aos ajustes entre o corpo e os movimentos codificados na forma de passos, outros transformam o próprio movimento de dança na sua questão, alguns questionam os limites da dança enquanto gênero artístico, etc. Mas o que está em jogo quando se pergunta método ou técnica é o tipo de fazer associado ao termo "técnica".

Para o *animal laborans* de Hannah Arendt (1906-1975), o trabalho é um fim em si mesmo. Seja o cientista que está absorto na tarefa de inventar sem preocupar-se com os usos de suas descobertas, seja o trabalhador braçal a quem resta passar os dias cuidando de realizar bem a parte que lhe cabe no processo de fabricar algo, ambos estão no mundo do trabalho dissociado de seu fim. E Arendt nos fala também de um outro tipo de fazer, o do *homo faber*, que discute o que produz.

Essa distinção, embora problemática porque não leva em conta que sentimento e pensamento estão juntos no fazer, em qualquer tipo de fazer, pode ser tomada como analogia para os equívocos que ainda praticamos em torno da técnica e do método. Arendt também separou um fazer que é só do corpo de outro fazer, que inclui a mente. Diferente de nós, todavia, ela não tinha podido ser leitora da bibliografia sobre percepção, consciência e cognição que se tornou disponível, sobretudo a partir dos anos 1990.

Com essa bibliografia, compreende-se que tudo ganha forma no corpo. E que, sendo assim, a escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato, a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica de dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que "superá-la", no jargão tradicional.

O que seria essa "superação" senão a conquista do modo próprio de lidar com o conhecimento advindo da técnica? E o que seria o domínio dos princípios gerais senão a estabilização de formas do fazer – um correlato ao passo de dança, portanto?

Descobrir os saberes do corpo

Rudof Laban (1879-1958) dedicou-se a conhecer as características do movimento e, com os seus estudos, organizou uma topografia classificatória. Diferenciando-se da sua proposta, mas igualmente interessados nos princípios gerais do movimento, Angel e Klaus Vianna priorizam o sujeito, no sentido de que cabe a cada um de nós empreender a aventura de descobrir os saberes do seu corpo. Interessados na dança que cada corpo podia desenvolver, formularam os princípios gerais que possibilitariam que isso viesse a acontecer. Angel e Klaus, cada qual a seu modo, chegaram aos ossos, articulações, contato, pele, tempo, peso, resistência, oposição, apoios, observação, atenção, toque, presença e consciência.

O conhecimento da existência desses princípios gerais favoreceria o corpo a melhor explorar o movimento, desimpedindo-o de possíveis entraves que estivessem ou pudessem vir a estar estorvando esse conhecimento de si mesmo, um tipo de mergulho em si mesmo que lembra a maiêutica de Sócrates (470 a.C. ou 469-399 a.C.).

A maiêutica está associada ao método de perguntar desenvolvido por Sócrates para levar o homem ao conhecimento. É famosa a sua frase "conhece-te a ti mesmo", ou, em grego, *nosce te ipsum*.

O termo "maiêutica" se refere ao ato da parteira, profissão de sua mãe, trazer uma vida (ou o conhecimento) à luz. Na maiêutica socrática, o professor se utiliza de perguntas para levar o aluno a responder utilizando seus próprios conhecimentos. Angel e Klauss fizeram das suas instruções uma pedagogia maiêutica, levando cada um a encontrar a sua resposta no seu corpo. O fato da consciência ser por eles entendida como um processo de autorreflexão atesta essa aproximação.

Angel disse, certa vez, que Klauss tinha a cabeça na lua e ela, os pés no chão. Talvez esteja aí um outro viés para lidar com o que ambos nos legaram. Como se vê, até essa metáfora remete ao corpo em sintonia com o ambiente.

1. Sennet, 2009, p. 31
2. Katz e Greiner, 2006, p.131
3. Katz & Greiner, 2005, p. 130