

A PRESENÇA A PARTIR DA ESCUTA DO TEMPO-SOMA

Olivia Falcão¹Jussara Miller²

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo tem por objetivo aprofundar os estudos da presença cênica sob a ótica da Técnica Klauss Vianna (TKV) a partir de considerações acerca da noção de tempo. Para tanto, refletiu-se sobre a prática da TKV e realizou-se revisão bibliográfica no tocante aos temas presença, corpo e tempo. Observou-se que as linhas de pensamento que embasam e norteiam a TKV referem-se mais especificamente a relações entre corpo e espaço do que àquelas entre corpo e tempo. Propõe-se, assim, a adoção do conceito tempo-soma, em referência a corpo-soma, com vistas a fomentar reflexões atinentes às relações entre corpo e tempo, como meio de ampliar as possibilidades de construção e manutenção do estado de presença.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, Presença cênica, Soma, Tempo.

The current article intends to deepen the studies of scenic presence in Klauss Vianna Technique starting from thoughts on the notion of time. To that intent, a review of the practice and literature on Klauss Vianna Technique shows that the relations between body and space are far more emphasized than those ones between body and time. Therefore a notion of time-soma is proposed, in reference to soma – the notion of the body as soma –, as means to enrich the discussions about the relations between body and time, in order to improve the exercise of scenic presence.

Keywords: Klauss Vianna Technique, Scenic presence, Soma, Time.

Silêncio.

vladimir Ajudou a passar o tempo.

estragon Teria passado igual.

vladimir É. Mas menos depressa.

Pausa.

(BECKETT, 2017, p. 63)

¹ Atriz formada pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, especialista em *Corpo: Dança, Teatro e Performance* pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação e especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP. Atualmente, desenvolve livre pesquisa sobre relações entre corpo e tempo e sobre presença sob a perspectiva da ausência.

² Bailarina e coreógrafa com atuação artística em processos de criação entre linguagens: dança, teatro, literatura, fotografia e vídeo. Mestre e Doutora em Artes e graduada em Dança pela UNICAMP. Docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP e do Curso de Graduação em Dança da UNICAMP. Diretora do Salão do Movimento, em Campinas-SP (salaadomovimento.art.br).

Este artigo dedica-se a elaborações atinentes à presença cênica sob a ótica da Técnica Klauss Vianna (TKV), em diálogo com reflexões acerca de relações entre corpo e tempo, associando ao pensamento de corpo da TKV uma condizente concepção de tempo.

O presente texto se inspirou na percepção de que, embora a TKV considere plenamente a noção de espaço e tempo atrelados e, destarte, investigue relações entre corpo e tempo, suas instruções, procedimentos e registros bibliográficos muito mais explicitam pontualmente relações entre corpo e espaço.

Em vista disso, propõe-se aqui o conceito tempo-soma como meio de ampliar as possibilidades de estudo, pesquisa e criação no campo da presença cênica no âmbito da TKV.

Premissas

Ao afirmar que “o corpo que queremos exercitar é o mesmo com o qual nos acostumamos a correr, brincar, amar ou sofrer” (VIANNA, 2005, p. 111), Klauss Vianna refere-se à concepção de corpo adotada como pressuposto filosófico de sua técnica. É premissa das abordagens que compõem a Escola Vianna³ a adoção do pensamento somático de corpo, baseado no reconhecimento do soma⁴ – unidade corpomente, eu-corporal, corpo-sentido(s), corpo na sua integralidade nos seus aspectos físico, psíquico e emocional, em seus processos perceptivos e investigativos, com vistas à autonomia – capacidade de agir em nome próprio – e à autorregulação – equilíbrio relacional entre os próprios processos –, considerando os ininterruptos fluxos de afetos entre corpo e espaço, que os alteram reciprocamente (MILLER, 2014).

A Teoria Corpomídia, desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner, esclarece que as informações que chegam ao corpo negociam com as informações que, naquele momento, o compõem, em um contínuo processo de contaminações entre corpo e espaço (KATZ; GREINER, 2006). Processos corporais e fluxos em curso no espaço afetam-se mutuamente, transformam-se incessantemente. Trata-se do movimento ininterrupto de redes de relações constituídas pela permanente circulação de informações, sejam estas corpos ou outros aspectos ambientais.

³ Abarca a Escola Vianna abordagens teórico-práticas – de estudo, pesquisa, criação e ensino – desenvolvidas por uma linhagem de gerações de artistas pesquisadores que partilham de um entendimento de corpo e de princípios comuns aos preceituados originariamente por Klauss e Angel Vianna. (MILLER, 2012)

⁴ “‘Soma’ não quer dizer ‘corpo’; significa ‘Eu, o ser corporal’. O Soma é vivo; ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade.” (HANNA, 1972, p.28)

Presença

Estado de presença, estado de atenção, estado cênico, presença cênica, estado de dança: a presença é um dos sete tópicos corporais inter-relacionados que compõem o Processo Lúdico, introdutório, da TKV (MILLER, 2007), bem como do princípio maior das artes performativas – dança, teatro, performance, circo e música. Todos os artistas da cena ocupam-se de pensar, buscar, praticar essa qualidade de presença dilatada, de percepção ampliada, desejosa do encontro. A presença do observador/espectador na partilha da obra é convocada pela presença do artista cênico (MILLER, 2012). Muito já se discorreu em arte sobre estado de presença – cada artista a partir de suas experiências, percepções e vocabulário – e continua havendo o que elaborar acerca desse tema, que é, simplesmente, pulso da vida autônoma e das artes do corpo.

A construção da presença ancora-se no estado do corpo em experiência. Considera-se experiência “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma”. (LARROSA, 2018, p. 28) Entende-se estar presente também como, conscientemente, perceber-se afetado e a afetar, reconhecendo fluxos de estados corporais e tomando parte nos fluxos de acontecimentos em curso no espaço. É em presença que se reconhece a integralidade do corpo, que se realizam potencialidades e que se cria, enriquecendo-se de possibilidades a vida. Presença é tônica da vitalidade e da arte.

Como caminho para tanto, Klauss Vianna aponta para um ocupar-se do corpo em suas relações, instante após instante (VIANNA, 2005). A construção do estado de presença inicia-se, pois, pela escuta de si, que instaura a percepção do presente, que, por sua vez, leva à experiência do corpo presente. (MILLER, 2014)

Segundo Miller (2007, p. 54), a escuta de si inicia-se pela auto-observação conduzida pela sensorialidade, “[...] 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 [...]”, bem como pela percepção consciente de movimentos, sem ignorar a conexão entre os conteúdos conscientes e inconscientes na produção de movimento. “O despertar sensorial vai trazendo o aluno para o mundo do aqui-agora, instaurando um corpo vivo e atento [...]” (Ibidem, p. 61), é dizer, um corpo que prossegue em seu empenho de se perceber, sensorial, sensivelmente, ocupando-se de suas relações presentes, a fim de que possa responder autonomamente aos estímulos que lhe acometem.

Pode-se definir a percepção do presente como ação de, instante após instante, ir tomando consciência dos caminhos pelos quais estão a fluir

informações, de dentro do corpo para fora, de fora para dentro, e de dentro para dentro – saber-se sabendo de si, ter consciência do próprio corpo ao reconhecer o que faz enquanto se faz (MILLER, 2014). Trata-se de descer a minúcias do acontecimento presente do qual o corpo participa, em atitude investigativa de cada instante, conferindo sentido ao que se observa.

Considera-se presente, portanto, o corpo que atualiza, a cada instante, a escuta de si, do espaço e do outro, renovando a consciência de sua percepção e disponibilizando-se para lidar organicamente com os fluxos atuais de afetos que o enredam e nos quais influi, caracterizando-se, assim, como corpo em experiência.

Participa o corpo cênico dos fluxos em curso no espaço-tempo do acontecimento cênico, recebendo e emitindo informações em relação ao espaço extracorpóreo, em organicidade. Diz-se orgânica a ação oriunda de processos corporais integrados entre si e aos fluxos correntes entre os meios interno e externo ao corpo, instante após instante, sugerindo-se a imagem de corpo e espaço formando um só organismo. Trata-se de participar, de ser parte consciente da rede de relações em que se insere o corpo, o que o afeta e é afetado por ele. Nesse sentido, elabora Eleonora Fabião:

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascendo e morrendo; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010, p. 321)

Presença é princípio, meio e fim das artes do corpo, vez que, nestas, a criação parte do estado de presença, a cena acontece com base na constante atualização de tal estado e tem-se por propósito a convocação da presença do público, no intuito de promover o encontro que caracteriza esse campo artístico. Por sua vez, cumpre às artes da presença dar a ver por via do corpo. O corpo é, pois, primordialmente, começo, meio e fim de tais linguagens – em vista do que, pode-se a elas se referir como artes cênicas, artes performativas, artes do corpo, artes da presença, artes do tempo. Do tempo presente. Etimologicamente, “presente” é o que está à frente, no sentido de à vista e, portanto, o que se mostra. Construir corpo presente é se dar a ver, expansão de si para o mundo, ao passo em que se vivem relações transformadoras, experiências.

Tempo

A palavra “tempo” é usada com diversos significados interligados, porém distintos: 1. “tempo” é o fenômeno geral da sucessão dos eventos (“O tempo é inexorável”); 2. “tempo” indica um intervalo ao longo dessa sucessão (“no tempo florido da primavera”), ou então 3. a sua duração (“Quanto tempo você esperou?”); 4. “tempo” pode também indicar um momento particular (“É tempo de migrar”); 5. “tempo” indica a variável que mede a duração (“A aceleração é a derivada da velocidade em relação ao tempo”). (ROVELLI, 2018, p. 22)

A mitologia grega aborda o tempo por dois vieses: Kairós é o deus do tempo oportuno, qualitativo, que aponta para o momento do acontecimento, da experiência, para o instante da criação, da invenção; Cronos é o titã que representa o tempo sequencial, quantitativo. Kairós e Cronos personificam tais modos temporais de se pensar a existência.

Cognitivamente, os processos mentais apresentam confluências de presente, passado e futuro cronológicos, que se influenciam mutuamente em rede, contaminam-se entre si – tomando-se o termo da Teoria Corpomídia. Instante, imaginação, memória e projeção não são instâncias apartadas. Pode-se dizer, portanto, que processos cognitivos assim tomados relacionam-se ao tempo kairós.

Como dito, apesar de não detidamente, muito já se trabalha a relação com o tempo no âmbito da TKV: no ato de dar tempo para a chegada em sala de trabalho e para a conversa inicial com o grupo; dando-se tempo para o relaxamento da musculatura – visando à dissolução de tensões acumuladas, ao estudo de peso, de apoios, da lida com o chão; na escuta de si, em especial observando-se ritmo respiratório, cardíaco; ampliando-se a atenção para o espaço, em práticas que envolvem a percepção de ritmo estabelecido pelo grupo; relacionando-se com outros corpos em movimento, em ritmo de jogo; dando-se tempo para que estudo de movimento se torne estado de dança; dando-se tempo para que relações se estabeleçam em uma improvisação; buscando-se perceber o momento a partir do qual relações estabelecidas em uma improvisação esvaem-se, demandando a construção de um fim; variando-se velocidades em propostas de improvisação; relacionando-se com eventual estímulo sonoro/musical; praticando-se repetição sensível, que, pode-se dizer, remete a certo ritmo cíclico, que evidencia diferenças.

A seguir, um levantamento exemplificativo de trechos da bibliografia da TKV que tocam no tema da lida com o tempo:

Klauss Vianna enfatiza “a importância da relação com o tempo, o tempo interior”. (VIANNA, 2005, p. 51)

O ritmo do universo é composto de expansão e recolhimento. Somos, também, expansão e recolhimento, cada célula é expansão e recolhimento. Temos todos um ritmo comum e universal, e cada artista, ator ou bailarino precisa atuar respeitando esse ritmo. [...] Essa expansão e esse recolhimento têm harmonia e são capazes de criar um movimento-resposta dentro de mim. (Idem, p. 79)

“O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções.” (Ibidem, p. 105)

Não tenho pressa nem um tempo determinado para essa introdução: a duração depende de cada turma, da reação de cada um e da reação de uns com os outros, da minha intuição e disponibilidade. Um dia conversa-se mais, outro dia menos. (Ibidem, p. 134)

É interessante ver como atenção e temporalidade estão ligadas. A atenção nos coloca no presente, onde tudo acontece. [...].

O interesse de Klauss estava exatamente nas conexões do momento, na possibilidade de mudança e novidade. A expectativa diante da experiência de movimento não era de repetição. E, nesse caso, a atenção é fundamental para ressaltar e aproveitar o aparecimento de novas conexões. (NEVES, 2008, p. 85-86)

“[...] uso músicas instrumentais diversificadas para criar uma sensibilização ao tempo e à música.” (MILLER, 2012, p. 104)

“Criar e jogar em grupo é perceber o momento da realização ou do funeral dos seus desejos [...]” (Idem, p. 122)

Sobre repetição:

“[...] é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí temos a capacidade de criar movimentos próprios e cheios de individualidade e beleza.” (VIANNA, 2005, p. 73)

O processo técnico é enfatizado não como repetição mecânica, mas como repetição sensível, como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões. É, portanto, um processo qualitativo, e não um treinamento quantitativo para o acúmulo de habilidades em cadência linear a partir da repetição mecânica. (MILLER, 2012, p. 65)

No trecho acima, pode-se associar, a partir dos termos “qualitativo” e “quantitativo”, a repetição sensível ao tempo kairós e a repetição mecânica

ao tempo cronos. Assim como se relacionam “percepções” a kairós, “linear” a cronos. No trecho abaixo, pode-se remeter “verticalizado” a kairós.

Se houver repetição de movimentos/momentos, ela será trabalhada não no sentido de reprodução de algo que passou e deve ser resgatado, mas como algo vivenciado que pode ser verticalizado como rede de percepções, no fluxo criativo do sensível para o dizível. A repetição, quando acontece, é sensível, e não mecânica. (Idem, p. 136)

Embora assim já muito se explore a respeito do tempo e seja certo que considera a TKV a noção de espaço e tempo atrelados, muito mais especificamente referido é o espaço que o tempo. Conta a Técnica com larga e rica elaboração sobre relações entre corpo e espaço – relação de parceria com o chão, apoios no espaço (seja em contato com superfície, seja o apoio do olhar), espaços articulares, espaços interfasciais, expansão do corpo dilatado no espaço. Parece bem-vinda a proposta de pensarmos, também, em possibilidades de enfoques temporais para a prática reflexiva da TKV.

Por aproximação da expressão “corpo-soma” – a destacar a integralidade do corpo, a unicidade orgânica flexível composta por seus processos, em ininterruptas trocas com o espaço – chamamos de “tempo-soma” o presente – por ser o tempo que permite ação, experiência, transformação, o tempo em que efetivamente se vive – que não é o que se distingue de passado e futuro, mas o que integra passado e futuro, o que atualiza memória e projeção. O presente, tempo da imaginação, do desejo, do sonho, da invenção, da poética de cada soma, composto, a cada instante, por suas potências, limitações, experiências fruto de interações com os fluxos correntes. Tempo-soma seria, portanto, o presente a que se refere o estado de presença, considerando corpo presente como o soma consciente de sua conexão com o tempo do acontecimento, kairós.

Como se acaba de aludir, é claro que se vive também em cronos, aliás, é em termos mormente cronológicos que se encontra estruturada a vida em sociedade. O que se está a elaborar não nega, por óbvio, a passagem cronológica do tempo, apenas aponta para uma concepção de tempo coerente com a expansão do soma, com a realização de suas potencialidades, a cada instante.

Tampouco é o que ora se passa aqui a chamar tempo-soma conceito novo frente à noção de kairós, que existe desde a Antiguidade. Tal nomenclatura, no entanto, presta-se a destacar a correspondência entre dado caráter do tempo e a perspectiva somática que embasa e norteia a TKV, propondo um novo ângulo de visão sobre estado de presença, qual seja, o pautado especialmente em relações entre corpo e tempo.

Estado de presença poderia ser entendido, então, como estado do corpo

sincronizado, afinado, integrado à pulsação, ao ritmo, à musicalidade do espaço em dado momento, a cada instante, um corpo dilatado no tempo. Difícil pôr em palavras tais sutilezas – vez que tempo é conceito complexo, fugidio, invisível, impalpável, misterioso –, mas é de se perceber a experiência da presença estreitamente conectada com o tempo – pulso, ritmo, musicalidade, duração, ideias estas que atribuem certa concretude à percepção temporal.

Visto que a TKV é apresentada por meio de instruções verbais precisas – devido ao fato de atuar o professor como orientador, facilitador, provocador de pesquisas singulares, não como modelo a ser copiado, a escolha das palavras na condução de cada procedimento deve ser criteriosa, lúcida, bem fundamentada e propositada. A adoção da expressão “tempo-soma”, ao remeter prontamente a “corpo-soma”, funcionaria como apontamento direto de relações entre corpo e tempo, estímulo capaz de gerar novas experiências de movimento e, a partir destas, novas reflexões, debates, criações.

Poderíamos formular instruções aptas a estender a já tão precisamente orientada parceria com o chão, com a força da gravidade e com o espaço também ao tempo-soma – associado à musicalidade de cada corpo, à pulsação de um espaço, ao que se pode imaginar como ritmo respiratório de um espaço ocupado, à duração, bem como a afinações, a sincronidades.

Vasto campo de estudo abre-se a partir de cada um dos termos acima elencados. No que tange à duração, por exemplo, pode-se dizer, em um primeiro relance, que seu tratamento na prática da TKV é diverso para espaços intracorpóreos e para ações no espaço extracorpóreo. Empenho primordial na TKV é a dilatação de espaços internos e seu cultivo, sua constante manutenção; fazemos espaços durarem, de modo a agirmos com flexibilidade frente ao efêmero, ao não duradouro, da cena. Sendo a natureza do universo e do corpo o movimento, é de se pensar que o que nos singulariza é a porção de efemeridades que – por diversas causas, de variadas formas e com vistas a distintas finalidades – fazemos durar. E repetir, refazer é meio de fazer durar. E, na repetição, há muito de pulso, ritmo, musicalidade. Enfim, muito a ser experimentado. A seguir, algumas definições iniciais à luz dos estudos do som, fértil campo de abordagem possível para o desenvolvimento da pesquisa de relações entre corpo e tempo sob a ótica da TKV.

Duração é um dos quatro parâmetros ou elementos formais do som, ao lado de altura, intensidade e timbre (MED, 1996). Trata-se do tempo pelo qual um som é emitido e, portanto, percebido pela audição: diz-se “curto” um som emitido por um pequeno intervalo de tempo e “longo”, aquele emitido por um grande intervalo de tempo. A organização de sons sucessivos de durações diferentes, associada a uma acentuação específica – forte/fraco – gera o que genericamente

se chama ritmo, que imprime grande parte do caráter de uma obra musical. A partir do ritmo, pode-se inferir uma unidade básica de passagem do tempo musical, chamada pulso ou pulsação. Mais precisamente, a percepção do pulso consiste em uma resposta cognitiva à organização rítmica perceptível na “superfície” musical, a partir da qual percebe-se o pulso na “profundidade” da música. Este é tipicamente regular, repete-se a intervalos de tempo iguais, mas isso não ocorre necessariamente. Já a musicalidade, grosso modo, seria a tendência inata e/ou a sensibilidade cultivada para apreciar, tocar ou criar música. Mais genericamente, a palavra pode referir-se a atributos como encadeamento harmonioso e ritmo adequado, seja de sons, de gestos, de comportamentos, o que, contudo, trata-se de uso metafórico do vocábulo, a partir da ideia paradigmática de “eufonia” ou de “boa música”.

Tomando termos do campo de estudo do som, é de se pensar no que seria a musicalidade expressa por cada corpo, no ritmo comum instaurado por um grupo em dado espaço, na pulsação que a configuração de um espaço emana, bem como na afinação entre corpo e espaço de que trata Lisa Nelson.

Os Tuning Scores (partituras de afinação) de Lisa Nelson são práticas de improvisação que são, em si, performances. Consistem em ferramenta que aponta como escolhas são feitas em uma improvisação e que, assim, integra todos os presentes no jogo improvisacional de composição de imagens, ao ativar, nos observadores, a consciência de dar sentido ao que veem. “Tuning (afinar) é estar vivo, portanto estou constantemente a afinar-me pelas condições locais e pelas pequenas mudanças nas condições locais que incluem o meu corpo.” (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 144)

Partindo de relações entre corpo e som, pode-se refletir sobre a percepção de um sistema aberto temporal de cunho musical – rítmico e frequencial. Trata-se de como o corpo, como componente de tal sistema, compreende, integra, lida com estímulos sensoriais. Cabe, nesse ponto, pensarmos a escuta um pouco mais.

Escuta sensorial

Pode-se pensar a sensorialidade centrada na sensibilidade tátil a vibrações – ondas, sejam mecânicas (som), eletromagnéticas (luz captada pela visão) ou eletroquímicas (que se propagam no sistema nervoso). Em razão de a percepção sensorial advir da sensibilização de terminações nervosas situadas em camadas de tecido que vibra ao ser excitado por ondas, pode-se dizer que audição, visão, olfato e paladar seriam especializações do tato, o que fundamenta o fato de os sentidos funcionarem interligados, configurando o corpo como organismo

integralizado, em que processos emocionais e psíquicos são desencadeados por sensorialidade una – apontamento afirmativo do caráter somático do corpo. A sensorialidade caracteriza-se por captação de vibração – ou movimento periódico, tipo de movimento estudado em ondulatória, que segue um padrão espacial e temporal que sempre se repete, ou seja, o padrão de movimento repete-se em intervalos de tempo iguais. Trata-se do tipo de movimento mais importante na física da música, por ser o movimento realizado pelos corpos que, ao vibrarem, emitem sons cuja frequência (correspondente ao elemento musical da altura) será a mesma da vibração dos corpos (ROEDERER, 2002).

Provavelmente, é a audição diferenciação muito antiga do tato, vez que a estrutura do ouvido apresenta características que remetem à vida na água. Certo é que a audição evoca emoções e sentimentos bastante primordiais. Somos, de pronto, tocados emocionalmente pela música, bem como é o estímulo sonoro imediata ignição para que se aflore o sentimento de medo, mecanismo de sobrevivência – é notável a reação instintiva de proteção do corpo ao ouvir som não habitual. A propósito, parece ser o conflito, a oposição e, por conseguinte, o medo como componente emocional de tais situações de atrito, o que nos individualiza perante o meio e aquilo que nos faz tomar consciência de nós próprios.

Nesse particular, é interessante notar como, nas mais variadas cosmogonias, o som é colocado como evento imediatamente antecedente à criação do universo e, também, imediatamente anterior à sua dissolução – por exemplo, deuses criadores não criam a partir de gestos corporais ou do olhar, mas da fala “faça-se!”, de um grito ou até mesmo do diálogo. Da mesma forma, a reconexão com a divindade, acompanhada de uma diluição aparentemente inevitável do Self, dá-se, para muitos monges, a partir da repetição de orações ou mantras, e não de um gesto ritual. Tomando-se os atos de criação do universo e de retorno à origem divina como metáforas para a formação e dissolução da consciência, a conclusão é a de que o som se encontra exatamente nas regiões limítrofes da experiência consciente. Se o medo faz parte das experiências mais primevas de individuação, ou seja, de formação de nossa consciência, nada mais coerente que retratar tais experiências por imagens arquetípicas em que seres divinos – e medonhos por sua própria natureza misteriosa – sejam justamente aqueles que criam o mundo, ou que o põem ante os olhos daquele que, finalmente, sabe-se ou intui-se um ser vivente. Se o medo é um dos sentimentos mais primordiais de nossa psique, se possui relação íntima com o som, que é captado por um de nossos sentidos mais primordiais, e se toma parte importante em nossa individuação, então o som parece ser também protagonista desse processo inicial de formação da consciência (SCHAFFER, 2019).

De todos os sentidos, a audição é o menos seletivo – a escolha por não ouvir é menos efetiva do que a escolha por não olhar, não cheirar etc., o que faz do som informação que flui do exterior para o interior do corpo, no mais das vezes, de modo inevitável, evidenciando a permeabilidade de fronteiras entre corpo e espaço. Por outro lado, curiosamente, pode-se dizer que a percepção consciente via audição é a que demanda, (e promove), maior abertura, atenção, receptividade, além de ser a que mais engaja o corpo, a que mais o mobiliza profundamente no sentido de responder expressivamente aos estímulos do espaço. Daí que ouvir é, em grande medida, imposição do espaço a que o corpo encontra-se submetido, enquanto escutar – perceber conscientemente o que se ouve – seria ação que exige postura mais ativa, mais engajamento, mais interesse pela experiência da relação proposta pelo som que chega, do que, por exemplo, a ação de ver, de reconhecer o que se olha. É tal qualidade perceptiva inerente à escuta que justifica tanto a adoção do termo pela TKV quanto a presente elaboração no sentido de nos valermos da percepção sonora com vistas a uma aproximação da percepção de relações entre corpo e tempo.

Relativamente à percepção, pode-se afirmar que esta condiz com o tempo-soma, por ser ação presente do corpo tanto afetada pelo passado quanto projetiva do futuro, e além, o que é mais impressionante, por ser ação presente inventiva do passado e do futuro.

O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a ação criativa de um corpo no mundo reproduz os procedimentos que o engendraram como uma porta vai-vem, responsável por promover e romper contatos. Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. O corpo se habitua a conectá-los. A presença de um anuncia a possibilidade de presença dos outros. [...] Tendo a estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás plugando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. (GREINER; KATZ, 1998, p. 94-95)

Destaque-se ainda o trecho abaixo, que aponta que o movimento é gerado em decorrência de uma interação – entre voltagem e célula, à qual imediatamente relaciona-se evento rítmico – elemento do tempo.

[...] foi Rodolfo Llinás (2001) quem evidenciou que o movimento é sempre criado a partir de uma oscilação, um evento rítmico (como o do pêndulo ou do metrônomo) que se processa em um neurônio como atividade elétrica no momento preciso em que a voltagem atravessa a membrana que envelope a célula. [...] A partir das mudanças no ambiente presente (onde se dá a ação), o movimento é a garantia da sobrevivência. O passo seguinte é

o que Llinás chama de “predição”. O que chama de “si-mesmo” seria compreendido, neste sentido, como a centralização da predição, uma espécie de estado interno que antecipa a possibilidade futura. Esta possibilidade já é movimento [...]. (GREINER, 2010, p. 96-97)

É de se observar, ademais, que o trecho em questão parece afirmar também que é o movimento que gera movimento. Dito de outro modo, a realidade é movimento, a promover interações, acontecimentos relacionais, que constituem tempo e espaço, que, do mesmo modo, só existem em relação, em interações. Ocorre que o movimento é dado pelas próprias interações, ou seja, a realidade é formada por interações que se movem no sentido de interações, em ininterruptas reorganizações. Nesse ponto, a grande questão é: como podemos nos colocar nessa teia, em composições que nos façam sentido, nelas agindo na medida de nossas potencialidades? A experiência da arte, pela conexão sensível que proporciona entre corpo e espaço-tempo, pode ser um caminho.

Grosz afirma que a arte produz problemas e provocações além de afetos, sensações e intensidades [...]. O que entende por intensidades seriam as forças do espaço, do tempo e da matéria mesma de onde nasce a experiência. [...] A arte seria capaz de estabelecer, portanto, uma ponte entre corpo vivo, as forças do universo e a criação do futuro. (GREINER, 2010, p. 105)

É a experiência – corporificação fruto da percepção de afetos decorrentes de interações – a gênese de um tempo-soma a ela relacionado.

Neste movimento em que figuras da realidade subjetiva e objetiva vão se engendrando e outras desaparecendo, movimento que é feito das marcas, suas reatualizações, suas combinações, [...]. [linhas de tempo se abrem], estas múltiplas e imprevisíveis direções em que vai se produzindo a realidade. (ROLNIK, 1993, p. 243)

Acaba-se de formular que a experiência gera o tempo-soma. Mas é de se ressaltar também que, conforme elaborado, é a conexão entre corpo e espaço-tempo – via escuta de si e percepção do presente – que propicia a experiência do estado de presença; e é a referida conexão entre corpo e tempo que caracteriza o tempo-soma. Ou seja, a consideração do tempo-soma é o que promove (também) a experiência do estado de presença, que se confunde, em certo aspecto, com a consideração do tempo-soma.

Fica evidente que este artigo não se propõe a adentrar propriamente as possibilidades de pesquisa mencionadas, aventadas a partir da introdução do conceito tempo-soma. Trata-se, antes, de um primeiro passo para sua realização.

A busca de uma escuta do tempo, a tomada de consciência de relações entre corpo e tempo, tanto quanto nos seja alcançável, pode nos brindar com a emergência de novas possibilidades de realidade, de novas texturas de fluxos de relações, de novos sentidos, a nos habilitarem a experienciar as intensidades e potências do corpo e do estar no mundo com mais vitalidade. Compreender mais sobre relações entre corpo e tempo, além de contribuir para o estudo, pesquisa e criação no campo da presença, é compreender mais sobre a vida, sobre a realização de potencialidades e sobre todas as mortes e ausências – fins que podem ser meios para novos começos, enquanto se viver.

Referências

- BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- COELHO, Sílvia Tengner Barros Pinto. **Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico** – Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro. Tese (doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Pós-Graduação em Comunicação em Artes, Lisboa, Portugal, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico**, Estado Cênico. Revista Contrapontos, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 321-326, set-dez 2010.
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta**: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Natureza cultural do corpo**. In: Lições de dança 3. Org. Sílvia Soter e Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998. p. 77-102.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- _____. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

_____. **O corpo presente:** uma experiência sobre dança-educação. Educação Temática Digital, Campinas, v. 16, n. 1 p. 100-114, jan./abr. 2014.

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

ROEDERER, Juan G. **Introdução à Física e à Psicofísica da Música.** São Paulo: Edusp, 2002.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir:** uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

ROVELLI, Carlo. **A ordem do tempo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SCHAFER, R. Muray. **Vozes da tirania:** templos de silêncio. São Paulo: Unesp, 2019.

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