



Espaço pessoal e trajetórias – do corpo na ação pianística

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Vânia Eger Pontes

UNICAMP - *vania@nics.unicamp.br*

Jônatas Manzolli

UNICAMP – *jonatas@nics.unicamp.br*

Resumo: Neste Estudo de Caso descreve-se como ocorreu a abordagem corporal no preparo de um repertório para piano do Séc. XX apresentado no Recital palestra *Trajetoórias: do Corpo na Ação Pianística*. Tomando-se como referências o conceito de Cinesfera de Rudolf Laban (Laban, 2011; Rengel 2003) e a técnica Klauss Vianna (Miler, 2007), mostra-se que, através da combinação dos aspectos *sonoridade, corpo e instrumento* um processo de expansão predispôs o corpo a movimentos essenciais tanto na resolução de problemas técnicos, quanto ao processo criativo.

Palavras-chave: Piano. Técnica corporal. Cinesfera. Laban. Técnica Klauss Vianna.

Personal space and trajectories – of body's piano action

Abstract: The present Case Study describes the body approach during the preparation of a 20th century piano repertoire, which was presented in the lecture-recital *Trajetoórias: do Corpo na Ação Pianística*. Taking Rudolf laban's kinesphere concept and the klauss Vianna technique as references, it is shown that, through the combination of sonority, body and instrument aspects, an expanding process predisposed the body to essential movements both in solving technical difficulties and to the creative process.

Keywords: Piano. Body technique. Kinesphere. Klauss Vianna technique.

1. Introdução

Neste trabalho discorre-se sobre a abordagem corporal de um Estudo de Caso no qual foram aplicados conhecimentos técnicos sobre a expressividade do movimento humano no preparo de um recital, uma produção artística intitulada *Trajetoórias: do Corpo na Ação Pianística*. Optou-se por incluir no Recital obras do repertório pianístico do Século XX, cujas características oferecessem variedade no âmbito do comportamento postural, ou seja, recursos de escrita musical que influenciassem diretamente o movimento, o posicionamento corporal e as possibilidades de ação expressiva do intérprete. Nesta produção foram utilizadas como referências o conceito de Cinesfera de Laban (Laban, 2011; Rengel 2003), e a técnica de dança e educação somática Klauss Vianna (Miler, 2007). Esses referenciais foram utilizados para estruturar respectivamente a fundamentação do processo criativo e a aplicação prática à abordagem do movimento, bem como as opções posturais da obras interpretadas. Através desta abordagem foi possível demonstrar como a combinação de aspectos como *sonoridade, corpo e instrumento* ilustraram uma iteração gradual de expansão no transcorrer da performance.

2. *Trajetórias: do Corpo na Ação Pianística*

Foram selecionadas as obras dos compositores John Cage, Aaron Copland, George Crumb e Henry Cowell, expostas no Quadro 3.1. De acordo com esse material, traçou-se um percurso em busca de satisfatórias possibilidades técnicas e coreográficas relacionadas à experimentação do movimento, enfocando tanto situações que envolvem segmentos e alavancas específicas do corpo - as que estão em contato com o instrumento - quanto situações de deslocamento de estruturas corporais globais com técnicas expandidas, isso, de maneira exploratória e com aplicações práticas.

John CAGE (1912-1992)	IN A LANDSCAPE (1948)
Aaron COPLAND (1900-1990)	PASSACAGLIA (1922)
George CRUMB (1929)	A LITTLE SUITE FOR CHRISTMAS A.D.1979 (1980) 1. The Visitation 2. Berceuse for the Infan Jesu 3. The Shepherd´s Noël 4. Adoration of the Magi 5. Navity Dance 6. Canticle of the Holy Night 7. Carol of the Bells
Henry COWELL (1897-1965)	AEOLIAN HARP (1923) THE VOICE OF LIR (1922)

Quadro 01: Repertório apresentado no recital- palestra *Trajетórias: do Corpo na Ação Pianística*.
Fonte: Produção da própria autora.

Para organizar a variedade de situações técnico-musicais deste repertório traçou-se então um fio condutor iniciado pela apresentação de uma obra de pouca variedade de situações posturais e intensidade sonora, chegando a obras com técnicas expandidas e configurações posturais incomuns como alternâncias entre posições em pé e sentada ao interagir com várias regiões da estrutura do piano na extração de sonoridades.

2.1 *Referenciais estruturantes*

O processo criativo de *Trajетórias: do Corpo na Ação Pianística* emergiu primeiramente do contato com o sistema de Rudolf Laban (1879-1958), um estudioso Húngaro bailarino, coreógrafo e um expoente da teoria da dança do Século XX. Um de seus intuitos foi mostrar que adquire-se conhecimento por meio do corpo e não é possível separar conceitos abstratos e pensamentos da experiência corporal. Apoiou-se aqui, mais especificamente, na sua abordagem em relação à construção e organização do movimento no

espaço, partindo do conceito de Cinsfera ou (i.e. kinesfera), caracterizado como o espaço pessoal de ação física tridimensional disponível em volta do corpo, onde ocorre o movimento (Figura 01). O centro da Cinesfera é o centro do corpo, sua delimitação é dada pelo alcance de extensão das extremidades, como braços, mãos e pés, ao serem afastadas do centro do corpo.

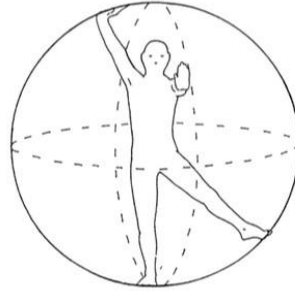


Figura 01: Cinesfera. Fonte: Brooks, 1993, p. 34

Os movimentos corporais que alongam-se em extensão, afastando-se amplamente do centro do corpo caracterizam uma Cinesfera ampla, de outra forma, os movimentos mais restritos, de menor extensão, mais próximos do centro do corpo, caracterizam uma Cinesfera pequena. Utilizando essa propriedade da Cinesfera como método de organização do repertório do Recital, verificou-se que cada obra possuía uma gama de fatores – decorrentes das estruturas musicais e sua escrita - que requeriam formas corporais diferentes, essas, possibilitaram pesquisar “como” construir um processo para transitar entre elas.

O trabalho corporal para tanto foi fruto do estudo teórico e prático da técnica de dança e educação somática Klauss Vianna (1928-1992). Este estudioso foi um bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal, nascido em Belo Horizonte (Neves, 2008). Nessa técnica se aborda “a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente” (MILER, NEVES, 2013, p.1) o praticante se torna consciente tanto de suas possibilidades, quanto limitações, através de práticas que disponibilizam o corpo ao movimento e à flexibilização postural. Os seguintes tópicos são alguns dos abordados no processo de acordar o corpo: Presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições; eixo global, dentre outros. Klauss realizou um trabalho de reconhecimento de estruturas e direções ósseas mapeadas em 8 vetores de força cujo acionamento, dentro de uma orientação adequada, reverberam em toda a estrutura corporal, são eles: 1° Metatarso; 2° Calcâneo; 3° Púbis; 4° Sacro; 5° Escápulas; 6° Cotovelos; 7° Metacarpo; 8° Sétima vértebra cervical. Cada um desses vetores possui aplicabilidades no acionamento de musculaturas específicas ao direcionar o movimento com o intuito de facilitar a sensopercepção¹ (Miler, 2007). A noção

do eixo corporal global - sua estrutura, relações de apoio, oposição e direcionamento - é contruída a partir da soma da ação desses oito vetores, uma conexão que inicia-se no solo, com os pés, e finaliza-se no crânio.

3. Discussão

O Estudo das trajetórias do corpo na execução das obras do Recital foi direcionado pela noção de expansão através da condução do movimento. Houaiss (2004), com relação ao termo “expansão” elenca o seguinte: 1. Aumento de tamanho ou quantidade; 2. Dilatação, inchaço; 3. Expressão aberta de sentimentos, desabafo; 4. Difusão, divulgação. O processo aqui reportado enquadra-se sobretudo com as definições de n.1, n.2 e n.4. Para ilustrar como os aspectos *sonoridade, corpo e instrumento* ilustraram uma iteração gradual de expansão no transcorrer da performance, observe-se o panorama exposto no quadro abaixo:

Aspectos Obras	Intensidade do som (Sonoridade)	Cinesfera (Corpo)	Técnicas Expandidas (Instrumento)
<i>IN A LANDSCAPE</i> (John Cage)	<i>pppp - mp (mf)²</i>	Média	Ressonância (efeito do pedal <i>sustain</i>)
<i>PASSACAGLIA</i> (Aaron Copland)	<i>P (pp)³ - fff</i>	Média	-----
<i>A LITTLE SUITE FOR CHRISTMAS A.D.1979</i> (George Crumb)	<i>ppppp - fffz</i>	Média /Ampla	1-Efeitos dos pedais <i>sustain</i> e <i>sostenuto</i> : Ressonância; Vibração das cordas por simpatia 2-Manuseio das cordas: cordas abafadas, extração de harmônicos; percussão; <i>pizzicati, glissandi</i> ;
<i>AEOLIAN HARP</i> (Henry Cowell)	<i>p - mf</i>	Ampla	<i>pizzicati, glissandi</i> nas cordas do piano.
<i>THE VOICE OF LIR</i> (Henry Cowell)	<i>pp - fff</i>	Média/pequena	Clusters com mãos e antebraços no teclado do piano.

Quadro 2: Panorama dos aspectos aspectos *dinâmica, Cinesfera e técnicas expandidas* em cada obra do Recital.
Fonte: Produção da autora.

Seguindo um fio condutor da performance, partindo da primeira à última obra, o processo iniciou-se no centro do corpo, expandindo-se a partir do afastamento dos seus membros em relação ao centro e entre si, construindo as ações no âmbito do alcance de movimento circunscrito à Cinesfera. Em *In a Landscape*, de escrita horizontal com frases melódicas longas apresentando um quadro de pouca variabilidade postural, o que configurou-se como um convite à pesquisa neste sentido. Ao explorar condições motoras da configuração postural sentada, foram verificadas as possibilidades de movimento e expansão do torso e possibilidades articulatórias partindo da cintura, através do direcionamento da caixa torácica e

da ação da musculatura abdominal. Nesta obra de andamento relativamente lento, predominantemente de colcheias a 80 pulsos por minuto, através da utilização gradual e direcionada da rotação e translação lateral do tronco (Fig. 02 e 03) o movimento e a ação ganham uma maior projeção por agregar de uma maneira abrangente o corpo, com consciência de seu centro de sustentação, não recrutando apenas os braços.

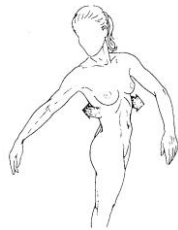


Figura 02: Rotação de tronco.
Fonte: Calais-Germain, 2010, p.33

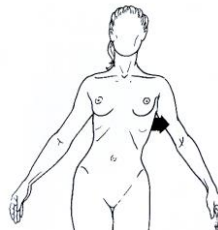


Figura 03: Translação lateral de tronco.
Fonte: Calais-Germain, 2010, p. 63

A estabilidade global é mantida pelo apoio ativo dos 1° e 2°, vetores calcâneos e metatarsos no chão, da estabilização da pelve e pelo direcionamento do 5° vetor, escápulas, o qual discutiremos na obra a ser comentada em seguida. Na obra **Passacaglia**, predomina uma escrita vertical, desta forma, mais teclas são acionadas ao mesmo tempo e a massa sonora é muito densa para que os dedos sozinhos deem conta do impulso do movimento, mesmo em trechos com linhas melódicas. Sendo assim, a ação dos braços interagiu mais diretamente na condução do movimento de maneira incisiva com apoios verticais flexíveis em trechos de intensidade *f*, *ff* e *fff* e acordes em alta velocidade, de 50 bpm. (Fig. 04).



Figura 04: Trecho correspondente aos compassos [123] a [126] da obra *Passacaglia* de Copland. Fonte: COPLAND, 1922, p.07.

O trabalho realizado neste sentido foi o de acionar cada acorde de apoio, nos tempos fortes do compasso, funcionando ao mesmo tempo como um trampolim para a projeção do movimento através do direcionamento lateral dos cotovelos, 6° vetor, buscando a separação das

escápulas, direcionamento do 5° vetor (Miler, 2007). Observe-se na Figura 05 a parte superior do tronco. Ela ilustra a projeção do membro superior realizada, sobretudo, pela disponibilização dos espaços articulares do ombro ampliando o peitoral e projeção da ação no espaço pessoal. Esta distribuição da energia do movimento conferie uma forma corporal mais ampla que a necessária para executar a peça anterior de John Cage.

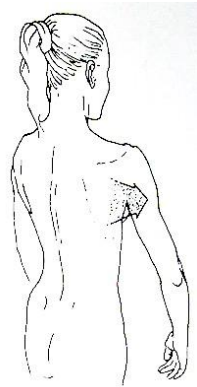


Figura 05: Movimento do braço com direcionamento das escápulas. Fonte: Calais-Germain, 2010, p. 105

Na obra a seguir, *A Little Suite For Christmas A.D.1979*, composta de 07 peças, os aspectos descritos sobre as trajetória do movimento até então, são projetados a alcances mais amplos no espaço em decorrência da execução de técnicas expandidas no interior do piano e da necessidade em adotar as posturas semi-sentada e em pé. Nas peças de n.1, n.2, n.3 e n.7 é prescrita a utilização ininterrupta do pedal sustain e, ao alcançar o interior do piano na realização de *glissandi* e *pizzicati*, optou-se pela posição semi-sentada por questões de visibilidade do ponto a ser alcançado e preservação de espaços articulares da porção superior do tronco.

Partindo da posição sentada, tem-se a ação de deslocar o corpo em direção ao interior do piano, seguido de seu retorno ao assento, ou seja, estamos lidando com o movimento de flexão de tronco (Figura 06) na ação de levantar.

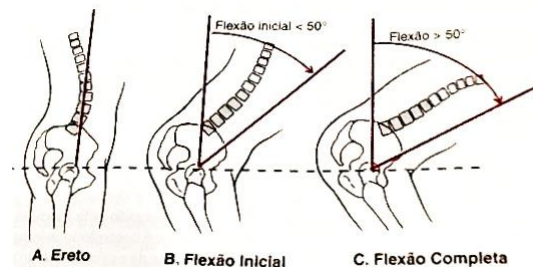


Figura 06: Etapas da flexão de tronco. Fonte: Hamill, 1999

Neste caso, não foi necessário realizar uma flexão completa ao levar os braços à região desejada no interior do piano, e sim apenas uma flexão inicial, semelhante à estrutura “B” na Figura 06. O apoio dos 1° e 2° vetores devem estar ainda mais ativos através de estímulos dos pés na ação de empurrar o chão e elevar o eixo corporal. É importante ressaltar que a flexão de tronco não inclui a flexão (envergamento) da coluna. Ao flexioná-la, isso funcionaria como uma reação em cadeia ao desmoronamento do seu eixo à frente, o que pode acontecer se o impulso do movimento partir do crânio. Uma tendência também observável ao direcionar este movimento pela flexão de coluna, é o “fechamento” dos ombros - seu direcionamento em direção ao centro do corpo - causado pelo recolhimento. Este quadro gera uma condição de constrição da cavidade abdominal (Zacharkow, 1988) ou seja, restringe o fluxo da respiração e da musculatura do cingulo dos membros superiores, situação desestabilizadora que impede a ampliação da expansão do centro do corpo e pode ser evitada pelo direcionamento e ação da pelve.

Com relação à postura em pé, essa foi utilizada em trechos das peças de n.4 e n.6 da obra de Crumb em questão e na totalidade de **Aeolian Harp** de Cowell. Em algumas dessas situações musicais, utiliza-se apenas um membro superior ao manipular as cordas no interior do piano, em outras se utilizam os dois. Observe-se na Figura 07b que, em pé, o direcionamento do púbis para baixo (retroversão da pelve) e projeção dos ísquios para trás, causa uma lordose acentuada na coluna vertebral. Em c, a pelve se encontra em uma posição intermediária entre b e d, relativamente neutra. Em d, o direcionamento do púbis para cima (anteversão) conduz à verticalização⁴ do eixo da coluna e aciona a musculatura abdominal que estabiliza esta conexão musculoesquelética.

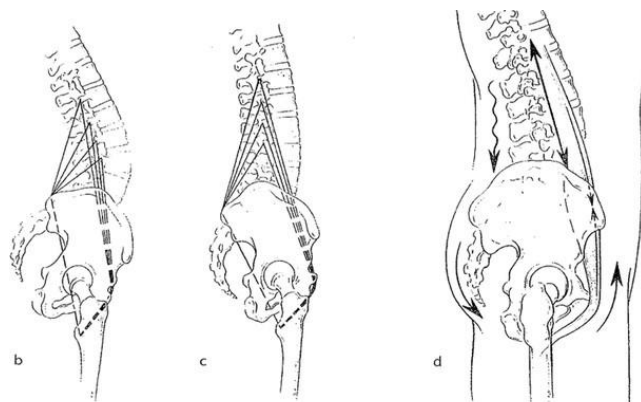


Figura 07: Ilustração sobre os movimentos da pelve. Fonte: FRANKLIN, p.134

Ao inclinar parte do corpo perante piano em pé, o tronco sustenta com a coluna o peso da cabeça e dos membros superiores. As forças gravitacionais que agem sobre o corpo em flexão de tronco podem ser atenuadas pela orientação longitudinal dos discos intravertebrais, o que faz com que o corpo se eleve de forma organizada, crescendo em seu eixo (Bertazzo, 2010) pela ação dos vetores apropriados agindo em sinergia. A projeção do movimento é construída então a partir das bases de sustentação (Miler, 2007).

Na última peça, há necessidade em, literalmente, debruçar-se sobre o piano, porém, no teclado na posição sentada para executar os *macroclusters* (Hicks, 1993), acordes com configuração de duas oitavas (Figura 08), da obra **The Voice of Lir**.



Figura 08: Compassos [21] a[23] de *The Voice of Lir* de Henry Cowell. Fonte: Cowell, 1959, p.07

Na Figura 08, os acordes, tríades e tétrades, dos dois pentagramas superiores são alternados pelos *macroclusters* nos pentagramas inferiores de clave de fá e, em se tratando dos movimentos usuais de mudança de posição do tronco na ação pianística, essa alternância entre o registro grave e o agudo, é rápida e demanda resistência física.

Quanto à ação corporal de apoiar os antebraços, geralmente, a articulação do ombro é abandonada a um nível que acarreta em sua elevação. Ao manter sem ativação a estrutura articular que participa do abaixamento das escápulas, ocorre a aproximação das clavículas - um fechamento em direção ao externo - reduzindo a amplitude do peitoral, tais condições geram restrição de movimento e maior desgaste muscular. Essas condições foram amenizadas pela observação de alguns aspectos como a vetorização das escápulas para baixo e o não abandono da estrutura articular do ombro. Sobre estes último tópico, ao acionar as teclas, pensou-se no pousar dos antebraços sobre o teclado - não em um apoio completo - em um movimento de “varrer”, trazê-los em direção ao corpo. Praticou-se com diversas intensidades e velocidades. Este direcionamento propiciou o abaixamento das escápulas e

ombros, e configurou-se como um impulso do tronco à continuidade do movimento do trecho em direção ao registro agudo do piano em ciclos de movimento de tronco, diluídos em circundações acompanhadas pelo movimento dos braços.

Estas noções corporais propiciam ao agente um melhor entendimento e a ciência de sua zona de alcance, bem como permitem um melhor aproveitamento dos espaços articulares do sistema musculoesquelético mesmo em formas corporais que configuram uma Cinesfera pequena.

4. Conclusões

Com este Estudo de Caso, verificou-se que ao adquirir e aprimorar o repertório de movimentos e habilidades de dissociação e conexão corporal, se pode predispor o corpo, não somente a movimentos úteis na resolução de problemas técnicos, mas a processos criativos. A conexão entre as linhas de pensamento adotadas permitiu delinear tanto a abordagem de cada peça individualmente quanto o fio condutor de toda a apresentação pública da performance. Observando a forma como o conteúdo relacionado aos aspectos *som*, *corpo* e *instrumento* de cada obra dialoga, percebeu-se que a percepção da expansão não é necessariamente atrelada a uma intensificação conjunta entre todos aspectos, pois, o que a performance trouxe à cena, foi fruto das variações e combinações entre os diferentes parâmetros dos aspectos Cinesfera, intensidade do som e recursos de técnicas expandidas no decorrer de cada execução. O que a realização do recital como um todo produziu, foi justamente um mosaico que destacou como todos esses fatores relacionaram-se, afetaram-se e produziram contrastes. Quanto ao performer, a percepção de sua esfera pessoal e do espaço geral - o ambiente- permite ao instrumentista que ele cresça em seu eixo e aprimore sua desenvoltura na medida em que consegue manter o foco na tarefa conduzindo a estabilização de sua postura de forma equilibrada nas diversas situações técnicas. O músico pode adquirir uma consciência tal de sua estrutura a ponto de despertar vias expressivas latentes e lhe permitir tomar decisões autônomas acerca de ajustes corporais orgânicos, que podem ser desenvolvidos se mais frequentemente explorados e incorporados na suas experiência criativas de movimento.

Referências:

BERTAZZO, Ivaldo. *Corpo vivo: reeducação do movimento*. São Paulo, SP: SESC (São Paulo), 2010.



- BROOKS, Lynn Matluck. *Harmony in Space: A Perspective on the Work of Rudolf Laban*. Journal of Aesthetic Education, Illinois, v. 1 27, n.2, p.29-41, Summer, 1993.
- CAGE, John. *In a Landscape*. New York: C.F. Peteres, 1960. Partitura
- CALAIS-GERMAIN, Blandine; LAMOTTE, Andrée. *Anatomia para o movimento*. 2. ed. Barueri: Manole, 2010. 2 v.
- COPLAND, Aaron. *Passacaglia*. Paris: Salabert, 1022. Partitura.
- COWELL, Henry. *Aeolian Harp*. New York: Associated Publishers, 1959. Partitura
- COWELL, Henry. *The Voice of Lir*. New York: Associated Publishers, 1959. Partitura.
- CRUMB, George. *A Little Suite For Christmas, A.D.1979*. New York: C.F. Peters Corporation, 1929. 1 partitura (15p). Piano.
- FRANKLIN, Eric N. *Conditioning for dance*. Champaign, IL: Human Kinetics, 2004.
- HAMILL, Joseph; KNUTZEN, Kathleen M. *Bases biomecânicas do movimento humano*. São Paulo, SP: Manole, 1999.
- HICKS, Michael. Cowell's Clusters. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.77, n.3, p. 428-458, Autumn, 1993.
- HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro d Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa* - 2 ed. rev. e aum. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2004
- MILER, Jussara. *A escuta do corpo*. São Paulo: Summus, 2007
- MILER, Jussara; NEVES, Neide. *Técnica Klauss Vianna- Consciência Em Movimento*.
- ILINX- Revista do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais- Unicamp, Campinas n.3, p. 1-7, set. 2013.
- NEVES, Neide. A técnica Klauss Vianna como sistema. *Dança e educação em movimento*.
- CALAZANS, Maria Julieta Costa; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (org). 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- ZACHARKOW, Dennis. *Posture: sitting, standing, chair design, and exercise*. Springfield, Ill., U.S.A.: Thomas, 1988.

¹“Meio pelo qual experienciamos a totalidade da sensação” (Levine apud Miler, 2007, p. 77)

²A dinâmica *pp* é utilizada nesta obra - em um trecho de dinâmica *mf* - para indicar a intensidade de uma textura ou plano de fundo da melodia principal, não caracterizando em si a intensidade do trecho.

³A dinâmica *pp* é utilizada nesta obra - em um trecho de dinâmica *mf* - para indicar a intensidade de uma textura ou plano de fundo da melodia principal, não caracterizando em si a intensidade do trecho.

⁴ Não confundir com retificação da coluna. Ao Verticalizar o eixo preserva-se a relação entre suas curvas.