

TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO ALFABETO: um diálogo entre duas trajetórias

Paulina Maria Caon¹

Verônica Gonçalves Veloso²

RESUMO | ABSTRACT

Esse texto é uma investigação da possibilidade de constituir reflexões explicitamente dialógicas, pautadas nas memórias de duas pesquisadoras docentes artistas, que compartilham vários momentos de suas trajetórias de contato com a Técnica Klauss Vianna. A partir de um primeiro encontro, no Depto. de Artes Cênicas da ECA-USP, por meio de uma oficina com Luzia Carion, as autoras narram o começo de sua interação com os princípios da Técnica Klauss Vianna e alguns desdobramentos que tais práticas têm em suas atuações pessoais e profissionais até os dias de hoje.

Palavras-chave: trajetórias formativas, Técnica Klauss Vianna, processos artísticos e pedagógicos, consciência corporal, caminhar

This text is an investigation of the possibility of constituting explicitly dialogical reflections, based on the memories of two female researchers, teacher-artists, who share various moments of their trajectories of contact with the Klauss Vianna Technique. From a first meeting, at the Dept. of Performing Arts at ECA-USP, through a workshop with Luzia Carion, the authors narrate the beginning of their interaction with the principles of the Klauss Vianna Technique and some consequences that such practices have on their personal and professional activities to this day.

Keywords: formative trajectories, Klauss Vianna Technique, artistic and pedagogical processes, body awareness, walking

¹ Pesquisadora, performer e professora do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela ECA-USP, com período sanduíche no Grupo de Pesquisa em Antropologia do Corpo e da Performance da Universidade de Buenos Aires. Pós-doutorado concluído pela Faculdade de Educação da USP, com período de estágio no Depto. de Arquitetura da Universidade de Roma Três. Colabora com o Coletivo Teatro Dodecafônico desde 2008, por meio do qual inicia suas investigações sobre o caminhar como prática estética e política, cuja interface com a educação foi tema de seu pós-doutoramento. Investiga interfaces entre as artes em campo expandido, a educação, a antropologia, especialmente por meio da observação da experiência corporal nas práticas artísticas e na formação de professores de Teatro.

² Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Vice líder do Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas. Docente orientadora do SubProjeto Arte do Programa de Residência Pedagógica CAPES/USP. Doutora e Mestre em Artes pela ECA/USP, tendo realizado parte de sua pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Artista do corpo e da cena, atua como encenadora e performer junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico desde 2008, tendo dirigido algumas encenações e realizado pesquisa sobre o caminhar como prática estética e política. Acadêmica e artisticamente, investiga a arte contemporânea, seu potencial pedagógico e os desafios recentes apresentados ao espectador de ações teatrais e performativas. É autora do livro “Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano” (Ed. Appris, 2021).

Das primeiras memórias

*Estou aprendendo a ver
Não sei o que provoca isso
Tudo penetra mais fundo em mim
E não para no lugar em que costumava terminar antes
Tenho um interior que ignorava
Agora tudo vai dar aí
E não sei o que aí acontece.
Rainer Maria Rilke*

Paulina - Eu estava em busca das primeiras memórias sobre minha experiência com a Técnica Klauss Vianna. Algumas imagens são ainda muito fortes. Mas também ficou evidente que para mim essa história começa um pouco antes do encontro com a TKV. Era 2001 e eu era jovem, tinha 24 anos. Já estava formada em Teatro, encantada com as disciplinas que envolviam práticas corporais, mas também convencida de que não tinha exatamente a mesma vocação artística que algumas de minhas companheiras da graduação, que tinham certeza de que “o Teatro” as havia escolhido e de que eram atrizes. De minha parte, estar em cena era um desafio e, muitas vezes, um grande incômodo, em que meu senso crítico era o protagonista. Raras vezes eu conseguia me entregar a uma improvisação ou cena sem essa participação silenciosa, que por vezes se materializava em narrativa interna, outras vezes, ainda mais duras, se materializava apenas como uma sensação corpórea difícil de delinear - um desconforto que nascia talvez no estômago e se transformava em isolamento, um mergulho em mim mesma que terminava nessa sensação de inadequação ou não pertencimento àquela situação, aquele lugar, com aquelas pessoas.

Recém formada no bacharelado, mas trabalhando na unidade do Museu de Arte Contemporânea que ainda ficava no campus da USP, passo a cogitar reingressar no Depto. de Artes Cênicas (CAC) para fazer também a licenciatura, campo que já me interessava e no qual já estava, de certo modo, atuando como educadora no museu. Lembro-me das temperaturas, dos aromas, das calçadas em que pisava cotidianamente nas minhas caminhadas entre o Morro do Querosene, passando por dentro do Instituto Butantã. Passava pelas palmeiras com suas folhas penduradas, que ficavam dias assim quando secavam, como capas de samurais, seres silenciosos até habitarem o chão. Lembro dos percursos por dentro da USP, ora para chegar ao MAC, ora para voltar aos espaços do curso de Artes Cênicas, de onde há pouco eu saíra formada. Num desses percursos é que tomo conhecimento da oficina que Lu Carion ofereceria como verificação prática de sua investigação no mestrado. Quatro encontros

semanais, quatro horas por dia, durante um semestre. Mais de vinte pessoas presentes nos primeiros encontros. Seis pessoas finalizando esse processo. Algo muito diferente se processou em mim durante esses meses. Algo nessa experiência possibilitou que eu reelaborasse minha relação comigo e com o próprio fazer artístico, com o que eu pensava que era estar em cena ou criar artisticamente. Ao narrar, as memórias começam a emergir: o suor do corpo em movimento, a força da voz de Luzia e sua firmeza na condução de tantos corpos ao mesmo tempo no começo do processo de estudo. Lembro o peso de alguns corpos sobre partes do meu em improvisações, o cruzamento de olhares em improvisações e investigações para construção de cenas, e, finalmente, lembro quando começamos a ressoar sons, palavras, fraseados quando passamos a investigar a relação entre impulso de movimento e impulso sonoro durante alguns anos. Lembro-me da sala 21 iluminada pelo sol matinal no CAC, do silêncio e concentração nessa sala de trabalho já habitada apenas por nós três, quando já éramos Obara - Grupo de Pesquisa e Criação. É um filme acelerado, de imagens e afetos entrelaçados, que pode funcionar aqui como primeiro movimento. Lanço para você esse mesmo desafio, Verônica. Quais são suas primeiras memórias do encontro com a Técnica Klauss Vianna?

Verônica - Cursava o segundo ano da graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP, havia ingressado no Bacharelado e vivia entre muitas descobertas e incertezas sobre os rumos que tomaria na minha vida profissional e, principalmente, o que faria com aquela formação. Na disciplina Interpretação I e II, trabalhávamos na criação de uma cena em duplas e alguns mestrandos e doutorandos orientados pelo Professor Armando Sérgio, acompanhavam a disciplina, colaborando com duplas específicas. Embora a mestranda que acompanhasse a minha dupla não fosse Luzia Carion, seus comentários sobre as cenas chamaram a minha atenção e, aos poucos, eu e Daniel, meu companheiro de cena, passamos a solicitar também sua colaboração. Havia concretude e precisão em seus apontamentos, de modo que eu conseguia realizar com o meu corpo o que ela propunha. Sempre tive dificuldade em apreender comentários abstratos e subjetivos ao experimentar exercícios cênicos. Talvez por ser um tanto racional e apreciar muito a posição da encenação, o exercício de colocar-me de fora da cena, reconheci nos recursos dos quais ela dispunha um caminho possível para me colocar em cena. O fato do foco para a ação estar no corpo e, mais precisamente, nas articulações, nos direcionamentos, no peso, nos apoios, para então perceber as sensações e eventualmente evocar determinados sentimentos desvendou possibilidades até então impensadas, que permitiram que eu estivesse em cena de modo não apenas prazeroso, mas investigativo.

O acento na investigação foi tomando pouco a pouco a minha vida, de

forma que passei a acompanhar um curso de extensão oferecido pela Lu sobre os princípios técnicos da técnica Klauss Vianna e, depois de um semestre na França, no início de 2001, criamos o que viria a se tornar o OBARA - Grupo de Pesquisa e Criação, do qual participei ativamente por sete anos. Esse período, de modo similar à minha graduação, pode ser considerado fundante da professora e artista que eu iria me tornar. Os ensinamentos de Klauss Vianna ressoam em minha formação como um alfabeto, um ponto de partida capaz de organizar aulas, ensaios, processos de criação e leituras, apreciações e colaborações com cenas de diferentes modalidades artísticas. O encontro com esse campo de investigação, fundado no corpo e nas percepções que temos dele, interferiu não somente no meu modo de criar e aprender (e mais tarde, ensinar), mas na minha vida cotidiana. É como se esse estudo tivesse devolvido meu corpo para mim, me convidado a fazer as pazes com ele, me ensinado a ouvi-lo, a percebê-lo e a não mais separar minha subjetividade das percepções e sensações que provêm dele. Foi nesse momento da vida que incorporei a ideia de que somos um corpo e não temos um corpo, assim como somos uma voz e não temos uma.

Apartir dessa reconexão com o corpo, vislumbrei possibilidades de agregar interesses dispersos: o prazer de me mover, o desejo de jogar e investigar a estrutura da cena, mesmo não assumindo o lugar da atuação. Ao jogar e observar de fora, consciente dos enunciados propostos, identifiquei que dispunha de condições reais de propor procedimentos de criação para outras pessoas. Assim, fui ganhando confiança para propor meus próprios enunciados, articulando táticas para que os jogadores se relacionassem entre si e com espaço; fui elencando materiais de referência do interesse dos grupos aos quais me juntava e tendo condições concretas para instaurar um processo criativo e investigar a cena juntamente com meus pares. Em meu processo de aprendizagem, essa experiência revelou propostas metodológicas, uma vez que o tempo todo éramos alertadas sobre quais princípios nos debruçávamos a cada proposta. Não havia mistérios na condução da Luzia, as fontes eram reveladas, as propostas de jogo nominadas e os desdobramentos que ela inventava eram igualmente apontados. Ao mesmo tempo em que saio dessa formação conhecendo muitos princípios de trabalho para uma investigação corporal, saio compreendendo na prática o quanto podemos legislar sobre as regras de um jogo, o quanto podemos combinar propostas pedagógicas oriundas de processos distintos e o quanto é importante insistir, repetir, testar, experimentar uma vez e jogar de novo. Acho que já estamos fazendo um pouco isso quando começamos a contar sobre as pistas que os princípios técnicos de Klauss Vianna nos apontaram, mas gostaria de te perguntar, quais as principais conquistas que esse treinamento trouxe para suas práticas artísticas e pedagógicas?

Dos aspectos presentes na prática artística e pedagógica atual

Paulina - Sua narrativa já aponta um dos elementos que até hoje faz parte de minha forma de pensar a formação artística de professores de Teatro e coordenar processos pedagógicos. Você fala na prática da TKV como um alfabeto. Eu penso que esse é um termo precioso e preciso para sinalizar um modo de proceder durante o trabalho, por meio do estabelecimento de recortes ou focos em elementos concretos de nossa corporalidade para a investigação de movimentos: as articulações corporais, os apoios e relação com o peso, as direções ósseas, por exemplo.

O ponto de partida físico, concreto, nesses recortes possibilita uma tomada de consciência de si, das possibilidades e limitações de movimento de certa articulação, de certo apoio corporal naquele momento de vida e se desdobra ou aprofunda em significações mais complexas em nossa constituição corporal. Trata-se de um processo de reaproximação de si e reconhecimento das sensações e emoções que emergem do corpo em movimento ou em pausa. Essa foi, de fato, a porta que se abriu e me libertou, na juventude, do auto julgamento constante em cena. Um processo que dialoga com princípios fenomenológicos que me são caros até hoje: voltar às experiências mesmas, à singularidade dessa experiência de *corpo-no-mundo*; não partir apenas do livro de anatomia ou do modelo anatômico na sala de aula, mas observar o corpo próprio, minha experiência corporal de perceber-me ou de mirar, tocar e mover junto de outros corpos (MERLEAU-PONTY, 2004).

Nada disso é novidade no campo das práticas somáticas nos cursos de graduação ou em cursos privados espalhados pelo país, mas em minha experiência pessoal e, infelizmente, na experiência corporal de muitas pessoas, o contato com essas abordagens pode demorar a ocorrer ou nunca chegar a ser vivida. E por isso mesmo, atuando no interior do país, no sistema federal universitário após ações afirmativas, observo essa potência de uma abordagem de educação somática brasileira nos processos formativos em graduações no campo das Artes Cênicas.

Contudo, no processo de operacionalizar esse alfabeto, eu diria que há uma necessidade ou um princípio anterior ao próprio alfabeto que se apresenta atualmente como um modo de percepção das necessidades corporais em diferentes circunstâncias em meu cotidiano como performer, docente, pesquisadora. Falo aqui da atenção ou da observação - na preparação para um dia intenso de trabalho intelectual, no aquecimento sensorial para um estudo ou debate em sala de aula, na construção efetiva de um estado corporal - disponível, atento, aberto - para realizar performances ou programas performativos de caminhada. Esse me parece ser o traço mais forte que acompanha até hoje

minhas práticas docentes, que se tornou algo consciente e nomeado durante o aprendizado da técnica junto a Lu Carion e ao Obara, que se caracteriza, a meu ver, como um princípio, uma atitude de estar presente no presente, *ser observadora de si mesma*, dos outros corpos e dos ambientes.

A busca para alcançar maior consciência sobre as atividades realizadas (técnicas ou criativas) – um dos pilares da técnica desenvolvida por Klauss – viabiliza um papel importante na autonomia do ator: o de observador de si mesmo. Além da atenção indispensável, Klauss adotava na composição dos procedimentos, referenciais claros para instrumentalizar o aluno: dados para a realização da auto-observação inicial, para o reconhecimento dos princípios adotados em cada exercício e para a constatação das alterações obtidas ou não no final de cada proposta. (BRAZ, 2004, p.83)

É a partir dessa atitude que tenho condições (existenciais, sensoriais) de escolher o que trabalhar e como trabalhar. Essa atitude delineia um modo singular de organizar nossa corporalidade, um modo de *prestar atenção*, que não está dado no mundo, mas é apreendido social e culturalmente (CSORDAS, 2011).

A manutenção do foco de atenção ou de observação durante a investigação de movimentos, individualmente ou em jogos de improvisação coletivos, foi uma chave para meu trabalho como intérprete em cena. Lu Carion, no mestrado, fez uma sistematização desses princípios de trabalho da TKV para a efetivação de processos criativos em Artes Cênicas. Assim, as mesmas articulações, apoios corporais, direções ósseas que eram ponto de partida para a construção de partituras de movimento, eram também colocadas em jogo e friccionadas às partituras de outros corpos, a textos teatrais ou narrativos, e eram desdobradas por meio das alterações que sofriam nesses jogos cênicos. Ali eram investigadas alterações de andamento, de qualidade de movimento, reorganizações de frases de movimento, infinitas possibilidades que se apresentavam ao explorarmos um conjunto finito de movimentos de uma partitura criada.

Dessa forma, Klauss buscava propiciar ao intérprete os meios para alcançar uma das primeiras qualidades exigidas em sua atuação: a presença cênica. [...] A criatividade e a verdade cênica do movimento viriam da sensibilização estimulada pela técnica. Propunha aos alunos a percepção das reações – movimentos e sensações - provocadas pelos mais diferentes estímulos internos e externos, das alterações das sensações na execução do mesmo movimento (ou parte dele) a partir da experimentação de novas combinações de seus fatores. Propunha também que os movimentos não fossem gratuitos (mover por mover) mas respostas conscientes aos estímulos do mundo exterior sem obsessão ou intelectualização. (BRAZ, 2004, p.65)

Hoje percebo que, como participante desse processo, esses focos de observação/investigação, seja na criação das partituras, seja na exploração delas em improvisações coletivas, funcionaram para mim como *regras de jogo* - pautas concretas, elemento comum a uma dupla ou pequeno grupo, que proporcionavam que se efetivasse a criação daquela segunda ordem de realidade que delineia a dimensão do lúdico nas Artes Cênicas (PUPO, 2001), retomando parte da noção de jogo de Huizinga (2012). Isso ocorreu em sintonia aos aprendizados que eu já vivia na Licenciatura em Teatro na mesma época, sob a orientação de Maria Lúcia Pupo. A existência dessas regras e o mergulho nelas possibilitaram para mim a suspensão do auto julgamento e a compreensão da importância da atenção e das regras de jogo como modo de organizar o ensino e as aprendizagens em processos artístico-pedagógicos em Teatro.

Em 2022 (ou seja, 21 anos mais tarde!), a partir do encontro com tantas outras experiências - como dos *Tuning Scores*³, do Sistema de *Viewpoints*⁴, das práticas meditativas que se centram na percepção de camadas sensoriais, como no *Vipassana*⁵, ou, por fim, das experiências de abertura sensorial para o espaço urbano, ao caminhar junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico ou a estudantes da Universidade Federal de Uberlândia - percebo um aprofundamento ou refinamento de minhas próprias práticas, da propriocepção, que levaram a ampliar meus modos de entrar em jogo, de experimentar as regras, de usar aqueles mesmos princípios da TKV.

Essas práticas, em meu processo pessoal, me auxiliaram, talvez, a reconhecer e incluir o fracasso, o lapso e meus estados mentais nas investigações artísticas e pedagógicas. Tania Keyne (UCLA), em uma oficina na UFU, falou na regra de jogo como um disparador, um modo de *adentrar* o jogo apenas; nos *Tuning Scores*, que conheci por meio de Carmen Pereiro Numer, no início das práticas,

³ Compreendo os *Tuning Score* como um conjunto de proposições ou pautas de afinação da pessoa improvisadora em relação a si mesma, ao ambiente e aos outros corpos. Também é descrito como um sistema de investigação de elementos fundantes da performance, que começa a ser experimentado no final dos anos 90 por um conjunto de improvisadores em torno de Karen e Lisa Nelson. Algumas informações e publicações podem ser encontradas no site: <https://tuningscoreslog.wordpress.com/about/>, acesso em 16 de abril de 2023.

⁴ Segundo Miriam Rinaldi, o Sistema de *Viewpoints* pode ser visto como sistema de improvisação ou composição, que nasce no final dos anos 70 em Nova Iorque, por meio das experimentações da coreógrafa Mary Overlie, e migra para investigações no campo teatral, especialmente pela sistematização de Anne Bogart. Em 2013, Rinaldi publica o artigo "Apontamentos sobre a técnica dos viewpoints em experimentação prática", pela Revista Rebento (no.4), onde se encontra um breve histórico e análise sobre possibilidades de trabalho com os *Viewpoints* em processos de criação de atores teatrais.

⁵ Conforme a página oficial dos praticantes dessa linhagem meditativa: "Vipassana é um caminho de autotransformação através da auto-observação. Focaliza-se na profunda interconexão entre a mente e o corpo, que pode ser experimentada diretamente pela atenção disciplinada às sensações físicas, que formam a vida do corpo e que se interconectam continuamente e condicionam a vida da mente.". Fonte: <https://www.dhamma.org/pt/about/vipassana>, acesso em 16 de abril de 2023.

ela sempre orienta a *reconhecer os apetites* de cada pessoa para o movimento e para a pausa e respeitá-los; no Dodecafônico observamos que muitas vezes *desprogramamos um programa* ao vivenciá-lo ou caminhá-lo, pelos desvios que o encontro aqui-e-agora, corpo-a-corpo, com o mundo nos apresenta. Estar presente no presente significa também se permitir desviar, não cumprir a regra e reconhecer esse movimento. Assim, a continuidade da investigação corporal em diferentes contextos de minhas práticas trouxe maior flexibilização no modo de compreender as regras ou pautas investigativas, incluindo nelas as falências (da atenção, do corpo); em outras palavras, incluindo maior honestidade em relação às minhas próprias sensações corporais, impulsos, resistências, sem que houvesse um padrão corporal ou finalidade da investigação exterior à própria experimentação e ao corpo a ser atingido. Penso que essa dimensão da experiência deu suporte para uma desierarquização das resultantes criativas de improvisações e das percepções corporais, das qualidades de movimento e de atenção, explicitando que não se trata de chegar a uma forma final - da postura corporal, das interações ou do movimento -, mas de sustentar a atenção para reconhecer e acolher a multiplicidade de estados pelos quais transitamos durante uma improvisação, um jogo ou uma ação performática.

Verônica - Gosto muito do modo como você discorre sobre a importância da percepção das regras do jogo, como algo estruturante, um acordo ou ponto de partida comum para que cada jogador explore seu corpo em diálogo com os outros e compondo com o espaço. Tal percepção possibilita que pensar em regra não significa pensar em limitação, em castração de determinadas possibilidades ou em escassez de liberdade, mas na delimitação segura de um campo a ser investigado. Assim, o que essa delimitação promove é, justamente o contrário, autonomia para o jogador.

No mesmo momento em que você voltava ao departamento para cursar sua segunda habilitação - a Licenciatura, eu voltava de um intercâmbio na França e decidia realizar uma prova de transferência de curso, na qual eu abria mão do Bacharelado, e por consequência, dos meus estudos sobre a Encenação, para cursar a Licenciatura. Não se tratava de um percurso sobre o qual eu tivesse muitas certezas, afinal eu mantinha meu interesse por olhar a cena de fora, por pensar e propor processos criativos e, nos últimos anos, eu também havia me tornado uma espectadora assídua da cena contemporânea. Desde minha temporada de estudos na França, eu notava o quanto a experiência de observar o outro, de fruir e analisar criações, as mais diversas possíveis, constituía-se como um processo de aprendizagem sobre a linguagem e sobre os muitos modos de ver o mundo. O contato com a técnica Klauss Vianna me mostrou um prazer em conhecer e debater procedimentos de criação, refletir sobre modos de instaurar processos e lidar com materiais de referências que era próprio dos

debates e investigações que eu encontrava na habilitação em Licenciatura. Foi assim que vivi um grande desvio em minha trajetória, que permitiu que eu me formasse como professora de teatro, sem me desconectar das investigações artísticas, sem deixar de me interessar por diferentes modalidades cênicas e sem interromper os fluxos criativos que percorrem meu corpo. Esse desvio permite até hoje que eu defenda o campo da Licenciatura como um campo de produção artística, de criação e investigação sobre modos de operar e fruir a cena.

Destaco a seguir três aspectos estruturantes da técnica Klauss Vianna que perpassam esses anos de formação e de definição da profissional que eu me tornei: a busca de uma consciência corporal para além da cena, o caminhar e o pausar como forma de aquecer e conectar-se com o corpo e a função do olhar como uma prévia do jogo da composição. Como se trata de uma proposta pedagógica de percepção e (re)conhecimento profundo do corpo, a partir de referenciais muito concretos, como as articulações, os apoios, o peso ou o abandono de partes do corpo - há uma persistência desse estado de corpo consciente na vida cotidiana. É como se os princípios corporais estudados se infiltrassem nas ações cotidianas de modo a mantermo-nos em um estado de alerta, de verificação constante ou de recorrência a esse estado sempre que nossa percepção se desconecta do corpo. Dito de outro modo, os efeitos do treinamento conduzido por Lu Carion em nossos corpos garantiam uma persistência do ganho dessa percepção em situações da vida, como por exemplo, a atenção ao caminhar nos muitos percursos a pé que passei a fazer cotidianamente, o cuidado com o corpo mesmo quando me debruçava sobre os livros ou a consciência da necessidade da pausa, do intervalo, da preservação de um espaço/tempo de vazio.

O ponto de partida desse processo é um trabalho de conscientização por parte do intérprete da sua relação com o mundo exterior, através da observação. É proposto ao aluno que direcione a atenção ao uso de seu corpo no cotidiano. [...] A constatação clara dos limites é indispensável para a conscientização da necessidade de um trabalho e como referência para posteriores avaliações dos resultados desse e de outros processos. A verificação do quanto é pobre o vocabulário gestual no cotidiano, principalmente em decorrência das tensões musculares, é conduzida pela execução de sequências de movimentos simples, como andar, agachar, sentar, deitar e levantar. Klauss afirmava que essa experiência deveria ultrapassar os limites da sala de aula e ser vivenciada no cotidiano: quanto mais rapidamente o aluno conseguisse converter gestos comuns em atitudes mais ou menos conscientes, mais facilmente poderia avançar em direção à liberdade, à autonomia para a composição de um repertório mais amplo e eficiente (BRAZ, 2004, p.63-64).

Caminhar tornou-se para mim um modo de notar e investigar meu corpo diariamente. Troquei a espera pelo ônibus e a permanência em pé dentro do

transporte público por cumprir com minhas próprias pernas os percursos que fazia de casa à universidade e passei a me lançar mais à deriva, pelas ruas da cidade, em meus passeios sozinha ou acompanhada. Colocar-me fisicamente em deslocamento garantia um encontro comigo mesma: a verificação do uso das minhas articulações, seguida de uma soltura progressiva de cada uma delas; a percepção das costas, bem como de todos os lados do corpo; a ampliação do meu olhar para o modo como a vida se apresentava para mim ao repetir percursos muito conhecidos e uma possibilidade de colocar em fluxo meus pensamentos. Mesmo atenta ao meu corpo e ao espaço público, sempre tão hostil aos corpos femininos, muitas angústias, inquietações e ideias eram e são desenvolvidas enquanto caminho. Para mim, pernas em fluxo significam ideias em combustão.

Há ainda um aspecto sobre o caminhar que precisa ser destacado: o efeito da paisagem sobre os corpos. Entendemos aqui por paisagem não apenas a vista do mundo, mas a experiência imersiva de estar no mundo, no encontro, face a face com um ambiente composto por chão, atmosfera e tudo o que se encontra entre terra e céu e compõe alguma fricção entre a criação humana e a natureza. Ao contemplarmos uma paisagem ampla, proporcionada por menos recortes ao nosso olhar, como a janela de casa ou do carro - mesmo que caminhemos por uma cidade como São Paulo -, novos processos incidem sobre o corpo. Em sua tese de doutorado Francis Wilker Carvalho aponta uma acepção para a noção de paisagem que se aproxima da ideia de mundo-tempo traçada por Tim Ingold, como um contraponto à ideia de paisagem da tradição pictórica, "justamente por enfatizar o céu e contemplar a ação e fluxos do tempo a nos banhar de luz, a oscilação dos ventos que nos envolve, os eventos meteorológicos etc" (CARVALHO, 2020, p.49).

Na medida em que o movimento repetitivo do andar nos aproxima do chão, percebemos o quanto o chão nos empurra de volta, projetando o topo da cabeça para o alto. A ausência de um teto sobre nossas cabeças, juntamente com a presença do vento nestes espaços abertos, estabelece uma conexão profunda entre chão e céu, transformando nossos corpos em um elo entre elementos da gravidade. Lidar com a paisagem nessa acepção de mundo-tempo inclui nessa experiência ao ar livre a passagem do tempo, a percepção de movimento e continuidade que podem não aparecer de imediato quando pensamos na noção de paisagem. Observar horizontes amplos provoca ainda uma liberação da contração do rosto, promovendo um relaxamento da testa que na minha percepção corporal pode ser associada a uma descontração, tanto muscular, quanto interna, psicológica, mental. Peço licença aqui para separar corpo e mente, numa tentativa talvez desajeitada de descrever os efeitos do caminhar ao ar livre sobre os nossos corpos.

É um dos segredos da caminhada: uma abordagem vagarosa

das paisagens que as torna progressivamente familiares. Como acontece num convívio regular que intensifica a amizade [...] Assim é com um perfil de montanha que se carrega consigo o dia inteiro, que se imagina sob diversas iluminações, e que vai se definindo, se articulando. Quando se caminha, nada se move, não é senão imperceptivelmente que as colinas vão se aproximando, que a paisagem se transforma. O olho é ligeiro, vivo, acha que entendeu tudo, captou tudo. Caminhando nada se desloca de fato: mais parece que a presença se instala lentamente no corpo. Caminhando, o que ocorre não é tanto nos aproximarmos, e sim que as coisas lá longe insistem cada vez mais em nosso corpo. (GROS, 2010, p.43)

Em consonância com essa lentidão proposta por Frédéric Gros, mais um estudioso do caminhar, é que destaco a possibilidade da pausa, como contrafluxo, suspensão de movimento, chance de observar com lentidão e consciência de que nem tudo depende de nós. Em jogos de improviso, compreender que a pausa é espaço para o outro, tempo para a escuta e espera para que soluções apareçam, é um passo muito importante. Entregar-se à pausa faz parte do processo de aprendizagem, é um modo generoso de dar tempo aos outros, de perceber como os demais corpos se organizam e se depende ou não de cada um de nós os rumos que o jogo ou a cena toma. A pausa é também uma opção sábia nos confrontos cotidianos com nossos processos internos de conhecimento. Parar, não fazer, não produzir, não seguir, optar pela lentidão ou propor uma desaceleração do corpo e, por consequência, do mundo, pode ser um gesto contra a vida produtivista, excessivamente mercadológica e capitalista na qual estamos todas imersas. E este é um convite recorrente quando retomamos os aprendizados provenientes da técnica Klauss Vianna: eles servem para o improviso, para a cena, para a vida, assim como tornam-se princípios para processos criativos e pedagógicos os mais diversos.

Por último, gostaria de destacar que tanto o exercício de pausar quanto o exercício de observar o outro e o próprio corpo a partir de parâmetros concretos colaboram para a formação do nosso olhar como professora e encenadora. É também por isso que nos referimos à técnica Klauss Vianna como um alfabeto, fomentadora de um vocabulário sobre o qual temos certas garantias de sermos entendidas, de falarmos a mesma língua e de inventar cruzamentos que não são óbvios ou previamente explorados pelos corpos em ação. Ao nos valermos desse vocabulário, tanto os enunciados dos jogos, quanto os retornos ou avaliações das cenas e improvisos compartilham de pontos de partida comuns. Ou seja, os mesmos princípios que orientam a experimentação cênica apontam caminhos para o que está por vir. Gosto de pensar que é "preciso ter olhos para ver" e isso quer dizer que é preciso saber o que ver e como se referir ao que se vê. Acredito, portanto, que esse alfabeto auxiliou de maneira muito efetiva na nossa formação

como professoras e encenadoras, simplesmente por agregar princípios comuns ao fazer e ao observar.

O exercício do olhar recorrente, proveniente de uma observação atenta dos corpos, das paisagens e dos outros ainda possibilita um treino ao direcionarmos nosso olhar para a cena. Na história da encenação, muitas vezes a cena foi tratada como uma visão ou como composições visuais que articulam elementos do espaço em função da emergência de sentidos. Compreendê-la a partir do entendimento de mundo-tempo nos permite ampliar seu sentido para uma composição também temporal e contínua, próxima da leitura, tarefa recorrente tanto na docência quanto na encenação. É assim que afirmo que toda a ênfase na observação, tão recorrente no trabalho com a técnica Klauss Vianna, se constitui como uma prévia ao jogo da composição. Treinar o olhar exercita a prática da composição e leitura da cena.

Dos modos de operar nas cenas e nas caminhadas compartilhadas

[...] os seres humanos emergem como um centro de atenção e agência cujos processos ressoam com os de seu ambiente. O conhecer, então, não reside nas relações entre estruturas no mundo e estruturas na mente, mas é imanente à vida e consciência do conhecedor, pois desabrocha dentro do campo da prática [...] estabelecido através de sua presença enquanto ser-no-mundo [...] Ouvir ou olhar, neste sentido, é acompanhar um outro ser, seguir – mesmo se apenas por um breve momento – o mesmo caminho que este ser percorre pelo mundo da vida, e tomar parte na experiência que a viagem permite.

Tim Ingold

Verônica - Pensei que para concluir nossa conversa sobre a TKV e alinhar alguns cruzamentos que temos desenvolvido em nossas parcerias artísticas e pedagógicas, podíamos apresentar alguns exemplos concretos de modos pelos quais a prática do movimento consciente se faz presente nesses diferentes contextos. No que se refere à composição da cena, as criações do Coletivo Teatro Dodecafônico não partem de um texto prévio, mesmo quando nosso material de referência é um texto literário. Isso significa que a cena não estará apoiada em uma estrutura narrativa, mas na definição de regras para o jogo que se estabelece entre os corpos e em diálogo com os demais elementos da cena, o texto sendo um deles.

Em **Isaura S/A +1 experimento hidráulico**, primeira encenação do coletivo, as cenas se compunham a partir da definição do ponto de vista do espectador, já que a peça propunha um percurso dentro de um grande galpão cheio de modelos físicos reduzidos voltados a experimentos hidráulicos da

Universidade de São Paulo. Em uma das cenas, uma coralidade formada por todas as mulheres do elenco era observada de cima para baixo (em *plongée*), com uma diferença de dois andares entre os espectadores e o local onde a cena estava situada. O recorte espacial observado era formado por faixas de concreto que definiam espécies de raias, sobre as quais cada uma das atrizes se posicionava, sempre ocupando o nível baixo, sem se levantarem. A delimitação espacial precisa, sem possibilidade de mudança de nível, levou-as a definirem partituras corporais que envolviam mudanças de lado do corpo em relação ao chão, sem nunca ficarem de costas para o público, bem como a exploração de movimentos parciais com cabeças, pernas e braços. A exploração dos movimentos nessa posição previamente estabelecida direcionou ainda como jogavam com o texto (a letra da canção Izaura, de João Gilberto): primeiro mais lentamente e recitado e, depois, acelerando e compondo uma polifonia de vozes que remetia à relação das mulheres com o trabalho. Sobre essa visão de corpos femininos deitados, definimos um recorte de luz por meio do uso de um retroprojeto sobre o qual a iluminadora Taty Kanter deixava escorrer um líquido vermelho que manchava gradativamente a cena de "sangue".

Em outra ocasião, na criação de partituras para as cenas de **¡SALTA!**, encenação que previa uma reação à obra cinematográfica de Lucrécia Martel⁶, lançamos um desafio para as atrizes que previa a composição de quadros nos quais seus rostos não apareciam. Tal proposição veio da observação de que em muitos enquadramentos de seus filmes, as mulheres apareciam de corpo inteiro, mas com suas cabeças fora do campo. A obsessão da cineasta por enquadramentos desse tipo a levou inclusive a criar um filme cujo título era "A mulher sem cabeça" (2008). Beatriz Cruz, uma das atrizes da peça e integrante do Dodecafônico, levou a instrução à risca e trouxe uma proposição de cena na qual entrava carregando uma pilha muito grande de toalhas e passava boa parte do tempo com o rosto encoberto. Ela não se valia somente das toalhas, mas também de uma luminária cuja cúpula tinha exatamente a sua altura, de modo que encobria sua cabeça enquanto ela a deslocava. Desse modo, criou uma partitura de movimento para dar corpo a uma cena na qual conversava com alguém pelo telefone, enquanto dobrava toalhas e se relacionava com diferentes objetos do cenário que iriam inevitavelmente ocultar o seu rosto. Chamo a atenção nesse exemplo, mais uma vez, para o quanto a exploração de movimento e voz era definida pela delimitação do espaço ou pela impossibilidade de revelar o corpo inteiramente.

Paulina - Esse exemplo me faz lembrar outra cena do mesmo processo de criação. Falo da primeira cena dentro da sala teatral de **¡SALTA!**, em que

⁶ Roteirista e diretora de cinema argentina, que em 2012 já havia realizado três longas metragens: *O Pântano* (2001), *A Menina Santa* (2004) e *A Mulher sem Cabeça* (2008).

o elenco de mulheres foi convidado a colecionar fotografias de família à beira do mar ou de piscinas, especialmente aquelas que continham corpos sentados ou deitados. A partir da observação dessas imagens, do estado de entrega de peso dos corpos, dos gestos presentes nas imagens, cada atriz se apropriou de algumas dessas posições e criou transições entre elas, gerando uma sequência de movimentos. No processo de encenação, as sequências foram transpostas para a experimentação em cadeiras de praia, criou-se uma partitura coletiva de movimentação das cadeiras, atravessando o espaço cênico e acompanhando a luminosidade do deslocamento do “sol”, que foi proposto pela iluminadora Taty Kanter. Era uma longa cena, sem o uso de nenhuma palavra, completamente focada na experiência corporal das atrizes, enquanto vivenciavam essa sequência, e na própria experiência corporal do público, que tinha um tempo distendido (quando se considera uma cena teatral) para fruir dessa espécie de paisagem de corpos em espera, em ócio, em pausas diante de si. Já nessa ocasião, de uma encenação que estreou em 2013, aparece nosso interesse por romper com certa temporalidade acelerada da contemporaneidade e por movimentar a atenção do público por meio desse tipo de cena ou da espacialização sonora que foi proposta pela audiocenografia de Felipe Julián.

Somente no ano seguinte, o Coletivo iniciaria as práticas de caminhada nos espaços urbanos, em que daríamos foco para a investigação de outras temporalidades e formas de prestar atenção na experiência corpo-a-corpo com a cidade. Na realização dessas proposições continua presente um procedimento vinculado aos princípios de trabalho da TKV, que consideramos fundamental como construção de certo estado corporal para o caminhar. Falo aqui do procedimento chamado “estados de atenção”, que consiste em caminhar por um recorte espacial delimitado previamente pelo grupo de caminhantes (do Coletivo ou de participantes de oficinas/residências propostas por nós), dentro do qual se realizam deslocamentos e movimentações corporais com foco de atenção em três camadas que vão se somando durante a proposta. Trabalhamos com a atenção ao próprio corpo enquanto cada pessoa caminha e/ou se move; a atenção à concretude do espaço em que caminhamos e nos movemos (podendo experimentar relações sensoriais com o mobiliário urbano, as texturas do piso, a presença do vento e de formas naturais no espaço); e, por fim, a atenção aos outros corpos presentes, propondo também o estabelecimento de relações entre esses corpos enquanto nos deslocamos e movemos no recorte espacial estabelecido. Essa proposição é muito importante, a meu ver, por nos colocar em contato concreto com o aqui-e-agora e apoiar qualquer participante de nossos programas de caminhada a perceber que o que estamos propondo não tem relação com o caminhar funcional cotidiano.

Ao mesmo tempo, do meu ponto de vista, como docente universitária,

performer, pesquisadora, o procedimento também nos auxilia a desierarquizar a atenção, abrir espaço para observar inclusive por onde viaja minha atenção quando me proponho a estar plenamente no presente. A experiência pode proporcionar essa atenção flutuante (KASTRUP, 2007), aberta, que está presente no trabalho em campo nas artes, na antropologia, na educação. Penso que seja um modo precioso de pensar os processos de formação artística ou de educação, menos como processos de transmissão de informações/representações (INGOLD, 2020; 2010) e mais como processos de compartilhamento e refinamento da atenção, vista como um *dar atenção* ou cuidar de si, dos outros e do mundo.

Verônica - Faço um pequeno complemento em relação à prática dos "estados de atenção", pois percebo que cada vez mais ele tem sido retomado por nós nas práticas de aquecimento corporal das atrizes (mesmo dentro das salas de ensaio) e como um procedimento pedagógico para acordar o corpo e a percepção dos estudantes em nossas proposições de aulas. Quando afirmamos que a TKV se tornou para nós um alfabeto comum significa que ela também configura um conjunto potente de procedimentos de criação e aprendizagem a ser explorado tanto nas salas de aula, quanto nas salas de ensaio e na rua. A TKV nos acompanha como se estivesse grafada em nossos corpos, não como um saber fixo e plenamente adquirido, mas como uma orientação para voltar ao corpo, para variar os regimes de atenção, para explorar o movimento e pensar na composição da cena. Trata-se de um saber transversal que pode ser reconhecido em práticas relacionadas igualmente à autoconsciência e à proposição de improvisos para um grupo de pessoas, quando nosso corpo se encontra fora do espaço de jogo. Encontrar-se fora, no entanto, não se configura como não participação, uma vez que todo o processo é permeado de compartilhamento desse alfabeto, capaz de possibilitar compreensões, reconhecimentos e construções de saberes do corpo e do mundo. Ouvir ou olhar, como postula Tim Ingold, está sempre relacionado a um outro, a quem damos as mãos e escolhemos caminhar lado a lado, nos riscos, nas inquietações, nos fracassos e nas descobertas. É assim que se constroem os mundos vividos e também aqueles que são inventados para que o mundo vivido tenha exemplos de modos de não repetir, mas agenciar, rever ou projetar futuros.

Referências

BRAZ, Luzia Carion. **Iniciação ao Treinamento do Ator através da técnica desenvolvida por Klauss Vianna**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARVALHO, Francis Wilker. **Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CSORDAS, Thomas J. Modos Somáticos de Atención. In: CITRO, Silvia (coord.). **Cuerpos Plurales**. Antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires, Biblos, 2011b, p.83-104

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É realizações, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2012.

INGOLD, Timothy. **Antropologia e/como Educação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2020.

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**. Porto Alegre, v.33, n.01, 2010, p.6-25.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia e Sociedade**. 2007, n.19, v.01, p.15-22.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. SP: Cosac&Naif, 2004.

PUPO, Maria Lúcia. O lúdico e a construção do sentido. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.1, p.181-187, 2001.

RINALDI, Miriam. Apontamentos sobre a técnica dos viewpoints em experimentação prática. **Revista Rebento**, São Paulo, n.4, 2013.