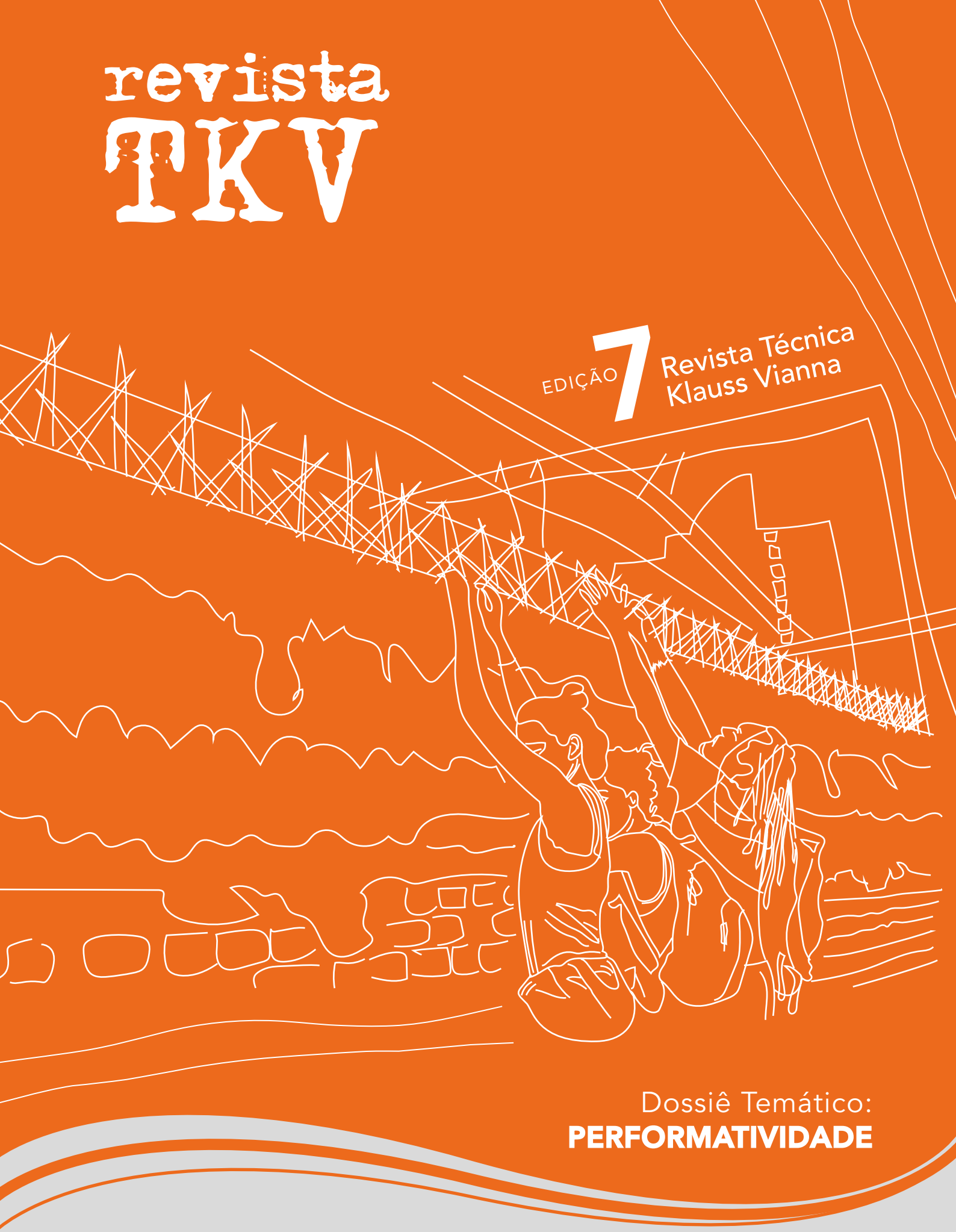
revista TKV

EDIÇÃO 7 Revista Técnica Klauss Vianna



Dossiê Temático:
PERFORMATIVIDADE

REVISTA**TKV** V.1, N°7 - MARÇO / 2021

DOI:10.17648/REVISTATKV-V1N7
ISSN:2594-5203

Equipe Editorial

Editoras
Ma. Camila Soares de Barros
Ma. Livia Vilela Taveira

Comissão Editorial
Ierê Fraga Carvalhedo
Marcella de Oliveira
Ma. Valquíria Vieira

Conselho Editorial
Profª Drª. Maria Ângela Abras Vianna (Angel Vianna)
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Drª. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Raquel
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Helena Tania Katz
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Jussara Correa Miller
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Ma. Luzia Carion Braz
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª.Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Ma. Rosana Nogueira Pinto (Pin Nogueira)
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Virgínia Souza
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Thereza Feitosa
Faculdade Angel Vianna | Brasil

Pareceristas
Profª Drª. Ana Clara Amaral | UNICAMP
Drª. Júlia Di Giovanni
Profª Drª.Verônica Veloso | USP

Colaboradora
Profª Marinês Calori

Contato:
revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br

REVISTA**TKV** V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7/ISSN:2594-5203

SUMÁRIO

4 — EDITORIAL
Camila Soares e Livia Vilela

1 ARTIGOS DE **Fluxo Contínuo**

6 — A DANÇA DO ENCONTRO: NOVAS POSSIBILIDADES DE EXISTÊNCIA A PARTIR DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA
Thalita Rodrigues da Silva e Virgínia Laís de Souza

2 DOSSIÊ TEMÁTICO: **Performatividade**

17 — QUANDO O TRABALHO SOMÁTICO INTEGRA ARTE E POLÍTICA
Ierê Fraga Carvalhedo

28 — CAMINHOS PARA A EMANCIPAÇÃO: PERFORMATIVIDADE E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA
Thaís dos Santos Silva e Fernanda Raquel

45 — CORPO NA DERIVA
Beatriz Cruz e Luisa Barreto

61 — CARTOGRAFIAS DO IMPREVISÍVEL
Monica Galvão e Jussara Miller

75 — DANÇA, PERFORMANCE E CARTOGRAFIAS DO PRESENTE: UM ARTIGO-PROGRAMA JARDIM DAS DÚVIDAS
Dora de Andrade Silva, Bruna Martins Reis e Flávio Rabelo

3 ENSAIOS

89 — OS POSSÍVEIS DA CRIAÇÃO - RETALHOS DE UM PROCESSO CRIATIVO: ENSAIO SOBRE A PERCEPÇÃO.
William de Paiva

DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7/ISSN:2594-5203

EDITORIAL

Por Camila Soares e Livia Vilela
Editoras - Revista TKV

Neste triste abril de 2021 oferecemos aos nossos leitores e leitoras a sétima edição da Revista TKV – a segunda edição produzida desde que a pandemia chegou a nosso país. Neste último ano de trabalho, optamos por desacelerar o ritmo produtivo para ouvir com mais atenção o que ecoa, não apenas no âmbito dos assuntos por nós abordados nesta revista, mas, especialmente, no contexto em que estamos imersos.

A realidade imposta a nós do corpo editorial não é única. Todos estamos imersos em um mar de dúvidas, medo e luto coletivo, e é esse o nosso ponto de partida para produzir mais um número da revista em meio à pandemia que ainda nos parece longe de seu fim. Sentimos muito por todas as vidas perdidas até aqui, e, em respeito a essas pessoas e suas famílias, oferecemos o nosso melhor trabalho, sensível, cuidadoso, ocupado em olhar para as pessoas acima de tudo.

Esta sétima edição da Revista TKV traz a vontade de conversar sobre PERFORMATIVIDADE em suas mais diversas acepções e entendimentos. Curiosamente, muitos dos trabalhos aqui publicados versam sobre o corpo nas ruas, no ambiente "externo", no mundo lá fora.

Os debates sobre cartografias possíveis, mapas, percursos, estados do corpo, parecem querer tratar de alguma forma da arte do encontro. Nos parece que há algo no encontro que revela muito do que pode vir a ser a performatividade (ou, ainda, do que pode ser o corpo nesse estado). Trata-se, afinal, de formas de estar no mundo, de sermos corpos moventes. Os textos aqui selecionados nos contam de oficinas, intervenções, atos de criação artística, derivas, caminhadas, movimentos que se diluem no cotidiano da cidade, ou mesmo que, por se destacar do fluxo usual, acabam por propor uma transformação no modo de sentir/pensar/ser corpo. Não há um caminho unânime, mas muitas possibilidades que, aqui reunidas, nos dão um faro do que pode vir a ser performatividade no campo das artes do corpo e do movimento.

Desejamos a todos uma excelente leitura! Que o encontro com esta nossa publicação possa ser um momento de fruição e de abertura de pensamentos.

Artigos de

FLUXO CONTÍNIO

REVISTA TKV V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-1/ISSN:2594-5203

A DANÇA DO ENCONTRO:
novas possibilidades de existência a partir da Técnica Klauss Vianna

Thalita Rodrigues da Silva[1]
Virgínia Laís de Souza[2]

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo apresenta as contribuições da Técnica Klauss Vianna (TKV) para a Oficina de Convivência pela Dança que aconteceu no município de Limeira/SP, tendo como participantes um grupo heterogêneo e tomando como amostra encontros realizados no ano de 2015. O objetivo foi perceber as possibilidades da TKV no despertar da dança de cada sujeito, focando no corpo em movimento e na contaminação com o espaço e com o outro, valorizando as singularidades e favorecendo a convivência entre o grupo. O artigo apresenta relatos de experiência dos participantes da Oficina e uma discussão a partir da Técnica Klauss Vianna (NEVES; MILLER) e da Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER).

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna; Dança; Singularidade; Teoria Corpomídia; Oficina de Convivência pela Dança.

This article presents the contributions of the Klauss Vianna Technique (TKV) to the Coexistence for Dance Workshop that took place in the city of Limeira/SP, having as participants a heterogeneous group and discussing the meetings held in 2015. The objective was to understand the possibilities of TKV in the awakening of the dance of each subject, focusing on the body in movement and contamination with space and with the other, valuing the singularities and favoring the coexistence between the group. The article presents experience reports of workshop participants and a discussion from the Klauss Vianna Technique (NEVES; MILLER) and the Corpomedia Theory (KATZ; GREINER).

Keywords: Klauss Vianna Technique; Dance; Singularity; Bodymedia Theory; Coexistence for Dance Workshop.

Apresentação

Este artigo apresenta a experiência da Oficina de Convivência pela Dança que aconteceu na cidade de Limeira/SP, em 2015. A Oficina pode ser entendida como um espaço de dança com encontros abertos para todos que desejavam participar. Nela trabalhou-se com cada participante a partir das suas

[1] Psicóloga, especialista na Técnica Klauss Vianna (PUC/SP). Possui formação e experiência profissional na área de Psicologia Perinatal e Parental. Criadora do Conexão Materna, espaço de assistência a saúde de gestantes e puérperas. Sua pesquisa e atuação na interface entre Dança e Psicologia acontece nos espaços de Saúde Mental, Clínica e Educação.
[2] Professora convidada do curso de especialização na Técnica Klauss Vianna (PUC/SP). Formada em Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e em Pedagogia (USP). Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Professora habilitada no Método DanceAbility.

possibilidades e singularidades, sempre atentando-se para a convivência entre os sujeitos.

A Oficina foi coordenada por mim, Thalita Rodrigues da Silva, e por duas estudantes de Psicologia (extensionistas[3]), membros do Projeto de Extensão "Lambedor de Cultura", do curso de Psicologia da Fundação Hermínio Ometto (FHO) – Uniararas, de Araras/SP. A metodologia adotada foi a Técnica Klauss Vianna e a descrição completa foi apresentada como um trabalho de conclusão de curso[4]. Importante destacar, ainda, as contribuições do Projeto de Extensão no que se refere a circulação e convivência entre indivíduos nas mais diferentes condições - sociais e de saúde. Pretendeu-se, por meio desse estudo, pesquisar as contribuições da Técnica Klauss Vianna, principalmente a experimentação da escuta do corpo que dança.

A Oficina de Convivência pela Dança

A Oficina de Convivência pela Dança, que aconteceu na cidade de Limeira/SP, tinha como principal proposta a promoção da convivência entre diversas pessoas, a partir de uma experiência com a dança.

O registro apresentado neste artigo trata de uma mostra dos encontros que aconteceram entre maio e outubro de 2015 correspondendo, aproximadamente, a 20 eventos. Com um grupo heterogêneo, com idade entre 10 e 70 anos, tiveram a participação de 35 pessoas, havendo uma média de 10 por encontro. Dentre eles também as extensionistas, que além de participantes realizavam ações como colaboradoras nos processos da Oficina.

A maioria dos participantes não possuía experiência em dança e apenas cinco tiveram experiências anteriores em artes cênicas. De modo geral, eles apresentaram-se abertos para a proposta da Oficina.

Inspirado nas ações dos Centros de Convivência e Cultura[5], não disponíveis nos municípios em que atuava, o Projeto de Extensão procura problematizar a cultura manicomial. Neste contexto, entende-se como "cultura

[3] O termo "extensionista" é utilizado pelo projeto de extensão "Lambedor de Cultura" ao referir-se aos membros do projeto. No caso desta pesquisa, duas estudantes de Psicologia.
[4] A monografia intitulada "Oficina de Convivência pela Dança: contribuições a partir da Técnica Klauss Vianna" fez parte da conclusão do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP) e foi defendida em 29 de abril de 2016. Contou com a banca: Profª. Dra. Helena Tania Katz, Profª. Marinês Calori e foi orientada pela Profª. Dra. Virgínia Laís de Souza.
[5] Os Centros de Convivência e Cultura são dispositivos públicos que compõem a rede de atenção substitutiva em saúde mental e que oferecem às pessoas com transtornos mentais espaços de sociabilidade, produção cultural e intervenção na cidade. O valor estratégico e a vocação desses centros para efetivar a inclusão social residem no fato de serem equipamentos concebidos fundamentalmente no campo da cultura, e não exclusivamente no campo da saúde, segundo documento do Ministério da Saúde (2005).

manicomial" um conjunto de pensamentos e ações presentes da sociedade que produz o movimento de apartar da vida social qualquer pessoa que se apresente fora do considerado como padrão de normalidade. Assim, as ações propostas pelos serviços substitutivos na Rede de Saúde Mental e o Movimento Social da Luta Antimanicomial têm o desafio de modificar essa lógica, promovendo e defendendo ações de ressocialização e sustentando o cuidado em liberdade. Os Centros de Convivência, assim como o Projeto de Extensão "Lambedor de Cultura", enfrentam um dos grandes desafios colocados pela Reforma Psiquiátrica Brasileira[6], que é a construção de outros lugares sociais para a chamada loucura – e não apenas no interior dos equipamentos de saúde.

A Oficina aconteceu no Centro Cultural Coronel Flamínio, que fica em uma praça central do município de Limeira/SP. Com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura tornou-se possível a ocupação do espaço onde funcionava a antiga Biblioteca Municipal. Os encontros aconteciam às sextas-feiras à tarde, com duração de 1h30.

Foram feitos alguns convites (presencialmente e por e-mail) a serviços públicos e instituições não governamentais, como: Centro de Defesa do Direito da Criança e do Adolescente (CEDECA), Centro de Atenção Psicossocial (CAPS II)[7], Centro de Referência Especializado de Assistência Social (CREAS), Departamento de Saúde Mental Municipal, Centro de Proteção Social Municipal (CEPROSOM). Enfatizou-se, sempre, que a atividade era aberta a todos que quisessem dançar, independentemente da idade e da condição de saúde ou social.

Os convites formaram uma parte das intervenções criadas pelas extensionistas. Antes do início de cada encontro, elas percorriam a praça que abriga o Centro Cultural distribuindo convites elaborados junto com os participantes da Oficina. Utilizavam cartazes e poemas para convidar os frequentadores da praça.

A Técnica Klauss Vianna

Com o intuito de apresentar uma mostra das propostas desenvolvidas na

[6] Esse processo caracterizou-se por ações dos governos federal, estadual, municipal e dos movimentos sociais para efetivar a construção da transição de um modelo de assistência centrado no hospital psiquiátrico para um modelo de atenção comunitário. Tem como marco a Lei 10.216, de abril de 2001, que regulamenta a criação de uma rede de serviços substitutivos às instituições psiquiátricas, com o intuito de modificar progressivamente o modelo manicomial.

[7] Serviço substitutivo que compõe a Rede de Saúde Mental de Limeira. Os CAPS II são serviços de médio porte e que dão cobertura a municípios com mais de 50.000 habitantes. A clientela típica desses serviços é de adultos com transtornos mentais severos e persistentes. Alguns participantes da Oficina de Convivência pela Dança são frequentadores desse equipamento de saúde.

Oficina[8], utilizaremos trechos dos registros das extensionistas[9] que contribuíram como participantes e facilitadoras em todo o processo. Há, ainda, comentários e situações trazidas pelos participantes na "Roda de Conversa" realizada ao final de cada encontro, considerados essenciais para este estudo.

No início de maio, antes de inaugurarmos a Oficina aberta ao público, foi proposto às extensionistas que fizessem o reconhecimento do espaço, contemplando o salão da antiga biblioteca e a praça. Essa proposta partiu do objetivo de perceber-se nesse novo ambiente, disponibilizando–se para o encontro com o espaço. Entendemos essa ação como introdução ao tópico de TKV presença, levando em conta que esse foi o primeiro contato das extensionistas com a técnica. Sobre o início do trabalho com o tópico presença, Jussara Miller afirma:

> Iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma *presença:* o estar presente aqui e agora. É necessário que guiemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente (MILLER, 2007, p. 59).

Após os encontros introdutórios, iniciamos a Oficina aberta ao público no dia 15 de maio de 2015. Nos três primeiros encontros estiveram presentes as extensionistas, profissionais e usuários do CAPS II e profissionais do CEDECA.

Sobre a metodologia que sustentou os encontros, a escolha pelos quatro primeiros tópicos corporais do Processo Lúdico - presença, articulações, peso e apoio ativo - mostrou-se importante no desenrolar da Oficina, tornando-se uma forma cuidadosa de introduzir os participantes recém-chegados ao trabalho. Aqueles que apresentaram frequência desde o início, com a chegada de um novo membro e a retomada dos tópicos corporais, puderam pesquisar a repetição sensível da proposta, respeitando um dos princípios da TKV que afirma que "a repetição deve ser consciente e sensível" (NEVES, 2008, p. 40).

No primeiro encontro o tópico trabalhado foi presença, iniciando com o convite aos participantes de caminharem pelo espaço experimentando diferentes direções - frente, laterais e costas - a partir dos três estados de atenção da TKV: atenção para si mesmo, atenção para o espaço e atenção para o outro, essenciais para o trabalho deste tópico. Em seguida, propôs-se espreguiçar o corpo no chão até chegar à posição de referência. Quando estavam deitados

[8] A estrutura das aulas baseia-se em um aquecimento corporal inicial, podendo utilizar música ou não, buscando trabalhar a atenção para o próprio corpo, para o espaço e para o outro, e finalizando sempre com jogos de improvisação, a partir dos tópicos corporais e princípios da TKV. Ao término do encontro realiza-se uma Roda de Conversa para ouvir as percepções de cada participante sobre o trabalho.

[9] Extensionista N – E1; Extensionista M – E2.

foi solicitado o mapeamento das partes do corpo que tocavam e as que não tocavam o chão. Trabalhamos, ainda, a proposta de caminhar, pausar e correr pelo espaço do salão, incluindo ações como sentar, deitar e ficar em pé em lugares distintos no espaço. Posteriormente tais ações foram associadas ao trabalho de níveis - baixo, médio e alto - nos encontros seguintes.

Introduziu-se o tópico articulações no segundo encontro. Primeiramente apresentando imagens do esqueleto humano e cada participante sendo convidado a pesquisar em seu próprio corpo as articulações. Em outros encontros a pesquisa acontecia através do corpo do outro, observando e tocando as articulações. Buscou-se, também, isolar o movimento de uma articulação na exploração do movimento parcial e, em seguida, experimentando o movimento total, partindo de uma articulação que reverberava e incluía todo o corpo.

> Articulações têm sido, desde o início, o tópico que menos me sinto confortável para experimentar. Percebo muita dificuldade em não interromper o fluxo, em deixar o movimento ser contínuo, em permitir que uma articulação seja ponto de partida para o restante do corpo, no movimento parcial. No entanto, é um trabalho que me permite perceber que tal continuidade existe, que ao mesmo tempo em que isola partes do corpo, como nos movimentos parciais, direciona a experiência para que o corpo como organismo total seja percebido, através da atenção às reverberações de movimentos parciais no restante do corpo e do "fluxo" ao qual somos convidados a atentar e a deixar que aconteça (Trecho dos registros da E1).

Essa percepção do corpo como *soma*, como corpo não fragmentado, através da investigação das articulações, seja no movimento isolado de uma articulação ou no total, incluindo o corpo como um todo, provoca uma desestabilização nos padrões de movimento, permitindo a entrada em um processo de conscientização do mesmo. Ao constatar repetições o aluno é convidado a variar seus padrões descobrindo novas maneiras de mover-se. "Percebi que ganhei espaço interno para a respiração. A música me convidava, mas a proposta de mover cada parte separadamente foi o que me fez dançar" (trecho dos registros da E2).

Propôs-se mover-se pelos níveis tendo como referência as articulações. O trabalho com elas possibilitou aos participantes melhor mobilidade, contribuindo para exploração do espaço com maior liberdade, aproveitando a passagem pelos níveis para a investigação das articulações. O resultado mais aparente foi a ampliação de possibilidades de movimento dos participantes, com o início da exploração do espaço e do contato com o outro.

Na roda de conversa, ao final do segundo encontro, um dos participantes comentou sobre o desejo de permanecer na Oficina e de não ir embora. Durante a improvisação ele pareceu mergulhado na pesquisa do próprio corpo,

diferentemente dos “movimentos automáticos” que apresentou no primeiro encontro, em que chegou de sapato social e calça jeans - nesse segundo encontro abandonou os sapatos e pôs-se a dançar. Mesmo nos primeiros encontros da Oficina, os participantes, em sua maioria, permitiram-se explorar os movimentos das articulações. Ao contarem sobre a experiência, o grupo mostrava-se animado com as novas possibilidades de movimento encontradas por meio das articulações, relatando sentirem-se despertar para a percepção do próprio corpo.

Nos encontros de junho e julho estavam presentes as extensionistas, três usuários do CAPS II e cinco novas participantes que vieram através do convite feito pelos frequentadores da Oficina. Retomamos os tópicos presença e articulações, além do tópico peso e um início do reconhecimento de apoio.

No primeiro encontro de junho, iniciamos o trabalho com peso e apoio ativo. Deitados, em posição de referência, foi pedido para perceberem as partes do corpo que tocavam o chão e as que não o tocavam. Com o auxílio da respiração começaram a *entregar* o peso do corpo para o chão, deixando a necessidade pelo movimento direcioná-los. Para conseguirem realizar a passagem pelos níveis no espaço foi proposta a pesquisa do apoio ativo e deslocamento entre um nível e outro.

Em seguida, caminharam pelo espaço nas quatro direções: frente, laterais e de costas, percebendo os apoios dos pés. Em pausa, sugeri que pesquisassem o desalinhamento do quadril para frente do corpo e para trás. Buscamos o alinhamento e o desalinhamento dos ombros e da cabeça, verificando o que a alteração do peso provocava no apoio dos pés em relação ao chão e na respiração. Experimentaram o deslocamento pelo espaço com as referências propostas, pesquisando equilíbrio e desequilíbrio do corpo por meio da pesquisa do peso do quadril, dos ombros e da cabeça em relação ao apoio dos pés.

Realizaram movimentos no nível baixo, percebendo o peso corporal e a ação da gravidade. Em duplas, experimentaram apoiar o peso no corpo um do outro, podendo movimentar-se pelos níveis no espaço: baixo, médio e alto. Ao final do encontro, aproveitando a pesquisa de peso, do alinhamento e desalinhamento das esferas - cabeça, tronco, braços, quadril e pernas - experimentaram os impulsos gerados pelo peso e os deslocamentos. Com música, ocuparam todo o salão improvisando a partir da proposta.

Nos encontros de julho, em discussões com as extensionistas, notamos como dois participantes, usuários do CAPS II, mostraram-se em sofrimento psíquico. Dentro da proposta da TKV, dança e vida não se separam. As dificuldades e o sofrimento que ambos têm encontrado pela vida aparecem em suas danças e em suas percepções ao relatarem as impressões da aula para cada um na roda de conversa final. Mesmo que essa Oficina não tenha o objetivo

de ser terapêutica, as percepções e as dificuldades percebidas ao longo do trabalho foram acolhidas por nós durante os encontros. Perceber a si mesmo na dança é inseparável do perceber-se na vida, nas relações com o outro, dentro e fora do espaço da Oficina. Nesse sentido, o caminho escolhido por nós foi o da escuta das reflexões e reverberações das experiências, da troca e do olhar para a pessoa.

Na Oficina o foco foi o trabalho artístico, porém não há como negar sua importância pelo viés terapêutico. O trabalho com dança, a partir da TKV, acolhe as transformações inerentes aos processos subjetivos de cada participante. Sobre esse assunto, Klauss Vianna escreveu:

> Quero esclarecer que, ao contrário do que muita gente pensa, meu trabalho não é uma terapia nem serve para tal. É certo que são maiores as possibilidades de resolvermos nossos problemas à medida que conseguimos formulá-los. Contudo, esse processo, quando aplicado somente ao corpo, é insuficiente. O trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda. Porém, meu trabalho não tem o poder nem a pretensão de resolver tensões crônicas que nos acompanham vida afora (VIANNA, 2005, p. 70).

Outro fator que merece destaque, no que se refere ao interagir com o outro enquanto se dança, é que os participantes declararam que, por vezes, sentiram constrangimento e desconforto. Nos registros das extensionistas são relatadas questões envolvendo a atitude de abrir-se para o outro, considerando as desestabilizações e como descobrir novas formas de trabalhar incômodos.

Com base nos registros apontados, observou-se a sensibilização dos participantes para a escuta de seus próprios corpos, descobrindo-se como sujeitos dançantes e capazes de moverem-se de modo singular. O processo envolveu uma série de desconfortos decorrentes da desestabilização dos padrões de movimento e de vida de cada um. No entanto, com o tempo notou-se a ampliação da percepção de cada participante. Dentro de suas possibilidades houve maior abertura para o movimento ao contaminar-se pelo ambiente e pelo outro, principalmente daqueles que participaram com mais frequência da Oficina.

Corpo: singularidade em movimento

Uma das inspirações para a criação da Oficina de Convivência pela Dança foi o fato de Klauss Vianna conseguir reunir em sala de aula uma diversidade de pessoas: o bailarino, o ator, a dona de casa, o profissional da saúde, pessoas com diferentes ocupações e de diferentes lugares. A TKV apresenta essa capacidade de agregar indivíduos com interesse na pesquisa do movimento. Foram muitos os

desafios da Oficina com um grupo heterogêneo - idades diversas, artistas e não artistas, pessoas com e sem deficiência física, pessoas em sofrimento psíquico -, mas a proposta de trabalho sustentou-se no que escreve Klauss Vianna,

> Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (VIANNA, 2005, p. 105).

Diante do que foi apresentado, considerando o olhar proposto pela Oficina de Convivência pela Dança a partir da TKV, observa-se que o corpo visto em sua complexidade e singularidade, sem fragmentações, abre-se para a experiência de dançar escutando a si, ao espaço e ao outro, possibilitando a desestabilização de padrões, transformando-se através das contaminações advindas da troca de informações com o outro.

Este estudo não pretende elaborar conclusões sobre a experiência apresentada, mas elucidar as contribuições da TKV para esse processo. Notou-se quanto esses corpos singulares encontraram maneiras de conviver nesse espaço de dança, negociando entre si um novo conjunto de informações. Helena Katz e Christine Greiner consideram que

> O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ & GREINER, 2005, p. 131).

A teoria Corpomídia possibilita uma reflexão sobre a Oficina na medida em que desenvolve um pensamento sobre o corpo, sua singularidade e os processos de contaminações. Nesse sentido, pressupõe-se que as trocas vivenciadas enquanto se dançava ecoaram nos relatos de alguns participantes ao dizerem que, percebendo o seu próprio corpo e investigando suas possibilidades de movimento, encontraram sua própria dança. Além disso, diziam que atentos a explorar o movimento com o outro criaram maneiras de dançar até mesmo com pessoas desconhecidas. Essa aproximação entre os participantes e o modo como dialogaram com os movimentos do outro para mover-se mostra a potência dessa experiência: as negociações entre as mais diversas pessoas a fim de produzirem uma dança em que singularidade e coletividade estão presentes.

Abertos a um processo de desestabilização de padrões, todos nós experimentamos, através da pesquisa do movimento, o convite para dançar com referenciais da TKV, ampliando as nossas percepções sobre nós mesmos, sobre o espaço e o outro, resultando em uma rede de relações e trocas que foi construída e alimentada a cada encontro.

Por essa razão, conforme já discutido anteriormente, ao permitir a experiência do corpo presente, a TKV proporcionou aos participantes a vivência da dança e a abertura para uma comunicação entre o coletivo. Como apontam os princípios da TKV, a experiência aconteceu na pesquisa do próprio corpo e na não separação entre corpo-mente-ambiente. É importante destacar que esse coletivo foi composto por pessoas singulares com conflitos, divergências, necessidades, habilidades distintas, que puderam ser negociados entre os participantes do grupo para tornar possível a convivência e a dança.

Diante das dificuldades apresentadas por alguns participantes, por exemplo em frequentar atividades fora das instituições de saúde como o CAPS, a Oficina proporcionou estratégias de convívio entre eles, cada um desenvolvendo a sua própria dança na ocupação de um espaço público - que historicamente tem como frequentadores apenas artistas e estudantes de artes.

Observa-se na sociedade a existência de estigmas definindo quem pode ou não participar de determinados espaços (GOFFMAN, 1988). Entretanto, por meio dessa Oficina, percebemos que estereótipos podem ter força, mas não o suficiente para excluir ou limitar os participantes indefinidamente.

A possibilidade de cada pessoa descobrir-se “dançante” deu-se de forma singular e coletiva: os participantes puderam apropriar-se de seus corpos e de seus movimentos na relação com o grupo e com o espaço. Esse ser com o outro, enquanto se dança, mostrou-se fundamental para essa experiência e favoreceu a convivência entre os participantes dessa Oficina. Esses novos agenciamentos trazidos pelo encontro certamente manifestaram-se nos novos lugares habitados pelos participantes. A Oficina era o lugar de quem dança - e não o lugar da exclusão, marcado pela solidão e pelo sofrimento psíquico.

Os princípios da Técnica Klauss Vianna estiveram presentes ao longo do planejamento, dos encontros e da avaliação da Oficina, reafirmando a necessidade de nos colocarmos em prontidão como pesquisadoras/facilitadoras, atentando para as reverberações ao longo do caminho trilhado neste trabalho.

Considerações finais

Esse processo não se encerrou com a Oficina realizada em 2015, visto que a escuta do sujeito e de suas singularidades, possibilitada pela TKV, segue

nos interessando em outros espaços de trabalho corporal. No percurso dessa proposta algumas aproximações foram possíveis, na tentativa de articular áreas do conhecimento distintas para tratar do corpo em sua singularidade e complexidade.

Percebe-se as contribuições da TKV para a Oficina de Convivência pela Dança por possibilitar a escuta dos participantes e considerando a heterogeneidade do grupo. Ainda nesse sentido, o trabalho com o corpo presente e com o despertar das sensações possibilitou a abertura para o outro e para a percepção e a relação com o espaço, conforme objetivo inicial deste estudo. Desse modo, a relevância deste trabalho se baseou na possibilidade de comunicação e contaminação por meio da dança, a partir da TKV.

O campo da saúde mental conta com muitas estigmatizações, porém, tanto na Oficina como em outros trabalhos corporais, a dança e a convivência mostram-se aliadas. Não aceitamos que padronizações corporais e estigmas sociais nos paralisem. Produzimos arte por meio de encontros ricos em potencial de transformação e criação, explorando singularidades e construindo diálogos entre/com sujeitos muitas vezes impedidos de existir.

Referências

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. DAPE. Coordenação Geral de Saúde Mental. **Reforma psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil.** Documento apresentado à Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental: 15 anos depois de Caracas. OPAS.

BRASÍLIA, Nov/2015.

GOFFMAN, Erving. **Estigma –** Notas sobre a manipulação da Identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

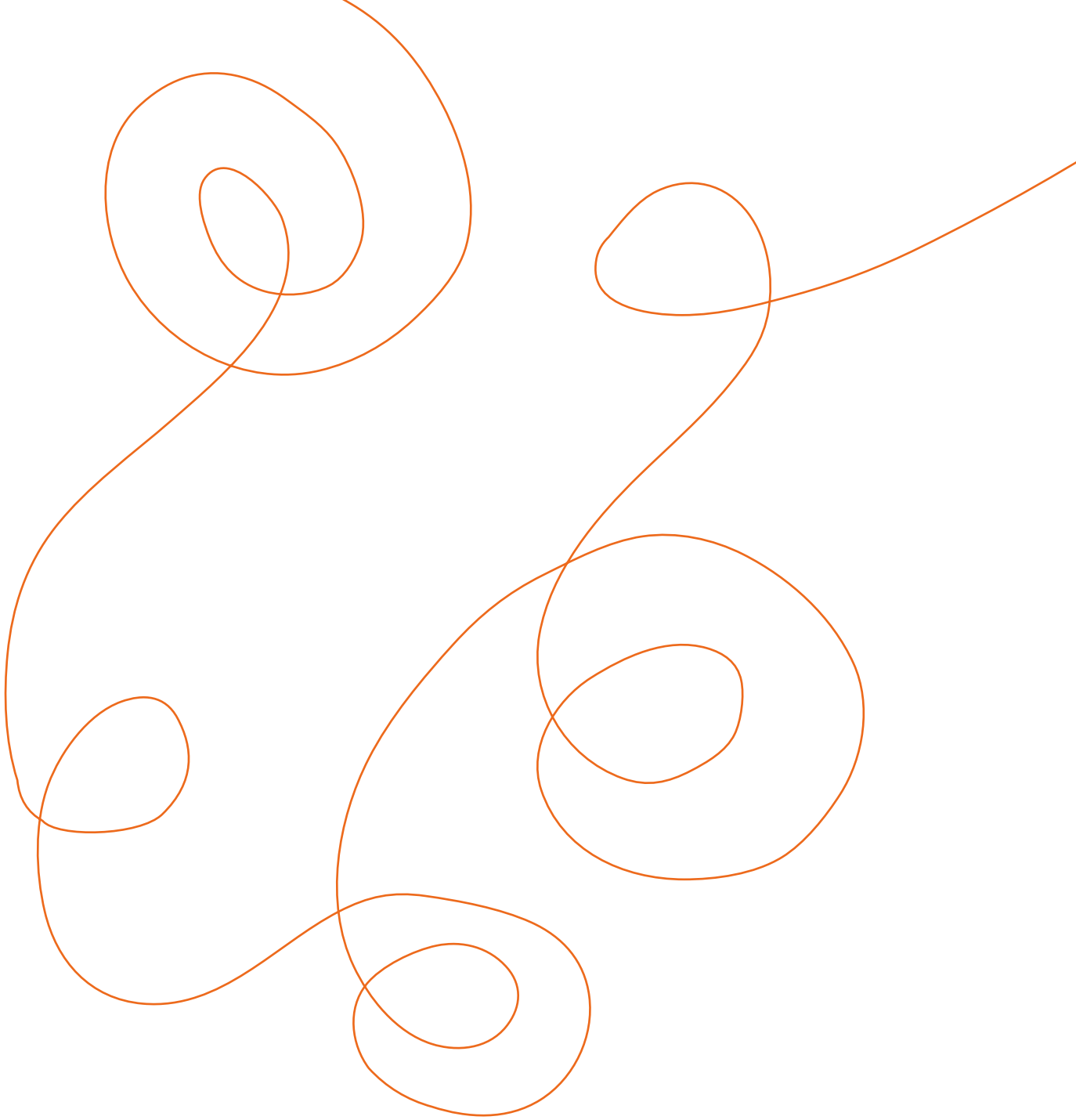
GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *In:* **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo:** sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

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

VIANNA, Klauss. Colab.: CARVALHO, Marco Antonio de. **A Dança**. 6 ed. São Paulo: Summus, 2005.



Dossiê temático:

PERFORMATIVIDADE

REVISTA TKV V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-2/ISSN:2594-5203

QUANDO O TRABALHO SOMÁTICO INTEGRA ARTE E POLÍTICA

Ierê Fraga Carvalhedo[1]

RESUMO | ABSTRACT

Através da experimentação de um corpo horizontal em deslocamento criada em sala de aula e transposta para a rua, este texto faz uma reflexão a respeito do trabalho somático e artístico desenvolvido pela Técnica Klauss Vianna. Tal exploração invoca, mas também reinventa subjetividades e a autonomia do investigador em questão. O ato de reconhecer os diversos vetores de forças corporais e do ambiente interfere em padrões estabelecidos ao pôr em movimento gestos e imagens.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, somático, vetores de força.

Through the experimentation of a displacing horizontal body created in the classroom and transposed to the street, this text reflects on the somatic and artistic work developed by the Klauss Vianna Technique. Such exploration invokes, but also reinvents subjectivities and the autonomy of the researcher in question. The act of recognizing the different vectors of bodily forces and the environment interferes with established patterns by putting gestures and images in motion.

Keywords: Klauss Vianna technique, somatic, force vectors.

Em meio a sala de aula no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna experimento outra relação com o chão, elemento tão primordial de referência para observação e percepção do aluno como enfatiza Jussara Miller (2007). Dessas experimentações, o processo criativo deságua, e entre a sala e a rua, o corpo em movimento explora as mudanças de ambiente e seus estados corporais. Sem uma linguagem estética dada a priori, a intenção de transpor uma ação explorada em aula, veio a fim de dar continuidade aos seus possíveis desdobramentos no espaço público. Tal proliferação surge através de registros escritos desta intervenção que nomeio “Caracol”.

Em posição sentada, escrevo e me movo mesmo que minimamente, na busca por palavras que criem espaços. As frases vão se formando como uma mão se desenha no ar ao dançar. O espaço se dobra, enquanto o corpo se desdobra no decorrer da curva de uma palavra. Desdobra palavra, dobra corpo. Nesta dança de contato entre corpo e ambiente, pela fricção de suas

[1] Mestre em Comunicação e Semiótica e especialista em Técnica Klauss Vianna, ambos pela PUC/SP. Graduado em Artes Cênicas pelo IFCE em Fortaleza/CE, e desde 2014 integra o Coletivo Teatro Dodecafônico (SP).

materialidades, um se dobra enquanto o outro se desdobra.

Um olhar se curva sobre as palavras antes de elas estarem à vista. Este olho está sobre a mão, mas quem olha mesmo é a ponta dos dedos. A mão, por sua vez, está sobre o grafite, enquanto este é comprimido pela madeira do lápis que o circunda. Ao mesmo tempo, o lápis já está sobre o papel com a cabeça apontada para baixo, e o papel sobre a mesa, esparramado. Todos estão atraídos por uma força que vem de baixo. Os desenhos das letras vão ficando visíveis, e a vibração gerada pela aproximação entre grafite e sulfite articula uma nova dobra. A palavra nasce de um tremor. Se para saltar de um lugar a outro é preciso atravessar um abismo, para caminhar até algum é preciso um ritmo. Entre saltar e caminhar existe sempre algo de infiel e precário, e quando estes movimentos se articulam sobre o branco do papel, esfumaçam camadas de um texto cinza que incessantemente será percorrido com alguma margem de erro.

Cópula ou conexão, encontro que pela fricção gera calor, derrete formas, *in*forma; informe. Contaminados entre si, pelo suor, pelo olhar, pelas imagens e emoções, informações chegam e emergem dobrando-se em outros corpos, nossos corpos. Tais articulações acabam por dobrar o ambiente? Esses corpos não param de se articular a si, e em objetos, ambos em (de)composição. Do encontro com o frescor do vento forma-se um relevo e mais calor é perdido. Uma corrente de ar mais fria, e uma leve sensação de que o tempo quase deixou de existir, e, no entanto, sua trama insiste. Se o solo nos seduz à queda, nos (con)traímos então por cima das sobrancelhas. Cair tem uma velocidade infinita. A intenção deste movimento já está contida na sua organização? Uma vez é dado o seu início, e outra vez, e outra vez, e todo e qualquer recomeço, produzirá sempre alguma diferença/novidade, que se agenciará com o ambiente de diversas formas. Como enfatiza Neide Neves sobre o trabalho do movimento na Técnica Klauss Vianna (TKV):

> Não temos propostas prontas em forma de movimento, mas movimentos construídos ao longo da experimentação, no tempo-espaço, por processos de escolha conscientes e inconscientes (NEVES, 2008, p.66).

Através de sua pesquisa, Neves (2008) nos diz que o processo adaptativo característico da evolução das espécies conta com a experiência singular de indivíduos de uma determinada espécie. Da experiência emergem características na medida em que o indivíduo se adapta ao meio, tal “traço será transmitido geneticamente” (NEVES, 2008, p.65). O trabalho desenvolvido na TKV se destaca por seu aspecto somático, em que a realidade subjetiva se desenha no corpo de quem dança ou explora o movimento corporal. Este reconhecimento de uma singularidade também estabelece o que há de comum entre corpos/sujeitos

durante o caminho de investigação.

Tal reconhecimento abraça camadas de estudos, práticas e envolvimento com novas informações que surgem no processo sem um objetivo final, assumindo que a realidade nunca termina de se aprontar. Por isso, ao caminhar pela investigação do movimento através da Técnica, preciso ressaltar que ele está à mercê de incessantes atravessamentos, pois um olhar se multiplica no cruzamento de olhares outros. É a matemática, muitas vezes dos impossíveis, cheia de intersecções, onde procedimentos geram outros procedimentos. Este é o labirinto onde pretendo me deslocar, cuja saída não existe.

Nos oceanos se formaram os primeiros organismos vivos de onde viemos no caminho evolutivo humano, e também de outras espécies. De alguma forma, como na gestação de um bebê, que acontece em um meio líquido no útero da mãe, a evolução do peixe para o anfíbio também se deu em ambiente semelhante, sendo a primeira espécie a firmar sua existência fora da água. Aqui, passado e presente se entrelaçam, se atualizam, garantindo o retorno dessa experiência aquosa.

Assim, toda espécie é um pouco de tudo o que já existiu, e um pouco do que ainda virá, um virtual e um atual, que num pulso rítmico juntam pontos de vida (COCCIA, 2018) que antes estavam distanciados. Em “Mil Platôs”, os franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari organizam uma teoria sobre a origem da arte, e para tanto se utilizam do conceito de ritornelo utilizado na música, o qual José Gil esclarece:

> Porque a segunda batida (atual) repete a primeira (virtual), agora passada e que faz parte do seu tempo, como se a primeira pertencesse à segunda e a segunda produzisse a primeira. Imagem diferencial da primeira. (GIL, 2008, p. 138)

Este aspecto do ritmo na arte, de que falam estes filósofos, estaria presente não somente no fato de que a memória olha para o passado pelas vestes do presente, mas que, o processo artístico impelido ao gesto de rememorar não se trata apenas de linguagem e criação humana, mas se estende ao corpo e o ambiente, que em contaminação estão compondo a vida em fluxo contínuo (GREINER & KATZ, 2005). Tal fluxo não é vivido apenas em uma direção, mas numa rede cujo tecido ao se dobrar faz conectar tempos aparentemente separados. Este é o tecido do movimento.

Ainda, sobre a passagem da água para a terra, Segundo Stanley Keleman (1992), o corpo sofre as mudanças de pressão (ar), além de precisar estabelecer outra relação com a gravidade. “Sob grande pressão, nos tornamos compactos e densos” (KELEMAN, 1992). Na transição entre o quadrúpede e o bípede, “a

postura ereta leva à troca do centro de gravidade para o triângulo sacro-pélvico" (KELEMAN, 1992). Todo este processo, que durou cerca de 400 milhões de anos, acontece do nascimento até o fim do primeiro ano de vida de um bebê, quando ele fica de pé, fazendo a evolução ser forjada sempre que uma vida nasce. Segundo Hubert Godard, "O sistema dos músculos gravitacionais cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura." (GODARD, 2001, p. 14).

> A organização gravitacional de um indivíduo é determinada por uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. Trata-se tanto da passagem da fase quadrúpede à vertical, quanto de uma história individual inserida em determinado ambiente cultural. (GODARD, 2001, p. 20)

Peso, logo existo. Se René Descartes (1596-1650) tivesse concluído assim, talvez a história da ciência teria tomado outro rumo. Esse trocadilho é uma referência ao engano que se perpetuou, de que os processos cognitivos corresponderiam apenas aos processos da mente (*res cogitans*), desse modo, apartados do sistema sensório-motor (*res extensa*). Isso porque, reconhecer o próprio peso já é pensar, e não pode estar desassociado da relação que faz com a gravidade, componente importante na formação da vida. No corpo, a organização vertical gera uma oposição em relação a gravidade, além disso, há a pressão do ar que nos empurra para baixo. Carregamos na memória do nosso organismo esses milhões de anos de evolução, e toda a bagagem de experiências e conexões estabelecidas pelo corpo com o ambiente, mas que em grande parte estão inconscientes.

Nas explorações do movimento em sala de aula, a TKV propõe o aquecimento pelas passagens de níveis, categorizados em nível baixo, médio e alto, quase sempre atrelado a uma contagem, que exige transferência de peso mais precisas e rápidas, e, portanto, tonificação dos músculos, e apreensão dos caminhos corporais para ficar em pé e voltar ao chão. A cada passagem, os músculos antigravitacionais experimentam vários modos de trabalhar, lidando cada pesquisador com informações diferentes, exigindo que improvise ao resistir ao próprio peso.

Trabalhamos numa relação do movimento com o ritmo o peso dos membros, o empilhamento dos ossos, o centro de gravidade (pelve), relaxamento muscular, resistência. A partir destas explorações, esse processo de reconhecimento não se fixa no que reconhece, mas se abre para as novas possibilidades que chegam. Ao reconhecer esse fluxo, emergem informações que se atualizam em cada um porque se fazem no instante em que experimenta, sem, no entanto, ser possível diferenciar se elas foram ativadas por algo externo ou interno ao organismo.

Nesse sentido, o corpo se enreda sem amarrar-se. Entre sustentações e abandonos de partes isoladas do corpo, é possível reconhecer a estrutura que momentaneamente se apresenta. Não é um processo que se torna totalmente consciente, mas que ativa memórias reinventando imagens, ativando assim os processos criativos.

Ficar de pé é uma ação tão normalizada no cotidiano da vida humana, que aprendemos a não pensar sobre ela. Mas isso não quer dizer que tais padrões estabelecidos estejam intocáveis. Como reconheceu Klauss Vianna, os aspectos biológicos e culturais integrados, ao não estabelecerem uma dicotomia, são priorizados no corpo do artista. Portanto, "o artista como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento" (VIANNA, 2005, p.115).

Assim, pela abordagem somática da TKV é possível trabalhar aspectos inconscientes do corpo, fazendo surgir novas possibilidades de contato com o ambiente, com o outro e consigo mesmo. No tópico "Presença" abordado pela Técnica são propostos estados de atenção, incluindo a si, o espaço e o outro, ativando a percepção de contextos e deslocamentos que percorro enquanto o trabalho acontece, a fim de acordar e disponibilizar o corpo para um processo artístico e coletivo, mesmo que ele seja percorrido sozinho.

Se o atributo do movimento é fluir, reconhecemos também esta fruição nas mudanças dos estados corporais. O ritmo opera a mudança de um estado para o outro pela sua variação, numa relação íntima de resistência e articulação. As variações se produzem à medida do pulso entre vértebras, entre ideias, entre pés, entre olhares, ou seja, entre diferentes apoios, nos momentos de menos estabilidade, apoiando, sustentando, e projetando para então apoiar novamente. Então,

> Podemos observar, ainda, que o pulso congrega duas forças polares: a da repetição e a da novidade. O elemento da repetição leva ao retorno e garante a regularidade e coerência do pulso (ordem apolínea). No outro polo, o impulso de ir adiante e sempre renovar-se faz de cada momento um evento único (fluxo dionisíaco) (PETRAGLIA, 2010, p. 36).

A irregularidade do pulso desperta o fluxo que segue adiante. É desse modo que o movimento sustenta sua projeção? Permitindo que um nível de variabilidade desperte seu deslocamento contínuo? Mesmo em movimentos menores, o pulso proporciona aos apoios do corpo uma estabilidade, redistribuição do peso, a todo instante podendo se reorganizar em relação aos corpos que circundam, mesmo que este corpo se trate de uma imagem mental. A expressividade do

ritmo vai se dando pelo seu deslocamento, não exatamente do corpo, mas do próprio ritmo. Como o pulso também carrega em si a característica da repetição, uma taxa mínima de ordem é necessária, caracterizando a dualidade apontada pelo pesquisador Marcelo Petraglia (2010). Ao caminhar, por exemplo, ativamos o que garante nossa estabilidade, a trama antigravitacional encarregada de organizar a postura vertical. Essa postura e o caminhar são automatizados, e suas irregularidades se tornam praticamente invisíveis.

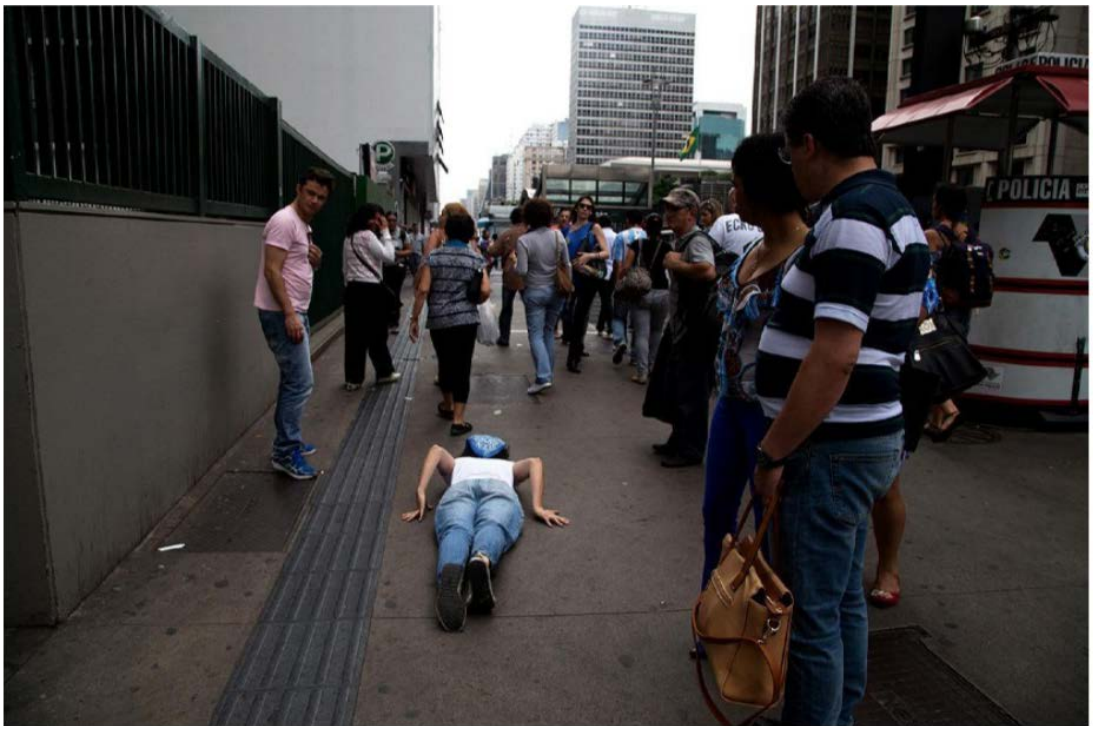
Os apoios são utilizados como estratégia metodológica da TKV de mapeamento do próprio corpo, com mais ou menos movimento. Ao experimentar o apoio ativo, a ação de empurrar e puxar torna-se parte da relação com os objetos e com o chão. Paradoxalmente, os alinhamentos vão sendo questionados. Este trabalho é propulsor para o processo criativo, pois propõe o reconhecimento das variações e mudanças que inevitavelmente ocorrem enquanto corpos, objetos, ideias e ambiente se contaminam. A consequência dessa articulação do plano de composição é a potencialização de uma narrativa que segue. Faz mover as palavras trocando os pés pelas mãos, num “vai e vem” de forças que ativam significados, fazendo-os circularem e se modificarem de forma corporal. A elevação da postura vertical que se tornou uma verdade inquestionável torna-se uma grande mentira a ser reinventada.

É possível que um corpo em movimento parta e reparta de algum lugar, atualize seu percurso, e, portanto, trajetórias contínuas e descontínuas são percorridas por essa força elástica de tensionar e soltar, opor e ceder, empurrar e puxar, tensões necessárias para o deslocamento. Um movimento que dá voltas, mas sem, no entanto, passar pelo mesmo lugar. Cada encontro é único. São curvas que acabam por escapar a todo o momento direcionando tangentes em vários pontos desse percurso. Tal multiplicidade, abre espaço e deixa rastros. O corpo vai se vestindo de mundo a cada volta, formando um plano de composição em que marcas vão se estampando, pois, “cada corpo é vestido de seus vestígios” (MILLER, 2007, p.90).

Em meio ao processo da sala de aula, como dito anteriormente, trabalhamos o chão como referência de percepção e observação, inclusive em deslocamento. Então decido permanecer por tempo na horizontal, porém no chão da rua. Opto por experimentar algo que aumente meu contato com ela, pesar o corpo sobre solos urbanos. É constituída de duas ações: se arrastar e descansar. Em nível baixo, de bruços, me desloco com movimentos homólogos nos membros superiores, e cruzados nos pés, além disso, podendo descansar quando quiser. A posição de bruços me deixa vulnerável, pois as costas estão expostas. Foi a maneira que encontrei de ficar em silencio e frágil.

Nomeio esta intervenção de Caracol, embora ela obtenha mais

características de um anfíbio do que de um molusco. Nela, algumas questões se tornam importantes: sustentar a qualidade de presença conforme a comunicação com os passantes se dá sem precisar da fala, escutar o fim da ação e produzir um registro escrito de cada performance.



1. Performance Caracol. Avenida Paulista, São Paulo/SP. Foto: Natan Garcia. 11/2014.

Só me despertei para a relação com o público quando estive na calçada pela primeira vez: que presença é essa em meio aos passantes da rua? Que reações surgem quando o Caracol é percebido? Como poderíamos construir juntos esta ação? Existe algum risco em me expor assim? Inevitavelmente existe o encontro, este que faz emergir as fissuras, o reconhecimento de que outros contextos e outros corpos trazem alguma novidade à ação que precisarão ser ouvidas. Uma certa abertura fragiliza o que está dado, fazendo operar um esforço, que é o de lidar com o incômodo que deitar sobre a rua traz, tanto para o público, quanto para mim.

Nesta condição tento ouvir não apenas a cadência dos passos ao meu redor, digo, o movimento banal desse espaço urbano, mas também o que se passa acima de minhas costas, os afetos que circulam, esperando ao máximo que a rua continue fluindo mesmo que um corpo esteja estendido sobre a calçada. Não é uma tentativa de naturalizar o que não pode ser naturalizado, mas de sustentar as inverdades que passeiam a minha volta. Uma situação paradoxal, uma vez que ouvir e buscar o ambiente é que levou a espécie humana a alinhar verticalmente sua organização corporal. O corpo que rasteja

faz outro alinhamento entre pés e ouvidos, entre bocas e ânus, entre olhos e mãos, colocando em questão o esforço que mantém o homem que sabe de pé, em contraposição à algumas outras espécies que se desenvolveram estendidas sobre o solo, ou até, por debaixo dele.

A força da gravidade terrestre repuxa os corpos sobre o planeta para o seu centro, mas é no enfrentamento dessa força que o movimento escapa de si. É no contratempo musical, no espaço intervalar de um pulso que a distância do centro (de sua batida primeira) se faz diferente, sem se distanciar dele. Essa força de repuxe me dá a sensação de que estou sempre voltando para aquilo que me gerou, mas tal sentido é apenas parte de um movimento elástico e vibracional. Neste retorno, nem corpo, nem centro terrestre são mais os mesmos. Este centro também é móvel, uma espaçonave nos levando pelas estrelas.

Reconhecer estes vetores de força me permite entrar em um jogo, onde a repetição cria em si uma lacuna por onde o movimento é forjado. As repetições produzem o vetor anterior, sem, no entanto, que nenhum vetor se iguale. Cada movimento é sempre um vir a ser que nunca se completa. Em cada passagem, o pulso se dirige em várias direções, criando dimensões mesmo que invisíveis. São informações que escapam emergindo sem uma vontade própria, mas em propriedade do que é comum no contexto daquele momento. Pela exposição mútua provinda das reações diversas dos transeuntes durante a performance, a fragilidade nos abre, nos convida a improvisar, lidar com o que não sabemos ultrapassando as fronteiras entre o alto e o baixo.

No estado cênico proposto pela TKV, aprendemos que o chão é nosso parceiro para a ação, é com ele que geramos o impulso para deslocar-se, ou, como disse algumas vezes, escapar de si. Algo de íntimo se torna público, algo de público se torna íntimo. Escapar é atingir os limites desconhecidos dessa relação.

Meu segundo interesse é escutar os momentos finais da ação “Caracol” e tentar compreender quando ela termina não só para mim, mas quando ela começa a perder o sentido no contexto em que se desenrola. As poucas ações realizadas nesta performance me ajudam a ressaltar as informações que entram em circulação *dentrofora*, borrando a direção de onde elas partem. A posição do Caracol exige ver menos e ouvir mais, pois quase toda a parte anterior do corpo está em contato com o chão, limitando o movimento da cabeça e dos olhos. Ao apoiar-me no chão com muitas partes do corpo, o deslocamento se torna lento e pesado, apesar da atividade motora simples. De uma forma contraditória, ao invés de trabalhar a transferência de peso seguindo o padrão bípede, cedo a maior quantidade de peso possível ao chão, estabelecendo outra relação de transferência e deslocamento. Assim, o chão fica o tempo todo comigo, mas

ele ao mesmo tempo se transforma, ganha outros sentidos, e, portanto, outras realidades vão se tecendo. A cada intervenção, faço uma escrita para tentar traduzir a experiência, e vou percebendo que as escritas também transformam a próxima realização do Caracol na rua.

A força da gravidade que antes se impunha, agora é também uma força minha, com a qual eu me movo. Chão-cadeira, chão-papel, chão-água, chão-grafite, chão-janela, chão-criança, chão-gato, chão-pessoa, chão-som, chão-ar. Chão móvel, dobrado, chão-abismo por vir. O chão em metamorfose é sempre uma relação, por si só, movediça. “A relação com o solo se amplia para a relação com objetos que posso utilizar e, ainda, com o próprio corpo e o espaço que o circunda” (MILLER, 2007, pg. 67). Um mergulho na gravidade-gravidez da Terra. Arrastar-se é um desafio à lei da verticalidade, ao mesmo tempo é para onde vai quase tudo que morre. Uma grande tensão de opostos se instaura. Mesmo o ar opera nesta relação elástica de “vai e vem”, é o que ouvimos quando o vento encontra brecha por entre nós, vibrando nas membranas do que encontra. Chão-objetos, chão-pessoa, chão-ar, estamos atraídos numa relação entre nós pela força-peso dessa rocha enorme que nos fia. Pe(n)sando nos ateamos.

Neide Neves, em seu livro “Klauss Vianna, estudos para uma dramaturgia corporal”, cita o biólogo e filósofo Francisco Varela que elucida essa questão dizendo que a partir de um aprendizado o corpo forma uma microidentidade agindo em situações correspondentes chamadas micromundos.

> Tanto a microidentidade como o micromundo são permeados por pequenas quebras nas nossas experiências cotidianas; são as pequenas alterações da situação original de aprendizado. Mas Varela também fala do que acontece em presença de situações novas, as quebras maiores. Por exemplo, quando chegamos a um país estrangeiro. Muitas ações simples, como se referir a uma pessoa estranha ou até comer, podem ter que ser aprendidas na hora. Falta-nos prontidão adequada às especificidades culturais e a microidentidade não serve na nova situação. Aí entra a autonomia. (NEVES, 2008, p. 74)

Em situações em que a novidade torna o contexto menos conhecido, a improvisação abre espaço para lidar criando novos movimentos, novas relações. Este é um jogo que não se reduz a sala de aula em dança, mas é característica da criatividade, embora, normalmente ela seja obstruída pela falta de variabilidade e diversidade dos programas de aprendizagem, seja para se sentir seguro diante da natureza (e diante de si), ou para dominá-la (ou dominar-se). Investir em segurança e dominação é característica da produção de um mundo estável, estagnado, a começar pelos corpos que não podem escapar às mãos da normalidade, do que já está dado como pronto.

Uma técnica, portanto, não carece de ser um sistema fechado, de repertórios a serem aprendidos, mas uma prática do movimento em que a improvisação está sempre presente, necessitando de uma abertura para seguir em investigação. Do trabalho somático ao trabalho criativo vivenciado pela Técnica, emergem realidades privadas e privatizadas de um reconhecimento público por conta do "eu" e dos "outros". Tal processo não poderia ser menos político, ao passo que procura fazer da pessoa ativadora de seu próprio desenvolvimento sem desligar-se do que é comum ao ambiente em que está inserida.

Em uma das apresentações do Caracol[2], após eu ter terminado a intervenção, um depoimento me deixou bem intrigado, uma pessoa que assistiu disse: "eu não sei sobre o que é, mas é sobre antes do homem habitar a Terra..." Tal descrição não poderia expressar melhor a intensidade que é remexer em padrões corporais conquistado pelo ser humano, como a postura vertical, e os sentidos que isso engendra. É uma aposta de que na arte o corpo é capaz de forjar a humanidade em relação à sua realidade animal por muito recusada na lógica antropocêntrica, já que a metamorfose das espécies não pode escondê-la. Isto, não só para quem realiza a ação, mas para quem assiste, e a realiza e recria. Além disso, de que o pulso da repetição (apolínio) apresentado por Petraglia estabiliza uma ordem da presença corporal que não impede a novidade (dionisíaco), mas ambos sustentam a lacuna onde a imaginação está em aberto, e o futuro, também.

Referências Bibliográficas

COCCIA, Emanuele. **A virada vegetal**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

DAMÁSIO, Antonio. **E o cérebro criou o homem.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

GIL, José. "Ritornelo e imanência" *in:* LINS, Daniel, GIL, José (Orgs.). **Nietzsche Deleuze**: Jogo e Música. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

GODARD, Hubert. "Gesto e Percepção" *in:* SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 3**. 1. ed. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**. São Paulo: Annanlume, 2010.

_____, Christine. "Diásporas cognitivas: uma escolha política para derrubar

[2] Realizada na residência artística "Segundo o movimento", na Serrinha (SP), em novembro de 2014.

estereótipos e identidades" *in:* GREINER**,** Christine & KATZ, Helena (Orgs.) **Arte & Cognição.** São Paulo: Annablume, 2015.

_____, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos.** 1. ed. São Paulo: n-1, 2017.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional.** 5. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

MED, Bohumil. **Teoria da Música.** 4. ed. Brasília: MusiMed, 1996.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** 2010. 123f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2010. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=185646>

_____, Neide. **Klauss Vianna**: Estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

_____, Neide. "Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo" *in:* KATZ, Helena; GREINER, Christine (Orgs.). **Arte & Cognição.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2015

PETRAGLIA, Marcelo S. **A música e sua relação com o ser humano.** 1. ed. Botucatu: OuvirAtivo: música para o desenvolvimento humano, 2010.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: Tempo, caos e as leis da natureza. 2. ed**.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RIBEIRO, Monica. "Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis" *in:* KATZ, Helena; GREINER, Christine (Orgs.) **Arte & Cognição.** 1. ed. São Paulo: Annablume, 2015

VIANNA, Klauss. **A Dança.** 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

REVISTA TKV V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-3/ISSN:2594-5203

CAMINHOS PARA A EMANCIPAÇÃO: PERFORMATIVIDADE E OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Thaís dos Santos Silva (PUCSP)[1]
Fernanda Raquel (PUCSP)[2]

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo visa investigar como os processos de subjetivação e desenvolvimento da autonomia ativados pela Técnica Klauss Vianna (TKV) podem colaborar para a emancipação político-social do sujeito, possibilitando fissuras em categorias estruturadas por relações de poder, as quais performamos em nosso cotidiano. A partir da perspectiva de Klauss Vianna, o corpo que dança é o mesmo que atua no cotidiano. Como as transformações experienciadas pelo sujeito podem reverberar em sua relação com a sociedade? Neste trabalho, as pesquisas de Jussara Miller e Neide Neves encontram as ideias de Christine Greiner e Judith Butler, da perspectiva da TKV, a fim de discutir as noções de corpo, performatividade e sua potência política, singular e coletiva.

Palavras-chave: Corpo. Emancipação. Performatividade. Técnica Klauss Vianna.

This article aims to investigate how the processes of subjectification and autonomy development activated by the Klauss Vianna Technique (TKV) can contribute to the political-social emancipation, enabling fissures in categories structured by the power relations, which we perform in our daily lives. From the Klauss Vianna perspective, the body that dances is the same that acts in daily life. How the transformations experienced by a subject would reverberate in his/her relation with the society? In this work, the practical-theoretical research of Jussara Miller and Neide Neves meets the ideas of Christine Greiner and Judith Butler in order to discuss, from the TKV perspective, the notions of body, performativity and its political power, both singular and collective.

Keywords: Body. Emancipation. Performativity. Klauss Vianna Technique.

SINGULARIDADES ou A dança do corpo plural e processual

> “Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir (...)” (VIANNA, 1990, p. 88).

[1] Bacharel e licenciada em Dança (UNICAMP), especialista em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP), é artista da dança, atuando em companhias independentes das cidades de Campinas e São Paulo, e docente de Artes da Rede Pública Municipal de São Paulo.
[2] Fernanda Raquel é atriz e pesquisadora das artes da cena. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e bacharel em Ciências Sociais (UNICAMP). Atua como docente na Academia Internacional de Cinema e no curso de especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP).

As proposições deste artigo partiram da interação entre orientanda e orientadora na elaboração da Monografia[3] de finalização da Especialização em Técnica Klauss Vianna, realizada na PUC-SP, em 2020. As relações estabelecidas, assim como as reflexões aqui apresentadas, tiveram suas origens nas pulsões e percepções vividas no corpo durante o período de aprendizagem da técnica e que encontraram aprofundamento ao estabelecermos pontes entre os princípios da TKV e as teorias de Judith Butler e Christine Greiner.

A Técnica Klauss Vianna (TKV) é uma técnica[4] de dança, educação somática e criação cênica que, através da compreensão de corpo em sua integralidade e em seus aspectos relacionais, propõe o autoconhecimento a partir da percepção do próprio corpo em seu mover. Esta visão de corpo da TKV foi aprofundada pelos estudos de Jussara Miller (2007) sobre o corpo *soma,* provindo da definição de Thomas Hanna sobre a educação somática, e por Neide Neves sobre o *corpomídia*, conceitualizado por Christine Greiner e Helena Katz (2006).

Nesta perspectiva, o corpo como o "*soma*, ou seja, o s*er* corporal humano na sua integralidade" (MILLER, 2012, p. 13), tem seus aspectos cognitivos, sensoriais, motores, psicológicos, emocionais compreendidos como sistemas que atuam conjuntamente e de maneira interdependente, formando o todo organizado que é o corpo, o sujeito, o eu. A proposta na TKV é não haver mais dicotomias, mas sim a integração dos sujeitos em suas formas plurais.

> "Soma" não quer dizer "corpo"; significa "Eu, o ser corporal". (...) O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento - alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. (HANNA *apud* MILLER, 2012, p. 13)

Esta compreensão do corpo em sua integralidade e em constante processualidade possibilita diálogo com o conceito de *corpomídia* que afirma que "(...) o que se costuma chamar de 'si-mesmo` não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior" (GREINER, 2006, p. 42), trazendo este fluxo de interação entre o sujeito, o outro e o mundo em seus aspectos constitutivos.

[3] Ver: SILVA, Thaís. Caminhos para a emancipação: um olhar para os processos de subjetivação da técnica Klauss Vianna. Monografia (Especialização em Técnica Klauss Vianna). PUC-SP, São Paulo, 2020.

[4] A compreensão da TKV enquanto técnica foi amplamente defendida por Rainer Vianna e aqueles que contribuíram para sua sistematização como um contraponto político à concepção de técnica como prática automatizada e indissociada de seus aspectos criativos. Ver: NEVES, Neide. A técnica como dispositivo de controle do corpomídia. Tese (Doutorado em Comunicação). PUC-SP, São Paulo, 2010.

> O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (...) A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2006, p.131)

Unindo estas visões de corpo na TKV, a própria integralidade pode ser entendida de forma relacional através dos "processos de contaminação entre o ambiente interno - envolvendo os aspectos orgânico, emocional, cognitivo, psicológico - e o ambiente externo - físico, social e cultural, que têm o corpo como um resultado sempre transitório" (NEVES, 2019, p. 23). Desses cruzamentos surgem sínteses, percepções, saberes, conhecimentos singulares. As formas de assimilação e interação com as situações são distintas em cada ser, mesmo que a circunstância vivida seja a mesma. Cada corpo dialoga com as informações do ambiente à sua maneira e destas relações vão compondo as singularidades, maneiras particulares de ler, ser e agir no mundo que promovem a distinção entre os seres. A singularidade não é estanque e imutável, ela está em fluxo constante de renovação e transformação, seja em decorrência das relações entre seus diversos sistemas, seja em decorrência da sua interação com o ambiente. E é com suas singularidades que cada ser atua no mundo, em espaço e tempo históricos determinados.

Levando isto em consideração, a TKV não possui passos codificados, tendo a constante criação de movimentos como prática fundamental no desenvolvimento dos conhecimentos abordados durante a aula. Dessa forma, a singularidade é valorizada e dissipa-se a separação entre técnica e criação, que atuam no corpo conjuntamente através da investigação do movimento e da processualidade (MILLER, 2007, p. 52-53). É a partir do criar/investigar com base nos conteúdos da aula que se aprende e desenvolve o conhecimento técnico e é a partir do autoconhecimento que se compreende os caminhos de criação do movimento, gerando modos de subjetivação. De forma não impositiva, a TKV apresenta os caminhos para a percepção, exploração e recriação de si mesmo.

As instruções são criadas a partir das estruturas do corpo, trazendo precisão através dos parâmetros físicos para exploração dos movimentos, no respeito à singularidade de cada corpo. "(...) a estrutura óssea é reconhecida não no sentido de acumular informações e conhecimentos anatômicos aleatórios, mas sim para clarificar ações adequadas às necessidades corporais" (MILLER, 2014, p.111). Assim, a anatomia trabalhada é a anatomia viva, sendo utilizada para propiciar a percepção das estruturas do corpo em seu mover e ampliar possibilidades expressivas. Imagens, sentimentos e sensações, podem surgir

através das explorações de movimentos, sendo estes desdobramentos referentes a cada aluno (NEVES, 2008, p.52), não compondo as instruções propostas.

É proposto ao aluno a criação e a percepção dos caminhos do movimento em seu próprio corpo, possibilitando o autoconhecimento, no respeito à sua investigação, ao seu tempo de compreensão, às suas pulsões e necessidades. Segundo Neide Neves (2008, p. 50) "a forma final do movimento deve conter a percepção daquilo que o provocou e tudo o mais que o transforma a cada momento. Dessa maneira, ele vem carregado da integralidade do corpo". A forma ocorre a partir da compreensão do percurso do movimento no corpo e não através da cópia de uma referência externa de movimentos, é a valorização da percepção do próprio corpo em contraponto ao adestramento e docilização dos corpos.

A partir desta perspectiva, o corpo, sempre em interação, está em constante processo de subjetivação – não há um sujeito pronto e imutável, e sim um processo contínuo de tornar-se sujeito, sempre provisório. Subjetividades podem agir tanto para a manutenção dos poderes hegemônicos da sociedade, como para sua ruptura, atuando na construção de seu ambiente cultural, e por ele sendo contaminadas. Diferentes concepções e práticas corporais nos levam a fortalecer diferentes caminhos. Interessa-nos, sobretudo, aquelas que promovem não a reprodução, e sim a autonomia e a emancipação em relação às formas pré-concebidas, como nos propõe a TKV em suas práticas artístico-pedagógicas.

A autonomia como parte do processo de aprendizado é fundamento ético e estético da TKV, pois se está lidando com as possibilidades de transformação das subjetividades, através do processo de autoconhecimento. Partindo desta perspectiva é que entendemos que neste processo constante de ser sujeito, ao desenvolver a autonomia, possibilita-se ao sujeito não agir somente de forma condicionada, mas conforme suas escolhas, gerando possibilidades emancipatórias que podem reverberar na coletividade. Por isso é possível tecer relação entre os processos de subjetivação promovidos pela TKV e caminhos possíveis de emancipação social, tal como propomos neste artigo. Para tanto, nos aproximamos da teoria da performatividade de Judith Butler, que nos fornece ferramentas conceituais para pensar nas possibilidades de escapar aos condicionamentos sociais do corpo.

PERFORMATIVIDADE ou Perceber e transgredir as manifestações do poder no corpo

Ao considerar que o corpo é relacional, não é mais possível pensar em

um sujeito como unidade ou em um sujeito universal, essencialista, mas sim em processos de subjetivação que vão constituindo esse sujeito - seja por práticas de sujeição, seja por práticas de emancipação.

"Existe sempre algo em nós que luta contra outra coisa em nós" (FOUCAULT, s/d, p. 147), sendo estas lutas múltiplas e ininterruptas. Michel Foucault, a partir de sua proposta genealógica, questiona as condições de constituição dos sujeitos, estando mais interessado em saber como esse processo acontece, do que em compreender a trama histórica que parte da noção de sujeitos já constituídos. Com essa abordagem pretende entender os processos de subjetivação a partir dos saberes, discursos, gestos, também refletindo sobre os "corpos constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder" (FOUCAULT, s/d, p.103).

Tais poderes instauram limites nos corpos, os quais são definidos através de códigos biológicos-culturais que buscam estabelecer uma ordem através do cerceamento das formas de troca e da expressão do indivíduo em seu meio**.** Produz-se assim categorias normatizadas que naturalizam identidades e comportamentos, criando modelos socialmente aceitos, e impede outras maneiras de existência através das punições e censuras, e da reiteração de determinados padrões circunscritos nas relações sociais, atualizando, assim, as estruturas de poder.

As formas de sujeição e opressão vão sendo corporificadas, docilizando o corpo, disciplinando-o, anestesiando-o, através das censuras e também dos desejos de reprodução dos padrões estabelecidos socialmente, atuando nos quereres, nos êxitos. Assim, a subjetividade, que é constituída neste diálogo com o ambiente, com a cultura, com o poder, passa a ser compreendida socialmente através de uma visão essencialista do eu.

> A essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (...) Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a "integridade" do sujeito. (BUTLER, 2003, p. 194-195)[5]

Dessa forma, compreendemos que vão se estruturando estilos[6] de

[5] Cabe explicitar que Butler toma por "integridade" este aspecto sólido do indivíduo, na compreensão de identidades fundacionais, naturalizadas ou pré-determinadas que dissociam a relação entre o sujeito e o meio. É uma utilização distinta do termo "integralidade" utilizado no subtítulo anterior, de um indivíduo compreendido não de forma cartesiana, dual, mas sim como o soma, com seus vários sistemas associados e não fragmentados.

[6] Para Butler, as categorias performadas pelos sujeitos são "estilizadas", possuem uma forma socialmente estabelecida que são constantemente reiteradas e recriadas.

identidades fundadas na sociedade capitalista, patriarcal, heteronormativa, racista, colonialista, configurando categorias conforme as características de corpo e classe social, criando hierarquias, formas de sujeição e desejos que vão constituindo a subjetividade dos indivíduos, e estabelecendo o que é o possível e o executável. As linhas que delimitam o indivíduo também circunscrevem o espaço social, restringindo as possibilidades de ação do sujeito em sociedade, coibindo a participação de uma grande maioria, mantendo e ampliando o poder de poucos.

Judith Butler (2003, p. 198-199) afirma que os "estilos nunca são plenamente originais, pois os estilos têm uma história, e suas histórias condicionam e limitam suas possibilidades", no entanto, as origens das identidades vão sendo apagadas e tomadas como universais ou essenciais, tonando-se, portanto, inquestionáveis e ocultando seu caráter etnocêntrico (BUTLER, 1998, p.16-17), assim inibindo a diversidade, a existência de outras formas de ser. Em seus estudos sobre gênero e sexualidade, Judith Butler traz o conceito de performatividade[7] para discutir a constituição de identidades, a qual seria a repetição ritualizada de padrões sociais que constituem a subjetividade. Fernanda Raquel ao relacionar a cena teatral com as teorias de Judith Butler afirma que

> (...) as atribuições identitárias não expressam ou revelam algo dado como essencial ou fundacional, mas são, na verdade, performadas. As identidades não são dadas pela natureza ou simplesmente expressas na cultura. Os sujeitos constituem-se através da performance de atos - somos o que é feito e refeito através da cultura, que é um processo. (RAQUEL, 2016, p.125)

Todo ato é performado pelo corpo que é por nós compreendido, em diálogo com a visão de corpo da TKV, em constante processo de construção. O ato performado abarca todas as formas de discurso e expressão. É o sujeito que age em relação com sua realidade e constrói a cultura ao mesmo tempo que se constitui através de sua influência**.** Co-existentes e se constituindo mutuamente, corpo e ambiente vão estruturando processualmente a realidade, como discute a teoria *corpomídia*.

A performatividade prevê a iterabilidade, que é "a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração" (PINTO, 2013, p. 3). Assim, toda ação performativa é repetição e alteração do repetido, sendo a identidade muitas vezes forjada a partir da repetição estilizada de gestos,

[7] O termo performatividade foi originalmente conceituado por John Langshaw Austin, em seus estudos sobre os atos de fala, ao tratar de expressões linguísticas que executam ações, diferenciando-as das expressões constativas, que teriam um caráter descritivo. Com o desenvolvimento de sua própria pesquisa, Austin em seu livro "Como fazer coisas com as palavras" (1975) concluiu que todas as palavras e expressões executam ações. Seus estudos influenciaram pesquisadores como Jacques Derrida, John Searle e Judith Butler.

falas, comportamentos que são instituídos a partir de uma ideologia dominante e perde sua historicidade, justamente através da reiteração da performance pelos sujeitos. No entanto, ela "é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação" (BUTLER, 2003, p. 200); sempre recriando as formas categorizadas, abre-se espaço para transformações dessas categorias a cada nova experiência.

Butler (1998, p.19) afirma ainda que os "sujeitos que instituem ações são eles mesmos efeitos instituídos de ações anteriores, e que o horizonte em que agimos está aí como uma possibilidade constitutiva de nossa capacidade de agir". A partir desta reflexão, têm-se que as ações performativas ainda que realizadas pelo sujeito, possuem características associadas ao tempo e ao coletivo, dado que a ação no momento presente reitera ou transforma o que havia no passado e indica a reverberação para o futuro. Os significados da ação excedem a intenção do sujeito, alterando-se conforme a receptividade, a afetação e a interpretação dos demais indivíduos presentes, da esfera pública, produzindo uma "polissemia irredutível" (DERRIDA *apud* PINTO, 2007, p. 8). O encadeamento e as reverberações da ação não possuem linearidade e previsibilidade, podendo nas performances subsequentes gerar novos significados distintos dos implicados no ato.

Desta forma, a performatividade não é determinística, ela é um re-fazer e, como tal, pode ocasionar falhas estilísticas na própria repetibilidade, criando ressignificações que promovem fissuras nas linhas de fronteiras, que permitem pontos de descontinuidade do que está definido socialmente, criando espaço para uma desfiguração da intenção inicial, mas também para a expressão das singularidades. Tais rompimentos podem ocorrer involuntariamente, através das pulsões de vida dos sujeitos, como falhas na repetibilidade, mas também é possível perceber as estruturas – ação fundamental dos processos de desenvolvimento do autoconhecimento da TKV que propiciam rupturas e transformações – e agir reflexivamente, contestando-as.

> (...) se o sujeito é constituído pelo poder, esse poder não cessa no momento em que o sujeito é constituído, pois esse sujeito nunca está plenamente constituído, mas é sujeitado e produzido continuamente. Esse sujeito não é base nem produto, mas a possibilidade permanente de um certo processo de re-significação, que é desviado e bloqueado mediante outro mecanismo de poder, mas que é a possibilidade de retrabalhar o poder. (BUTLER, 1998, p. 22)

Compreendemos a importância da processualidade do ato performativo e das suas possibilidades de ressignificação do real por trazerem a

imprescindibilidade do olhar para o corpo nos processos de transformação. É no corpo e através do corpo que ocorrem as transformações, sendo a TKV um dispositivo[8] facilitador de tais processos perceptivos de autoconhecimento, no instante do aqui e agora, não se buscando o corpo do vir a ser, mas o corpo que é, em sua singularidade e transitoriedade. É no corpo e através do corpo que reside a potência de mudança e, em sua processualidade, não deixa de ser uma ruptura, uma ação radical e revolucionária – e urgente -, ainda mais se compreendermos sua ação no/com o coletivo. Em cada sujeito há potência de transformação e as rupturas nos padrões hegemônicos são desestabilizadoras do sistema. Ao falar de corpo, estamos falando de vidas. E as vidas subversivas ao poder estão presentes, existentes e, por apresentarem risco às categorias, ao subverterem os sentidos socialmente definidos para o corpo, são muitas vezes vidas excluídas, marginalizadas pela intransigência do sistema. "Quais vidas são vivíveis? Quais vidas são reais? Certas vidas não são consideradas vidas, não podem ser humanizadas, já que não se encaixam em nenhum esquema dominante de humano. Tal é a questão fundamental que 'legitima' extermínios e massacres" (RAQUEL, 2016, p. 127).

A transgressão às fronteiras categóricas performadas pelos sujeitos desautorizados pela ideologia dominante acarreta as mais variadas formas de punições e censuras, trazendo a percepção de que romper as linhas limítrofes e ultrapassar fronteiras instituídas gera perigo à sobrevivência do próprio sistema. É a desordem, o caos, a subversão que gera possibilidades de ruptura com o que está previamente definido e que normatiza comportamentos e o sujeito, sendo a percepção de si uma forma de contato com essa subversão.

TÉCNICA KLAUSS VIANNA ou A transformação do/no corpo

Corpo. Em constante relação com o mundo, o corpo está em contato com diversos dispositivos que geram possibilidades de transformação e subjetivação. Quando nos deparamos com práticas corporais, tal qual esportes, musculação, artes marciais, técnicas de dança, de preparação corporal, também entramos em contato com o universo cultural, a visão de corpo e realidade que os circunscrevem. O corpo, em suas constantes trocas de informações, também se

[8] Dispositivo, segundo Foucault (apud AGAMBEN, 2009, p. 28) é "um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos (...). O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica. (...) O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados".

relaciona e performa elementos advindos dessas práticas.

> (...) técnicas de dança são dispositivos operadores de comunicação entre os diversos sistemas corporais e entre corpo e ambiente, que geram, sob algumas condições, subjetivação e autonomia. Propõe, assim, uma redefinição político-cognitiva que passa a compreender a técnica também como um dispositivo de poder que pode agir como instrumento disciplinador do corpo, mas também como acionador de estratégias de resistência política. Tudo depende dos processos de mediação que serão ativados durante a experiência comunicativa entre o corpo e seu entorno. (NEVES, 2017, p. 7)

A TKV[9] propicia contingências que favorecem processos de subjetivação emancipatórios, ativando possibilidades de outros modos de constituição da subjetividade menos sujeitados às normas. A Técnica não aparta o corpo de si próprio, não o vê fragmentado em múltiplas dualidades, tampouco como "corpo instrumento a ser afinado em constante treinamento para se lapidar, para se expressar melhor, para se comunicar melhor, para emitir informações destinadas a um fim numa busca constante de algo que vem depois" (MILLER; NEVES; 2013, p.4), mas sim, enquanto corpo *soma* e *corpomídia,* compreendendo-o em toda potência de realização de ser sujeito, e sujeito que se relaciona e age com/no mundo singularmente e processualmente, no aqui e agora, na dança e no cotidiano. Não há um fim objetivo a ser alcançado, tampouco a criação de um corpo idealizado a ser performado, mas a valorização do processo de desenvolvimento do conhecimento do/no corpo singular, integral e em constante transformação.

"Acreditamos que técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. (...) A técnica é um 'meio', e não um 'fim'" (VIANNA *apud* MILLER, 2007, p. 52). O processo é fundamental para a TKV, estando presente tanto em suas instruções, no respeito à singularidade de cada corpo, como em sua sistematização, que está em constante movimento devido ao desenvolvimento do trabalho de pesquisadores desta técnica. A TKV, dessa forma, não se estagna tampouco torna-se autoritária pois, como os sujeitos, está em constante processo de transformação.

[9] A TKV, em sua sistematização, é dividida em Processo Lúdico, Processo dos Vetores e Processo Criativo e/ou Didático. O Processo Lúdico compreende os tópicos corporais presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposição e eixo global. O Processo dos Vetores trabalha com direcionamentos ósseos: 1º vetor – metatarsos, 2º vetor – calcâneo, 3º vetor – púbis, 4º vetor – sacro, 5º vetor – escápulas, 6º vetor – cotovelos, 7º vetor – metacarpo, 8º vetor – sétima vértebra cervical. O Processo Criativo é desenvolvido a partir dos tópicos anteriores na criação de cenas em um projeto artístico (MILLER, 2007) e na busca por transformar movimentos de dança em um estado de dança (MILLER, 2012), enquanto no Processo Didático, entra-se em contato com os princípios da TKV e seus modos de ação políticos-pedagógicos.

Ao invés de uma reprodução dos movimentos, compreendemos que a TKV propõe modos de ação. E, entendendo-a também como dispositivo, cabe refletirmos sobre quais ações ela está propondo. Investigar, pesquisar, perceber, reconhecer, criar, conhecer, explorar, experimentar, estabelecer relações, são todos verbos utilizados nas instruções que provocam uma postura ativa do aluno e praticante da Técnica na realização do mover-se e no processo de conhecer-se sem, no entanto, perder a dimensão sensível do corpo.

Perceber é uma ação – algo que fazemos - realizada pelo corpo que envolve tanto o sensório-motor como o sistema cognitivo (GREINER, 2010, p. 73-76). A percepção leva a um reconhecimento sensível de si mesmo, promovendo o autoconhecimento. Se frente ao dualismo cartesiano tem-se a valorização da razão em detrimento dos saberes do corpo, ao estimularmos o desenvolvimento estésico[10] do sujeito, a percepção através desta visão integradora dos sistemas corporais encontrada na TKV confronta a visão de corpo estabelecida pelas estruturas de poder que normatizam nossa sociedade. É um passo para o rompimento das categorizações pois, através do perceber, da escuta de si mesmo, tem-se a possibilidade de conhecer-se singularmente e reafirmar-se enquanto sujeito sensível, criativo, singular, transformador, assim promovendo fissuras nas padronizações através do encontro com outros modos de subjetivação. Toda vida, em sua diversidade, em sua singularidade, precisa e merece ser vivida. As vidas subversivas ao sistema são ameaças à sua estrutura por evidenciar outras formas de ser e ver o mundo. Conhecer-se singularmente, amplia em cada sujeito as possibilidades de desestabilização das categorias que delimitam o ser no mundo e suas possibilidades de atuação na realidade.

Os modos de ação, além da valorização da processualidade, da percepção e da singularidade de cada corpo, compreendem o sujeito como figura ativa na produção do conhecimento, levando à compreensão do aluno como pesquisador de si mesmo, sendo o professor um mediador entre o aluno e os conhecimentos sistematizados da TKV. Tomando o aluno como pesquisador e estabelecendo uma não hierarquização entre as funções presentes na sala de aula, atribui-se a liberdade de exploração dentro dos tópicos enfocados e o desenvolvimento da autonomia. Nas investigações, a autonomia permite ao sujeito pesquisar em seu próprio corpo as possibilidades de movimento das articulações, a importância da presença, o uso do peso, a percepção dos apoios, a resistência, a oposição entre estruturas ósseas do corpo, o eixo global, as possibilidades de direcionamentos ósseos (vetores) e suas alavancas. Ao conscientizar-se de seu mover e

[10] Estesia (do grego, Aesthesis) é a sensibilidade, a habilidade de perceber as sensações, sendo oposta ao que se compreende como “anestesia”. João Francisco Duarte Junior (1988) afirma que pela educação estésica, dos sentidos, desenvolve-se a possibilidade de fruição e de prática do fazer estético, relacionado à arte.

responsabilizar-se por seu próprio processo de investigação, o sujeito encontra caminhos para compreender os padrões de movimentos e comportamentos que performa e se recriar em seus gestos e ações, modificando sua maneira de compreender a si no mundo.

Neide Neves afirma que:

> (...) desenvolvemos uma maneira própria de ser, de nos relacionarmos com o mundo e de nos movermos. Tais habilidades são fruto da nossa predisposição genética e das nossas experiências. Acontece de modo inevitável porque parece ser da natureza de nosso aparato biológico o desenvolvimento de um padrão pessoal de movimento, que envolve diferentes experiências sensório-motoras e cognitivas. (NEVES, 2008, p. 45)

Há nesses padrões, algo que compõe a história do indivíduo e "(...) por outro lado, mantêm as limitações, se conservados" (NEVES, 2019, p. 23). Esses movimentos padronizados do cotidiano são gestos que vão sendo apreendidos na sua praticidade com a realidade e se desenvolvem a fim de otimizar ações que se repetem – "muitas respostas corporais se estabilizam de tal maneira que, mesmo não condizendo com o momento presente, continuam a se impor como forma de estabelecer a relação com o ambiente" (NEVES, 2008, p.45), criando padrões que podem inclusive trazer tensões, desvios posturais, e que ocorrem de forma automatizada.

Esses padrões de movimento e de comportamento, além de reiterados por questões biológicas, também estão inseridos em uma estrutura de manutenção de poder através da performatividade (BUTLER, 1998) de identidades normatizadas, as quais são preservadas na constante afirmação de nossos gestos e agires. Dessa forma, aspectos biológicos e culturais, também compreendidos de forma não dicotomizada, se entrelaçam na criação de determinados padrões em nossos corpos que escapam à percepção, e que também nos constituem. Sendo iteráveis, ambos sofrem modificações conforme sua repetição, mesmo que não percebidos durante sua execução, pois cada gesto em si é único.

> Não há 'repetição' possível de um movimento; mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. Existe a tendência a entrar em estado de desatenção e ausência toda vez que se executa mecanicamente um movimento, o que é agravado pela repetição automática. (NEVES, 2010, p. 41)

A TKV permite ao aluno trazer a atenção para o momento presente e reconhecer a iterabilidade de seu mover, reconhecendo o potencial de mudança e tornando-se consciente de sua transformação. Ao trazer os padrões de

movimentos e comportamentos que ocorrem no corpo para a percepção e com o desenvolvimento da autonomia, o sujeito pode desconstruir-se a fim de ampliar suas possibilidades de mover-se, promovendo possibilidades de fissuras, de questionamentos, de mudanças, de compreensão de novas formas de agir, de emancipação. Assim, padrões gestuais e comportamentais performados pelo sujeito também são passíveis de transformações conscientes por meio da ação perceptiva e da autonomia, trazendo ao sujeito a possibilidade de compreender-se em constante processo de subjetivação, motivada por novas informações que chegam ao corpo e dialogam com as antigas.

Na TKV, mesmo quando há procedimentos que preveem a repetição, esta ação é compreendida de forma iterável e lábil. “Exploramos a repetição consciente e sensível com a desconstrução do habitual mover-se para a construção do instante dançante” (MILLER, 2012, p. 122). É sempre um refazer, um recriar, na manutenção do estado de atenção no aqui e no agora, e na possibilidade de encontrar o novo, de romper com a alienação do gesto mecânico. Dessa forma, a repetição sensível permite a consciência da iterabilidade de nossos gestões e ações, trazendo a possibilidade da escolha nas ações performadas, saindo do automatismo do gesto.

Ao compreender a TKV de maneira não restrita ao ambiente da sala de aula e reconhecendo seu potencial transformador, através da autonomia nos processos de autoconhecimento, desenvolve-se outro olhar para as ações do sujeito em seu fazer cotidiano. Percebemos que se possibilita ao aluno conhecer-se e não somente sujeitar-se a outra forma categorizada de ser no mundo, estabelecida por uma técnica ou por outros dispositivos de poder, mas compreender continuamente seus processos de subjetivação, perceber-se e recriar-se no/com o mundo. Mediante este processo, as próprias categorias abrem-se às ressignificações, promovendo fissuras nas categorias estabilizadas. O corpo está em constante movimento, em trocas consigo, com o outro e com o ambiente, portanto desfaz-se a visão de uma identidade estagnada que não pode continuadamente constituir-se.

Alterando a forma como percebemos nosso corpo, desconstruindo padrões, encontrando possibilidades, também se altera a forma como nos vemos no mundo. Ao trabalharmos o mover no âmbito do autoconhecimento, o corpo altera sua percepção de estar no mundo, como também modifica sua conceitualização sobre ele, possibilitando a transformação na forma de se relacionar. E abrindo espaço para um novo olhar, sentir e perceber o espaço, há as possibilidades de transformação da realidade, criam-se formas conscientes de produzir fissuras, outros modos de subjetivação e uma “possibilidade de retrabalhar o poder” (BUTLER, 1998, p. 22). Este pensamento de técnica como prática libertadora do

sujeito está imbuído em sua criação, pois segundo Klauss Vianna

> Quando uma técnica artística (...) não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita o meu caminho em direção ao autoconhecimento - então não faço arte, apenas um arremedo de arte. (VIANNA, 1990, p. 57)

A TKV, enquanto dispositivo, possibilita ir na direção oposta ao que a sociedade nos coloca enquanto procedimentos de relação com o mundo e de regulação de um corpo anestesiado e fragmentado, com identidades normatizadas e sempre reiteradas, com delimitação dos campos de ação conforme raça, gênero, sexualidade, classe. Ao legitimar a singularidade e desenvolver o autoconhecimento, reitera que todas as vidas merecem ser vividas; e ao propiciar o desenvolvimento da autonomia no sujeito, permite modos de existência que confrontam o poder na sociedade e sua implicação nos corpos, nas subjetividades, reconhecendo o sujeito como transformador de si e, assim, da realidade.

EMANCIPAÇÃO ou Eu e o outro, o que juntos podemos fazer?

As estruturas de poder instauram categorias normatizadas a fim de manter seus privilégios. Tais categorias são performadas pelos sujeitos. Ao se ter uma visão de corpo diferente da dominante e que possibilita ao sujeito ser consciente de si e de suas escolhas, que se percebe em relação, na potência de constante transformação, há uma desestabilização de tais categorias que fundamentam a manutenção dos poderes hegemônicos. Evidenciando que estas relações ocorrem no corpo, a TKV torna-se uma potência política emancipatória. Ela opera enquanto dispositivo nos corpos, instituindo processos de subjetivação que valorizam a singularidade e a alteridade, desenvolve a autonomia e a presença, traz a percepção dos padrões e possibilita a escolha e os caminhos para alterá-los. Esses princípios reverberam no fazer cotidiano, possibilitando um novo olhar para a realidade, a valorização de toda vida, outras leituras sobre o mundo e novas ações.

Como a cultura produz e é produzida pela ação dos sujeitos, ao ocorrer uma transformação em uma das vidas, novas formas de compreender a realidade podem ser geradas. Segundo Greiner (2019, p. 56) “(...) há uma instância de inacabamento que marca a leitura do que se constitui como ‘eu’ a partir dos corpos e dos ambientes. Uma espécie de precariedade da vida que não tende, necessariamente, à finitude mas, antes de tudo, à coletivização”. Dessa forma, o sujeito sempre em interação é constantemente contaminado por ações do coletivo, assim como outros também se constituem pela ação do sujeito; é o espaço onde

as fronteiras entre o eu e o outro se borram na construção das subjetividades. Há a possibilidade de propagação de novas ideias e incorporações de novas formas de compreensão da realidade através da performatividade. “Ações corporificadas de diversos tipos significam” (BUTLER, 2019, p. 14) e seus efeitos no coletivo podem provocar uma rede de transformações.

As transformações propiciadas pela TKV expressam uma mudança na forma com que os corpos se apresentam; assim sendo, a presença de um corpo que se compreende em processo, em experiência, já traz possibilidades de fissuras nas categorias que performamos. A escuta do outro, através dos processos de alteridade, também traz a possibilidade de uma recriação e de uma reiteração de diferentes formas de ser. Se um corpo em relação pode desestabilizar padrões, categorias determinadas pelo poder, o que pode um corpo agindo junto a outros?

Butler (2019, p. 20-22) discute que o neoliberalismo através da crença da autossuficiência e do individualismo da responsabilização, que leva inclusive à destruição do bem público, produz nos sujeitos a sensação de ansiedade e fracasso moral, por não permitir as condições necessárias para a autossuficiência econômica. Tais corpos são tidos como descartáveis por não alcançarem tais determinações sociais, encontrando-se em situações de precariedade através do sistema e levando a um “isolamento social”.

Quando se está com o coletivo e ele legitima alguma ação, cria-se força de propagação e contágio de questionamentos e de uma nova realidade a ser reiterada, pela criação de novas possibilidades. Desse modo, em contraponto a este isolamento social propositado pelo neoliberalismo, a própria ação de reunir-se já é em si subversiva ao sistema e cria um ambiente de partilha em que a responsabilização não está no domínio do indivíduo e sim, no coletivo. Ao estudar os corpos em assembleia, Butler (2019, p. 22) reflete que “a assembleia desempenha o papel de uma forma provisória e plural de coexistência que constitui uma alternativa ética e social distinta da ‘responsabilização’”.

Neste espaço coletivo, propenso a diversas contaminações, um corpo que compreende sua ação autônoma no mundo, sua singularidade, seu potencial de mudança e de transformação social através das subjetivações propiciadas pela TKV, pode contaminar outros corpos a desestabilizar as linhas de fronteiras socialmente delimitadas e agir em busca de seus direitos, de igualdade. Da micro à macro política, o corpo que se manifesta junto a outros corpos compõe o coletivo sem perder sua singularidade. Percebemos que o corpo manifesta seus saberes nos processos sociais. Exerce sua liberdade de reunião e ocupação do espaço público e traz em si as evidências do discurso que reivindica, sendo representação de inúmeros outros corpos que compartilham suas mesmas

condições (BUTLER, 2019, p. 15-16), através de um apelo político pelo direito de existir na sociedade.

Quando os corpos se reúnem, através de uma performatividade do coletivo, plural e coordenada, afirmam que não são descartáveis e tornam visíveis para a sociedade sua existência e suas reinvindicações. Em coletivo, a presença da reinvindicação intensifica-se, por seu compartilhamento, levando à performatividade operar também como prática de resistência, oposição e de transformação, já instaurada pelos corpos vivos, em movimento, que se unem em defesa de suas vidas.

> Afirmar que um grupo de pessoas continua existindo, ocupando espaço e vivendo obstinadamente já é uma ação expressiva, um evento politicamente significativo (...) O comparecimento, a permanência, a respiração, o movimento, a quietude, o discurso e o silêncio são todos aspectos de uma assembleia repentina, uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível de ser vivida no primeiro plano da política. (BUTLER, 2019, p. 24)

As ações no coletivo são realizadas por vidas presentes que se colocam em movimento e se reúnem a fim de exercerem seu direito de estar junto e de reivindicarem melhores condições de vida, performando coletivamente novas possibilidades de ação na realidade. Tal qual os corpos na TKV são os mesmos que estão no cotidiano - "a dança não é separada da vida; o corpo que dança, é o corpo que vive" (NEVES, 2010, p. 34) - os corpos que agem e se reúnem em coletivo são os mesmos que executam as ações diárias. Desta forma, dispositivos que atuam na micropolítica dos corpos, em seus processos de subjetivação, podem estar presentes nas ações visíveis das macropolíticas, pois também estas são corpóreas em seus processos de transformação.

A TKV possibilita ao sujeito se perceber e se recriar, desestabilizando os dispositivos de poder. Ao compartilhar subjetividades, expor-se ao outro e escutá-lo em sua maneira de ser em si mesmo, leva à transformação e ao transitório, possibilita uma visão crítica da realidade vivida e a criação de novas realidades possíveis e comuns. Os processos de emancipação podem levar a um reconhecimento não apenas individual, com relação aos padrões performados e à consciência de si, mas também coletivo, no reconhecimento do singular e na consciência das potencialidades de ser e agir em sociedade. Dessa forma, acreditamos que é pela consciência, escuta e respeito a si e ao outro, através da autonomia e do fazer junto, da percepção de que somos constituídos e atuamos na produção da cultura, da reunião de singularidades, que se desenvolve a potência de transformação social.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo". In: **Feminismo(s) Contemporâneo(s)**, Cadernos Pagu, s/d, 1998.

_____, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUARTE-JR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação.** Campinas: Papirus, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder.** s/d. Disponível em: <https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foulcault.pdf>. Acessado em: 28 de nov. de 2019.

_____, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

_____, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. In: **Moringa artes do espetáculo**. João Pessoa, v.10, n.2, 2019.

_____, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

_____, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna: Consciência em Movimento. In: **Ilinx**: Revista do LUME (Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp), n. 3, set. 2013.

NEVES, Neide. Arte, técnica e poder. In: **Revista TKV**, São Paulo, nº1, 2017.

_____, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

_____, Neide. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. São

Paulo: Cortez Editora, 2008.

_____, Neide. Técnica Klauss Vianna: processos evolutivos. In: **Revista TKV**, v.1, n.4, 2019.

PINTO, Joana Plaza. Conexões entre performatividade, corpo e identidades. In: **D.E.L.T.A.**, 23:1, 2007.

_____, Joana Plaza. **Do performativo à performatividade**: a vulnerabilidade à linguagem. Este artigo foi publicado previamente na Revista Cult, sob o título "O percurso do performativo". São Paulo, 2013.

RAQUEL, Fernanda. Performatividade: subvertendo corpos e identidades em cena. In: **Leituras de Judith Butler** (org. GREINER, Christine). São Paulo: Annablume, 2016.

VIANNA, Klauss. **A dança.** São Paulo: Siciliano, 1990.

REVISTA**TKV** V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-4/ISSN:2594-5203

CORPO NA DERVIA

Beatriz Cruz[1]
Luisa Barreto[2]

RESUMO | ABSTRACT

O artigo investiga um estado de corpo errante, a partir da vivência da Técnica Klauss Vianna (TKV) e do processo de criação artística baseado na prática de derivas urbanas junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico. Propõe a conexão entre uma prática corporal e a filosofia, investigando em que medida andar, processo de individuação e política de subjetivação se relacionam. Apresenta aspectos da experiência corporal das práticas com o Coletivo, a partir do trabalho com os sentidos e a atenção, permeadas pelos princípios e tópicos da TKV que conduzem para um pensamento sobre *O Corpo na Deriva*.

Palavras-chave: Corpo, Caminhar, Deriva.

The article investigates a state of wandering body, based on the experience of the Klauss Vianna Technique (TKV) and a process of artistic creation based on the practice of urban drifts with the Coletivo Teatro Dodecafônico. It proposes the connection between a bodily practice and philosophy, investigating the extent to which walking, the individuation process and the subjectivity policy are related. It presents aspects of the corporal experience of the practices with Dodecafônico, from the work with the senses and the attention, permeated by the principles and topics of the TKV that lead to a thought about *The Body in the Drift*.

Keywords: Body, Walk, Urban Drift.

No dia 3 de setembro de 2015, tempo nublado e agradável, sete corpos se encontraram nos baixos do Minhocão - apelido de um conhecido viaduto da cidade de São Paulo. Como fazia quase toda a semana, o bando saiu para

[1] Graduada em Comunicação Social e especialista em Técnica Klauss Vianna, ambas pela Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC/SP. Desenvolveu a pesquisa O Corpo na Deriva com a qual foi contemplada pelo Programa Mergulho Artístico: bolsas de investigação (2014), da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Atua como atriz, performer e artista-educadora. A cidade, o corpo e o feminismo estão no centro da sua investigação artística. É uma das criadoras do Coletivo Teatro Dodecafônico (2008), com quem realiza pesquisa em teatro performativo e intervenção urbana. Realiza o Projeto Mulheres Possíveis: corpo, gênero e encarceramento (2016), intercâmbio com mulheres da Penitenciária Feminina da Capital e o projeto autoral em performance Desandar (2015) com o qual investiga atravessamentos entre arte e vida.

[2] Jornalista e escritora independente, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, foi professora do curso Técnica Klauss Vianna (PUC/SP). Atualmente trabalha como jornalista e escritora independente, tradutora do alemão para o português, e colaboradora do jornal GGN, Outras Palavras e da Rede Brasileira de Renda Básica (RBRB). Trabalha com os temas: renda básica universal, crise do trabalho, transição verde, economia criativa e capitalismo cognitivo.

andar, sem um objetivo ou caminho definido, com sentidos e atenção ativados, caminhou à deriva por cerca de 1 hora. Parou e cada um escreveu um pequeno relato, em fluxo.

> Enquanto escrevia essas palavras terminando uma ideia, a imagem de todos acompanhando o caminhar da pomba. A relação com ela imprimiu um corpo coletivo que, ouvindo a musicalidade da pomba, se deslocava. A pomba vibrava num tilintar, como se voasse sem levantar voo. O ar entre os corpos vibrava também. Pele pena escápula asa. O assombro de bem estar que provocava a conexão entre nós, todos organismos vivos. Ela vai, vamos, volta, voltamos, não voa, voamos todos. A sensação de que tudo funciona como deve funcionar. Vai e volta como onda, como ciclo, como o eterno movimento do universo. Voamos todos agora num só verso. Instante poema ou poema instantâneo. Acontecimento. Uma ideia me escapa, a de que a pomba é um bicho, a de criar situações com bichos. A de entender a relação com a pomba como uma situação. A de transformar situações em acontecimentos. A de ver a deriva como um antídoto para o medo. (Relato em fluxo, escrita automática de Beatriz Cruz)

Imagem: Ierê Papá - Deriva coletiva Elástico Invisível, no dia 3 de Setembro de 2015 - Performers: Beatriz Cruz, Hideo Kushiyama, Monica Lopes, Olivia Niculitcheff, Pedro Galiza e Sandra Ximenez.

Andar

O andar é um dos primeiros atos que se aprende. O corpo aprende a andar e, a menos que alguma doença ou acidente o impeça, não pára mais. O corpo aprende a levantar e anda. Desloca-se de um ponto a outro e pára. Pára e continua a andar. O tempo e os pontos de parada variam bastante, mas o movimento é constante. Klauss Vianna em *A Dança* coloca que movimentos cotidianos acabam se revelando como uma maneira de observar "a relação que costumamos manter com nosso corpo e com tudo mais que nos cerca" (VIANNA, 2005, p. 119).

Assim, na prática da Técnica Klauss Vianna (TKV), o andar, como outros movimentos básicos ou ações cotidianas (tais como agachar, sentar, deitar, levantar) permitem a percepção do funcionamento do corpo em movimento, como se organizam as articulações, como acontecem as transferências de peso, quais musculaturas são acionadas e as consequências dessa dinâmica para o movimento.

> O simples ato da observação já interfere na (...) maneira de andar, pois tudo aquilo que é observado – o contato dos pés com o chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco – acaba sofrendo a interferência. (VIANNA, 2005, p.119)

Considera-se neste artigo, o andar como um meio de percepção e ação para as transformações e as descobertas que o corpo passa durante a vivência de uma técnica, ao longo de um processo criativo e de processos que se desdobram ao longo da vida. Esta observação é feita a partir da pesquisa artística sobre o caminhar como prática estética e política, realizada junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico[3], no contexto urbano da cidade de São Paulo.

Do ato físico do andar, do movimento ininterrupto de dar passos, ao ato simbólico de percorrer a pé um determinado trajeto, o caminhar é uma prática que tem sido utilizada por poetas, pesquisadores, filósofos, artistas e estudiosos. O poeta e mestre Zen vietnamita Thich Nhat Hanh criou um método de meditação andando. O arquiteto e pesquisador Francesco Careri, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, fala que a história do caminhar é a história das origens da humanidade, de migração dos povos e de intercâmbios culturais e religiosos ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais. Do mestre zen ao arquiteto, o ato de andar tem sido estímulo para um maior contato consigo, com o ambiente e com o outro. Uma ação ou gesto que permite conexão entre o interior e o exterior dos corpos. O mestre zen desenvolverá uma prática desse

[3] https://coletivoteatrododecafonico.com/

ato, conectando o à respiração, propondo uma forma de meditação ativa que permitirá a cada corpo perceber-se enquanto anda, bem como realizar uma análise da forma que se relaciona com o mundo exterior para, então, deixar que uma espécie de limpeza nos pensamentos (sem eliminá-los) possa ajudá-lo a estar presente.

> Na nossa vida diária, somos normalmente pressionados a ir em frente. (...) Raramente nos perguntamos para onde devemos ir com tanta pressa. Quando você pratica meditação andando (...) não tem um objetivo nem direção no espaço e tempo. O objetivo da meditação andando é a própria meditação andando. Importante é o ir, não o chegar. (...) Cada passo é vida. (HANH, 1985, p.15)

O arquiteto, por sua vez, irá utilizar o andar como forma de criar espacialidade, apreensão do espaço e então desenvolver uma arquitetura e um pensamento sobre o urbanismo a partir dos corpos que ocupam e se deslocam na cidade.

> Desde que comecei a lecionar (...) comecei a entender que caminhar é um instrumento insubstituível para formar não só alunos como também cidadãos, que o caminhar é uma ação capaz de diminuir o nível de medo e de desmarcarar a construção midiática da insegurança: um projeto cívico capaz de produzir espaço público e agir comum. (CARERI, 2013, p. 171)

Ao experimentar o processo lúdico da TKV, surgiu o questionamento: “Por que o andar é uma parte tão fundamental da técnica?”. Durante as aulas, caminhadas pelo espaço – a partir de instruções que evidenciam a relação do próprio corpo durante esse ato, do corpo com elementos do espaço e com os outros corpos – são utilizadas para a detecção do estado que cada corpo está ao iniciar o trabalho e o desenvolvimento do tópico *Presença*.

> Observando atentamente o meu andar, percebo a relação de apoio que tenho com o chão e como meu corpo atua em movimento. A minha maior ou menor liberdade de movimento ao andar vai, assim, tornando mais clara a relação de equilíbrio que costumo manter com o solo, o espaço, a gravidade e meu próprio corpo. (VIANNA, 2005, p.120)

Ao mesmo tempo, o andar é um meio para introduzir os tópicos da TKV, tanto no *Processo Lúdico* quanto de *Vetores*. Assim, começamos com um raio-x de um caminhar cotidiano, sem tentar alterá-lo. O raio-x começa no contato do pé com o chão, a superfície de apoio e vai subindo para percebermos como está o empilhamento dos ossos do corpo. Em seguida, analisamos a dinâmica do andar. Conforme cada um avança na prática da TKV, mais parâmetros para esse raio-x vão sendo adquiridos, permitindo a percepção de estados e emoções.

> Dependendo das relações que os pés normalmente estabelecem com o chão podemos expressar agressividade, dor alegria ou até mesmo ausência. Existem pessoas que agridem o chão ao andar, algumas que acariciam e outras ainda que simplesmente estão distantes do chão, às vezes deixando transparecer uma relação de completo abandono. (VIANNA, 2005. p.119)

Da mesma forma, vão sendo propostas instruções para transformar esse caminhar, deixando o corpo aberto para contaminações. Durante as caminhadas, também são trabalhados questões sensoriais e estados de atenção, evidenciando além da relação com o próprio corpo, a relação com o espaço e com os outros corpos. Nesse momento, o caminhar adquire uma noção de percurso e o ambiente e os outros tornam-se estímulo para o movimento.

> Estar no espaço. Respirar o lugar. Tentar respirar. Só estar. Nada. Fazer. Um pequeno gesto move o espaço. Move o outro. Dançar o som da cidade. Ser o habitat. Corpo-espaço em mudança contínua. Corpo-espaço como uma coisa só. Um universo. (Relato em fluxo, escrita automática de Mônica Galvão)

O corpo que anda

Como se organiza ou desorganiza esse conjunto de pele, músculos, ossos, líquidos, fluidos, sentidos, emoção, inteligência, consciência, memória que anda na sala de aula da TKV e que se desloca no mundo? Quais as potencialidades desse corpo que se move em meio a experiência urbana e que chega para praticar uma técnica de dança e educação somática? Como enunciado por Cristine Greiner em *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*, “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão”. (GREINER, 2005, p.131) O corpo que caminha é fluído e se constrói num processo permanente a partir de encontros, relações e contaminações com outros corpos.

No texto *A Gramática da Multidão*, Paolo Virno explica o processo de individuação proposto pelo filósofo Gilbert Simondon. Para ele existe uma realidade pré-indvidual que é algo comum, universal e indiferenciado: “é o fundo biológico da espécie, como os orgãos sensoriais, o aparato motor, as prestações perceptivas (...) é a língua, a língua histórico-cultural conjunta de todos os locutores de uma certa comunidade” (VIRNO, 2008, p. 44 e 45). Tudo aquilo que desloco quando me desloco. O que é comum a todos. A partir dessa realidade pré-individual proposta por Simondon, acontece um processo de individuação. Acontece e está acontecendo. Não pára de acontecer. Para Simondon, essa individuação perpétua é a própria vida.

> A individuação nunca é completa, (...) o pré-individual nunca se

> traduz de todo em singularidade. Em consequência, segundo Simondon, o sujeito consiste na trama permanente de elementos pré-individuais e aspectos individuados, isto é: é esta trama. Seria um grande erro, segundo Simondon, identificar o sujeito com uma de suas partes, aquela singularizada. É, ao contrário, um composto: "eu", mas também "se", unicidade irrepetível, mas também universalidade anônima. (VIRNO, 2001, p.46)

Do processo de individuação deriva-se uma singularidade, com características, e não um indivíduo fechado, pronto. Nessa perspectiva, a realidade pré-individual seria então a potência da vida, isto é, as várias possibilidades do ser no mundo, que está permanentemente em constante mutação. Perceber como eu ando – desde a maneira como o meu corpo se articula internamente para realizar o movimento de dar passos em sequência, até a maneira que ele se desloca no espaço, os desenhos que traça e as relações que estabelece com o ambiente pode ser uma maneira de entrar em contato com algo que é comum a todos, mas que deriva numa singularidade que me habita. Sou eu, é também o outro e a possibilidade de estarmos juntos, na diferença.

A técnica apresenta referenciais claros para ajudar essa maleabilidade, a experimentar e reconhecer-se como "trama", no sentido proposto por Virno. As cores, os tamanhos, o peso, as formas, os sons, os cheiros, as luminosidades, as velocidades, as texturas, o vazio, o preenchimento das pernas à cabeça, das paredes ao teto, do chão e do pé, a energia que circula, a vibração são conectores entre o "eu" e o "se". É o que constitui os outros, o que me constitui e ao mesmo tempo me singulariza. É também minha potência de mudança. Articulando o pensamento destes mesmos autores, Greiner em *Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte*, coloca que

> O processo de individuação seria considerado um sistema metaestável, e o indivíduo, mais do que uma unidade ou identidade, poderia ser considerado o fruto de uma ação que ele nomeia como *transdução*. (...) Nunca será fechado em si mesmo, seguindo sempre descontínuo naquilo que é *outro* (mundo, ambiente, pessoas, objetos etc.). (GREINER, 2017, p.13)

Greiner agrega também referências do neurocientista Antônio Damásio, mostrando que "cognitivamente, admitiu-se que o organismo nunca deveria ser visto como uma unidade substantiva, cuja identidade seria dada *a priori*", que as noções de indivíduo e identidade são descontínuas e permeáveis, havendo "uma instância coletiva no individual e de uma singularidade metaestável, mais do que uma identidade estabelecida *a priori*" (GREINER, 2017, p.17).

Na TKV, da mesma forma, não há um ideal a se chegar. Apesar de existirem

parâmetros claros para trabalhar a presença (por meio dos sentidos e da atenção), de direcionamento de ossos, uso do peso, dos apoios, dos vetores e etc, esses tópicos não funcionam como modelo ou ideal. Ao contrário, operam como pontos de partida para a criação de um caminho de escuta do corpo, como uma malha, uma rede de percepção na trama entre o "eu" individuado e o "se", a realidade pré-individual. Pontos de partida inclusive para gerar instabilidades.

> O vivo resolve problemas, não só adaptando-se com o meio (como uma máquina pode fazer), mas também modificando-se a si próprio, inventando novas estruturas internas. (...) Torna-se então possível pensar a relação interior e exterior ao indivíduo como participação. (SIMONDON, 1993, p.105)

Dessa forma, considero que o processo de individuação pode ser uma maneira para compreender o funcionamento do ser e o potencial dos encontros no desenvolvimento do corpo no mundo. Assim como na observação do andar e de práticas contínuas de caminhada, podemos experimentar e pesquisar a constituição de um ser a partir daquilo de onde ele veio. O corpo que anda participa do mundo, atualizando-se permanentemente, refletindo e transformando a cultura e a sociedade em que está inserido. Enquanto participa do mundo, cria caminhos internos de transformação. Os tópicos da TKV associados ao ato de caminhar são recursos que o corpo tem para observar e efetuar essa participação. Esse processo me marca e me modifica na mesma medida que me constitui. No entanto, segundo Virno, "esta convivência (entre o "eu" e o "se") não é sempre pacífica. Ao contrário, dá lugar a crises de diversos gêneros. "O sujeito é um campo de batalha" (VIRNO, 2001, p.46).

Encontrar, deixar-se afetar e estar vulnerável ao outro, reconhecer-se como trama e, mais, aceitar a potencialidade de vir a ser outra coisa que está em mim e está também no outro, pode não ser tarefa fácil. Reconhecer-se corpo descontínuo, relativo, permeável e instável é um processo que talvez não interesse ao regime cultural/econômico/social que constrói a política de subjetivação. Michel Foucault, em *Verdade e Subjetividade* coloca que existe uma dimensão política na forma como o conceito de sujeito foi construído no ocidente. Descreve essa dimensão política como sendo "uma análise relativa àquilo que estamos dispostos a aceitar no nosso mundo, a recusar e a mudar, tanto em nós próprios como nas nossas circunstâncias" (FOUCAULT, 1993, p.206) . É nesse terreno que a política de subjetivação se instaura e age sobre nossos afetos, isto é, sobre essa qualidade de participação presente nas relações e encontros, proposta por Simondon. Para o filósofo Vladimir Safatle, a própria sociedade no seu nível mais profundo, seria um circuito de afetos.

> Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por

> isso, como sujeitos em regime sensível de afecção (...) podemos pensar a política a partir da maneira como afetos determinados produzem modos específicos de encarnação" (SAFATLE, 2015, p.23)

Completa dizendo que o medo como afeto político central ainda se encontra presente nas sociedades neoliberais contemporâneas. Careri, por sua vez, também fala do medo ao descrever sua experiência de caminhar por muitas cidades ao redor do mundo. Destaca que para ele, na América Latina, caminhar significa enfrentar muitos medos, desde medo de infligir regras ou de apropriar-se do espaço até medo dos outros cidadãos, quase sempre vistos como inimigos potenciais. No final lança uma reflexão: "Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?" (CARERI, 2013, p.170)

Deriva

A noção de Deriva se apresentou como um campo de estudos, justamente quando junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico começamos a aprofundar as pesquisas do corpo em meio à experiência urbana, relacionando o ato de andar e o interesse pelo desenvolvimento e ocupação da cidade, pensando sobre qual a cidade que queremos. O termo deriva como uma prática a ser realizada no ambiente urbano foi cunhado pelos Situacionistas - grupo de escritores, pensadores e artistas que, no final da década de 1950 e início da década de 1960, se reuniram em torno da Internacional Situacionista. Liderados por Guy Debord, viam na participação o antídoto para alienação e sociedade do espetáculo. Falavam em reorganização do modo de vida e da relação entre a constituição de um modo de ser, estar diretamente relacionado à constituição do mundo. Faziam uma crítica ao movimento moderno de arquitetura e urbanismo e como as cidades vinham sendo criadas e ocupadas. A cidade era assim o seu terreno de ação. Para eles, a deriva era um "modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência". (DEBORD in JACQUES, 2003, p.65)

A deriva tal qual proposta pelos Situacionistas foi amplamente estudada e revisitada por várias áreas do conhecimento. Assim como a prática de caminhada dentro de certas qualidades no espaço urbano já vem sendo realizada por muitos artistas e pensadores ao longo da história. Paola Berestein Jaques em *Elogio aos Errantes* recaptula a história das errâncias urbanas desde o século XIX, da figura mítica do Flâneur, passando pelas deambulações Dadaístas e

Surrealistas do começo do século XX, até chegar nas Derivas Situacionistas. Traça ao mesmo tempo um paralelo com os movimentos artísticos brasileiros, apresentando os relatos de João do Rio, as experiências de Flávio de Carvalho e a prática do *Delirium Ambulatorium* de Helio Oiticica – que falava da "meditação-paixão-andar", realizada pelo "corpo-pé", na "cidade playground". A partir deste panorama, Jacques aponta para o fato de que na prática da deriva reside uma possibilidade real de experiência de alteridade na cidade.

Da mesma forma, para o pesquisador Jacopo Crivelli Visconti em *Novas Derivas*, estas experiências evidenciam "a alteridade das sociedades em que as ações tomam lugar, o contexto de onde o artista emerge e do qual é, inevitavelmente, o representante" (VISCONTI, 2014. p. XIV). Para ele, a deriva é uma estratégia, um mecanismo para "questionar e investigar determinados aspectos da sociedade contemporânea" (VISCONTI, 2014, p.XIV). No entanto, Jacques diz que o foco dos errantes está no estado em que eles se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados. O que ela chamou de "um estado de corpo errante" e que aqui investigamos como "o corpo na deriva".

O que te faz andar? O que te faz parar?

Junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico, entendemos a prática da deriva como uma forma de errância urbana onde o corpo está presente num espaço-tempo, numa atitude experimental e lúdico-construtiva, sem um objetivo, um rumo definido ou motivo para se deslocar. O corpo é estimulado a andar e parar a partir das sensações e percepções dos espaços que percorre, das solicitações do terreno, das pessoas, objetos, animais e elementos diversos que nele venha a encontrar.

> Cada parada instantes de múltiplas existências PARE parar é um começo, não um fim.
>
> Há mais coisas entre parar e andar do que toda, em vão, filosofia(...) Cantos: Exú/Tempo – Igreja Santa Cecília (Relato em fluxo, escrita automática de Hideo Kushiyama)

Na pesquisa junto ao Coletivo, as práticas de deriva foram trabalhadas por meio de *Procedimentos para se perder* na cidade (programas de ação com instruções que propunham jogos e regras que descondicionavam o errante de uma escolha habitual do caminho a seguir) e ações de caminhada de longa duração, como a *Deriva 24h* (realizada em dezembro de 2014, na última lua cheia do ano, das 19 horas de um sábado às 19h de um domingo) e o *Elástico Invisível* (jogo de deriva coletiva, realizado quase que semanalmente por 2 anos nas ruas da cidade de São Paulo, que teve início no Largo do Paissandu, Centro

e desfecho em Santana, Zona Norte). No *Elástico Invisível* o grupo escolhe o caminho coletivamente a partir do jogo que se estabelece e de um campo perceptivo que se cria entre os participantes. O local de início é sempre o local de término da deriva anterior, assim cria-se um único percurso na cidade. Os participantes se mantêm conectados como se tivessem entre si um elástico invisível que pode esticar-se ou afrouxar-se. Por isso, devem manter pelo menos um jogador no campo de visão. O jogo é centrado nas perguntas: O que te faz andar? O que te faz parar?

Presença - sentidos e atenção

Para responder estas questões em jogo, em deslocamento, este corpo de bando buscou pesquisar um estado de presença, que criasse possibilidades de participação e acionamento do potencial trama de cada corpo. Jussara Miller em *A Escuta do Corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna* observa que a transformação gradual da ausência para a presença corporal "se dá por meio do despertar dos cinco sentidos, através dos quais nos relacionamos com o mundo e, a partir dos mesmos, desenvolver o sentido cinestésico" (MILLER, 2005, p. 62).

> os sons da rua formam uma pós-música, mas é preciso prestar atenção e manter os ouvidos bem abertos
>
> as articulações querem seguir os sons com o vento e dançar a cidade
>
> (...) nas paradas era possível observar um universo inteiro de volumes, texturas, cores, formas, movimentos, sons
>
> (...) fluxo de pessoas (...) vidas passantes, olhares, gestos, histórias
>
> os momentos mágicos acontecem quando estamos todos entregues e plenos (...)
>
> no nosso interior somos apenas crianças (Relato em fluxo, escrita automática de Olívia Niculitcheff)

Segundo Miller, a partir da definição de Feldenkrais, o sentido cinestésico seria compreendido como "esforço (trabalho), orientação no espaço, o passar do tempo e o ritmo" (FELDENKRAIS apud MILLER, 2005, p. 70). Klauss Vianna fala sobre os sentidos bastante em relação aos elementos do ambiente e aos órgãos sensoriais. Língua e ouvidos aparecem como centros de acúmulo de tensão, ao mesmo tempo que são locais de acesso às memórias e emoções. Segundo ele, existe uma musculatura da emoção que deveria ser acionada.

> Se tenho a consciência de que as folhas, quando se movem com o vento, têm uma relação com a minha musculatura e minha

> respiração, conduzo cada movimento para minha memoria muscular mais profunda, que por sua vez, vai me ajudar a gerar gestos mais puros, nascidos da sua ligação com a minha emoção (VIANNA, 2005, p.103).

Neide Neves em *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal* explica essa conexão de um estímulo sensorial com uma reação motora, a partir de um exercício proposto pelo professor Toshiyuki Tanaka. Ele pede que os alunos executem alguns movimentos trabalhando expansão e concentração. Em seguida, pede que cheirem uma flor e voltem a realizar os movimentos, usando a sensação e a percepção dos movimentos internos. Faz com que repitam o procedimento, mas tendo cheirado um limão. Neves evidencia a partir desta experiência "que a percepção do odor entrando pelas narinas, ocupando espaços, facilita a percepção da presença e a abertura de espaços internos no resto do corpo" (NEVES, 2008, p. 47). Nas práticas de deriva com o Dodecafônico tato, olfato, audição e visão são trabalhados por meio de procedimentos específicos para as errâncias e das sequências de aquecimento propostas antes do *Elástico Invisível*.

No momento de chegada do *Elástico*, o tato é trabalhado por meio da ativação da pele e contato com o mobiliário urbano, a arquitetura da cidade, o ar e o corpo do outro. A audição é trabalhada junto com o aquecimento das articulações, que nomeamos de ArticulaSOM, propondo a conexão de um estímulo sensorial com uma reação motora, tal qual evidenciada por Neves. Na TKV o trabalho de reconhecimento e mobilização das articulações está bastante centrado na ideia de abertura de espaço interno e da utilização delas como alavanca. No ArticulaSOM cada participante deve mover as articulações - desde os pés até a cabeça, passando por tornozelos, joelhos, articulação do quadril, a bacia (púbis e sacro) coluna, articulação do ombro, cotovelos, mãos, mandíbula – a partir do estímulo dos sons daquele espaço. Assim, o som penetra a concha do ouvido, vai ocupando os espaços internos, desfazendo tensões e deixando as vibrações do ambiente ressoarem movimentos. Como colocava Klauss Vianna, os espaços internos que devem criar o movimento de cada um. (VIANNA, 2005). Assim como no exemplo dos odores, no *ArticulaSOM* os diferentes sons geram diferentes movimentos. A cidade e suas nuances fazem-se presentes no movimento do corpo que sairá em deriva. A conexão sensório-motora é ativada, num primeiro momento no espaço delimitado para o início da deriva, para que depois siga efetuando-se ao longo do percurso.

> Todo o trabalho de autoconhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo, para o reconhecimento do modo como o movimento se dá, das sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve. (NEVES, 2010, p.39)

Nas aulas de TKV essa atenção é trabalhada por meio da prática de estados de atenção, que funcionam como uma ativação dos cinco sentidos, a partir de instruções que vão despertando o corpo para as relações de contaminação em quatro níveis. O *estado 1 (um)* é quando a atenção volta-se ao próprio corpo, aos caminhos internos e estados emocionais. É a percepção da pele, da musculatura, das articulações, dos ossos. O *estado 2 (dois)* é a relação com o espaço, tem a força de um campo onde cada um entra em contato com um conjunto de matérias que cercam e envolvem o corpo. É limite e ao mesmo tempo a expansão destes limites. São os elementos que pisamos, tocamos, ouvimos, cheiramos, observamos. São os percursos traçados, as linhas, os desenhos invisíveis, as distâncias. O *estado 3 (três)* é o outro, são as presenças vivas que influem no corpo. É tudo o que se move e o que pausa. Tudo aquilo que percebo porque vibra. É vibração. O *estado 4 (quatro)* é a atitude de ver-se enquanto faz. É o observador de si, um guardião em constante processo de reconhecimento.

Os estados de atenção realizados no contexto urbano tornaram-se uma espécie de detonador para o jogo do *Elástico Invisível*. A pesquisadora Virgínia Kastrup investiga justamente o funcionamento da atenção em processos artísticos e no trabalho do cartógrafo – pesquisador. Considera que essa atitude atencional está centrada muito mais na invenção e numa abertura ao encontro com os elementos do espaço e o outro, do que numa atitude de busca ou solução de problemas. Neves explica a partir do trabalho de Antônio Damásio, que “talvez seja mais vantajoso concentrar os recursos da mente nas imagens que descrevem problemas do mundo externo ou nas opções para sua solução, em vez de concentrá-los em nossos estados interiores”. (NEVES, 2008, p.46). Para Kastrup, a atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. Ela fala em cultivo da atenção na busca por um “tônus atencional”, que evita dois extremos: “o relaxamento passivo e a rigidez controlada” (KASTRUP, 2009, p. 48). Um tônus que deve ser encontrado aos poucos e buscado a cada dia. Os elementos da TKV, na prática dos estados de atenção e em sua manutenção enquanto caminhamos em deriva, trazem justamente instruções para o corpo ir buscando este tônus.

A busca é por andar ou parar porque algo aconteceu e porque você está aberto e não buscando algo específico. A questão que se apresenta é onde pousar sua atenção. No *Elástico* os participantes vão andando e parando, modulando sua atenção, numa dinâmica parecida com o que propõe Kastrup, a partir de 4 momentos: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Assim, enquanto andam e param os participantes realizam um rastreio, uma varredura no campo encharcando-se de todos os elementos que podem ser percebidos

sensorialmente, acompanhando **“**mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo” (KASTRUP, 2009, p. 42) Uma abertura para receber toda a informação cinestésica que os corpos emanem. Essa atenção que acolhe é então tocada por algo, que os participantes deixam entrar. Tocados, pousam sua atenção para continuar e “um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala.” (KASTRUP, 2009, 43). Kastrup destaca que na prática pela atitude atencional concentrada e aberta, muitas vezes vivemos um momento de vazio. Um vazio difícil de sustentar. O que acontece é que preenchemos isso buscando uma solução imediata, uma resposta pronta. Talvez um gesto útil e funcional.

No *Elástico*, essa sensação de vazio acontece muitas vezes quando pousamos nossa atenção e reconfiguramos o território da observação. Noto que é a partir da tentativa de sustentar essa sensação, que Kastrup nomeou de vazio, que novas possibilidades se abrem. Fissuras preenchidas de movimento interno, deixando fluir a conexão entre o sensório e o motor. Trata-se de observar-se nesse vazio para deixar vir um novo movimento, um passo ou uma pausa, um movimento em relação à arquitetura, um outro ritmo para o andar. Nesse sentido, relaciono a ideia de reconhecimento atento com a do observador de si ou guardião, que caracterizaria o quarto estado de atenção. “A intensificação da presença corporal do bailarino está diretamente implicada na percepção do ato de dançar no momento em que se dança” (MILLER, 2012, p.51). Dessa percepção de andar e parar, do ato de jogar, de estar-elástico, distendendo-se, dessa abertura de espaço, da sustentação desse vazio, que irrompem micro-acontecimentos enquanto praticamos as derivas.

As escritas automáticas, em fluxo, citadas ao longo do artigo foram realizadas num mesmo dia durante o jogo do *Elástico Invisível*. As práticas de deriva do Coletivo são sempre acompanhadas de modalidades de registro em texto, áudio, foto, desenhos ou mapas. O “momento-pomba” descrito nos relatos mostra o percurso de abertura para essa atitude atencional. Rastreio o ambiente e algo me toca, deixo entrar. Noto a pomba, pouso minha atenção, o campo se reconfigura e então posso agir a partir da primeira resposta que me vem ao ver uma pomba. Espantá-la? Buscar algo para alimentá-la? Posso também me perguntar: O que é isso? Uma pomba. E iniciar uma digressão mental sobre o que penso do animal pomba. Ou posso tentar suspender esta representação da pomba e ir ver o que acontece que chamou minha atenção. Algo se move. Me percebo enquanto percebo o que se move. Estamos na mesma atitude hesitante, de ir e voltar. Há um vazio. Sustento esse vazio. Passo então a acompanhá-la como peso, vetor de movimento, pele, osso, vibração. Sentido cinestésico. Mesmo com muitas pessoas conectadas a um pulsar dentro dela, a pomba permaneceu. Para

quem vê de fora poderia parecer simplesmente um coro de pessoas seguindo uma pomba. É teatro ou dança? Mas a pomba era uma presença viva. Enquanto "pombava", nos conectamos a um plano comum habitado por todos. Assim, o estado de corpo errante se faz na sustentação deste estado atencional, que influi diretamente no ritmo, nos deslocamentos e nos movimentos propostos por este corpo na deriva, que caminha descontínuo naquilo que é o outro, criando-se e recriando com a cidade.

> O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele receba ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço, e consequentemente, o espaço em si, transformando em lugar. O caminhar produz lugares. (CARERI, 2013, p.51)

O corpo na deriva caminha produzindo lugares. Produz lugares a princípio na geografia urbana, no espaço da cidade, para então abrir-se produzindo lugares no outro que encontra. Mas sobretudo, ocupa-se em produzir lugares nele mesmo. Quanto mais o corpo vai para o espaço da cidade, quanto mais vivencia práticas para se colocar em relação com o ambiente urbano e o outro, mais abre espaços internos, cria lugares singulares para serem percorridos em si. Dessa forma, vai modificando-se a si próprio, inventando novas estruturas internas de modo a não cumprir um papel pré-determinado ou orientar-se numa lógica única, seja do medo, do trabalho, da produtividade, da busca por uma identidade, pronta e fechada. Assim, o andar constituí-se como uma maneira de identificar as transformações na subjetividade e estabelecer um novo campo possível na materialização dessa subjetividade a partir da relação com a cidade. Uma metáfora mesmo do próprio corpo em desenvolvimento ou do que pode ser o corpo em desenvolvimento.

Imagem: Ierê Papá - Lambe-lambe colado em pontos diversos ao longo do percurso do *Elástico Invisível*.

Referências Bibliográficas

CARERI, F. **Walkscapes:** o caminhar como prática estética. 1. ed. São Paulo: Editora G.Gilli, 2013.

CRIVELLI VISCONTI, J. **Novas Derivas**. 1. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ditos & Escritos V** - Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, M. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). **Revista de Comunicação e linguagem.** no 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

GREINER, C. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. 1. ed. São Paulo – Annablume, 2005.

GREINER, C. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na Arte. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10–21, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648519. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648519. Acesso em: 18 dez. 2020.

HANH, T. N. **Meditação Andando**: Guia para a paz interior. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

JACQUES, P. B. org. **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. 1.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, V. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. **Revista Trama Interdisciplinar, 3(1).** v3. n1. 2012. Recuperado de http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5000 Acesso: 25 mar. 2016

KASTRUP, V. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal, Rev. Psicol.** v.25 n.2 Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984i 02922013000200004 Acesso: 28 mar. 2016

KASTRUP, V. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. **Psicologia & Sociedade.** v.19. Porto Alegre. jan./abr. 2007.

MILLER, J. C. NEVES, N. Técnica Klauss Viana – consciência em movimento. **Revista do LUME**. n.3 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/258

MILLER, J. C. **A Escuta do Corpo**: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas

Instituto das Artes. Campinas :[s.n.] 2005. MILLER, J. C. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adultos e crianças. 1. ed. São Paulo: Summus, 2012.

NEVES, N. **A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia.** Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

NEVES, N. **Klauss Vianna**: estudos para uma dramaturgia corporal. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ROLNIK, S. **Entrevista**. 2010 Disponível em: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocasi8/entrevistaisuelyirolnik/ Acesso em: 18 nov. 2015.ROLNIK, S. **Uma insólita viagem à subjetividade:** fronteiras com a ética e a cultura. 1997 Disponível em: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf Acesso em: 18 nov. 201

SAFATLE, V. **O Circuito dos Afetos:** corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIMONDON, G. A Gênese do Indivíduo. **Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP** v.1. n.1. São Paulo, 1993.

VIANNA, K. **A dança / Klauss Vianna;** em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

VIRNO, P. **A Gramática da Multidão**. 1. ed. Catanzaro, Italia: Rubbettino Editore, 2001.(2007).

REVISTA**TKV** V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-5/ISSN:2594-5203

CARTOGRAFIAS DO IMPREVISÍVEL

Monica Galvão[1]
Jussara Miller (PUC-SP)[2]

RESUMO | ABSTRACT

O presente artigo compartilha reflexões a partir da experiência de ações performativas com foco contextual, um olhar para entrecruzamentos possíveis entre a prática do *site-specific* e a Técnica Klauss Vianna. Trata-se de colocar em diálogo os conceitos de Programa Performativo (Eleonora Fabião) e Mapa Coreográfico (Jussara Miller), para analisar as especificidades de uma dança do chão, sujeita às imprevisibilidades da rua - uma cartografia do chão.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, Site-specific, Artes Performativas, Cartografia, Presença.

This article aims to share reflections from the experience of performing actions with a contextual focus, a look at possible intersections between the practice of *site-specific* and the Klauss Vianna Technique. It is a question of putting into dialogue the concepts of Performative Program (Eleonora Fabião) and Choreographic Map (Jussara Miller), to analyze the specificities of a floor dance, subject to the unpredictability of the street - a cartography of the ground.

Keywords: Technique Klauss Vianna, Site-specific, Performing Arts, Cartography, Presence.

Entre 2013 e 2015 um processo de pesquisa é realizado e envolve a criação de ações performativas, durante a especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP e a escrita da monografia *Cartografias do Imprevisível*, de Monica Galvão, com orientação de Jussara Miller. Tal problematização se fez através de uma abordagem intensiva articulando pontos de vista da ação e aspectos conceituais, atravessados pelo embate entre a imprevisibilidade da

[1] Monica Galvão é artista da performance, historiadora e educadora. Acredita que a arte da performance trata de processos irreversíveis, no embate com a natureza do tempo. A potência da ação se estabelece no atrito do contexto com a matéria. Graduada em História pela USP e Especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP. Participou de diversos festivais de performance arte pelo Brasil e projetos de arte-educação junto aos grupos que faz parte: Coletivo Teatro Dodecafônico e Coletivo Cartográfico. monicalgalvaoartwork@gmail.com

[2] Jussara Miller é bailarina, coreógrafa e professora de dança e educação somática, com atuação artística em processos colaborativos de criação entre linguagens: dança, teatro, performance, literatura, fotografia e vídeo. É Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP e graduada em Dança pela mesma instituição. É docente da graduação em Dança da UNICAMP e da Pós-Graduação em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP. É diretora do Salão do Movimento, em Campinas/SP. http://salaodomovimento.art.br

rua e a natureza precisa, e flexível, contida nos roteiros de ação (enunciados e/ou mapas coreográficos).

O presente artigo pretende compartilhar reflexões que surgiram a partir desta pesquisa e análise de ações performativas com foco contextual. Naquele momento houve uma tentativa de olhar para os possíveis entrecruzamentos entre a prática do *site-specific* e a Técnica Klauss Vianna (TKV). Para isso foi necessário colocar em diálogo os conceitos de Programa Performativo[3] e Mapa Coreográfico[4] e analisar as especificidades de uma dança do chão, sujeita às imprevisibilidades da rua – uma cartografia do chão. Tudo isso, agora também, sob a lente da nossa realidade atual, o tempo presente pandêmico[5].

Site-specific: uma cartografia do chão

> Não existe uma tradução para o termo *site-specific* no português e essa prática é muito mal compreendida no Brasil, comumente reduzida a mais uma categoria artística, significando instalações criadas para "locais específicos" dentro de espaços expositivos. Mais apropriadamente, o site-specific é um procedimento, uma prática, um método de trabalho, que implica o estudo de contextos específicos, em uma reflexividade crítica, e pode assumir formas as mais diferentes. (KUNSCH, 2008, p.4)

As obras *site-specific* se fundam na experiência do 'agora-agora', considerando a participação do público e as dimensões físicas e específicas do lugar, no processo de criação artística. Na prática e ao longo dos anos o *site-specific* passa da condição estritamente física do site para o sistema de relações socioeconômicas dentro dos quais a arte se inscreve. Este movimento de desmaterialização do site ocorre de forma simultânea a escolhas de caminhos artísticos que visam uma oposição direta à mercantilização da arte.

Jorge Menna Barreto (2007) define *site-specific* como um método de trabalho que inclui a escolha do site, a escuta e o mapeamento; a elaboração de um problema e a construção da obra (projeto e realização), sempre com foco no

[3] "Programa Performativo" é um termo proposto pela pesquisadora carioca Eleonora Fabião para pensar o trabalho da performance. Ela extraiu o termo do texto "Como Criar para Si um Corpo Sem Órgãos" de Gilles Deleuze e Felix Guatarri - que significa ações performáticas que partem da ideia de planos de ação, roteiros, guias para a sua realização – o programa realizado em ato já é um resultado artístico em si mesmo. (FABIÃO, 2008)

[4] "Mapa Coreográfico" é um termo proposto pela artista da dança Jussara Miller. Criado enquanto procedimento de criação que alude à noção de mapa no pensamento rizomático de Deleuze e Guatarri. A ideia de um mapa flexível faz da ação cênica um acontecimento no qual estão incorporados o que é apreciado e o que é recusado. É um processo de escolhas. O mapa coreográfico ancora a repetição sensível que acontece como nova possibilidade de experiência (MILLER, 2012).

[5] Trata-se da crise sanitária mundial devido à pandemia da COVID-19.

contexto, mas priorizando o processo, sua pesquisa, seu desenvolvimento, mais que a obra final. O *site-specific* seria então uma prática que visa desnudar os acontecimentos, que são sempre situados e moldados pelos contextos de onde emergem. Um reconhecimento do tempo saturado de "agoras", como falava Walter Benjamin (1985) ao tratar da história.

> Escolha do *site* (situação, lugar, local) – essa etapa prevê a escolha e o cercamento de uma situação a ser trabalhada. – o lugar preexiste à obra?
>
> Escuta e mapeamento – visa investigar as especificidades do lugar ou situação escolhidos. O termo escuta busca explicitar que a ação não pretende, embora não exclua, fazer uma abordagem científica ou objetiva da situação. Pretende-se muito mais pensar no sujeito situado em meio às contingências dessa posição que é sempre singular. (BARRETO, 2007, p. 27- 29)

A prática *site-specific* carrega em si uma qualidade de presença que se faz necessária no ato performativo, um estado imersivo que atua no campo de forças que é o contexto da rua, com suas narrativas e territórios em disputa. A prática se dá neste entre, em um ato contínuo de desestabilização mútua. Na voz de André Lepecki (2013) uma dança que rache o chão, a sujeição dos corpos e o estado das coisas. Uma dança que provoque mudanças nos territórios já estabelecidos, instaure atos de insurgência. Um possível rompimento da submissão dos corpos ao contexto e suas linhas de força invisíveis, que estabelecem regras e condutas, e que insistem na regência dos espaços. Uma dança que provoque pequenas suspensões no tempo, que se aquiete com as historicidades que insistem em permanecer, atravessando corpos, contextos e coisas. Uma dança que se mova atenta às singularidades das camadas históricas, políticas e sociais contidas em cada lugar, nos deslocando internamente no ato de mover e coexistir no mundo.

> A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política – de uma coisa outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem, uma nova noção coreográfica de movimento. (LEPECKI, 2013, p. 57)

Lepecki (2013) se referencia na *política de chão* de Paul Carter para falar de seu entendimento de dança como *coreopolítica.* A dança como elemento de ação nesta *composição entre corpo e chão chamado história.* O chão que está aí, mas não nos é dado. Este lugar de dissenso e disputa de territórios e

narrativas pode também vir a ser um ímpeto de fusão para um bem comum e transformação. O chão que está aí precisa ser ocupado e, para isso, há de se pensar como preparar e realizar tal ato. E, por fim, ter a coragem de agir.

> Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo. Nessa dança dialética infinita, uma corressonância constitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (LEPECKI, 2013, p. 47)

Uma dança que venha do chão, do lugar, do corpo no chão. O chão, enquanto terreno onde se pisa, mas também chão enquanto imaginário simbólico deste lugar, suas memórias afetivas. O chão é um dos pressupostos da Técnica Klauss Vianna, para o direcionamento dos vetores e, assim, estabelecer equilíbrio de tensão e oposição, a partir dos apoios ativos. É uma conversa íntima com o chão, onde o/a artista em sua prática diária de relacionar-se com o peso do seu próprio corpo permite "vestir-se de chão"[6]. O movimento nasce do chão, em diálogo habitual com a força da gravidade, numa negociação constantemente atualizada. O chão é território dos atritos, das dissonâncias, das resistências. O chão também é lugar de acolhimento, chegada. Aqui trata-se de uma dança expandida que se relacione com as dinâmicas do sujeito político no seu dia a dia. A dança enquanto modo de existir, como diz Klauss Vianna (2005), onde cada um possui a sua dança, de forma singular.

Ensaio sobre processo criativo

Ao escrever sobre processo criativo o primeiro elemento que nos deparamos é a falta de controle. Um objeto de pesquisa que não se pode agarrar, e que ao contrário, se relaciona diretamente com a imprevisibilidade e o risco, para que possa se manter vivo. As ideias surgem e desaparecem dentro de pequenos lapsos de segundo. Apreendê-las, esperar amadurecer, ou deixá-las respirar por um tempo fazem parte do processo de criação como um todo - e de forma específica no processo da escrita, um lugar de constante paciência no cotidiano do/a pesquisador/a.

As dúvidas e os questionamentos são constantes no corpo do/a artista pesquisador/a. Por vezes, se espanta e se depara como se olhasse para um quebra-cabeça, impossível de ser interligado, de ser conectado em suas partes. Um quebra-cabeça que não se sabe a imagem que será construída

[6] Termo proposto por Jussara Miller em sala de aula, a partir dos estudos do tópico Peso da TKV.

ao se ligar os fragmentos. A aproximação se mostra como única possibilidade no desenvolver de uma pesquisa em arte[7]. A tentativa de aproximação, uma cartografia imprevisível.

> Na ausência de pontos de referência estáveis, o nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território. O mapa nômade é um vazio onde os percursos unem poços, oásis, lugares sagrados, terrenos bons para o apascentamento e espaços que mudam velozmente. É um mapa que parece refletir um espaço líquido em que os fragmentos cheios do espaço do estar flutuam no vazio do ir, em que percursos sempre diversos permanecem até serem apagados pelo vento. O espaço nômade é sulcado por vetores, por setas instáveis que são mais conexões passageiras que traçados. (CARERI, 2013, p.42)

No livro *A Escuta do Corpo* (MILLER, 2007) são apresentados os estados de insatisfação e inquietude sempre presentes no desenvolvimento de processos criativos e o vazio e a "inação" como fazendo parte do processo de elaboração no criar artístico – uma sensação de impotência, uma "avalanche de nãos". Vida e morte estão sempre atrelados dentro do processo de criação, se misturam e se provocam constantemente. Klauss Vianna fala sobre isso em seu livro *A Dança*:

> Todo processo criativo é quase sempre marcado por contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor, constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência. (VIANNA, 2005, p. 100)

Ver a necessidade do silenciar, do não-fazer como procedimento artístico para a chegada a estados corporais e qualidades de presença em performance. As insistências no tempo, as permanências de gestos e intenções, os resíduos das ações através de materialidades que persistem. A potência da ação se desenvolve no embate direto com a natureza do tempo, em atrito com as especificidades contextuais. A ocorrência da ação já se manifesta enquanto iminência do seu desaparecimento. Nestes tempos de desestabilizações e esfacelamento das estruturas, se faz emergente pensar na potência política da ação no seu ato presente. Sua radicalidade de transformação na práxis política, no deslocamento e ampliação da vida, seu ímpeto para o desvio.

[7] Sobre "pesquisa em arte" ver: CATTANI (2002) e MILLER (2012).

Cartografar o imprevisível

Cartografar é um ato político. Visa discutir a potência da dança enquanto provocadora de outras instâncias de transformação e ruptura, em suas mais diversas facetas - devido à sua capacidade de teorizar o contexto social.

> De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto. (LEPECKI, 2013, p. 45-46)

Seria possível cartografar o imprevisível? Cartografar seria delimitar fronteiras, estabelecer limites? Ou abrir espaço para o que ainda está por vir? Seria desnudar o que já está posto? Colocar as regras na mesa? Ou seria seguir na direção oposta, subverter a ordem das coisas? Encontrar novos encaixes para as peças deste quebra-cabeça? Ou, ainda, recriar do zero este sistema, encontrando novos traçados e rotas possíveis e, talvez quem sabe, impossíveis? Há cada vez mais uma fixação de muros, com uma suposta proteção na busca por uma segurança militarizada presente nos territórios, que produz, por sua vez, uma contradição de um mundo cada vez mais propenso à instabilidade e de sujeitos históricos definitivamente sem lugar de pertencimento ao mundo, sem raízes.

A busca por uma cartografia do imprevisível se faz em territórios moventes. Olhar como se constitui o lugar da ação do artista na esfera do presente. O tópico Presença da TKV se apresenta como práxis na esfera da vida, neste entrelaçamento contínuo entre arte-vida. Aqui se interessa por cartografar zonas de fronteira, na saturação dos “agoras”. Ocupar lugares de interação e conflito, guerra e paz; lugares de deslizamento, zonas cinzentas, onde os contornos são mal definidos, mas também, abertos a rupturas e novos traçados.

Cartografar uma dança do chão, que se move questionando limites fronteiriços, na relação mútua e direta, da escuta de cada lugar; em uma conversa insistente com outras áreas do fazer humano. Um convite para olhar o que está aí, o que já foi, o que talvez virá, este turbilhão no ato presente, que unifica os tempos em um único vetor de existência. Espaço e Tempo se juntam neste fazer cartográfico, nos lugares há uma dança de temporalidades históricas.

> Por que Mapas? Porque eles são uma ferramenta visual para compartilhar informações com outros. Porque eles podem ser produzidos por muitas outras pessoas e combinados para contar histórias sobre relações complexas. Porque mapas nunca estão finalizados e contam apenas parte de uma história que pode ser constantemente expandida. Porque o poder existe no espaço, lutas existem no espaço e nós existimos no espaço. Porque não podemos saber para onde estamos indo se não soubermos de onde viemos. (AREA apud MESQUITA, 2014, p. 9)

Ao investigar um conjunto de mapas e diagramas produzidos por artistas e ativistas, entre a década de 1960 e 2010, a partir de diferentes contextos de transformação social, André Mesquita (2014) nos apresenta a criação de "contracartografias", mapas abertos e nunca totalmente "finalizados" que tratam de problemas concretos e urgentes; também evidenciam o conhecimento sobre as linhas de poder, ou sobre o que é colocado, de modo proposital, em segredo. Os mapas dissidentes, que Mesquita nos apresenta, trazem a expressão do dissenso e crítica, resistindo aos modos convencionais de ver a realidade, subvertendo e propondo novos olhares, através de estratégias de resistência. Mapas que desnudam escolhas políticas no ato de tornar visível o que está oculto.

> Contracartografias atuam de maneira tática sobre o tempo da ação estratégica na análise das redes e do espaço para gerar uma mudança social vinda de baixo. Motivam percepções e olhares críticos sobre a realidade confrontando o que está estabelecido e avançando nos desdobramentos de uma esfera pública de oposição, produzida pela heterogeneidade de experiências, eventos e negociações. Desconstruir a lógica política e econômica de mecanismos, organizações e hierarquias sociais para desvelar contradições e invisibilidades é a sua tarefa primordial. É esse tipo de experimento que torna também a arte política, não pela abordagem de um "assunto político", mas porque sua expressão sensível e intuitiva é capaz de explicitar a verdade e a violência que estão por trás de zonas interditas. (MESQUITA, 2014, p.175-176)

Entrecruzamentos possíveis entre a prática *site-specific* e a TKV

Cruzar fronteiras. Entrecruzar práticas. Caminhar nas margens, tempo e espaço limítrofes, onde as definições ainda estão por serem estabelecidas, mapear espaços movediços, desvelar zonas interditas. O reconhecimento de si e do outro passa pelo reconhecimento do que está entre, o aspecto relacional das peças do jogo, suas interdependências e entrecruzamentos. Ou ainda possibilita atentar-se ao que está fora da norma, o que escapa ao sistema e que continua por não caber, em nenhuma hipótese. Nestes casos, torna-se falha, fissura, rachadura no chão, erro, desvio. Uma ação performativa se relaciona com esta

não definição, este estado de não-cabimento. Uma dança que nasce no asfalto cru e quente. Uma dança que se relaciona com os dissensos e conflitos da rua. O desejo de entrecruzar práticas se dá a partir da vivência de performances no contexto: rua. Quais práticas são necessárias para uma cartografia do chão? Quais práticas são necessárias para cartografar o imprevisível?

Programa Performativo e Mapa Coreográfico são colocados aqui lado a lado como procedimentos de composição de ações realizadas em tempo real e em contextos específicos. O Programa Performativo termo proposto pela pesquisadora Eleonora Fabião é criado para falar sobre performances que partem de roteiros de ação, enunciados, guias para o seu acontecimento. O Programa é um resultado artístico em si mesmo (FABIÃO, 2008), "é motor de experimentação psicofísica e política" (FABIÃO, 2013). Programas desvelam lugares, desnudam processos e mecanismos, impulsionam mudanças, deflagram conflitos e negociações, expõem memórias afetivas (FABIÃO, 2013). O Programa possibilita a abertura para o imprevisível. Abertura dos sentidos e percepções na construção de conexões possíveis no agora efêmero das performances, no agora efêmero do presente da vida. Torna-se bússola da pele e do asfalto que atravessa e é atravessada pelas condições do agora, arquitetando novos traçados afetivos.

O Mapa Coreográfico, por sua vez, é um procedimento de criação desenvolvido por Jussara Miller em seus processos artístico-pedagógicos. Articula com a noção de "Labilidade da Coreografia" (MILLER, 2012), ou seja, uma coreografia flexível ancorada em um mapa, um desenho móvel, flexível, de aproximação e transitoriedade e não de fechamento, ou fixidez. O mapa coreográfico pauta-se em jogos improvisacionais com foco nos tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna e, também, no processo dos vetores, enquanto procedimentos para o desestabilizar e provocar o corpo lábil a novas circunstâncias. A pesquisa dos "temas corporais" possibilita a passagem do estudo do movimento para o estado de dança. O mapa funciona como um roteiro, uma âncora, para que o trabalho se estabeleça, dentro de uma estrutura lábil. Assemelha-se ao Programa no intuito de desprogramar o corpo, ser um lugar de chegada e vôo. Também se aproxima ao provocar através da ação o ímpeto de instaurar novas instabilidades, novos devires. Além de possibilitar que o imprevisto se manifeste.

O estudo da Presença no desenvolver do Mapa Coreográfico nos provoca a estar disponíveis a partir da escuta do corpo. Um mapa não é para estabilizar, mas para deslocar o corpo e possibilitar um estado permanente de mutação e transitoriedade. A cada versão de um mapa, novas informações podem ser incluídas, nesta construção de uma cartografia que desestabiliza. Fabião (2008)

aponta o Programa como *um ativador de experiência*. Ela retoma o sentido de risco, perigo, prova, contido na palavra "experiência" e nos provoca a pensar sobre este antes e depois da ação, antes e depois da experiência. A performance enquanto deslocamento de forças, um traçado que visa desterritorializar mundos e trazer à tona novas possibilidades de vir a ser. O deslocar e o desnudar, deixar vir à tona as características de seu tempo e, neste conflito, colocar-se diante do que seria este tempo presente, o tempo do turbilhão, das urgências e insurgências.

O tópico Presença da TKV trata do corpo relacional que direciona a atenção a si, ao espaço e às outras pessoas. Portanto, a Presença apresenta-se como uma confluência e como um entrecruzamento possível entre o Programa Performativo de Fabião e o Mapa Coreográfico de Miller, deflagrando que o corpo relacional em ambas as ações se ocupa não somente com a construção da presença, mas com a manutenção da mesma, considerando a labilidade do corpo em ação performativa.

Estas práticas possibilitam desnudar contextos e situações. Desvelam o tempo presente, vetor da ação. Este tempo presente acontece na ação de escavar a experiência, verticalizando os sentidos. A ação performativa na rua se realiza neste espaço intermitente, entre fissuras, embates e aberturas a novos horizontes possíveis. A dança em seu constante vir a ser. Na sua relação com o espaço-tempo possibilita escavar novas possibilidades para si e para o mundo. Segundo Kuniichi Uno (2012) esta provocação do tempo pode ser realizada pelo dançarino que se coloca na fronteira entre o visível e o invisível.

> Neste sentido, há qualquer coisa de catastrófico no tempo, sem que exista necessidade de falar de todos os acontecimentos catastróficos que se produziram no tempo histórico. Quero dizer que os gestos de um dançarino podem trabalhar esse tempo, de modo que seu corpo se introduza em uma dimensão que coloca em questão todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano. (UNO, 2012, p.57)

Este escavar a experiência se dá na busca de processos que possibilitem o aprofundar do sensível na vida: "O que aconteceria se descêssemos no corpo colocando uma escada até a sua profundeza" (ibidem, p. 61). O corpo, para Uno, é este entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Este provocar constante do corpo na sua relação com o espaço, suas insistências, resistências e transposição de limites. A prática *site-specific* se dá exatamente neste lugar "entre", neste embate entre duas realidades, nas margens do dentro e do fora, do seu e do outro, do individual e do coletivo; por meio de uma ação contínua de atravessamentos e mutação recíproca; no tempo de um estado de escuta insistente, provocativo, reflexivo e

acolhedor.

O que nos interessa refletir aqui também é a natureza destes enunciados, roteiros, guias, mapas que nos conduzem ou nos afetam para determinados caminhos: seus direcionamentos de sentido e significados, suas estruturas de discurso narrativo (direto ou indireto, composto de imagens e/ou palavras), suas provocações ou questionamentos da realidade, e suas vontades em se comunicar, dizer algo a alguém. Estes enunciados podem nos direcionar a um mapeamento e reconhecimento da natureza dos lugares, como também podem propor uma reinvenção, construir outras esferas de desejo, impulsionar a ocupação destes espaços e o agir em relação a eles. Afetar o tecido social e seus mecanismos, através de uma exposição de suas engrenagens, seus segredos, e tornar possível que estas linhas invisíveis possam ser modificadas, demovidas de lugar, com o intuito de engendrar novos mundos possíveis.

Sobre revolver as cinzas do passado

Neste cenário atual pandêmico, na tentativa de vislumbrar mundos possíveis, surgem reflexões críticas que tangenciam os anacronismos existentes no nosso presente. Eles nos fazem questionar qual chão coletivo é este que estamos vivendo agora? Como narrar os acontecimentos do agora? Há uma necessidade de atentar-se ao que se esconde atrás dos discursos e narrativas, buscar nas contradições dos acontecimentos atuais, nas fissuras, um entendimento ou reconhecimento deste contexto presente.

> Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria [..] espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. (BENJAMIN, 2013, p.110)

Em um presente em que o estado de exceção tornou-se regra parece ser desejoso olhar para o que se manifesta além da superfície. O que há por trás do discurso? O que foi submerso ou soterrado? O que não é dito? O que está por trás das palavras, imagens e ações? Quais vozes foram silenciadas? Como agir apesar desta sensação coletiva de paralisia e aniquilamento? É preciso que as vozes gritem. Há uma superfície a ser escavada, descascada.

Georges Didi-Huberman (2011) desenvolve uma relação intrínseca entre ética e estética em suas obras, indicando imagens resistentes, insistentes na permanência do tempo histórico. Através delas busca alcançar o que não pode ser visto, o que está invisível, o que foi ocultado ou o que ainda não foi imaginado. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* explana sobre este desejo, este agir apesar de tudo.

Trata-se de olhar a imaginação enquanto práxis política. A imaginação como mecanismo produtor de imagens para o pensamento, potência de criação de mundos novos, e arqueologias de futuro. Potência do agir. Acionar contextos com um olhar simultâneo para o Agora e para o Outrora. Uma colisão de camadas de tempos históricos sobrepostos. Didi-Huberman (2011) alerta que não foram os vagalumes que foram destruídos, mas sim o desejo de ver, o desejo e a esperança política. Mas seria possível matar o desejo? Destruí-lo? Acredito que não de forma completa. Aqui jaz as sobrevivências e resistências de todos os tipos, sua vocação para a rebeldia, e seus desejos por insurgências, no agora, apesar de tudo.

> A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 86)
>
> É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42)

O presente que já é outro

Falar do tempo presente nunca foi tarefa fácil, mas esta tornou-se mais desafiadora ainda com o atual espaço tempo pandêmico de hoje, de ontem, e de um amanhã que ainda não sabemos, por enquanto. A tentativa diária é resistir com todas as forças às incertezas do porvir, à imprevisibilidade habitual de uma crise sanitária que nos tira o chão, ou que o apresenta de um modo movediço, dificultando o estar em pé, tornando desequilibrada a constante negociação com a força da gravidade, pois ela insiste em vencer. Gravidade, a única certeza do mo(vi)mento presente.

A Presença do corpo do dia denota o medo de todos os dias. Aquele que foi, este que está e aquele que talvez virá. Os estados de atenção[8] urgem pela

[8] Em suas pesquisas sobre o corpo cênico e Presença, Jussara Miller conceitua os Estados de Atenção, que denota a relação com as diversas facetas e gradações da escuta e da atenção, tratando-os como ativadores de Presença: Estado 1 de atenção (Corpo e seus processos), Estado 2 de atenção (Espaço, suas complexidades de contexto e ambiências), Estado 3 de atenção (Pessoas e o aspecto relacional), Estado 4 de atenção (Observador/a de si mesmo, olhar ativo, guardião e dilatado do/a performer que se vê, mesmo estando dentro do ato do performar).

Presença, que duvida, que oscila, que resvala, detonando um passado saturado e fatigado, abrindo portas para o tempo futuro sempre igual, com a roupagem do mesmo presente.

Quando a morte está latente e a cada dia evidente, a Presença surge como necessidade de cartografar o imprevisível para resgatar as sensorialidades do agora, revelando diferentes intensidades da Presença no jogo constante de transformação do corpo lábil aqui e agora que se relaciona com a singularidade histórica existente em cada ambiência, localidade e lugar.

O tópico Presença torna-se, assim, a âncora para lidar com tamanha imprevisibilidade do aqui-agora, como um Programa Performativo da vida com um Mapa Coreográfico que permite não saber do amanhã. Na cena, sabemos que a precisão do Mapa Coreográfico, bem como do Programa Performativo, abre espaço para lidar com a imprevisibilidade do momento presente. No atual momento incerto do mundo pandêmico, onde o mundo real fica cada vez mais distante e o mundo da experiência também, podemos nos ancorar em Mapas ou Programas para sentirmos um pouco de chão.

O ataque viral pandêmico ao tempo presente nos tira o chão, cartografando o imprevisível a cada instante, revelando a instabilidade de estar corpo aqui e estar corpo agora. Assim, a maior dificuldade, hoje, é estar corpo presente, é sentir, é manter, é ficar corpo presente. Quando falamos de Presença, estamos falando de vida, de reconhecimento da vida, de ativação da vida de cada instante singular e de cada corpo singular.

Referências Bibliográficas

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. 2007. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas - Linha de Pesquisa, Poéticas Visuais, ECA, USP, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/publico/4970000.pdf . Acesso em: 07 fev. 2021.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento.** Sobre o haxixe e outras drogas. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. As Teses sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CARERI, Francesco. **Walkscapes.** O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução Frederico Bonaldo.

CATTANI, Icléia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa, In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (org.). **O meio como ponto zero.** Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes** / Georges Didi-Huberman; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373. Acesso em: 15 dez. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo- em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**, v. 4, p. 1, 2013. São Paulo, SP. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 15 dez 2020.

GALVÃO, Monica. **Cartografias do Imprevisível**: entrecruzamentos possíveis da Técnica Klauss Vianna e o Site-specific. 115 f. TCC (Especialização lato sensu) - Técnica Klauss Vianna, Puc-SP, São Paulo, 2015.

KUNSCH, G. – **URBÂNIA 3**. Editora responsável: Graziela Kunsch. Projeto gráfico: Vitor Cesar. Revisão: Graziela Kunsch e Waldemar Luiz Kunsch. Editora Pressa, 2008. ISSN 1982-856X.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro*: anotações sobre site-specificity In: **Revista Arte & Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – *EBA*. RJ: UFRJ, ano XV, nº 17, 2008.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, [S.L.], v. 13, n. 12, p. 41-60, 28 dez. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41 Acesso em: 22 nov. 2020.

MESQUITA, André. **Mapas dissidentes:** proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). 285 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15042014-100630/pt-br.php. Acesso em: 8 dez. 2020.

_____. Sobre mapas e segredos abertos. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, *[S. l.]*, p. 116–137, 2012. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15449 . Acesso em: 8 dez. 2020.

MILLER, Jussara. **A Escuta do corpo.** Sistematização da Técnica Klauss Vianna. 3ª edição. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

_____. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.UNO, Kuniichi. **A Gênese de um corpo desconhecido.** N-1 Edições, 2012.VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3.a edição. São Paulo: Summus, 2005.

REVISTATKV V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-6/ISSN:2594-5203

DANÇA, PERFORMANCE E CARTOGRAFIAS DO PRESENTE: UM ARTIGO-PROGRAMA JARDIM DAS DÚVIDAS

Dora de Andrade Silva (UEMS)[1]
Bruna Martins Reis[2]
Flávio Rabelo[3]

RESUMO | ABSTRACT

Resumo: Este artigo-programa apresenta e problematiza algumas práticas de pesquisa e criação desenvolvidas pelo Núcleo Fuga! nos últimos anos, através dos projetos cAsa e Práticas Cartográficas. Tais iniciativas articulam as vivências da Técnica Klauss Vianna, da arte da performance e da cartografia como metodologia de pesquisa, visando criar experimentações ancoradas na premissa do encontro enquanto acontecimento intensivo e que provoquem os limites das relações entre pesquisa e obra, artista e plateia e arte e vida.

Palavras-chave Técnica Klauss Vianna; Programas Performativos; Práticas Cartográficas.

Abstract: This article-program presents and discusses some creative and research practices developed by Núcleo Fuga! in recent years, through the cAsa and Cartographic Practices projects. Such initiatives articulate the fields of Klauss Vianna technique, performance art and cartography as research methodology, aiming to create works anchored on the premise of meeting as an intensive event and that provoke the limits of relations between artist-audience and art-life.

Keywords Klauss Vianna technique; Performative Programs; Cartographic Practices.

[1] Dora de Andrade é bailarina e pesquisadora, doutora em Artes da Cena pela Unicamp, mestre em Ciência da Arte pela UFF e bacharel e licenciada em Dança pela Unicamp. Atualmente é professora dos Cursos de Artes Cênicas, de Dança e de Teatro da UEMS, do Mestrado Profissional em Artes da UFMS e integrante do Núcleo Fuga!. Possui formação na Técnica Klauss Vianna, e tem como campo de pesquisa a investigação dos processos artísticos e pedagógicos envolvendo a prática desta técnica de dança e educação somática.

[2] Bruna Reis é dançarina e psicóloga, doutora em Artes da Cena no IA/Unicamp, mestra em Saúde Coletiva pela Unicamp, graduada pela Unesp - Assis. Artista transdisciplinar, pesquisadora da Técnica Klauss Vianna de dança e Educação Somática, integrante do Núcleo Fuga!, linha de pesquisa sobre hibridismo entre linguagens da dança, teatro e performance, vinculada à Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Atualmente docente do curso de psicologia da Uniararas.

[3] Flávio Rabelo é Artista Transdisciplinar. Tem experiência nas Artes Cênicas e Visuais, transitando do entre teatro, dança, performance e audiovisual. Doutor em Artes da Cena (2014/UNICAMP/FAPESP). Mestre em Artes (2009/UNICAMP/FAPESP). Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas Teatro (2006/UFAL). Trabalha principalmente em: atuação, treinamento, preparação e direção de elenco, dramaturgia e encenação. Artista sócio-fundador do Cambar Coletivo. Artista pesquisador integrante do Núcleo Fuga!, linha de pesquisa sobre hibridismo entre linguagens da dança, teatro e performance, vinculada à Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

Núcleo Fuga! é um espaço de experimentação transdisciplinar que explora contaminações poéticas entre as linguagens da dança, do teatro e da performance. A pesquisa do grupo busca criar encontros entre diversos artistas e pesquisadoras/es acerca dos imbricamentos entre a prática artística e a pesquisa acadêmica, primando por uma noção de coletividade que prevê a diferença enquanto postura ética[4].

Nos interessa ocupar o real a partir do partilhar de uma experiência que se propõe a criar outras conexões com os corpos, com as coisas, com as ideias, com as imagens, com a imaginação, com os espaços, com o dentro e o fora. Uma prática pautada em uma ética que é pesquisa e é criação, é desejo e intervenção, é abertura para outros caminhos de interação, respeito e corresponsabilização pela produção do agora e de outros futuros possíveis.

Mas em que medida performance é pesquisa? Uma pesquisa é criação de mundos? Uma ação é disparadora de outras e outras e outras dimensões da existência?

Os movimentos que esboçaremos neste texto, no intuito de um compartilhamento, falam da dissolução entre público e privado, entre realidade e ficção, entre imaginação e sonho, pensamento e inventividade. Pois trata-se de pensar em como nosso lugar no mundo é também uma prática, que se dá em um território geográfico e existencial com múltiplas possibilidades de transformação, de modo que, o que fazemos e como fazemos está sempre implícito naquilo que somos e/ou queremos ser.

Para tanto, abordaremos algumas premissas que norteiam experimentações híbridas entre a Técnica Klauss Vianna, a dança, a arte da performance e as práticas cartográficas, que tem permitido investigar possibilidades relacionais entre a arte e a vida.

Trata-se, então, de a partir de um território sutil, de relação com o interno e com o entorno, buscar escavar caminhos que apontem para a criação de outras sensibilidades, outras vias de relação pautadas na indissociabilidade entre pensamento e prática, ação e ética, criação e vida. Ou ainda, trata-se de como escavar caminhos que nos permitam atravessar a aridez deste tempo, construindo um outro comum, que não negue e nem delegue a potência de criação de cada ser vivente às estruturas de exploração e monetarização da vida.

[4] Texto retirado da descrição da linha de pesquisa, que surgiu vinculada ao LUME Teatro/UNICAMP, permanecendo neste vínculo até julho de 2019. Atualmente, encontra-se cadastrado como linha de pesquisa vinculada aos cursos de Dança, Teatro e de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. Os integrantes do Núcleo Fuga!, Ana Clara Amaral, Bruna Reis, Dora de Andrade, Flávio Rabelo, Gabriela Giannetti e Roberto Rezende, residem nas seguintes cidades: Diamantina/MG, Campinas/SP, São Paulo/SP, Campo Grande/MS.

A vulnerabilidade do presente tem convocado a nos ocuparmos da vida como partilha e criação, é nesta convocação que este coletivo tem se encontrado para pensar processos e Fugas!, transitando entre dúvidas e desvios como campo de experimentação prioritário. É sobre isso que falamos neste artigo-programa.

0[5].

Ser lido pela palavra até o sentido virar carne

Gastar a palavra até o seu avesso

Dançar a palavra além dos seus limites

Agir a palavra até que ela se expresse

Desde sua fundação, o Núcleo Fuga mantém como base estrutural e estruturante a relação com a pesquisa e prática da Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática. Como afirma a integrante e cofundadora do grupo, Ana Clara Amaral (2014), a pesquisa nasce em 2006 de um encontro prático-reflexivo entre pesquisadoras/es que trabalham, sobretudo, sobre seus desejos na dança e no teatro. Focam sua atenção sobre a memória e a atualização da experiência do corpo da/o/e[6] artista nestas linguagens, instaurando para isso um treinamento prático baseado na relação entre alguns procedimentos do Lume Teatro e temas da Técnica Klauss Vianna, a partir da abordagem e do olhar atento da pesquisa de Jussara Miller.

Na pesquisa atual do Núcleo, iniciada em 2014, a Técnica Klauss Vianna vem se interseccionando com o campo da performance e das práticas cartográficas, organizando premissas de trabalho para as ações performativas do grupo, atualizando os estudos sobre criação e presença em uma pesquisa de linguagem cênica. Tal diálogo acontece de maneira simbiótica, guiado pela experiência das/os seus integrantes nestas práticas, mas principalmente pela necessidade que se instaura de integrar corpo e ação às dramaturgias instantâneas que o cotidiano oferece, disparadas pela escuta sensível do ambiente e do corpo em relação.

Esta fase da pesquisa se articula através de dois projetos simultâneos e interligados desenvolvidos pelo Fuga! entre 2014 e 2020. Os dois projetos são:

1. Projeto cAsa – ainda em desenvolvimento e que envolve uma série de ações artísticas e pedagógicas, que exploram a relação do ambiente da

[5] O programa performativo Jardim das dúvidas foi escrito por Flávio Rabelo durante e para a oficina Desculpas Cotidianas para Dançar, edição de 2019.
[6] Levando em conta que a língua portuguesa considera apenas dois gêneros, masculino e feminino, optamos por esta grafia para abarcar a diversidade de gêneros.

casa e as sutilezas do cotidiano observado como dança. Tal projeto tem as seguintes obras: a Performance *C.A.S.A. Caminho Aberto, Sempre Aberto*[7], a Oficina *Desculpas Cotidianas para Dançar*, o Vídeo dança – *Quintal*[8], a Intervenção Urbana - *O que você está fazendo agora?*[9], os Jogos Cênicos – *Encontros Íntimos, Do que ainda não existe ao que já não existe mais* e *Parece Cinema*[10] e a Residência Artística Virtual *Só os sonhos não temem o contágio*[11].

2. Projeto Práticas Cartográficas – finalizado em 2019, envolveu uma série de ações de atravessamento dentro do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas[12], realizadas entre os anos de 2015 e 2019. As ações realizadas "tensionaram as relações entre um ambiente de pesquisa acadêmica em arte e ações artísticas e processos criativos. Tal tensionamento de caráter performativo visa gerar outras dinâmicas de fruição entre as partes. Potencializando, assim, conexões entre conteúdos variados, valorizando os aspectos subjetivos relacionados à produção e circulação de conhecimento, através da abertura de espaços de contaminação entre as pesquisas e as práticas criativas[13]".

A grande linha de força que impulsionava a criação destas práticas cartográficas era pensar o ambiente de pesquisa enquanto espaço de diálogo horizontal entre pesquisador/a/e e campo, no sentido que o pesquisador/a/e não fala "sobre" algo e sim "com" a coisa pesquisada. E foi justamente para tentar achar caminhos por onde essa abordagem fosse possível que a cartografia surgiu como uma metodologia que provoca a pesquisa enquanto território de encontros implicados.

No que tange a relação com o campo da performance, nossas ações se estruturam a partir da prática dos programas performativos. Nos apropriamos da concepção de programa performativo, conforme proposto por Eleonora Fabião (2015), como disparador da ação performativa, considerando-o "(...) como 'motor da experimentação'– enunciado que norteia, move e possibilita a experiência"(FABIÃO, 2013, p.1), ou seja, pode ser compreendido como uma estrutura previamente organizada para se construir ações, envolvendo tanto a ideia de direção como de experimentação:

> Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance:

[7] Para assistir ao vídeo performance, acesse: https://youtu.be/Byl9zXAPmME
[8] Para assistir ao vídeo dança, acesse: https://youtu.be/3ylhuRlGCIU.
[9] Para assistir ao vídeo da Intervenção Urbana, acesse: https://youtu.be/TKxom5jSTgA.
[10] Para assistir ao vídeo do Jogo Cênico, acesse: https://youtu.be/nY5_fqfEFqI.
[11] Para ler artigo escrito a partir dessa Residência Artística: https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23213/13699.
[12] Para saber mais sobre o Simpósio: https://re4919.wixsite.com/simposiolume
[13] Texto de descrição das Práticas Cartográficas realizadas pelo Núcleo Fuga! nos materiais de divulgação do Simpósio.

> um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (FABIÃO, 2013, p.4).

Os programas se estruturam por meio de frases muito simples, precisas e sucintas, com verbos no infinitivo, evitando o uso de adjetivos que borrem a objetividade da ação. No entanto, segundo Fabião (2013), tal objetividade garante tanto a precisão quanto a flexibilidade inerente a ela. Como exemplo, podemos trazer o enunciado de nossa última ação "C.A.S.A. – Caminho aberto sempre aberto"[14]. A ação, composta de 4 movimentos, trazia como o primeiro deles: "Movimento 1: PREENCHER. Com as coisas das nossas casas, cobrir o chão da Casa do Lago. Formar um quadrado de coisas e deixar caminhos abertos nas laterais. Aceitar ajuda de quem queira ajudar." Podemos perceber que a objetividade do enunciado guarda a flexibilidade e complexidade de acontecimentos de toda ordem: "Aceitar a ajuda de quem queira ajudar" constrói uma rede infinita de possíveis encontros, interferências e rearranjos.

O aspecto de abertura e flexibilidade disparados pelos programas nos interessam pois trazem a potência dos desajustes, e se relacionam em nosso trabalho com um pensamento estruturado e movido através da Técnica Klauss Vianna. Por meio da realização dos programas, segundo Fabião (2013) há a ideia de que a/o/e artista desprograma a si e ao meio, e assim "(...) faz coisas acontecerem." (2013, p.5).

Neste sentido, temos vivenciado a pesquisa com tais premissas de trabalho como um campo de experiência vasto, que nos permite transitar pela Técnica Klauss Vianna e pelos programas performativos como possibilidades de ampliação do campo sensível, na espreita do sútil, entre ajustes, dúvidas e desvios, tateando entradas e saídas múltiplas, não hierárquicas e não pautadas na lógica das utilidades.

De uma forma geral, podemos afirmar que nossas pesquisas objetivam criar obras participativas, ancoradas na premissa do encontro enquanto acontecimento intensivo e que provoquem os limites das relações entre pesquisa e obra, artista e plateia e arte e vida.

[14] Residência Artística do Núcleo Fuga! e Eleonora Fabião, realizada entre os dias 19 e 22 de fevereiro de 2019, no Espaço Cultural Casa do Lago, dentro da programação VII Jornada Internacional Atuação e Presença / VIII Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – Lume Teatro e PPGADC-IA-UNICAMP.

1.

Criar para si um jardim de dúvidas

Regar as dúvidas todos os dias pouco antes do cair do sol

ps. cuidado para não encharcá-las

O programa – como uma prática de desajustes, de instabilidade, de desestabilizar o habitual – se encontra, em nosso trabalho, coabitando o mesmo espaço da Técnica Klauss Vianna, seja nos deslocamentos conceituais que provocam para pensarmos a cena, seja na efetividade da prática que lança o corpo em experiência como condição para o acontecimento da ação. Mas como uma técnica pode gerar territórios de desajustes, de instabilidade? E indo mais além, como a busca por uma vulnerabilidade pode ser a busca de uma potência?

Diversas práticas corporais cênicas contemporâneas vêm se orientando através de conceitos fundadores da Educação Somática, compreendendo o corpo e as inscrições que o habitam como um constante processo, que não produz uma estruturação permanente. Por isso falamos de um corpo relacional, que negocia e reinventa com aquilo que percebe, produz e imagina.

A Técnica Klauss Vianna trabalha a partir da escuta do corpo buscando abarcar o aqui-agora como via de pesquisa e encontro com novos estados corporais, e escuta das relações entre o interno e o entorno. Busca acionar aspectos técnicos e criativos a partir da investigação sensível e criadora, não estabelecendo separação entre técnica e inventividade, mas sim a estruturação de um corpo presente que ao pesquisar já se coloca em processo de criação.

> A técnica Klauss Vianna propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaço, com a sua percepção aguçada do momento presente para a criação de outro momento/movimento. Por isso podemos falar de um “corpo em relação”, ou seja, da atenção do corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções (MILLER, 2012, p.30).

Assim, nesta rede de percepções, a pesquisa se faz criação e ação, e a ação se faz pesquisa. Desloca-se o conceito habitual de técnica na medida que, provocadas/os por meio desta abordagem, nos encontramos compondo a medida que dançamos, executando a ação enquanto investigamos. Da mesma forma, a maneira como elaboramos o trabalho a partir dos programas possibilita, para nós, a desconstrução de alguns protocolos comuns às artes

cênicas que se estruturam a partir da ideia de treino, ensaio e apresentação para o acontecimento de uma obra. Pensamos assim as três etapas juntas a cada momento, compreendendo toda ação como treino, ensaio e apresentação, ou ainda, passamos a compreender todas as etapas como obra, intensificando a experiência desde o processo, e a relação entre arte e vida[15].

A performance, neste movimento de subverter protocolos, parece estar o tempo todo perguntando e escutando, e com isso gerando suas propostas. Usamos o jogo com as premissas corporais da Técnica Klauss Vianna para entrar no "estado de dança" que se faz na instabilidade, na escuta do aqui-agora. Para isso, segundo Miller (2012) deve-se entender o corpo que dança em sentido amplo e não territorializado do artista cênico em geral, visando a um corpo disponível para a criação da ação poética, seja dançada, teatralizada, cantada ou falada.

Desta forma, propomos uma experiência que transita entre estranhamento e pertencimento, se afastando da noção espetacularizada da arte e estabelecendo uma poética relacional.

Isto tudo se ancora nas premissas de trabalho da Técnica Klauss Vianna que, como diz Miller (2012), irá buscar o corpo lábil, sua transitoriedade, a instabilidade, a impermanência como potência criativa e de diálogo com o aqui agora, em oposição ao corpo hábil, que executa com presteza, que estabiliza, que ordena. A labilidade refere-se então a um domínio fluído e mutável do estado de dança, e no qual o corpo em ação se torna espectador de sua ação no momento dançado.

Da mesma forma, ao habitar territórios performativos por meio dessa escuta, prontidão e diálogo, então, acaba-se por recriar e subverter o habitual. "Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido (...)" (FABIÃO, 2009, p.237). Criar assim novos possíveis no campo das incertezas e dos riscos que movem o corpo. Duvidar e fazer duvidar para que as perguntas não cessem, para que o conhecido tome outro lugar, entendendo a própria ação como dúvida.

2.

Criar para si um varal de dúvidas

Lavar cada dúvida à mão, com bastante cuidado e atenção

Pendurá-las no varal separadas por tamanho e cor

[15] Para mais informações sobre este assunto consulte: RABELO et. al., Desculpas Cotidianas Para Dançar: cartografias de uma prática artística e pedagógica. In: Teatro: criação e construção de conhecimento [online]. Palmas, v.3, n.2, jul-dez, 2016. p. 71 – 83. Disponível em: https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/3088/9421.

Deixar secar à sombra

Quais forças acionam o que chamamos de pesquisa? O que caracteriza este tipo de ação? O que e como ela se move? Ou ainda, como já perguntado no início desse texto, em que medida performance é pesquisa?

Talvez um caminho possível para achar uma resposta para essa medida, seja assumir que ela não é uma medida exata e muito menos universal. Ou seja, ela será sempre uma medida específica para cada caso e traçada na imprecisão vertiginosa dos encontros. Ao menos, o que a cartografia tem nos motivado a pensar e fazer vai nessa direção: pensar a pesquisa na medida dos encontros que ela gera e o que esses encontros movem no entorno enquanto acontecem. Pensar pesquisa enquanto campo de observação a problemas específicos.

E nesse sentido, estamos dizendo que nossas ações, enquanto pesquisa, se assumem como um território efêmero, precário, paradoxal, processual e coletivo. Tais características provocam na/o/e pesquisadora(or/e) uma mudança ao mesmo tempo sutil e radical de comportamento frente ao campo pesquisado. Convocando uma atitude de implicação mútua entre eles, abolindo a suposta pretensão de uma objetividade científica e de uma abordagem exclusivamente racional. Cartografia é intervenção, é contágio. Esta atitude requer também uma atenção constante e de rastreio, na medida que a Cartografia se destina a acompanhar processos e se cria a cada passo dado (PASSOS et. al, 2009).

Cartografar é como caminhar numa cidade pela primeira vez, mesmo que você esteja caminhando na rua onde você mora há anos – é aceitar o estranho familiar, desconhecer-se no conhecido. É um exercício de escuta sutil ao entorno e as movidas que cada passo dado gera. É ceder ao controle de saber por onde se vai. É deixar-se levar, arrodear e arrodear-se, perder-se, ralentar-se – e todas as operações possíveis que desorganizem condutas, normas, padrões, costumes, clichês. Cartografar é encarar a pesquisa enquanto campo de experiências e experimentações. Oferecendo a si e aos outros deslocamentos que geram outros problemas, outras formas de abordar e falar junto com tais problemas.

E, sobretudo, a cartografia enquanto uma metodologia na qual o campo ético e o prático são indissociáveis, se retroalimentando e se implicando de forma constante e ininterrupta. Quando nos entregamos à cartografia e seus movimentos, criamos modos de vida, campos de subjetivação, territórios existenciais – a partir dos encontros gerados pela pesquisa.

Suely Rolnik (2006) vai nos falar da cartografia como metodologia que dá língua aos afetos. E se entendemos isso a partir de Baruch Espinosa (2009), que coloca que afetos são como a nossa capacidade de ação no mundo, entendemos

a Cartografia enquanto uma metodologia que expressa nossas práticas – nossa capacidade de agir no mundo.

A Técnica Klauss Vianna aciona e é acionada como território cartográfico de pesquisa e reinvenção. As premissas corporais da Técnica se propõem a dar contorno a uma pesquisa que inexiste até o momento em que ela é dançada, que somente pelo mover se pode enxergar o que a compõe, acessar as pistas daquilo que intenciona nascer. Mais nascer do que criar, pois o corpo que pesquisa abre mais espaços do que os preenche, entendendo que a ação investigativa disparada pelo acionamento da Técnica traz a emergência do momento em movimento, em escuta e presença. Emerge assim de um acesso ao soma[16], transpondo sensibilidade e percepção em ação engajada, num mover que por sua vez alcança e mobiliza a sensação e a escuta, estabelecendo assim uma rede que se retroalimenta e não finda sua estruturação.

Miller (2012), fala do trabalho com as premissas corporais da Técnica que, quando transpostos em temas corporais para a pesquisa, agem como âncora da criação e também da recriação da cena dançada em sentido lábil. Na pesquisa do grupo, a experimentação das premissas como temas corporais provocam o corpo, que adere aos princípios, criando correspondências e se apropriando delas em um estado de dança. Esta experiência incorporada se dá por meio de uma alquimia entre as singularidades que dançam e estes acionamentos, friccionando-os entre corpos, estados, imaginação e recriação, subvertendo e recriando sua própria lógica.

A Técnica Klauss Vianna gera, como necessidade do trabalho, um campo de pesquisa que por sua vez se torna criação, pois demanda ação engajada e singular, sensível e atenta. De modo cartográfico, como já dito, é intervenção, é contágio. Esta postura gera aderência e pertencimento, que segundo Fabião (2015) é condição para a resistência, para a nossa capacidade de reagir criativamente. Aderir e assim criar resistência para aderir mais, para pertencer, pertencer aos nossos processos, escolhas, projetos, para assim haver corpo e haver relação no e com o que se cria.

3.

Criar para si um caldeirão de dúvidas

Ferver as dúvidas em fogo brando

Acrescentar tempo e dedicação

[16] Soma aqui considerado como as múltiplas dimensões do ser, tais como fisicalidade, subjetividade, cultura, entre outras.

Abertura, escuta, desabituar, desestabilizar, des-mecanizar - ações que se fazem presentes enquanto pressupostos vitais para nossa pesquisa neste momento, percebendo, contudo, que o que se estrutura no corpo é algo que desejamos ver se estruturando na vida. A Técnica Klauss Vianna propõe a não separação de suas premissas da própria dança da vida. O corpo que se experimenta nos processos de trabalho é o mesmo corpo que constrói suas ações para si, para os seus contextos e para o outro. Experiencia o estar no mundo por meio de um acionamento ético, estético e sensível dos pressupostos desta técnica, e cria com eles. E o que queremos criar para e nestes tempos? Como queremos mover a nós e às coisas?

Escutar nossos movimentos e trabalhá-los, desajustar certezas, olhar e viver nossas vulnerabilidades nas ações de pesquisa e criação nos exigiu tempo, ainda que quase não tenhamos tomado consciência dele. A pesquisa de linguagem instalada desde 2014 com o Projeto cAsa vem provocando fissuras e rearranjos contínuos, que demandam mais e mais abertura e recriação. E encontro. Pela afirmação do encontro pudemos dar as mãos para perder-se e buscar mais dúvidas do que respostas.

Mais uma vez: reconhecemos essa prática como necessidade na vida. Escolhemos viver, de muitas maneiras, a ética e o desejo que provocou nossa pesquisa: o cotidiano, dar a ver o que já existe nele, suas danças, sutilezas, suas dramaturgias e vozes, e recriar com ele.

Os programas como disparadores da pesquisa, assim como a Técnica Klauss Vianna, nos conduziram a possibilidades de reinvenção nos desajustes e nas incertezas, que acionam camadas que vão do sutil da/o/e artista aos contextos materiais e simbólicos compartilhados.

O programa propõe a suspensão de tudo que estamos programadas/os/es a fazer, é uma desprogramação de coisas impostas socialmente. Somos programadas/os/es desde que nascemos: nas instituições, nos espaços, nos comportamentos, nos hábitos. Programas que nos definem e que nos ensinam a estar no mundo e desenham nossa subjetividade. A arte pode estar neste lugar contrário a este grande programa, e para entender esses mecanismos e gerar autonomia. E querer combater e criar outras lógicas, outros programas para isso.

Como nos lembra Rolnik (2018), em uma de suas sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente: “Desanestesiar nossa vulnerabilidade às forças” (p.195). Os programas, as práticas cartográficas e as premissas da Técnica Klauss Vianna seriam algumas das nossas estratégias micropolíticas de descolonizar os sentidos. Com elas nos desprogramamos para que possamos nos lançar à experiência de estranheza-no-familiar e assim acessar nossa vulnerabilidade, o desejo, a não conservação das formas, na afirmação da vida.

4.

Não se apegar às dúvidas

Não fetichizar as respostas

Será que você só elabora as perguntas das respostas que quer dar?

As provocações lançadas pelas vivências na Técnica Klauss Vianna, pelos programas performativos e pela prática cartográfica, nos atualizam perguntas que consideramos primordiais: como criar possibilidades de composição entre dentro e fora? Como ampliar a escuta do fora e do entre?

A escuta então se torna estratégia de composição. Reinvenção da relação com o fora, com a matéria viva para além do humano, sem hierarquia. Modo de suportar o desconforto, ousar desocupar lugares de privilégio, abrir a percepção para outros lugares de fala e de experiência.

No desprogramar do conhecido, do esperado, do consenso. Desierarquizar a relação entre seres viventes, coisas e objetos, biomas, atmosferas. Afinal, qual a língua das plantas, dos animais? O que o emergencial tem apontado como necessidade de transformação no corpo e no mundo? O que a crise traz como revolução potencial? O que estamos criando com a precariedade do momento nos irrisórios do cotidiano? O que você está fazendo agora? Ou, como nos pergunta Ailton Krenak (2019), que futuro estamos encomendando para as próximas gerações?

Somos presente, passado e futuro, cocriando o porvir. Somos carne, osso, pulso, ar, água, terra, e, e, e, e, e… O que está sendo acionado agora pelo presente e pelo real?

Rolnik (2018) nos fala da importância de vivenciar o estranho familiar como passagem necessária, como convocação do desejo para lidar com o esgotamento das formas do presente, um alerta vital para rearranjar o que não pode ser mais incorporado na cartografia da existência. A crise como uma revolução em potencial. Crise que precisa ser encarada e vivida com a coragem das travessias. Assim como nos aponta Krenak (2020, p.116) mais uma vez:

> O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do silêncio. Às vezes nós até queremos viver a experiência do silêncio, mas não a do desastre, pois é muito dolorosa. Nós, Krenak, decidimos que estamos dentro do desastre, ninguém precisa vir tirar a gente daqui, vamos atravessar o deserto, temos que atravessar. Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo? Quando aparecer um deserto, o atravesse.

Atravessar o deserto para criar com ele tem sido um convite, um imperativo, uma possibilidade de reconexão com a vida como plano de criação, sobretudo nos dias de tantas violências que vivemos. Mas é nesta direção que queremos apontar processos de pesquisa como processos de criação. Não toda pesquisa, não qualquer pesquisa, mas pesquisas que se assumam como processos vitais, que se propõem a gerar mais perguntas que respostas, bons problemas. Que acessem o vital e se conectem mais com o pulso do vivo e com a implicação na co-criação de mundos que à uma certa ciência falo-logo-ego-euro-cis-hetero-cêntrica (ROLNIK, 2018), colonizadora, normativa, patriarcal, excludente.

Pesquisar é intervir no real, criá-lo, inventá-lo.

Sendo assim, tentamos acessar nessa pesquisa híbrida possibilidades de transgredir lugares fixos. Reiterando a escolha em experimentar transbordamentos, de modo que pesquisar possa ser prática de experimentação e expansão das fronteiras, onde nos criamos junto com as narrativas que escrevemos e partilhamos. Potência para transbordar a rigidez dos espaços, das ideias, das relações. Método para irradiar boas perguntas e bons problemas. Disponibilidade de experimentar, experimentar-se, criar e recriar-se, resistir e reexistir.

É este o convite. Aceitar ajuda de quem queira ajudar, estabelecer outros modos de relação.

Referências Bibliográficas

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. 2014. 246 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ESPINOZA, B. de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 238 p.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** Revista Sala Preta, 2009.

_____. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. Revista Ilinx. Lume/Unicamp, Campinas, n. 4, dezembro de 2013. Disponível em: https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276. Acesso em: 08 de fevereiro de 2021.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____ **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

PASSOS, E. KASTRUP, V. & ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

RABELO et. al., **Desculpas Cotidianas Para Dançar: cartografias de uma prática artística e pedagógica**. In: Teatro: criação e construção de conhecimento [online]. Palmas, v.3, n.2, jul-dez, 2016. p. 71 – 83.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

_____. **Esferas da insurreição - Notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo: N-1 edições, 2018.

ENSAIOS

REVISTA TKV V.1,N°7-2021
DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-7/ISSN:2594-5203

OS POSSÍVEIS DA CRIAÇÃO - retalhos de um processo criativo: ensaio sobre a percepção.

William Paiva[1]

RESUMO | ABSTRACT

Trata-se de um ensaio que pretende refletir a percepção na experiência artística. Dispondo retalhos de uma prática corporal – vivência do 'Processo Lúdico' na Técnica Klauss Vianna – o estudo tenta probabilizar os retalhos como elementos temporais da memória, da experiência, do corpo, do passado, presente e contexto como potência de antecipação na criação do corpo artista, de sua dramaturgia, suas percepções e temporalidades.

Palavras-chave: Corpo; Musicalidade; Técnica Klauss Vianna; Artes Cênicas.

This text is an essay that aims to reflect the perception in artistic experience. Offering oddments from a body practice - experience of the 'Ludic Process' in the Klauss Vianna Technique - the study tries to make the patchwoks probable as temporal elements of memory, experience, body, past, present and context as a capacity of anticipation in the creation of the artist body, of his dramaturgy, his perceptions and temporalities.

Keywords: Body; Musicality; Klauss Vianna Technique; Performing Arts.

Retalhos temporais

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás…
E o que vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem…
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras…
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo.
Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa.[2]

As palavras são o fundo do jogo. A roda. O grupo. Um relacionamento semântico – a bola sígnica. E assim começávamos a prática de mais uma

[1] Pianista e Musicoterapeuta. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo – ECA-USP. Seu interesse de pesquisa abrange as ciências cognitivas na experiência artística e nos modos de aprendizagem das práticas sonoro-musicais.

2 CHAUÍ, M. O Universo das Artes. In: CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 402.

semana. Mesma disposição corporal de grupo. Outros movimentos.

O som de uma voz encontra o som de outra voz no espaço. Cruzam-se. Entrecruzam-se. Se abraçam. Se relacionam. Copulam. Gestam o terceiro som. Dão luz ao 3.

Percepção.

Isto não é uma soma. É uma criação, logo: 1 + 1 = 3. Então isso faz mais sentido: um *pas de deux*, mesmo que seja de palavras, não se soma, mas se copula. Dá origem ao terceiro. Terceiro som. Terceiro corpo. Terceira ideia. Terceira fórmula de arte. Somos o terceiro da vida.

E talvez na arte, o terceiro não seja suficiente. Pois se o terceiro é um acontecimento de 2, logo ele é uma passagem que anuncia outro. Um quarto corpo, um quarto som, um mais outro algo; este é inalcançável.

Quando se está em roda, se fala com palavras, mas não só com elas, mas com todas elas: quantas palavras existem dentro das palavras? É retomar uma pergunta anterior, sobre passagens: quais espaços de trânsito permite uma arquitetura?

Se uma arquitetura compreende lugares de passagens, a palavra, como arquitetura sígnica, permitirá dentro de seus muros os espaços de passagens semióticas que lhes atravessam outras palavras tantas. Informações: aquilo que não se diz. Aquilo que é meio do corpo. O meio.

> Ancestralidade! Palavra que revela e esconde os mistérios geralmente pronunciados por aqueles que são os guardiões das memórias e dos costumes locais e que conseguem manter viva a tradição do mito, da religião, da filosofia, da arte, da cultura, da estética, dos espaços sagrados como o terreiro e o mato; palavra que guarda os princípios do feminino, do masculino, do híbrido e do coletivo. Palavra que tem o poder de fazer seus descendentes conviverem harmoniosamente com dois tempos: o passado e o presente. (OLIVEIRA, 2008, p. 18).

Fundição de tempo. Coexistência de passado e presente numa espécie de antecipação – possíveis futuros. Mas o que se captura dentro de uma passagem, não é o que atravessa, não é o terceiro elemento entre dois, mas o que ele gera ao passar. O quarto algo. Este é inalcançável. Velocidade.

O que quero dizer é que tive uma percepção: o que falávamos em roda estava além das duas palavras, as minhas e as dos outros, mas que o terceiro som a partir desta coexistência entre massa e espaço devinha um quarto som que não se capturava como mensagem explícita. Falávamos de algo que

não falávamos com as palavras; o que queríamos articular era menos uma metalinguagem do que dizer a impossibilidade de dizer.

Reinvenção da arte? 1 + 1 = 3. Como velocidade inalcançável, a arte afirma o movimento do 3 para que se inalcance o *quarto algo* e, sempre será inatingível, por isso reinventamos. O 4 é uma percepção.

No trabalho corporal com a Técnica Klauss Vianna[3], deitados no chão, nos espreguiçávamos em movimento contínuo até que o corpo sinalizasse a satisfação de uma pausa, então, repousaríamos deitados sobre nossas costas: silêncios e velocidades.

Nos articulamos para alcançar o nível médio e em seguida o nível alto sempre com atenção às transições, ao *entre* um nível e outro, para então no nível alto caminhar pelo espaço, percebendo-se nele e ele.

Sair do chão para o nível alto não significa que saímos necessariamente do chão. Ou seja, estar em pé significa manter a relação com o chão usando outros apoios, mas ainda chão. Caminhar sobre o solo fixo significa articular-se na rigidez de uma arquitetura. Significa adentrar as palavras e descobrir quais outras se aninham dentro delas.

Movimento.

Se não saímos do chão é por uma questão de gravidade e não pelo solo. Chão é diferente de gravidade, mas é por ele que experimentamos esta última. O 3 que carrega o 4: e a gravidade é inalcançável.

Sabemos o que é o solo. Com ele nos relacionamos e criamos parcerias, mas o devir-gravidade do chão não conhecemos, pois este plano em gravidade não se mostra nem se estratifica – acontece como algo inalcançável. A gravidade como percepção espaço-temporal.

E que, podem ser 'percepções temporais': depois de perceber as diversas possibilidades das articulações no chão em pé, deveríamos focar atenção no próprio pé enquanto caminhávamos. Calcanhar, metatarso e dedos em atitude relacional com o chão que inalcança a gravidade mas joga com ela para que se continue o movimento.

> A eterna novidade do mundo. Alberto Caeiro/Fernando Pessoa une duas palavras, que, normalmente, estão separadas e mesmo em oposição – eterna e novidade – pois o eterno é o que, fora do tempo, permanece sempre idêntico a si mesmo, enquanto o novo é pura temporalidade, o tempo como movimento e inquietação que se diferencia de si mesmo. No entanto, essa unidade do eterno e do novo, aparentemente

[3] Especialização em Técnica Klauss Vianna – aula prática vivenciada no dia 25/04/2015 na Pontifícia Universidade Católica em São Paulo (PUC-SP).

> impossível, realiza-se pelos e para os humanos. Chamamos-a de **arte**. (CHAUÍ, 2000, p. 402, grifos da autora).

Logo voltamos para a roda e, então experimentaríamos nossos pés: reconhecer a pele, depois massagear a extensão do pé com as mãos para que o acordassem; em seguida abriríamos espaços entre os dedos entrelaçando os dedos da mão aos dedos do pé. Com isso seria fácil articular o metatarso e depois os tornozelos nas direções que a anatomia permite.

Mas existem espaços entre os dedos que sobem até o meio do pé. Ora, existem espaços nos pés que se permitem adentrar.

As palavras. A arquitetura.

Começamos experimentar todos os apoios dos pés, caminhando de diferentes formas, com o calcanhar, bordas externas e internas, metatarsos e dedos. As diferentes maneiras de perceber e articular os pés para o andar, muda o resto do corpo e traz outras articulações possíveis, outros movimentos, inalcançáveis 4: percepções no tempo-espaço.

Retalhos sonoros

Quando uma música soa, emoldura-se no tempo uma paisagem sonora que é tão movimento no espaço quanto o corpo em movimento. A sensação de integração som-corpo ocorre *no* e *pelo* espaço, ele que assegura um devir-som do corpo como uma forma de reinvenção do corpo em som, sustentada pelo movimento. O corpo-som como um inalcançável 4.

Nesta etapa, para mim, a única possibilidade é realizá-lo, acontecê-lo: não se deve dizer o 4, é preciso transbordar o 4, acontecê-lo na experiência em que o plano de consistência seja o que está por vir, a reinvenção do que vem, o próprio devir.

Em um instante, eu já era todo som e a música já me fazia corpo ao passo que quando ela parou eu continuava devir-som; uma espécie de reinvenção do mundo sonoro pelo movimento. E, deveríamos descer do nível alto ao baixo, articulando o corpo em 16 tempos e levantar em 16. Em seguida em 8, ainda em 4. Temos agora 2 tempos para descer e 2 para subir.

Reinvenção do próprio movimento. É a velocidade dos 2 tempos que captura fragmentos gestuais e compõe uma partitura espaço-temporal (em movimento), que estabelece o velho como sempre novo – memória: igual música.

> [...] feita de sons, será destruída se tentarmos ouvir cada um deles ou reproduzi-los como no toque de um corpo de cristal

> ou de metal. A música, pela harmonia, pela proporção, pela combinação de sons, pelo ritmo e pela percussão, cria um mundo sonoro que só existe por ela, nela e que **é** ela própria. Recolhe a sonoridade do mundo e de nossa percepção auditiva, mas reinventa o som e a audição como se estes jamais houvessem existido, tornando o mundo eternamente novo. (ibid., p. 405, grifos da autora)

São imagens mentais, de percepção e cognitivas que enredam a memória na construção de mapas internos para o agenciamento de outras imagens: visuais, auditivas e/ou 'paisagens sonoras' atuando sobre a temporalidade – passado (disposição imagética das imagens), presente (imagens percebidas) e antecipação (inferência nos possíveis vir a ser).

> Então a prática artística e criativa, se assim pode-se dizer, se torna a todo momento reinventada. Pois é sempre um processo do instante que permuta com o tempo-espaço suas reinvenções e invenções de novos mundos. (PAIVA, 2018, p. 41)

As imagens mentais podem ser auditivas, táteis, olfativas, e se constroem nas estratégias de mapeamento pela apreensão dos objetos do mundo, e que, 'objeto do mundo', como explica Christine Greiner (2013) "não é só cadeira, sapato, mesa. Pessoa também é objeto, ideia, imagem, sonhos são objetos. A palavra-chave é interação." (ibid., p. 192).

> Interação pressupõe movimento. Assim, entende-se percepção como atividade. Uma ação cognitiva e não passividade, levando a cabo a criação de imagens, o que reforça a ideia de movência. (PAIVA, 2018, p.69).

Voltamos a andar, e então encontraríamos um par. Sendo dupla, experimentaríamos um exercício de resistência a partir do toque do outro. Se me tocassem o braço com direção à direita, eu faria uma resistência, uma espécie de contra-força à esquerda. Daí o jogo.

Segredo: o pé cria toda a relação possível com o chão para que não se perca o apoio. Seria então uma resistência ativa.

Diálogo de percepções.

Porém, se nossa existência está no 3, para que se inalcance o 4, todo diálogo se torna uma composição própria do 3: resistência, movimento e som. Um e o seu par geram resistência que gera movimento. 1 + 1 = 3 que devém 4. O movimento é inalcançável.

Acontecer esta reinvenção em dupla agenciou o grupo numa espécie de tecido que transbordava em si mesmo. Não havia centramento, mas pontos de

conexões. Um corpo e outro, sem arborescer. Mapeando-se.

Não éramos mais dupla que gerava o 3, éramos um platô de intensidades, uma malha fina que permitia conexões em qualquer ponto. Não existia centro, mas encontros. Cruzamentos. Gestações de outros platôs que devinham inumeráveis e inalcançáveis 4.

Então é o movimento. O movimento se faz percepção não por comportar dentro de si os possíveis da criação, mas por ser a própria reinvenção. Assim a arte, o humano.

Somos o 3 de uma percepção que comporta o devir. Acontecemos o devir. É por isso que reinventamos. É por isso que nos reinventamos:

1 + 1 = 3. E, como percepção de nós mesmos, o movimento nos inalcança a arte para reinvenção da vida.

São retalhos, probabilidades e a questão da percepção.

Referências Bibliográficas

CHAUÍ, Marilena. **O Universo das Artes**. In: CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GREINER, Christine. **Entrevista com Christine Greiner**. In: LIMA, Dani. **Gesto – Prática e Discurso**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2013.

OLIVEIRA, Kiusam R. **Candomblé de Ketu e Educação:** Estratégias para o empoderamento da mulher negra. 2008, 213 f. Tese (Doutorado em Cultura, Organização e Educação) – USP, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PAIVA, William. **VOZ, CORPO E MELODIA:** A Comunicação Musical do Corpomídia na Técnica Klauss Vianna. 2018, 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – ECA-USP, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

revista

TKV

revistatkv@gmail.com
www.revistatkv.art.br