

revista
TKV
Poéticas e Políticas
do Corpo

REVISTA TKV V. 2, Nº 10 - NOVEMBRO / 2022



EDIÇÃO COMEMORATIVA
5 ANOS
REVISTA TKV
Poéticas e Políticas do Corpo

DOI:10.4322/REVISTATKV-V2N10
ISSN:2594-5203

Equipe Editorial

Giovanna Marcomini
Ierê Fraga Carvalhedo
Livia Sernache Rios
Marcella de Oliveira
Valquiria Vieira

Comissão Editorial

Profª. Drª. Neide Neves
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Raquel
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Virgínia Souza
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Camila Soares

Conselho Editorial

Drª. Ana Clara Amaral
Profª Drª. Bruna Reis
Fundação Hermínio Ometto (UNIARARAS) | Brasil
Profº Drº. Celso Alves Cruz
Escola Superior de Propaganda e Marketing | Brasil
Profª Drª. Christine Greiner
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Profª. Drª. Helena Tania Katz
Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) | Brasil
Júlia Ruiz Di Giovanni
Profª Drª. Jussara Correa Miller
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Fernanda Carla Machado de Oliveira
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) | Brasil
Ma. Livia Vilela
Profª Ma. Luzia Carion Braz
Pontifícia Universidade Católica (COGEAE - PUC-SP) | Brasil
Profª Drª. Maria Ângela Abras Vianna (Angel Vianna)
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Marinês Calori
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 Thereza Feitosa
Faculdade Angel Vianna | Brasil
Profª Drª. Verônica Veloso
Universidade de São Paulo (USP) | Brasil

Capa:
Ierê Papá
Imagem:
Videodança Camila Soares

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

SUMÁRIO

EDIÇÃO ESPECIAL

- 4 EDITORIAL**
Neide Neves e Livia Sernache Rios
-
- 9 A ESCOLA VIANNA E SEUS DESDOBRAMENTOS:
UM DIÁLOGO ENTRE GERAÇÕES**
Cora Miller Laszlo e Jussara Miller
- 23 ANGEL VIANNA - QUE NOME TEM VOCÊ EM MIM**
Thereza Feitosa
- 29 O QUE APRENDI COM KLAUSS**
Zélia Monteiro
- 39 O LEGADO ANGELIANO POR MIM ATRAVESSADO: ATRAVÉS DE
CADERNOS ESCRITOS NOS IDOS DE 1980**
Letícia Teixeira
- 45 PEGADAS DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA NO CAMINHO DA
CARTÓGRAFA**
Ceres Vittori Silva
- 59 TESTEMUNHO DO ENCONTRO COM RAINER VIANNA**
Soraya Jorge
- 71 O OLHAR PARA A ANATOMIA E CINESIOLOGIA DENTRO DA TÉCNICA
KLAUSS VIANNA: CONVERSA COM MARINÊS CALORI**
Izabel Martinelli e Marinês Calori
- 81 A FOLHA DE PAPEL, AS PALAVRAS E OS GESTOS DE ANGEL VIANNA**
Joana Ribeiro da Silva Tavares
- 89 O CORPO E A IMAGINAÇÃO COLETIVA OU UM APRENDIZADO PARA
OS NOSSOS TEMPOS**
Fernanda Raquel
- 99 O DESEJO E A IMAGINAÇÃO DE UM CORPO ARTISTA DO TEATRO-
DANÇA BRASILEIRO**
Ana Clara Cabral
- 113 PRESENÇA COMO CHAVE PARA UMA DRAMATURGIA DO
MOVIMENTO**
Valquiria Moura Vieira
- 119 ALINHAVAR
UM EXERCÍCIO SOBRE PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA E ESCRITA**
Camila Soares de Barros
- 132 CORPO, ENCONTRO EM DEVIR**
Marcus Vinícius Moreno e Nascimento

Comemoração dos 5 anos da revista

Ano dois mil e vinte e dois, segundo semestre. Tentativas variadas de adaptação a novas modalidades de ensino, hábitos de comunicação mediada pelas telas, consequências da falta de estímulos de um ambiente presencial múltiplo e diverso durante o isolamento social prolongado, exigências de um ritmo acelerado de informação e de produção. Consequências físicas, psicológicas, sociais. Desmonte da saúde e da educação, negação da ciência, precarização das relações de trabalho, incertezas quanto ao futuro profissional e descrédito da importância da arte como área de conhecimento fundamental para a saúde humana. Urgência de resistir para alimentar a esperança com ações individuais e coletivas no sentido de um mundo com condições mais humanas e igualitárias.

Neste ambiente de resistência e afirmação da relevância da arte, encontramos razões para comemorar o aniversário de 10 anos do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, na Educação Continuada, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Em 11 de agosto de 2012, ministrávamos a primeira aula do curso, exatamente na véspera do aniversário de Klauss Vianna, que estaria completando 84 anos. Atualmente, podemos confirmar a certeza inicial em relação à consistência desta pesquisa sempre em andamento - como propunha o mestre - ao nos unirmos no “Grupo de Pesquisa – ensino e criação – em Técnica Klauss Vianna”, Jussara Miller, Luzia Carion, Marinês Calori e eu, Neide Neves, em 2005.

A meio caminho desta trajetória, em setembro de 2017, Camila Soares, Livia Vilela, Monica Galvão e eu lançávamos a primeira edição da Revista TKV, hoje denominada Revista TKV – Poéticas e Políticas do Corpo, com o esforço valioso e competente de um grupo composto por alunas e professoras. Já são 9 edições, que atestam a colaboração com vários campos de pesquisa, na saúde, na educação e na arte, de ex-alunos e outros profissionais de áreas afins, onde o corpo é o objeto central de estudos, que encontram, no contato com a pesquisa da Escola Vianna, inquietações para seguir refletindo sobre a centralidade do corpo e do movimento na evolução e desenvolvimento humanos.

Esta 10ª edição é uma publicação comemorativa, portanto, especial! Reúne textos que envolvem a **Escola Vianna**, como nomeia Jussara Miller, “justamente para acolher esse pensamento da família Vianna como a origem de uma pesquisa e os desdobramentos pelos pesquisadores que vêm depois, a partir da originalidade e singularidade de cada um/a”. Assim, propomos a sequência de textos desta edição de forma a emaranhar escritos sobre o legado de Angel, Klauss e Rainer Vianna. Os pesquisadores que desdobram o pensamento da Escola Vianna são muitos, e o fazem das mais diversas formas, estando aqui reunida uma parte desta continuidade, uma pequena mostra do quão transformador é o encontro com esta maneira de compreender e investigar o corpo e o movimento. Planejamos o encadeamento dos textos a seguir de forma a começar pelos autores que tiveram contato direto com a família Vianna, ou seja, os que conviveram diretamente com “as fontes” e beberam nela.

Abrimos nossa edição com uma conversa calorosa, na qual Cora Miller Laszlo entrevista Jussara Miller, em **A Escola Vianna e seus desdobramentos: um diálogo entre gerações**. Cora é especialista em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP) e filha de Jussara. Docente da Pós-Graduação em TKV, Jussara Miller compartilha conosco seu primeiro contato com Klauss, em 1986, no estúdio Ruth Rachou (SP), e como sua pesquisa caminhou a partir de então.

No ensaio **Angel Vianna - que nome tem você em mim**, Thereza Feitosa traz reflexões a partir de experiências como aluna de Angel Vianna, desde meados dos anos 70. Thereza é especialista em Metodologia Angel Vianna e coordenadora do curso de Pós-graduação em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna (FAV-RJ). Thereza integrou o corpo docente da Pós-Graduação em TKV (PUC-SP).

Zélia Monteiro, em **O que aprendi com Klauss**, conta-nos sobre os inúmeros ensinamentos na convivência com ele, entre 1984 e 1992, começando pelas aulas no estúdio de Renée Gummiel (SP). Além das aulas, durante estes oito anos, fez assistência em cursos e participou de quatro processos criativos com Klauss. Zélia integrou o corpo docente da Pós-Graduação em TKV (PUC-SP).

No ensaio **O legado angeliano por mim atravessado:**

através de cadernos escritos nos idos de 1980, Letícia Teixeira traz o aprendizado com Angel Vianna registrado em cadernos, no início de sua carreira como professora no Curso Profissionalizante de Formação de Bailarino na Escola Angel Vianna. Letícia integrou o corpo docente da FAV por longos anos e também o corpo docente da Pós-Graduação em TKV (PUC-SP).

Ceres Vittori Silva, em **Pegadas da Técnica Klauss Vianna no caminho da cartógrafa**, traz pistas que se cruzam entre os processos da Técnica Klauss Vianna (TKV) e da Cartografia. Ceres trabalhou com Rainer Vianna entre 1987 e 1992.

Soraya Jorge escreve em **Testemunho do encontro com Rainer Vianna** sobre seu especial contato com ele, “onde tudo começou”, como ela diz. Também conviveu com Angel e Klauss. Soraya é professora da FAV, na qual está há 30 anos como aluna e docente.

Em **O olhar para a anatomia e cinesiologia dentro da Técnica Klauss Vianna: conversa com Marinês Calori**, Izabel Martinelli entrevista Marinês sobre o desenvolvimento da TKV em seu próprio trabalho ao longo dos anos. Esta nos conta que, em 1988, entra em contato com as pesquisas de Klauss, Rainer e Neide Neves, o que a faz se interessar por estudos de anatomia e cinesiologia. Marinês Calori é docente no curso de Pós-Graduação em TKV. Izabel Martinelli é especialista em TKV e aluna de Marinês.

Joana Tavares, em **A folha de papel, as palavras e os gestos de Angel Vianna**, aborda aspectos da obra de Angel a partir da clássica “aula do papel”. Também levanta reflexões a partir da Jornada de Estudos sobre a Escola Vianna realizada no departamento de dança da Universidade de Paris-8.

Em **O corpo e a imaginação coletiva ou um aprendizado para os nossos tempos**, Fernanda Raquel nos convida a pensarmos sobre a dimensão política de nossas ações. A autora é docente no curso de Pós-Graduação em TKV.

Ana Clara Amaral, em **Desejo e a imaginação de um corpo artista do teatro-dança brasileiro**, é guiada pelas redes de afeto que a convidam a escrever, e assim o faz. Seu interesse na TKV começou a se aprofundar em 2005, quando passa a frequentar como aluna o curso livre em Técnica Klauss Vianna, oferecido por Jussara Miller no Salão do Movimento, em Campinas (SP). A partir

de então, sua pesquisa continuada a faz ingressar na primeira turma do curso de Pós-graduação em TKV (PUC-SP), no ano de 2012.

No artigo **Presença como chave para uma dramaturgia do movimento**, Valquiria Vieira ilumina a presença, a partir da Técnica Klauss Vianna, para pensarmos sobre a dramaturgia que vai se construindo com esse olhar. Também fez parte da primeira turma formada em especialização em TKV (PUC-SP), integra a Equipe Editorial da revista e foi a proponente desta edição especial.

Alinhar: um exercício sobre processos criativos em dança e escrita é um ensaio de Camila Soares que costura suas experiências com a prática aprofundada da TKV. Também foi aluna da primeira turma do curso de Pós-graduação em TKV (PUC-SP) e cofundadora da Revista TKV - Poéticas e Políticas do Corpo.

Em, **Corpo, encontro em devir**, Marcus Moreno aborda a urgência de capturar o instante do corpo que dança, tendo como acionamento o encontro com a Técnica Klauss Vianna. É especialista em TKV (PUC-SP).

Aproveitamos o momento para agradecer toda parceria e contribuição nestes 10 anos, que nos dão muitas razões para comemorar e força para seguir acreditando e pesquisando.

Boa leitura a todes!

Prof^a. Dr^a. Neide Neves

Coordenadora e professora do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna e membro do Conselho Editorial da Revista TKV – Poéticas e Políticas do Corpo

Lívia Sernache Rios

Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUCSP e membro da Equipe Editorial da Revista TKV – Poéticas e Políticas do Corpo

**EDIÇÃO
COMEMORATIVA**



A ESCOLA VIANNA E SEUS DESDOBRAMENTOS: UM DIÁLOGO ENTRE GERAÇÕES

Cora Miller Laszlo¹, UCLA

Jussara Miller², PUC-SP

RESUMO | ABSTRACT

O presente texto é uma entrevista que traz um diálogo intergeracional entre as pesquisadoras Jussara Miller e Cora Laszlo, mãe e filha. Essa conversa acontece no momento comemorativo dos dez anos de atividade do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP e dos cinco anos da Revista TKV. O texto evidencia os princípios da Escola Vianna e seus desdobramentos nas práticas singulares das autoras. A entrevista demonstra como a pesquisa TKV se desenvolve ao ser conduzida por diferentes gerações de pesquisadores—desde aqueles diretamente formados pelos mestres Vianna quanto os das gerações posteriores que vem aprofundando a constante investigação da Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, Dança, Educação Somática.

This text is an interview that brings an intergenerational dialogue between the researchers Jussara Miller and Cora Laszlo—mother and daughter. This conversation takes place at the celebratory moment of ten years of the course of Specialization on Klauss Vianna Technique at PUC-SP and the five years of the *Revista TKV*. It makes evident the principles of the Vianna School and its developments in the singular practice of each writer. The interview demonstrates how the KVT research develops by being undertaken by different researchers generations—from those that had studied with the Vianna masters to the following generations that are deepening the constant investigation of the Klauss Vianna Technique of dance and somatic education.

Keywords: Klauss Vianna Technique, Dance, Somatic Education

¹ Cora Laszlo é artista de dança, professora e pesquisadora especialista na Técnica Klauss Vianna. Atualmente vive em Los Angeles onde cursa o doutorado em *Cultures and Performance* na UCLA (University of California - Los Angeles). Tem graduação e licenciatura em Dança pela UNICAMP, Especialização em Técnica Klauss Vianna pela Puc-SP e mestrado em *Performance Studies* pela NYU. É autora do livro “Outros Caminhos de Dança: Técnica Klauss Vianna para Adolescentes e para Adolescer” (Summus, 2018). Seus trabalhos artísticos foram apresentados e financiados por editais e residências no Brasil e nos Estados Unidos.

² Jussara Miller é artista da dança com atuação artística em processos de criação entre linguagens: dança, teatro, literatura, fotografia e vídeo. Mestre e Doutora em Artes e graduada em Dança pela UNICAMP. Docente da Pós-Graduação Lato Sensu em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP e do Curso de Graduação em Dança da UNICAMP. É diretora/professora do Salão do Movimento, em Campinas-SP (salaodovimento.art.br). É autora dos livros: “A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna”(Summus, 2007) e “Qual é o corpo que dança?”(Summus, 2012).



Figura 1: Fotografia: Christian Laszlo.

Cora Laszlo: Bom dia, boa tarde! Hoje é domingo, dia 18 de setembro de 2022. Eu, Cora, estou em Los Angeles e minha mãe, Jussara Miller, está em Campinas. Essa conversa/entrevista aconteceu pelo zoom. Primeiro de tudo, eu estou muito feliz com essa entrevista e troca para podemos pensar juntas a Técnica Klauss Vianna e seus desdobramentos. Ainda mais nesse momento que conflui várias celebrações: o 5º ano da Revista TKV, que vem sendo uma importante plataforma para os pesquisadores da Técnica Klauss Vianna; 10 anos do Curso de Especialização em TKV da PUC, que exige muita dedicação e entrega das fundadoras e professoras do curso, sendo um marco muito significativo; e, claro, a homenagem aos 30 anos do falecimento do mestre Klauss Vianna, quem, junto com sua família e pessoas à sua volta e a seu tempo, semeou essa pesquisa que fazemos hoje. Para mim, é uma honra estar aqui conversando com você nesse momento. Você gostaria de acrescentar alguma coisa?

Jussara Miller: Para mim, também é uma alegria estar aqui, filha, dialogando e celebrando!

CL: Eu queria começar bem no início de sua carreira na dança, pois acho que as pessoas conhecem seu trabalho, seus livros, suas aulas e espetáculos, mas eu raramente te vi falando em público sobre o começo do seu contato com a dança. Você pode contar um pouco como a dança chegou na sua vida?

JM: Bom, a dança na minha vida chegou aos 15 anos de idade. Antes disso, eu sempre tive vontade de dançar, portanto eu sempre aproveitava as

oportunidades de participar de atividades artísticas comemorativas na escola. Eu sou de uma família católica, então eu fazia parte de um grupo de jovens na igreja onde tinham atividades artísticas com dança e teatro e eu sempre era a primeira a estar lá e me disponibilizar para as atividades, pois a Arte sempre me atraiu. O que eu queria mesmo era fazer dança, mas como eu sou de uma família de cinco filhos, era uma coisa impossível, pois o ensino da dança acontecia somente em cursos particulares em academias e meus pais tinham outras prioridades para o sustento. Na verdade, minha formação artística começou como pianista. Aos 11 anos comecei a fazer aulas de piano com a minha tia pianista e depois me formei no Conservatório Carlos Gomes de Marília-SP, onde eu cresci. Participei, também, de um grupo de teatro oferecido pela prefeitura da cidade. Eu tive esse primeiro contato com a Música e o Teatro, mas sempre almejei a Dança. Quando eu completei 15 anos, o meu pai faleceu, e neste momento difícil da minha vida, a minha mãe me matriculou na dança e desde então eu nunca mais parei de dançar. O início foi nesse momento frágil da minha vida, mas a dança me fortaleceu.

CL: E aí a partir disso você decidiu fazer a graduação na Unicamp? Quantos anos você tinha quando entrou na Unicamp? E em que momento dessa trajetória na dança você encontrou com o trabalho dos Vianna?

JM: Eu tinha 18 anos quando ingressei na graduação da Unicamp. Eu comecei a fazer dança aos 15, que naquela época, era considerado tarde pra quem quisesse dançar profissionalmente. Como eu era apaixonada pela dança, eu fazia todos os *workshops* que eu podia. Nas férias, eu ia fazer cursos de dança em São Paulo para conhecer outras abordagens e me aperfeiçoar fazendo aulas extras. Em 1985, eu ingressei na primeira turma do curso de Dança da Unicamp. Durante a graduação, vários professores e colegas de São Paulo falavam do Klauss, algo assim: “se eu quisesse conhecer a dança de verdade eu teria que conhecer Klauss Vianna”. Portanto, nas primeiras férias, em janeiro de 1986 eu já fui no estúdio da Ruth Rachou fazer um curso do Klauss Vianna. Foi quando eu fiz a primeira aula dele e fiquei encantada.

CL: E como você se sentiu nos primeiros encontros com os Vianna? Você tem algum momento específico que te marcou? O que te fazia querer continuar pesquisando com eles?

JM: Particularmente, neste *workshop* de 1986 eu era bem jovem, pois eu estava no primeiro ano de faculdade e o que me marcou foi o ambiente investigativo em sala de aula. Não era o clima habitual “vamos fazer, repetir e dançar” como nas aulas tradicionais de dança. Era uma outra atmosfera, pois havia diálogos e perguntas que criavam uma situação investigativa em aula. Isso já me chamou atenção. Os detalhes das explicações também me encantaram, mesmo

nesse *workshop* que era nomeado de “Ballet Clássico”, o Klauss mostrava os apoios dos pés, massageávamos os pés separando os espaços articulares dos metatarsos, pesquisando o posicionamento do eixo global—era tudo colocado num caráter de pesquisa do corpo e isso me deixou muito intrigada e encantada. E sempre perguntando como você está sentindo as instruções no corpo. Isso era muito novo e me chamou a atenção. Eu lembro que quando eu voltei para Campinas e contei para um colega de faculdade que eu havia feito um curso com um professor incrível, Klauss Vianna, e que nós estudamos os apoios dos pés em relação ao eixo, esse colega comentou: “Nossa, você fez um final de semana inteiro de dança e vocês só ficaram falando dos pés? É isso que vocês fizeram no curso?” Eu lembro que eu estranhei a pergunta, como ele ficou tão surpreso e eu super encantada? Aí eu já vi que era um outro caminho de dança, que era uma outra abordagem. Eu percebi que eu estava interessada por um outro pensamento de corpo e que realmente era uma outra maneira de se fazer dança que o Klauss estava propondo.

CL: E é legal que já é logo no começo de sua carreira, você já transformou o seu território como uma pesquisadora da dança.

JM: Sim, exatamente. Esse outro olhar para o corpo já me interessou desde o início.

CL: Você teve o seu primeiro contato com o Klauss já no começo da faculdade. E quando começou o seu contato com o Rainer Vianna?

JM: Foi através do convite de uma colega da faculdade que fazia aula com ele. Eu fiquei muito encantada com a aula de Rainer, pois ele também tinha uma abordagem de investigação do corpo em movimento como eu havia experimentado no curso do Klauss. Ele era generoso e desde o início eu me senti apoiada e muito provocada com os seus ensinamentos. Eu comecei a fazer as aulas semanais regulares primeiramente com o Rainer e logo em seguida as aulas regulares com o Klauss também—aproveitando a viagem de Campinas para fazer aulas com os dois. Uma coisa que me marcou nas aulas do Rainer foi a sua didática, as suas instruções e explicações eram bem detalhadas e isso foi marcante no meu processo como artista e, principalmente, como professora. Eu aprendi a dar aula com o Rainer. Eu me identifiquei totalmente com a pesquisa Vianna e fiquei bem intrigada em perceber as particularidades dos dois mestres, os quais davam aulas diferentes, mas eu reconhecia um caminho em comum.

CL: E eu sei que a sua relação mais próxima com a Angel Vianna veio posteriormente. Como e quando o trabalho dela atravessa o seu?

JM: O meu primeiro contato com a Angel foi em 1989. Eu fui conhecer a sua Escola no Rio de Janeiro e fui muito bem recebida por ela. Quando eu falei

que era aluna do Rainer, ela disse: “Você está em boas mãos, minha filha!”. A aula dela me marcou muito, tanto é que tem dinâmicas que eu dou hoje em aula que eu aprendi com ela naquela época. Por exemplo, aquele carregamento da caixa torácica para a montaria, isso aprendi com a Angel. E muitas outras coisas que ela me ensinou, que me marcaram e que eu levo comigo até hoje. Depois da partida do Klauss e do Rainer que eu me aproximei mais da Angel. Principalmente pelos eventos que eu organizei em 2002 e 2005 homenageando os 10 anos da partida do Klauss e depois do Rainer, e, nesse contexto, eu pude ter mais proximidade com a Angel³. Ela também participou das minhas pesquisas de Mestrado e Doutorado, tanto como banca quanto com contribuições em conversas informais e entrevistas. Nos tornamos amigas, como ela sempre dizia. Quem se aproxima da Angel pra trabalhar vira amiga dela, pois ela acolhe as pessoas com a sua generosidade, é a maneira dela conduzir o trabalho e a vida. Eu me senti cada vez mais próxima dela, o que culminou na participação do último solo dela “Amanhã é Outro Dia”, sob a direção de Norberto Presta, que você também participou como ensaiadora. Eu participo, também, como professora convidada em alguns cursos de especialização da Faculdade Angel Vianna - FAV, o que é uma grande honra.

CL: Ótimo, deu para ter uma boa noção do seu início com a pesquisa Vianna. Eu quis começar essa conversa falando do seu primeiro contato com a TKV, pois o seu trabalho influencia tantas pessoas e acredito que pode ser interessante as pessoas saberem como você foi se engajando com a TKV durante o seu percurso.

Mas agora eu queria mudar um pouco o caminho dessa conversa, trazendo mais as ações e suas contribuições à Técnica Klauss Vianna, entendendo esses desdobramentos que a TKV prevê. As suas contribuições são imensas, desde a publicação da sistematização no livro “A Escuta do Corpo”⁴, passando pela criação de vários conceitos que aprofundam a pesquisa como: Escola Vianna no seu Doutorado⁵, o aprofundamento dos diferentes estados de atenção para o estudo da Presença⁶, o próprio reconhecimento da TKV como Educação Somática em seu Mestrado; até as suas contribuições de criar espaços para

³ O Ciclo Klauss Vianna - 2002, foi um evento com oficinas, mesas temáticas e espetáculos que aconteceu em Campinas, na Unicamp e na Escola In Touch, com a idealização e curadoria de Jussara Miller, em homenagem aos 10 anos do falecimento de Klauss Vianna. Em 2005, aconteceu o segundo evento “Festival CPFL de Dança Contemporânea” no Centro Cultural CPFL, em Campinas, em celebração aos 10 anos do falecimento de Rainer Vianna, com a idealização e curadoria de Jussara Miller.

⁴ MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo – A Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. 4ª Edição. São Paulo: Summus, 2007.

⁵ MILLER, Jussara. *Qual o Corpo que Dança? – Dança e Educação Somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012. Este livro é a publicação de sua pesquisa de Doutorado.

⁶ MILLER, Jussara. “Improvisação: o Corpo como Protagonista da Criação”. Revista Manzuá, 2021. Disponível em: <<https://salaodovivimento.art.br/wp-content/uploads/2021/08/improvisacao-revista-manzua.pdf>>

fruição desse trabalho, seja no Salão do Movimento, na criação do curso de especialização da PUC ao lado de Neide Neves, Marinês Calori e Luzia Carion, as suas aulas na Unicamp, na Faculdade Angel Vianna, além de palestras em diversos cursos superiores do Brasil. Isso é só um sobrevôo rápido. Quando eu olho para a sua trajetória, é impossível não pensar no que você escreveu no livro “Qual é Corpo que Dança?” de como a sistematização possibilita fazer a pesquisa Vianna de origem com a originalidade de cada pesquisador/a. Eu acho que isso é muito evidente no seu trabalho, a sua originalidade na abordagem da TKV. E também vejo que você passa muito isso como professora/provocadora. Na minha formação no Salão do Movimento com você, eu senti isso, e também com as outras professoras da TKV no curso de especialização da PUC e, hoje, no meu fazer artístico e pedagógico, eu sinto uma abertura para buscar minhas originalidades de pesquisa em relação com esse trabalho de origem. No entanto, eu observo que isso também gera dúvidas sobre o trabalho por quem não conheceu o Klauss, com perguntas como: mas era assim mesmo que o Klauss fazia? Ou mesmo uma resistência por quem conhecia o Klauss e se deparar com um trabalho diferente do que ele fazia na época. Eu queria saber como você vê a TKV nestes 30 anos após a morte do Klauss e também 10 anos depois da publicação do livro “Qual é o Corpo que Dança?” onde você traz esse conceito de Escola Vianna e seus desdobramentos e, lógico, nestes 10 anos do curso de especialização da PUC—como você vê esse balanço entre o trabalho de origem da pesquisa Vianna e a originalidade de cada pesquisador/a?

JM: Ótima pergunta. Eu nem tinha me dado conta que eram 10 anos do lançamento do meu segundo livro. Ainda mais que esse livro teve uma importância, porque eu trouxe o conceito de Escola Vianna, justamente para acolher esse pensamento da família Vianna como a origem de uma pesquisa e os desdobramentos pelos pesquisadores que vêm depois a partir da originalidade e singularidade de cada um/a. Você me perguntou como eu vejo isso hoje?

CL: Sim, ainda mais depois dos desdobramentos dessa passagem do tempo. Porque acho que é diferente afirmar isso hoje considerando todas as conquistas dos últimos 10 anos que estamos celebrando nesta entrevista. Foi uma década do curso de especialização em TKV, onde muita gente se formou e se especializou e a TKV continua se desdobrando no curso da PUC e nas várias ações dos alunos pesquisadores que se formaram. Eu acho que essa originalidade vai abrindo mais e mais possibilidades que talvez você nem visse há 10 anos quando estava escrevendo o livro. Por isso que eu trouxe essa pergunta. Faz sentido?

JM: Sim, faz sentido, mas é uma pergunta muito abrangente. Por isso que eu estou parando para pensar. Envolve muita coisa por conta desse tempo

que passou. Como você falou, o livro foi lançado em 2012, mas ele é fruto do meu Doutorado que eu concluí em 2010—que inclusive a Angel foi banca e foi muito importante a presença dela ao meu lado, tanto do meu Mestrado quanto do meu Doutorado. Não só a presença da Angel, mas a presença da Neide Neves também. Ela fez as primeiras leituras, tivemos diálogos muito próximos, inclusive no nosso “Grupo de Pesquisa em TKV”, coordenado por ela, e isso me fortaleceu para me aprofundar na pesquisa Vianna. Quando eu fiz o Doutorado e trouxe esse conceito de Escola Vianna falando da origem do trabalho dos Vianna e a originalidade dos pesquisadores que vieram depois, foi para evidenciar um aspecto importante das diferenças das abordagens dos mestres Vianna, bem como da continuidade da própria pesquisa Vianna. Foi para dar voz às várias interrogações: o que desse trabalho é do Klauss, o que é da Angel, o que é do Rainer, o que é meu, como professora, ou de qualquer outra professora/pesquisadora da TKV, quais são os desdobramentos, como cada um/a foi trabalhando depois como ex-alunas dos mestres. Portanto, no meu doutorado eu fiz entrevistas com a Angel querendo saber sobre isso, quando eu perguntei: “qual é a diferença das aulas do Klauss, das suas aulas e das aulas do Rainer?” Ela respondeu assim: “Jussara, o que eu vejo de diferente entre nós são as relações. Se você procurou as aulas do Klauss ou do Rainer é porque você se identificou de alguma forma com eles, as pessoas que estão comigo há anos se identificam comigo. As pessoas que fazem aulas com você se identificam com você. Eu acredito muito mais nas relações que você estabelece com os alunos/as”. E quando ela falou isso, eu até fechei o meu caderno porque o que a Angel trouxe é muito mais profundo, pois as relações que você estabelece com seus alunos vão muito além das suas abordagens pedagógicas. Ela deixou mais evidente a importância do que é construído na relação entre professor/a e aluno/a, esse encontro de singularidades, um encontro para a troca não hierárquica dentro da sala de aula. Isso ficou evidente não somente conversando com ela em entrevistas, mas ao vivenciar diversos momentos com ela. Naquela época, eu queria trazer a importância da singularidade de cada pesquisa, mostrar como que com a sua própria pesquisa, com o seu próprio percurso você vai contribuindo e fortalecendo o trabalho. Eu queria reconhecer os desdobramentos da pesquisa Vianna como uma contribuição. E na verdade, foi o que eu aprendi com meus mestres, pois o que a família Vianna deixa mais evidente como princípio é você ser um aluno/a pesquisador/a. Você se engajar na sua pesquisa e deixá-la viva. Por isso eu vejo que ao nomear “Escola Vianna”, considerando os desdobramentos da pesquisa TKV é afirmar o pensamento dos mestres: ser um/a pesquisador/a a partir da singularidade do seu fazer. Eu escrevi com esse intuito. Agora, que se passaram alguns anos da partida do Klauss e do Rainer e nesse momento comemorativo dos 10 anos do curso de especialização, eu vejo

que os desdobramentos estão muito evidentes nas pesquisas dos alunos/as, nas suas diversas áreas de atuação, seja nas Artes, na Educação e na Saúde. E essas pesquisas estão alimentando a própria pesquisa de origem, a própria pesquisa Vianna. Estamos vendo o quanto o diálogo com a nova geração é um alimento recíproco—nós alimentamos a pesquisa dessa nova geração e vocês alimentam a nossa pesquisa. A meu ver, isso é tudo que os mestres queriam quando falavam que a pesquisa é viva, que a técnica é viva. Nós aprendemos isso com os nossos mestres.

Mas é verdade o que você apontou na pergunta. De alguma forma eu vejo que, às vezes, surgem perguntas da nova geração querendo saber como que o Klauss fazia, ou como que o Rainer fazia. O que eles falavam? Tem uma certa curiosidade. Eu não sei se é curiosidade, mas até um certo apego, querendo saber se eles faziam mesmo dessa maneira como a TKV que eles conhecem. Ou quase uma cobrança de saber como exatamente eles faziam e de querer manter como eles faziam. Eu reitero que esses mestres brasileiros queriam isso, provocar a nossa pesquisa para continuarmos provocando a pesquisa das novas gerações. Isso é uma pesquisa viva.

CL: Muito bom te ouvir falar. Uma coisa que se sobressaiu para mim a partir da frase da Angel que você compartilhou é o quanto o conhecimento é feito na coletividade. A singularidade do trabalho de cada um vem também da coletividade que movimenta esse trabalho. Me parece que para a TKV fazer sentido nesses desdobramentos do tempo é importante lembrar que um dos princípios da TKV é uma postura pesquisadora do trabalho, e quem pesquisa corpo e movimento está em diálogo. A gente valoriza muito não só as percepções e descobertas pessoais, mas como podemos construir relações a partir disso—relações com os outros e com o espaço. Quando eu ouço você contando que a Angel trouxe a identificação como um fator das diferenças do trabalho, me parece que ela está falando da singularidade dos encontros.

Existem várias formações em alguma técnica ou método específico em que as pessoas aprendem um começo, meio e fim e depois irão aplicar aquele trabalho de uma forma específica em outros ambientes. Então a formação vem como um complemento. Eu acredito que tenham pessoas que lidem com a TKV dessa maneira também, ainda mais depois da criação do curso da especialização. Mas, o que vejo de diferente e revolucionário é que a TKV não pretende se manter como uma forma de um fazer. Mas sim, provoca o aluno/a ir para outros caminhos, abrir para outras propostas—esse olhar pesquisador e questionador com o que nos cerca—já é parte do que a própria Técnica propõe como formação. Acaba sendo uma quebra do senso comum do que se espera de uma formação. É uma técnica provocadora de pesquisas, mas sem oferecer

caminhos prontos e fechados. E precisamos repetir isso várias vezes, por ser um caminho diferente de como as pessoas estão pensando técnica de movimento, as maneiras de fazer e suas continuidades.

JM: Sim. E sempre que nos contrapomos ao senso comum tem um estranhamento, e até mesmo uma resistência. E eu vejo essa resistência e um possível estranhamento em relação à Técnica Klauss Vianna como um ponto positivo, por que está contrapondo a um senso comum, inclusive, da dança.

CL: Sim, com certeza. E acho importante colocar aqui essa insistência em continuar e inventar, pois a TKV abre caminhos para começar diferente. Nós temos um artigo com esse título, em que falamos um pouco sobre a possibilidade de começar a dançar por um caminho não formatador de corpos e movimentos certos, mas potencializados de um corpo sensível e vibrante.⁷ Eu vivi isso na minha trajetória de dança. Eu comecei a dançar no Salão do Movimento com suas aulas para crianças e somente na adolescência, já certa de que queria seguir uma carreira profissional na área, que fui buscar o balé, por exemplo. Eu vejo que é nessa busca por quebras dos sentidos comuns que a TKV pode ser aliada de ações decoloniais. Quando eu penso em estratégias decoloniais, eu vejo como um trabalho constante de quebra de inércias coloniais, que são racistas e patriarcais. E isso, na dança, me parece passar por uma reinvenção do caminho de formação em dança e movimento das pessoas, quebrando caminhos normativos de como é o caminho “certo” de se tornar um/a bailarino/a. Por isso, eu acredito que a quebra das perguntas que os Vianna trouxeram à dança brasileira pode ser considerada uma semente decolonial. Trazendo para os dias de hoje, eu te pergunto quais os impactos que você busca gerar com o seu trabalho? E como você acha que nós, pesquisadores/as da TKV, devemos estar particularmente atentos/as para quebrar inércias coloniais?

JM: Importante isso que você colocou de quebra de inércias coloniais, porque vivemos com diversos convites de inércias coloniais, até mesmo nesse nosso contexto artístico. Um dos aspectos que eu foquei na minha pesquisa de Mestrado e Doutorado sobre a TKV foi evidenciar a importância de uma pesquisa brasileira. Depois que eu terminei a graduação eu fiquei 12 anos distante da vida acadêmica, não querendo voltar pra academia. Eu estava coreografando, tinha um grupo de dança, estava dando aulas na Escola Klauss Vianna e me aperfeiçoando enquanto artista da dança. Quando eu voltei para a academia foi com o objetivo específico de compartilhar a pesquisa Vianna, de falar dos nossos mestres brasileiros. Na época, não se falava ainda desta urgência decolonial que precisamos estar muito atentas, mas eu tinha uma necessidade grande de

⁷ MILLER, Jussara e LASZLO Cora M., “Começar Diferente: Técnica Klauss Vianna para crianças e adolescentes.” Revista TKV, v. 2, p. 5-11, 2018. DOI 10.17648. Disponível em: <<https://www.revistatkv.art.br/2ed-artigo>>.

compartilhar nesse contexto acadêmico uma pesquisa brasileira. E tenho até hoje essa ação política no meu dia-a-dia, de trabalhar pelo reconhecimento dessa pesquisa brasileira: ao registrar pela primeira vez a sistematização; ao dar aulas diariamente; ao falar em diversos contextos sobre os mestres brasileiros—e não somente em espaços dedicados aos estudos da TKV. Eu procuro levar para outros contextos, por exemplo, hoje eu estou dando um curso sobre Coreografia na São Paulo Escola de Dança que tem uma grande abrangência de públicos diversos e estou ministrando a oficina a partir de uma pesquisa cênica específica minha, sob a perspectiva da TKV. Todo curso que eu ministro, seja de um assunto ou de outro, dança, performance ou teatro, eu trago a pesquisa referenciando esses mestres brasileiros. Eu considero uma ação importante de trazer a voz de uma pesquisa brasileira. Também vejo a importância de trazer esse pensamento desde o começo, desde criança—como você pontuou no início da pergunta. Você vivenciou enquanto criança essa pesquisa, você começou diferente e eu fico feliz porque essa nossa conversa aqui reflete o tema dessa edição comemorativa focada nos desdobramentos da pesquisa Vianna. Eu acho que o nosso diálogo já é um reflexo desse desdobramento, pois a sua pesquisa é um desdobramento e a sua geração é responsável por isso. Começar diferente é uma criança que já inicia nesse convite para a pesquisa do próprio corpo, considerando a ludicidade do movimento para uma investigação em dança. Eu vejo que é formar um outro cidadão, uma outra cidadã, a partir de uma outra maneira de olhar o mundo. Eu considero um trabalho extremamente político ao engajar esse olhar não somente para um contexto profissional acadêmico do mundo dos adultos, mas nesses espaços de aulas para crianças e também para adolescentes como você desenvolveu e apresentou super bem no seu livro⁸. Eu vejo essa urgência de um pensamento outro de corpo desde o princípio da formação em dança.

CL: Foi bom que você falou desses anos longe da academia, mas mesmo quando você volta para a vida acadêmica é notável a sua insistência em manter a sua vida artística na cena, resistindo com muito foco e fúria as pressões de parar de dançar. Nós já conversamos sobre isso pessoalmente várias vezes e você sempre foi muito enfática comigo desde que eu quis seguir o caminho da dança, me falando que há de antemão muitos *nãos* e que depende muito de nós a construção de alguns *sins*. Isso, claro, passa por questões sociopolíticas de investimento e valorização à cultura que sofreu um enorme impacto nos últimos anos. Mas também é reflexo de pressões sociais criadas por um imaginário de quem dança, como dança, até quando dança. Você poderia falar sobre como você sentiu essas pressões na sua vida e como elas acontecem hoje? Acho que tem muita gente que está começando agora e sente essa pressão e, para mim,

⁸ LASZLO, C. M. *Outros Caminhos de Dança – Técnica Klauss Vianna para Adolescentes e para Adolescer*. São Paulo: Summus, 2018.

foi muito importante ouvir de você que essas pressões não acabam, mas que a gente vai aprendendo a lidar e a se posicionar.

JM: É aquilo que eu sempre digo: para fazer dança você tem que acordar e falar *sim* para a dança todos os dias. Porque tem muitos *nãos* no seu entorno e principalmente agora que estamos vivendo esse desgoverno federal totalmente retrógrado, com muitos desmontes—além dos *nãos* que o próprio território frágil da dança nos proporciona. Os *nãos* aparecem de diversas maneiras: desde a sua escolha em fazer dança profissionalmente, pois você deve justificar e provar o tempo todo o seu trabalho, o fato de ser mulher nessa sociedade machista, pois a mulher artista não pode nem engravidar para não interferir na sua carreira. Eu lembro quando eu engravidei de você, com 25 anos, várias pessoas perguntaram se eu iria parar de dançar. Outro *não* é fazer dança no interior, pois residir e trabalhar fora do eixo Rio-São Paulo, como aqui em Campinas, por exemplo, também é um *não*, como se não existisse a dança fora da capital, inclusive pelo olhar da própria classe artística. Portanto, são muitos *nãos* que eu fui lidando e ainda lido diariamente. Acordar e dizer *sim* à dança não é no sentido figurado, faz parte da rotina, da realidade.

CL: Acredito que agora tenha um *não* etarista também?

JM: Sim, com certeza. Eu estou com 55 anos, e muitos se surpreendem por eu dançar em cena ainda. Por isso que eu considero que estar no palco hoje é um engajamento, é um ato político e um posicionamento nessa nossa sociedade etarista. O fato de eu estar, também, na vida acadêmica acaba sendo um outro *não*, como um convite para parar de dançar, pelas demandas pedagógicas e administrativas. Eu sempre falo brincando que a dança nos dá tônus, flexibilidade e criatividade para lidar com esses *nãos* e poder criar um grande *sim* em dança. E, portanto, poder dançar da maneira que você acredita, rompendo com todos esses preconceitos e barreiras de forma responsável e inventiva.

CL: Isso também são quebras do senso comum, são quebras dessas inércias impostas. O fazer pesquisador possibilita criar brechas e espaços em lugares não óbvios. Para mim, é sempre muito inspirador ouvir você falar sobre isso, pois fica evidente que a própria pesquisa, o próprio fazer vai respondendo e solucionando esses impasses, criando estratégias para lidar com esses obstáculos, para nadar contra a corrente ou fora dessas inércias.

Continuando sobre a sua pesquisa e atuação artística a partir da TKV, você escreveu no último capítulo do livro “A Escuta do Corpo” sobre a criação do solo “Corpo Sentado” pontuando os tópicos da TKV como temas de criação. Nós tivemos muito esse tipo de diálogo quando trabalhamos juntas em seus solos, eu como assistente coreográfica, e juntas nos pautamos no território em comum da TKV e criamos os nossos caminhos coreográficos. Essa prática criativa,

pensando no universo artístico, retoma o pensamento que falamos há pouco sobre o trabalho de origem com originalidade, pois muitas pesquisas associam uma técnica com uma estética fechada e específica, e quando você pensa esses tópicos corporais como temas de criação você não necessariamente busca uma estética ou responde à uma estética porque eles podem gerar caminhos diferentes. Como você pensa isso no seu trabalho?

JM: Sim, você tem razão, porque a TKV foca o processo e não a forma como produto. Portanto, a singularidade e a processualidade de cada artista e de cada trabalho fica evidente. O que eu vejo de aprofundamento da TKV na minha pesquisa é o estudo da presença. Fui estabelecendo essa relação dos estados de atenção, a relação consigo, com o espaço e com o outro—tudo isso que a TKV tem como trabalho em sala de aula, mas que eu fui levando cada vez mais para o estado de atenção na cena, que é o estado compositivo do corpo cênico—você estar em cena, reconhecendo a cena e compondo a cena. Na prática TKV, estudamos os diversos tópicos corporais e, na minha pesquisa artística, fui aprofundando como esse tópico corporal pode não estar somente na investigação do movimento em sala de aula, mas como tema de criação em cena. Outra coisa que eu me debrucei foi no próprio estudo da improvisação, visto que com a TKV nós trabalhamos com a improvisação em sala de aula. Eu fui reconhecendo a potência da improvisação em três aspectos: para a investigação do movimento, para a criação coreográfica e a improvisação em cena. A partir disso, eu desenvolvi o conceito da “labilidade da coreografia”, que é coreografar mantendo o frescor da investigação, considerando não só a processualidade do corpo, mas a transitoriedade dos processos e da própria coreografia.

CL: Ótimo que você trouxe a questão da improvisação, que ainda não tínhamos falado sobre isso e é uma enorme força do trabalho com a Técnica Klauss Vianna. Eu tenho impressão que muitas vezes nos nossos artigos e livros a nossa atuação pedagógica fica evidente, e mesmo que esteja escrito e publicado, eu acho importante ressaltar que todas essas ações e atenções sobre a sala de aula estão extremamente interconectadas com o nosso fazer artístico. A não separação entre técnica e criação é uma premissa que se apresenta na prática mesmo—quando estudamos presença com os alunos em sala é como estudamos presença na criação de um trabalho em cena. Claro que com os aprofundamentos e perguntas específicas em cada contexto, mas as reflexões abrangem todas essas ações artístico-pedagógicas.

JM: Sim, portanto não tem essa separação entre a sala e a cena, como colocamos no artigo que escrevemos sobre essa temática⁹. O que fazemos no

⁹ MILLER, J. e LASZLO C.M. “A Sala e a Cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática” Cadernos do GIPE-CIT (UFBA), v. 20, p. 150-167, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/31779058/DOSSIER_EDUCA%C3%87%C3%83O_

chão de madeira da sala de aula reverbera no chão de madeira do palco e vice-versa.

CL: Exatamente! Agora eu vou para a última pergunta, que na verdade é mais uma abertura para próximas conversas e futuros desdobramentos. Essa edição celebrativa é para pensar desdobramentos, então eu queria trazer um pouco algumas reflexões que eu tenho tido nas minhas pesquisas. No mestrado na NYU, eu comecei a pensar sobre a possibilidade de pensar essa pesquisa como uma Práxis Vianna. Me parece que esse termo resolve em si a dicotomia entre teoria e prática que refutamos na TKV em diálogo com a Teoria Corpomídia. E também dialoga com essa não separação entre dança e vida que o Klauss tanto falava, pois o termo práxis também traz para uma ação cotidiana, uma ação do dia a dia. Eu vejo a Técnica Klauss Vianna como uma práxis do movimento que tem o potencial de ativar outras formas de estar no mundo, de estar em relação, de contribuir na tarefa de quebrar inércias coloniais. Sempre a partir de uma constante pesquisa, um constante reatualizar. E isso é uma ideia em desenvolvimento ainda, quero continuar pensando sobre isso no meu doutorado e eu queria saber sua percepção sobre esse termo e como que podemos ir expandindo o imaginário da TKV e suas ações?

JM: Eu achei importante quando você finalizou seu mestrado e apresentou esse conceito de Práxis Vianna, eu achei muito potente. É essa relação de ação– reflexão–ação, e essa não separação entre teoria e prática culmina no pensamento da prática como pesquisa. Eu vejo que esse termo Práxis Vianna engloba a amplitude da pesquisa Vianna. E nesse momento celebrativo, pensando nos desdobramentos da TKV, eu considero um desdobramento importante você levar uma pesquisa brasileira numa contramão colonial—primeiramente para Nova York onde você deu aulas de TKV e agora no doutorado em Los Angeles. Eu vejo esse desdobramento, também, no caminho e ações de diversos alunos/as que fizeram o curso. Eu fico muito feliz em ver esse percurso amplo de 10 anos do curso de especialização! Um outro fruto desse desdobramento é a própria Revista TKV, que está completando 5 anos e são alunas e alunos, com a coordenação da Neide Neves, que fazem essa Revista existir. E não deixo de olhar para os 30 anos da partida do mestre Klauss Vianna que nos deixou esse legado. Podemos testemunhar como o trabalho foi se desdobrando, como—na práxis—a pesquisa está viva e potente. Temos que reconhecer e celebrar isso. É um viva! Viva a Práxis Vianna, viva a Família Vianna!

CL: Sim! Viva! E essas comemorações vem das insistências nos *sins* que falamos aqui. Por isso que é tão importante celebrar esses marcos temporais, porque eles são marcas desses *sins*: de ter uma Revista, de ter uma pós, de

manter esse trabalho no Salão do Movimento há vinte anos, de resistir aos *nãos* impostos pelo desmonte do país. Eu acho tudo isso muito bonito. Sempre que eu encontro pesquisadores da TKV, eu observo um carinho por essa pesquisa e pelas possibilidades que ela gera. Observo tanto na minha geração, mas também na das minhas mestras. Eu tenho um grande agradecimento à Família Vianna e a vocês que falam *sim* diariamente para a continuidade desse trabalho. Eu adorei conversar com você, nessa conversa oficial/entrevista. Penso no Rainer falando que aprendeu a dançar na sala, na cozinha, no banheiro e nós também conversamos sobre a TKV na sala, na cozinha, no zoom, e ter essa conversa aqui foi ótimo para aprofundar as nossas reflexões.

JM: Sim, eu adorei também e agradeço pelas perguntas tão profundas e provocativas.

ANGEL VIANNA - QUE NOME TEM VOCÊ EM MIM.

Thereza Feitosa¹

FAV, programa de pós-graduação

RESUMO | ABSTRACT

O presente ensaio traz evocações e reflexões a partir de experiências que a autora fez como aluna de Angel Vianna, desde meados dos anos 70, e segue fazendo como professora em sua escola, a Escola e Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro. O vento, o ar, um deserto fértil, músicas, palavras ouvidas em sala de aula, imagens pesquisadas na internet ou vistas em um filme feito em homenagem a Angel são evocados gerando reflexões. Alguns nomes são lembrados.

Palavras-chave: memória, visão, corpo, movimento, observação.

This essay brings evocations and reflections from experiences that the author has had as a student of Angel Vianna since the mid-70s and continues to do so as a teacher at her school, Escola e Faculdade Angel Vianna, in Rio de Janeiro. The wind, the air, a fertile desert, music, words heard in the classroom, images researched on the internet or seen in a film made in honor of Angel are evoked generating reflections. Some names are remembered.

Keywords: memory, vision, body, movement, observation.

Rio de Janeiro, verão de 1975. “Vestibular, passei no vestibular...”, digito ouvindo internamente a frase cantada na voz de Zeca Pagodinho. Amigos novos, idas diárias à ilha do Fundão, à FAU - UFRJ. O ônibus Bananal saía do Centro, ali perto dos Ministérios da Fazenda e do Trabalho. Memórias... memórias boas!

Um dia, chegando em casa, vinda da faculdade, minha mãe se aproxima de mim com um jornal, o JB (Jornal do Brasil), em mãos: - Olha essa escola que abriu no Rio, me diz ela, me entregando o caderno B do JB. Você passou o ano sentada, estudando - continua ela - está precisando se mexer.

Pego o jornal e leio. A matéria fala da abertura do... em dúvida quanto ao nome exato do espaço aberto, interrompo (em 2022) essa escrita para pesquisar.

¹ Eutonista, Fisioterapeuta, Fasciaterapeuta pelo método Danis Bois, Especialista em Metodologia Angel Vianna, Mestre em Psicologia. Profissional ativa através de atendimentos individuais e de aulas em grupo presenciais e online. Coordenadora do curso de Pós-graduação em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna / MAV pelo ppg da FAV. Formadora de novos e novas eutonistas pelo IBE. Pesquisadora tendendo a incansável do corpo, do movimento e da palavra.

Quanta riqueza! Leio que Angel abriu sua primeira escola, a Escola Klauss Vianna, em Minas Gerais, no ano em que nasci - 1956. A matéria do caderno B se refere à segunda escola aberta por Angel, juntamente com Klauss e Teresa D'Aquino, no Rio de Janeiro, o Centro de Pesquisa Corporal, Arte e Educação, em 1975. Estava eu caloura no curso de Arquitetura da UFRJ. Às segundas, quartas e sextas, vinda do Fundão, eu fazia as aulas de Expressão Corporal, às 17:30, em Botafogo, na escola à Rua General Góes Monteiro, com Angel.

O amor faz a gente ver. Fui levada a este lugar pela visão amorosa de minha mãe - que acatei - de que eu estava precisando me mexer. Passado algum tempo, minha turma pediu a Angel que criasse um grupo fechado, um grupo de formação, pois queríamos aprender o seu trabalho, de Angel, Klauss e Teresa D'Aquino. Outras aulas foram incluídas: Anatomia, aulas de voz... Em Música, com a professora Vera Terra, tão inspiradíssima quanto queridíssima, trabalhávamos ritmo, com tambores, atabaques... comprei para mim um bongô e ficava horas pesquisando pulsos, ritmos, acentos fortes, subdivisões... acessando, pelo fazer, as correspondências... os espaços compostos por silêncios e sons. No segundo ano, trabalhamos com sons a partir da água, em baldes, bacias e garrafas. Chegamos a montar uma apresentação, com figurino, iluminação... na sala maior da escola. Da água, passamos ao ar, ao sopro, trabalhando com a flauta doce e, por último, chegamos a cantar. Memórias... doce é lembrar! Fazíamos algumas aulas na escola de Musicoterapia, no Centro do Rio, dirigida por Cecília Conde. Havia uma disciplina na EAV - Escola de Arte Visuais, no Parque Lage, era uma oficina de criação de bonecos. Essa, não frequentei, às voltas que eu estava com minha primeira filha, recém-nascida. Essas lembranças me conectam com visões de Angel, com as coisas que ela escolhia para compor o que percebia ser uma boa formação para profissionais do corpo e do movimento. As escolhas de Angel - que ela não fazia sozinha, mas na companhia de Klauss e também de Teresa - me faziam sentir à vontade, pois compunham um espaço onde coexistiam tanto a Ciência quanto a Arte - coisas que, desde criança, me parecia estranho pretendermos separar - na intenção de oferecer aos alunos e às alunas um ambiente multifacetado onde houvesse respeito ao processo de aprendizado de cada um e de cada uma.

"O que é um corpo?

Um corpo que pensa

Um corpo que sente

Um corpo que é um instrumento da sua própria vida.

O corpo de cada um

É um corpo de cada um
Que é único
E é especial.
Não existe mais outra coisa na minha cabeça
Sou uma apaixonada pelo corpo
Pelo ser humano
É a coisa que eu acho mais importante."

Peço desculpas por minhas ações indisciplinadas como pesquisadora. Lembro que foi procurando no Youtube que encontrei, em um vídeo com Angel, as palavras acima saindo-lhe pela boca. Na hora, não registrei a referência e, até então, não consegui localizar. Leio e releio e não consigo retirar do corpo do texto. Pela honestidade, pela constância, pelas coisas que ela junta aqui: corpo que pensa, que sente, que é um instrumento de vida. E cada ser vivente tem um. E tudo aí cabe, não havendo espaço para outra coisa. Tudo cabendo no espaço da cabeça apaixonada, conectada ao coração.

Em 1983, Angel abre o Espaço Novo, Centro de Estudos do Movimento e Artes, hoje conhecido como Escola Angel Vianna. Angel criou o curso técnico de bailarino, em seguida a Faculdade Angel Vianna, de Dança e, posteriormente, seu programa de Pós-graduação Lato Sensu que, em sua gama de cursos, inclui o de Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna / MAV. Atualmente, a primeira turma de Mestrado está em curso.

O elenco de disciplinas do Curso da Pós em MAV organiza-se em torno de uma disciplina chamada MTCAV - Memória do Trabalho Corporal de Angel Vianna. Esta disciplina, tão específica, é conduzida por 06 (seis) professores: Ilka Nazareth, Letícia Teixeira, Márcia Feijó, Alexandre Bhering, Paulo Trajano e eu. Por que tantos? Esperamos que seja um número suficiente de condutores de uma "mesma aula" que permita à turma de alunos e alunas perceber que, em área alguma de saber se avança, formando repetidores. Na base do trabalho encontra-se a potencialidade criativa de cada ser humano que se alimenta, inclusive, da observação do fazer de outros, transformando-o, passando o que se vê, o que se cheira, o que se ouve, pelas próprias tripas (quando se tem fome) e tornando-o seu, de cada um, de cada uma, para que seja entregue a novos alunos e a novas alunas, em novos espaços nas salas de aula. No último módulo deste curso, cada aluno e cada aluna dá uma aula à sua própria turma. É quando temos oportunidade de confirmar se o processo de formação de não repetidores aconteceu. E de observar como está se dando a integração dos saberes que

se trazia ao iniciar o curso - quais foram deixados para trás, quais permanecem plenos em sentido, quais (embora não totalmente) permanecem fazendo sentido - com o que se aprendeu no percurso da Pós em MAV. Nesta etapa, é muito importante encontrarmos as palavras que expressem o encorajamento necessário para a continuidade do caminho escolhido ao se ingressar em um curso como este. Palavras que comuniquem um aparente paradoxo: a proposta de aprendizagem de um certo trabalho foi concluída mas a (trans)formação de cada um e de cada uma continua. Morremos e continuamos nos transformando nas memórias de quem nos amou.

Estamos em setembro de 2022. Em 2018, ou seja, bem antes da pandemia, que ganhou espaço na mídia no Brasil em março de 2020, fui procurada, assim como outros ex-alunos de Angel, por Sandra Seixas, cineasta, que me apresentou seu projeto de fazer um filme em homenagem a Angel. Sandra queria fazê-lo filmando cada um e cada uma de nós, em movimento - entrevistas em forma de movimentos, penso agora. No início da pandemia, passei sete meses na roça, na região serrana do Rio de Janeiro, com uma de minhas filhas e dois de meus netos. Lá, mantive um hábito antigo, que me dá muito gosto, de caminhar diariamente. Há vários anos que me interessa pelo exercício físico sensivelmente feito. Caminhar ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio, dando-me conta do exercício de caminhar como experiência sensorial, há muitos anos me interessa como prática corporal atraente e restauradora ou mantenedora de um equilíbrio corporal. Interessa-me a fisiologia do exercício sensivelmente realizado onde, a cada passo, se revela o encontro entre a planta de um dos pés e o chão. Caminhando em volta da lagoa, terreno em sua maior parte plano, contando com pequenos aclives e declives e uns poucos mais acentuados, que divertido deixar-se levar nos discretos declives! E que rico observar as variações discretas de demanda ao corpo nos pequenos aclives! De um lado, o espelho d'água, atraente, revelador da luminosidade daquela hora do dia; do outro lado, o trânsito, também revelador, por sua intensidade, da hora do dia, da época do ano. Variações no cheiro de gasolina, na sonoridade das buzinas...

Esta semana, recebi o link para ver o filme que Sandra Seixas gravou, que ela nomeou "Que nome tem você em mim". Gente, será que estou lembrando certo do nome do filme? Vou conferir. Ah sim! Não foi bem isso, foi isso de outra maneira: "Onde mora você em mim".

Vejo mais uma vez. Angel passando batom, se olhando em um espelhinho. Angel de perfil. Vejo o contorno de seu rosto, o nariz aquilino, força e determinação. Lembro sua ascendência libanesa. "Observem, minha gente, observem". Angel dando aula. Doce Angel. Em vezes, conduzindo firmemente seus alunos, em outras, sua voz sai cantada, cantando... "Novas maneiras... novas maneiras..."

“Agora então, aproveita e apoia no ar”

Deixar-se respirar. Saber que estou em um mar de ar, trocando ar.

“Nossa pele é liberadora de tensões. Se você aperta, você não tem possibilidade de expansão.”

Aperto, para mim, é quando alguém está ocupando menos espaço do que necessita, quando está se sentindo menor do que é, realmente. E o que nos faz ficar / morar / estar de nosso tamanho, nesse corpo que é “infinito com pele”, como me definiu um amigo médico, Rafael Vergara, um médico amigo?

Lembro palavras de Angel, em uma mesa de debates, em uma jornada de Eutonia em um Sesc em São Paulo, comemorando o centenário de Gerda Alexander. Angel dizendo que todo mundo tem, ao seu lado, à sua frente, atrás de si, as pessoas que tem de encontrar na vida.

Encontrar essas pessoas, as que se tem que encontrar, nos desaperta. O corretor de texto me propõe “desperta”. Também, é verdade. Tais encontros vão nos desapertando e nos ajudam a ver nossos detalhes.

“Veja o quanto o ar pode te ajudar... deixa ele entrar... se tem buraco, melhor ainda, ele entra!”.

Verdade. A não ser quando estamos no deserto e o ar, movido em vento tempestade de areia, quer entrar. Nessas horas, só mesmo matando nossos camelos e extraindo-lhes as vísceras, criando espaço para aí nos abrigarmos, em seu espaço interior recém esvaziado. Assim nos protegemos da “tempestade de areia vidrenta e quente, machucando o rosto, entrando olhos e ouvidos a dentro”, nas palavras do Dom, o Hélder Câmara, guerreiro do deserto, em seu belo e franzino livro *O Deserto é Fértil*, nome lindo, não? O deserto é fértil... essa frase me leva... me faz ir...

“Detalhes... Lembra? Nosso corpo é uma tota... é inteiro. Agora, para chegar a inteiro, é preciso estar observando os detalhes.”

O micro. A criança que ama olhar pequeníssimos insetos, pequenos detalhes em folhas assim de pequenas... que traz para presentear o avô, que vê a imensidão das estrelas nos olhos curiosos do neto e interrompe o que está fazendo, se abaixa, se levanta para buscar uma lupa e de novo se abaixa mirando seus minúsculos presentes e se encanta e se deixa levar. Corpo que pensa e que sente e que cada um tem um. Neto tem um, avô tem um e tudo aí cabe, só havendo espaço para que o amor flua... avô ama neto que ama inseto que ama folhinha que ama ser vista através da lupa que ama...

Era uma vez, era um dia, tão longe e tão perto daqui, estava eu fazendo aula com Angel e vivi, pela primeira vez, uma qualidade de movimento muito

específica, especial: extremamente leve, vindo de um lugar que mora bem dentro de mim. Terminada a aula, Angel se aproximou de mim e disse que não havia me tocado nenhuma vez durante aquela aula, porque eu estava trabalhando muito bem. Sua confirmação me deu ciência de um detalhe muito importante (nas ações) entre humanos: ações invisíveis podem ser vistas. Essa referência - sim, as coisas invisíveis podem ser vistas - segue ativa em mim. Se faz presente, muitas vezes, me acompanhando em minhas encruzilhadas, em minhas escolhas, que se fazem mais visíveis em mim, à luz dessa coisa vivida, quando as palavras de uma professora me confirmaram que eu havia sido vista.

Obrigada, Angel,

Obrigada, Maria Ângela Abras Vianna,

Obrigada, Angel Vianna,

Você mora em mim, em meu coração.

REFERÊNCIAS

CÂMARA, Dom Hélder. O Deserto é fértil - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

O QUE APRENDI COM KLAUSS¹

Zélia Monteiro²

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio é recorte de minha dissertação de mestrado "O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança" (MONTEIRO, 2019). Refere-se à descrição das e às vivências que tive com o trabalho de Klauss Vianna, atribuído à sua pesquisa e ao modo revolucionário de estudar o movimento. Klauss Vianna determina o estabelecimento entre movimentações cotidianas, como um dos recursos para desestabilizar padrões de movimento/pensamento através de instruções orais que enfatizavam, por exemplo, a relação entre corpo e espaço, as oposições no corpo e com o entorno, a tensão como geradora do mover e a distribuição dos apoios. A fundamentação da pesquisa parte de criações artísticas dirigidas pelo artista e pesquisador brasileiro Klauss Vianna e das minhas experiências nessas criações, utilizando debates propostos pela teoria corpomídia (KATZ; GREINER, 2015), que negam os entendimentos de corpo-recipiente e corpo-instrumento, relacionando os estudos propostos por Klauss Vianna ao entendimento de corpo que Helena Katz e Christine Greiner explicam. O ensaio também apresenta recortes de entrevistas sobre vivências com Klauss Vianna (BRUÇÓ, 2007 e COSTILLES, 2007).

Palavras-chave: Corpomídia, Improvisação, Comunicação.

This essay is an excerpt from my master's thesis "Movement as a foundation of communication: experiments in dance improvisation" (MONTEIRO, 2019). It refers to the description of and the experiences I had with the work of Klauss Vianna, attributed to his research and the revolutionary way of studying movement. Klauss Vianna determines the establishment between everyday movements, as one of the resources to destabilize movement/thought patterns through oral instructions that emphasized, for example, the relationship between body and space, the oppositions in the body and with the surroundings, tension

¹ Esse texto é um trecho da dissertação, cuja referência é: MONTEIRO, Zélia. O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança. 124 p. Dissertation (Master's degree) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2019.

² Bailarina e professora desde 1977, estudou dança clássica com Maria Meló (do la Scalla de Milão) tornando-se sua assistente em 1985. Dançou com Célia Gouvêa e fez parte do Grupo de Dança Marzipan. Trabalhou por oito anos com Klauss Vianna, de quem também foi assistente. Participou do grupo de pesquisa e criação de Klauss e a partir daí aprofundou-se no sistema didático criado por ele. Em 1993 recebeu a Bolsa Vitae de Artes para pesquisa coreográfica realizada em Paris, onde residiu por quatro anos. É professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP desde 1999. Dirige o Núcleo de Improvisação desde 2003. Criou, em 2011, O Centro de Estudos e Ensino do Balé, a fim de aprimorar o trabalho sobre sua metodologia de ensino desta técnica, junto a um grupo de professores assistentes. Premiada pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 1987, 1992, 1998, 2010 e 2016. É Mestre em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP.

as a generator of movement and the distribution of support. The foundation of the research comes from artistic creations directed by the Brazilian artist and researcher Klauss Vianna and from my experiences in these creations, using debates proposed by bodymedia theory (KATZ; GREINER, 2015), who deny the understanding of body-recipient and body-instrument, relating the studies proposed by Klauss Vianna to the understanding of the body that Helena Katz and Christine Greiner explain. The essay also presents clippings from interviews about experiences with Klauss Vianna (BRUÇÓ, 2007 and COSTILLES, 2007).

Keywords: Corpomedia, Improvisation, Communication.

Comecei a conviver com Klauss Vianna em 1984, frequentando suas aulas no estúdio de Renée Gummiel (1913-2006). E até 1992, ano em que morreu, continuei muito próxima a ele como artista e amiga. Foram oito anos de muitas aulas, assistência em cursos e quatro processos de criação.

Dessa experiência trago comigo, entre inúmeros ensinamentos, um modo de refletir a dança, a coreografia e o corpo, muito peculiar. Talvez a palavra “peculiar” não dê conta da complexidade que o pensamento dele alcançou. Seu modo de pensar a dança, a coreografia e o corpo era revolucionário. Revolucionário porque propunha um modo de operar o corpo em movimento a partir de sua materialidade, o que rompia com algumas concepções de corpo e de coreografia de sua época.

Em suas aulas de “dança livre”, como ele gostava de nominar, transparecia muito de seu modo de investigação, e tentarei abordar alguns dos pontos que mais me chamam a atenção até hoje, quando reflito sobre minha experiência ao seu lado.

Klauss começava a aula pedindo que procurássemos um lugar na sala para nos acomodarmos e, então, sua primeira proposta era que nos perguntássemos: “como estou me sentindo agora?”

Nas primeiras vezes em que vivenciei essa proposta me senti confusa: “o que é pra fazer? O que ele quer que façamos?” Essa busca por “como estou me sentindo agora”, antes de iniciar qualquer movimento ou dança, me parecia muito subjetiva. Cada uma daquelas pessoas - e eram muitas que participavam das aulas - iria se mover e dançar a partir daquilo que estava sentindo no momento? Seria uma bagunça!

Minha experiência como bailarina até então, formada nos padrões da dança clássica europeia, fundava-se em procurar realizar o melhor possível o que o coreógrafo ou professor me pedissem, repetindo os gestos com precisão. Klauss, no entanto, pedia que sentíssemos; que entrássemos em contato com o

nosso *ambiente corpo-espaço*. Não pedia para realizarmos nenhum movimento ou gesto, mas incitava-nos a aprimorar nossa capacidade de se observar e observar o mundo. E isso, numa aula de dança, era algo muito novo para mim.

Essa experiência inicial tão simples colocava as sensações e percepções num lugar de destaque no trabalho corporal. Não era o professor, mas nossas sensações e percepções que traziam as informações do que acontecia no corpo e no seu entorno. O próprio corpo informava. Ele dizia o que estava acontecendo.

Essa nova referência de aprendizado técnico, em que a atenção está voltada para os processos que acontecem no corpo e não para a imitação de gestos, foi de fundamental importância para meu entendimento da proposta e pensamento de Klauss.

Na intimidade do corpo eu encontrava o que era de dentro e o que era de fora. E aos poucos fui entendendo que do mar de acontecimentos que o corpo vivencia a cada momento, qualidades emergem. E podendo nominá-las ou não, temos uma âncora de relação com o mundo. Âncora perceptível que nos move. E a dança já começou. Livre e a partir de nós; do corpo que sente.

Observação/ Atenção

Para nos fazer voltar a ter capacidade de sentir o corpo em sua profundidade e poder estabelecer relações entre processos que aconteciam conosco, Klauss nos propunha, por exemplo, que começássemos a nos mover livremente de olhos fechados, sem nos preocuparmos se os movimentos eram bonitos ou feios, adequados ou inadequados. Ele ressaltava que o importante era que nos movêssemos com liberdade e prazer, respeitando as necessidades do corpo naquele momento, deixando o corpo mostrar aonde queria ir, o que queria fazer. Pedia que estivéssemos sempre atentos, observando o que ocorria durante o mover.

Porém, muita coisa ocorria e parecia impossível prestar atenção em tudo. Ele nos ajudava dando algumas indicações do que observar, enquanto brincávamos, e assim íamos treinando nossa capacidade de observação. Pedia, por exemplo, para observarmos nossas relações com o chão: relações de apoio, de distâncias, de modos de tocarmos e sermos tocados pelo chão; ou as relações entre as forças que agem sobre o corpo; ou as distâncias entre nosso corpo e o dos demais colegas de sala; ou as distâncias entre partes do nosso corpo; ou nossas dores e tensões; ou o ritmo da respiração; ou as emoções que apareciam etc.. Eram indicações diferentes a cada vez, com o intuito de nos manter em constante contato com as ocorrências do corpo e espaço, mas com o cuidado em preservar nosso interesse em continuar a brincar e a explorar o movimento.

Com a atenção constantemente voltada a observar inúmeros aspectos do que está acontecendo no corpo e no ambiente, não conseguimos nos preocupar com a finalidade dos nossos movimentos, o que gera um grau de descontrole do gesto e também certa tensão (provavelmente provocada por emoções, como o medo desse descontrole). Há um conflito; uma dissonância provocada pelos desejos de controlar e de continuar a se mover livremente. O corpo, despossuído de seus padrões de equilíbrio (padrões musculares habituados a determinadas coordenações de movimentos e ações), fragiliza-se; o que permite emergirem outras construções de respostas - desequilibradas - aos estímulos que acontecem no momento.

Para Klauss, o criador-intérprete (dançarino, como ele chamava, para diferenciar de bailarino) deve estar consciente da maior quantidade possível de processos que ocorram no seu corpo no momento presente. E para “estar consciente”, ele nos estimulava incansavelmente com suas propostas, o que nos tornava mais aptos a explorar nossas próprias tensões como assuntos de nossas danças. Podíamos, assim, tirar proveito da dramaticidade inscrita no nosso corpo, ao percebermos movimentos mecânicos, e o que eles nos causam: tensões, emoções, dores etc.

Klauss sempre nos dizia que o corpo fala por si. Que não existe um assunto exterior ao corpo. Por isso, ele não se interessava pelas “histórias” que queríamos lhe mostrar com “nossas danças”. O corpo e suas infinitas possibilidades de realizar combinações ao mover-se eram, para ele, um fim expressivo em si e não um meio para se chegar a “algo” expressivo, algo que pudesse ter origem em uma narrativa externa ao próprio corpo. Ou seja, ele nos mostrava que o corpo só pode falar de si mesmo. E pode fazê-lo porque é nele que se articulam os conflitos do viver. E esse espaço tensional, produzido pelas experiências vividas, é o que comunica.

Esse corpo, que dança aquilo que é, evidencia essa qualidade de que trata a Teoria Corpomídia (KATZ; GREINER, 2015), na qual o corpo é sua própria mídia e se faz como um corpo pensante e autônomo, não subserviente.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. 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 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 (GREINER, 2005, p. 131).

Essa dança que se articula no momento, que não trata de temas dados a priori, mas que nasce do corpo provocado para que desestabilize seus padrões de comportamento, é a tentativa e procura de “novas estabilidades” que, no entanto, serão sempre efêmeras. Pulando de arranjo em arranjo, a dança se dá como um navegar pelo fluxo dos acontecimentos.

É possível identificar na dança de Klauss um pensamento de corpo *que nunca está pronto*.

Quando se fala corpomídia, o corpo não pode ser aceito como um processador por, pelo menos, dois motivos básicos:

1) quando informação e corpo se encostam, a informação se transforma em corpo em tempo real. No corpo, a comunicação nega o modelo hegemônico das Teorias da Comunicação, aquele que assegura que tudo ocorre por input-processamento-output e se realiza entre emissor-meio-receptor. O corpo encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado, pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento. Além disso, é importante entender que, neste viés, emissor e receptor não estão separados pelo meio/veículo/canal onde ocorre o processamento da informação.

2) o corpo não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam. Uma televisão não brilha mais ou menos quando noticia uma bomba matando civis no Egito ou o nascimento de um urso panda no zoológico. Um liquidificador não altera a sua aparência quando processa uma sopa de batata ou um milk shake. Mas o corpo, sim, se transforma em acordo com o tipo de informação com a qual lida justamente porque a transforma em corpo (KATZ; GREINER, 2015, p. 9).

Sobrevivência

Movido prioritariamente por suas inquietações em relação à linguagem coreográfica enquanto expressão cênica contemporânea, Klauss investigou profundamente o movimento humano, procurando desvendar seus modos de funcionamento. Avesso a modelos, para ele, o artista do corpo não precisava treinar gestos codificados, mas, sim, perceber como estes se organizam. Com sua pesquisa, Klauss revolucionou os processos de aprendizagem e treinamento do corpo daqueles que praticam dança, os quais, em geral, restringem-se à aquisição de movimentos previamente codificados na evolução das diferentes técnicas de dança.

Alguns aspectos que considero estruturantes do pensamento de Klauss sobre a dança, e que o levaram (e continuam a me levar) a criar procedimentos para instrumentalizar sua pesquisa, relacionam-se à sobrevivência. O corpo precisa se atualizar para a sobrevivência da sua dança. Sem essa atualização a

dança “é morta”.

Klauss procurava uma dança que estivesse acontecendo sempre pela primeira vez. Talvez, por isso, os procedimentos criados por ele para conduzir suas aulas e criações mudassem a todo o momento. Sua necessidade era encontrar sempre novas instruções e modos de proceder, para que a técnica continuasse a ocorrer como processo vivo nos diferentes corpos, nos diferentes tempos e lugares, escapando de uma prática dual de repetição modelar e produzindo, assim, novas configurações gestuais.

A Gênese do gesto

Klauss perseguia a origem do gesto: como nasce a dança em cada um, ou quando começamos a dançar? Para ele, o gesto dançante não seria aquele aprendido pela repetição de um modelo já existente, num processo de fora para dentro do corpo, no qual o bailarino se relaciona com a forma dada e exterior a si. Seria, sim, aquele originado no/e pelo corpo, a partir de sua capacidade de percepção do que acontece dentro e fora dele. Interior e exterior estão completamente imbricados, e o gesto, que “nasce” no corpo, origina-se dessa sua potencialidade em ser impulsionado por tudo o que ocorre e por ele é percebido. Ele é reconhecido como espaço, não existindo um espaço fora dele e outro dentro. Transforma-se a partir de todo tipo de impulso e é capaz de produzir novos gestos a cada instante. O dançarino é o pensador e criador da dança; e a ideia da coreografia, baseada no corpo do criador e no do executor de sua criação, não faz mais sentido. Para Klauss, diferentemente de outros pesquisadores do teatro e da dança, não há propriamente uma diferença entre gesto e movimento. Havia, sem dúvida, uma preocupação em entender o processo de transformação de um gesto ou movimento cotidiano em movimento de dança. Há, porém, diferentes interpretações.

Duda, por exemplo, diz que a diferença entre gesto e movimento em Klauss poderia ser o impulso.

Trabalhamos meses com impulso. O gesto de escovar os dentes, por exemplo: como que ele vira dança? Através do impulso. Então, ele pediu para cada um fazer uma coreografia em cima de uma situação do cotidiano. **ZM:** É. Mas ele não disse como fazer isso. Ele só falava: “como é que o cotidiano pode virar dança?” E a gente não sabia. Na minha memória não tinha esse negócio que era o impulso que fazia virar movimento. **DC:** Eu tenho claramente na minha cabeça essa frase: “a diferença entre gesto e movimento é o impulso” (informação verbal)³.

³ Conversa entre Zélia Monteiro (ZM) e Duda Costilhes (DC). São Paulo, 2006. Anexo A. p. IV.

Apesar de Klauss ter no corpo do balé a base de sua formação e de podermos reconhecer em seu pensamento, e em vários de seus procedimentos de abordagem do movimento, uma estrutura de organização do espaço-tempo originada nessa dança, ao mergulhar no corpo em busca do nascer do gesto, ele acaba por se dar conta de que a dança que ele procurava começa e se organiza ali mesmo onde o corpo se encontra. E, para isso, esse corpo não precisa conhecer estruturas formais prévias de organização do espaço-tempo, como é o caso no balé. Na proposta de Klauss, a dança acontece em todo corpo que relaciona processos que ocorrem naquele momento e lugar, “escolhendo” gestos que melhor respondam aos acontecimentos.

Lembro de um dia que estava fazendo uma aula particular com ele e quando acabou a aula - tava um puta calor - eu fui pegar um copo d'água. Aí o Klauss chegou e falou: "Peraí, não bebe não", eu me lembro que eu tava seco pra beber, e ele falou "põe o copo na boca, põe a água na boca, deixa a água na boca, e não engole, deixa o corpo engolir". E aí eu me lembro que como meu corpo estava quente e a água fria, dava prá sentir a água entrar. Eu sentia a temperatura da água descendo pela garganta. Tive a sensação de sentir o peso da água no meu corpo e comecei a dançar isso: o peso da água. E o Klauss viu a dança e não falou nada, só deixou. Mas teve todo o trabalho que a gente fez em aula antes, né?! (Informação verbal)⁴.

Essa ideia de corpo como nascedouro, criador de uma dança que só pode surgir em determinado ambiente, se trata de corpomídia, pois a *concepção de corpo não é dada antes*, mas nasce da experiência.

O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos, para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ; GREINER, 2001, p. 71).

Tensões/ Oposições

O trabalho com as tensões individuais e seus conflitos é mais uma chave para adentrar o pensamento de Klauss.

Klauss se interessava pela singularidade de cada corpo, por aquilo que cada um pode fazer de maneira única, e é no corpo cotidiano que ele busca a matéria de base para sua pesquisa. Observa e estuda como cada pessoa faz uso de diferentes alavancas e grupos musculares ao executar um mesmo movimento

⁴ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p XV.

(o de se sentar num banquinho, por exemplo); e como esses mesmos movimentos são carregados de distintos graus de tensão, estruturados em conflitos vividos.

Com a atenção no modo como se ativa todo esse complexo estado de coordenações singulares, ele conseguia explorar, em cada um, seus modos de organizar vocabulários cotidianos e suas tensões que, uma vez conscientizadas, poderiam ser usadas para construir qualquer outro movimento.

Também destaco o trabalho de contenção do movimento, pois era ponto de partida para a observação do que acontecia no corpo. Imaginávamos a ação, mas sem executá-la.

E quando Klauss pedia para “contermos” nossos impulsos para mover, podíamos perceber outros movimentos, mais sutis, que aconteciam no corpo e no seu entorno (cadeias de tensão muscular que se ativavam, mudanças de ritmo respiratório, movimentos peristálticos, de circulação e também aqueles que ocorriam no espaço externo ao corpo, como pessoas conversando, carros passando etc.). Esses movimentos não eram do domínio do “eu quero”, não eram gestos feitos conforme nossa vontade. Eram movimentos que ocorriam. E ali a dança já estaria acontecendo, cabendo a nós, dançarinos, perceber o máximo possível desses movimentos e permitir que nosso corpo, atravessado de percepções, realizasse - ou não - gestos; pois, ao perceber, já estávamos impulsionados a nos mover.

Como é uma dança que surge no momento, você tem que estar pronto. O trabalho todo do Klauss era para estar pronto [...], como uma antena, que capta tudo o que pode estimular o movimento. Pode ser uma emoção interior, pode ser um estímulo musical, sonoro, pode ser uma relação com outro bailarino [...]. O movimento não era premeditado, no sentido em que você se diz “eu vou botar meu braço aqui”. Mas se eu estou aqui e de repente tem um estímulo que faz com que eu ponha o braço aqui, não fui eu quem decidi, meu corpo decidiu (informação verbal)⁵.

Quando percebemos ocorrências no ambiente interno e externo, nos damos conta de que o corpo é um lugar de atravessamentos, onde nada se estabiliza. E que a dança é um modo de operar essa desestabilização. Talvez fosse isso que Klauss quisesse nos apontar, quando dizia que o movimento está no entre

É preciso oposição⁶ para dançar. A vida é oposição e oposição é movimento. [...] Descobri que o espaço existente entre as oposições gerava conflito, assim como a maneira de expressá-

⁵ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p I.

⁶ Quando Klauss usa a palavra “oposição” não é no sentido de incompatibilidade ou polarização, mas para tratar de como forças musculares opostas geram as tensões necessárias para o movimento.

lo. Foi então que notei a importância do meio, ou seja, a vivência entre o princípio e o fim, o espaço intermediário [...]. Assim, a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções. A vida em movimento está nesse espaço (VIANNA, 1990, p. 77).

Considero esses aspectos centrais no trabalho de Klauss, por serem estruturantes de um pensamento muito particular. São princípios que orientavam sua pesquisa e sustentavam seu trabalho artístico e pedagógico. Ferramentas técnicas, como direções ósseas, espaços articulares, pontos de apoio, pontos de força, transferências de apoios, cadeias musculares, oposição, resistência, desestruturação de padrões, ou qualquer outro procedimento que ele pudesse inventar, nada mais são do que treinamento técnico para o artista do corpo, e estavam a serviço de seu pensamento estético sobre a dança. Por exemplo: se ele propunha uma abordagem da pelve pela crista superior anterior, ou pelos ísquios, ou pelas inserções musculares, numa relação com o maléolo externo, ou com o interno, me parece que o que ele queria com isso não era determinar modos da pelve e maléolos se relacionarem, mas, sim, que a partir do momento em que você observa uma relação entre estruturas corporais durante a realização do movimento, quaisquer que sejam essas relações, pode sentir e reconhecer como o movimento se dá, com seus padrões e automatismos e, assim, se dar conta também de que existem outros modos de se mover.

Por isso é importante, para o professor que trabalha dentro dessa perspectiva de ensino, que ele seja capaz de inventar procedimentos. Só assim poderá disseminar seu pensamento pedagógico e artístico, cuja busca constante de atualização dos corpos é imprescindível, e possível somente por meio de instruções que se inovem constantemente, conforme o tempo e lugar.

Eu acho que no trabalho dele você tem balizas, e a partir dessas balizas você evolui e vai pra diante. Esse trabalho te dá possibilidade de ir pra diante porque você está vivendo, você está andando, você está sentindo, então está sempre aprimorando. Afinando sua sensação, sua consciência, o teu conhecimento técnico, autoconhecimento como pessoa. E era o que ele fazia: a partir de uma relação, qualquer que fosse, construía o corpo inteiro. Se um belo dia ele sacava, por exemplo, uma relação entre o dedo mindinho e o punho, ou entre o punho e a omoplata oposta [...], ele trabalhava o corpo inteiro a partir daí. E assim, se hoje eu sentir que determinada coisa se relaciona com outra, eu vou usar na minha aula (informação verbal)⁷.

⁷ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p X. In

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUÇÓ, João. **Projeto de pesquisa**: Klauss Vianna e a Improvisação. São Paulo: Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, 2007.

COSTILHES, Eduardo. **Projeto de pesquisa**: Klauss Vianna e a Improvisação. São Paulo: Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, 2007.

GREINER, Christine. **O corpo** – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2008.

KATZ, Helena e GREINER, Christine (Orgs.). **Arte e cognição** - corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Corpo e Processo de Comunicação. **Revista Fronteiras** – Estudos Midiáticos, 2001, v. III, n. 2, dezembro de 2001, p. 65 – 75. Disponível em: < www.helenakatz.pro.br >. Acesso em: maio 2018.

Monteiro, Maria Zélia Bacellar. **O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 124 f., 2019.

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

O LEGADO ANGELIANO POR MIM ATRAVESSADO: ATRAVÉS DE CADERNOS ESCRITOS NOS IDOS DE 1980

Letícia Teixeira (DAC/EEFD/UFRJ)¹

RESUMO | ABSTRACT

Este ensaio descreve brevemente o legado recebido de Angel Vianna por meio de alguns registros feitos por mim em cadernos no início de minha docência, em 1986, enquanto ministrava aulas no Curso Profissionalizante em Formação de Bailarino. Essas anotações foram revisitadas durante minha recente atuação profissional no Curso de Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal (DAC/EEFD/UFRJ), em um projeto para estudantes do Bacharelado em Dança.

Palavras-chave: Angel Vianna, legado, atuação profissional, material didático.

This essay briefly describes the legacy left by Angel Vianna through some records I kept in notebooks at the beginning of my teaching career, in 1986, while I was teaching classes in the Vocational Dance Training Course. These notes were revisited during my recent professional experience in the Dance Undergraduate Course at the Department of Body Art (DAC/EEFD/UFRJ), in a project for Dance students pursuing a Bachelor of Fine Arts degree.

Keywords: Angel Vianna, legacy, professional performance, teaching material.

Discorrer sobre o legado angeliano por mim atravessado, é recordar de um tempo que nunca se desfez, é rememorar o que me acompanha ininterruptamente e que jamais se concluirá, pois o processo contínuo de um conhecimento/aprendizado sensível perpassa a matéria física e viva, que segue a existência terrena, de tal forma que sou constantemente surpreendida, no transcorrer dos anos, pelo aprimoramento da capacidade sensorial proprioceptiva cada vez mais apurada e utilizada, dissipando, desse modo, os buracos negros (GODARD apud KUYPERS, 2010), apesar de me deparar com a pele enrugando... a massa muscular atrofiando... os ossos enfraquecendo... a visão cansando... a escuta diminuindo...

Não sei o que teria sido de minha vida se não estivesse conhecido Angel Vianna. Só sei que tive a oportunidade de lhe acompanhar e participar de seu maior projeto de vida: a inauguração de uma formação abrangente sobre o humano

¹ Docente da Graduação em Dança desde 2014 no Departamento em Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do Curso Técnico Profissionalizante em Formação de Bailarino (1986/1991 - 1998/2000). Graduação em Dança (2001/2014). Graduada e licenciada em Filosofia 1985 (UFRJ). Pós-graduada em Educação Psicomotora 1995 (IBMR). Mestre em Teatro 2008 (UNIRIO). Autora do livro *Conscientização do Movimento: uma prática corporal*.

na arte movente da dança. Com pessoas heterogêneas, singulares, complexas, curiosas, abertas e interessadas em frequentar o *Curso Profissionalizante em Formação de Bailarino* em nível técnico e depois a Graduação em Dança, cuja ocasião me fez adentrar um campo de flores silvestres (EDDY, 2018), oportunizando o desenvolvimento de minha profissão, que até hoje sigo em transmissão perpassada por diversos deslocamentos.

O deslocamento mais recente se deu em 2014, quando me deparei com um novo mapa cartográfico, mapa ilha, centralizado na saúde (Centro das Ciências da Saúde/CCS) nos esportes e educação física (Escola de Educação Física e Desportos/EEFD) e na dança (Departamento de Arte Corporal/DAC), adentrando o complexo mundo acadêmico, público e federal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), situada na capital do Estado do Rio de Janeiro, onde continuei a exercer a função docente em outra graduação em Dança.

Lá, durante o primeiro semestre de 2016, fui surpreendida por quatro estudantes do bacharelado em Dança, que desejavam continuar a prática sensível auferida na disciplina *Introdução ao Estudo da Corporeidade*. Acatei de imediato suas expectativas pelo aprofundamento de si e criei o projeto intitulado *O despertar da sensibilidade corporal: por uma prática de si*.

A abertura desse projeto permitiu que eu me situasse e me reterritorializasse (DELEUZE; GUATTARI, 1997) da impregnação vivida na casa antiga, no chão quente de madeira de lei, corrida, feita com sobras da casa centenária, cujas janelas abertas, perto do céu ou da fresta do horizonte da baía do mar de Botafogo, possibilitava voltear o ar na sala de parede de pedra, de musgos, de terra avermelhada... na casa da Angel. Essa mestra e pedagoga do corpo na dança cravou em mim uma sabedoria encarnada no corpo por meio do contato presencial, oral, de modo a poder trilhar a topografia instaurada e fazer valer o que desenvolvi e construí desde então.

Após 30 anos lecionando na topografia/casa de pesquisa experimental do corpo gente, tive que me adaptar ao novo ambiente, sendo necessário traçar algumas trilhas para conquistar o lugar/ilha/fundão. Nesse processo, ao vasculhar materiais antigos, me deparei com cadernos do início de minha trajetória como docente, em 1986, no *Curso Profissionalizante de Formação de Bailarino*, com os primeiros registros, isto é, com aulas para a condução do legado que transmito até hoje. Ao folhear o primeiro caderno, após tanto tempo, fui imbuída de uma reflexão crítica e atualizada sobre a construção de minha própria didática.

Desde 2001, quando integrava o corpo docente da Faculdade Angel Vianna, seguia o trajeto existente em uma superfície já cartografada e conhecida, plana – ou plena – do que um dia foi traçado, delineado, projetado, planejado e documentado nos cadernos. Isso porque não mais me apoiava na estratégia

alinhavada nos tópicos do caderno de pautas enumeradas que serviram como elaboração das aulas e, sim, por espirais intuitivas, conectadas com uma lógica própria, que foi se constituindo no saber/fazer, ou seja, na íntima relação com o trabalho na sala de aula. A memória arquivada e burilada me fez e ainda me faz embarcar nas ondas/lembranças que alcançam distâncias ao longe e que surgem das profundezas entranhadas no acontecimento de perto que, aos poucos, se transformam em marolas, aplainando e desaguando no terreno do chão, marcando o desenho configurado de uma metodologia consolidada.

No segundo semestre de 2016, mais quatro estudantes demonstraram interesse em continuar o que haviam experimentado na disciplina já sinalizada. Então, durante os encontros semanais do projeto, resolvi seguir página por página, deixando-me surpreender pelo que emergia das minhas anotações ou/e planejamentos das aulas que serviriam então de transmissão para a nova paisagem. Foi com esse grupo que meu interesse por esmiuçar e rever a construção didática se avivou. E esses alunos e alunas, cúmplices de minhas declarações, surpresas, descobertas e curiosidades, mantiveram a motivação acesa, de tal forma que permaneceram no projeto durante os cinco anos de graduação. Formou-se, então, uma constelação, termo que utilizo desde os tempos iniciais de minha carreira profissional. Adoto essa designação por entender que a junção entre pessoas que se agregam e conciliam seus desejos e interesses em um determinado tempo e espaço formam uma rede constelar.

Não foi a circunstância propiciada pela procura dos(as) estudantes a condição de construir uma nova paisagem? Será que, ao abrir um percurso antigo, desgastado, amarelado, a descoberta foi instigada? O que me despertou nesta trilha?

Deparei-me com linhas escritas de planos de aulas, seguidos pela numeração do caderno de capa dura próprio para atas, que se configuravam com seus próprios meios, procedimentos, linhas, traços, percursos, dobras etc. Novamente, a topografia revelando-se. Ora, eram escritos que serviram como bússola para ordenar previamente a experiência incorporada e a responsabilidade de ser digna de transmitir todo aprendizado com Angel.

Ao ler o passo a passo de cada aula por mim delineada, recordei-me do que recebi oralmente de Angel durante nove anos consecutivos: três deles no *Curso Livre de Expressão Corporal* e seis no grupo piloto do curso de expressão corporal, posteriormente oficializado como *Curso Profissionalizante de Formação de Bailarino*. Em minhas aulas, o termo “relaxamento” estava em destaque como primeiro ponto da condução, seguido por outras categorias que identifico como escutadas através do trabalho corporal de Angel: “*contato, peso, direção, linha média*”. Ou com mais alguma especificação: “*entrega do*

peso, consciência de contato, afrouxar musculatura, encontrar sua linha média, apoio da massa muscular do lado direito e esquerdo, pontos de apoio do sacro, omoplatas (escápulas) e cabeça, todo o corpo". Ou com anotações sobre a posição e o foco temático das partes do corpo: *"deitado de costas, relaxamento enfocando a coluna dorsal e lombar, o esterno e o umbigo, a cintura escapular e a cintura pélvica"*. Também me deparei com outros apontamentos, como: *"relaxar observando a linha média (lado direito e esquerdo) da cabeça até os calcanhares. Relaxamento de braços, entregar as partes que tocam o chão e as partes que não tocam ao chão – observar espaços vazios. Relaxamento com material: bolinha de tênis. Relaxamento com movimentos passivos-ativos. Relaxamento pelos ossos ou relaxamento com consciência corporal"*.

Por que a escolha da palavra "relaxamento" como primeira sinalização para a aula? Embora Angel não utilizasse especificamente essa nomenclatura, é provável que o termo expressasse meu entendimento sobre a parte da aula em que ela estendia a relação do contato entre corpo e chão por um bom tempo, normalmente em decúbito dorsal.

O segundo ponto é o espreguiçar, muito concernente à figura de Angel. Vejamos algumas anotações retiradas do caderno: *"Espreguiçarem bastante... entre um movimento e outro... Espreguiçarem até se sentarem e ficarem de quatro apoios... Espreguiçarem até de cócoras... Espreguiçarem até ficarem de pé... Espreguiçarem pesquisando todas as dobraduras do corpo... Espreguiçarem a partir da pressão dos pontos de apoio do corpo no chão..."*

De suma importância para mim, o ato de se espreguiçar tornou-se um hábito natural no decorrer dos anos, sobretudo ao acordar, pois isso promove ajustes espontâneos por meio de estiramentos tão necessários aos músculos que acabaram de despertar. Percebo que o espreguiçamento auxilia e prepara o corpo para a primeira postura em pé do dia. Assim, cada vez mais afloro o espreguiçar flexível da pele, tanto na mudança de uma posição para outra, quanto em uma mesma posição durante um tempo prolongado. Esse entendimento me faz deslocá-lo em reverberação e condução constante nas aulas.

O ponto seguinte conduz para a realização de ações simples. Seguem breves anotações do caderno: *"levantar a cabeça, olhar para os pés e retornar alongando a musculatura posterior do pescoço e projetando o queixo para baixo... Dobrar as duas pernas... bascular quadril pelo cóccix relaxar sacro... levar as duas pernas dobradas até o peito (pelo joelho), descer os pés até tocarem os dedos, depois os calcanhares e escorregar a planta dos pés no chão até estirarem as pernas... levar braço estirado a 90° do ombro (desenhando o espaço, do chão até em cima), dobrar cotovelos para fora (sem quebrar o punho), dobrar o punho com a palma da mão para cima e estirar o braço, girar o braço*

pela articulação do ombro e abrir os braços até tocarem ao chão... bascular o quadril (côccix e sacro), coluna lombar e dorsal, retornar carimbando cada vértebra e subir novamente despregando cada parte das costas com o chão”.

É preciso esclarecer que as descrições acima não tratam simplesmente da execução em si da ação de dobrar, estender, levantar etc. Há que se levar em consideração o prévio conhecimento, não sinalizado no caderno, de como dirigi-los por meio do detalhamento dos alinhamentos ósseos, dos vetores de apoios para alguma superfície ou para o espaço, do uso de imagens e da atenção dirigida às partes direcionadas.

E por fim, nas últimas linhas escritas das páginas folheadas, encontro a locomoção no espaço: *“locomover em direção frente, atrás, lado, lado... 1º lado, lado (direita, esquerda), 2º frente, atrás (direita, esquerda), 3º lado, lado, frente, atrás (direita, esquerda)... locomoção na ponta do pé, calcanhar, dobrando os joelhos... diagonal com ritmo: ponta do pé, calcanhar, com as pernas dobradas... locomoção deslizando no chão, patinando...”*. Deparo-me com o trabalho do eixo, o deslocamento do peso do corpo para a frente dos dedos, para trás e para os lados direito e esquerdo, como para a organização do eixo: *“em pé, no eixo, pernas paralelas estirar os braços acima da cabeça, palma da mão virada para outra palma da mão, relaxar articulações dos dedos das mãos, punhos, cotovelos, ombros, coluna dorsal, lombar, joelhos até ficar de cócoras e subir desenrolando vértebra por vértebra...”*.

Há uma gama de propostas de locomoções que integram duplas e grupos, ou de estímulos para iniciar o movimento em uma parte do corpo e deixá-los aos poucos influenciar o todo, ou ainda de incentivos aos contatos entre corpos e assim por diante. Considero esse momento expressivo riquíssimo, pois desfaz cobranças, julgamentos e tensões. É lúdico e investigativo.

Hoje, os nomeio como “movimentos investigativos somáticos”, que provêm de uma variedade de sensibilizações abertas às circunstâncias geradas, sujeitas às eventualidades ambientadas pelo contexto/sala de aula, o que permite a experiência do mover dançado, dentro do espectro de possibilidades (GAINZA, 1997) de cada integrante, que expandem o prazer de estar consigo, expressando o que vem de dentro, no fluxo abominável do corpo vibrátil (ROLNIK, 2018) e no espaço interior (GIL, 2001).

O projeto despertou, no debruçar de cada página, o desejo de analisar todo o material didático com mais precisão. A aproximação com o caderno aqui tratado confirmou, desde os tempos em que ministrava a disciplina *Expressão Corporal*, no curso profissionalizante supracitado, o modo como fui encaminhando minha didática ao seguir uma temática de aula a cada dia consecutivo, por meio do habitar de cada parte do corpo – dos pés à cabeça –parafraseando Márcia

Strazzacappa (2013), conduzindo o relaxamento, a sensibilização da parte destacada para a liberação do movimento e, finalmente, o movimento livre no espaço.

Aponto aqui indícios de um trabalho que está por vir para fazer desse legado um documento referencial ao situar uma época em que, dentro da formação em Dança no Rio de Janeiro, despontavam alguns pressupostos para o entendimento e a aproximação do corpo vivo, sensível, disponível, vitalizado e eficiente, tanto para a qualidade de execução da dança, quanto para uma melhor relação do corpo com o cotidiano.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 5. Tradução de Peter Pal Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997 (4ª Reimpressão - 2008).

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, n. 31, p. 25-61, 2018.

GAINZA, Violeta. **Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da Eutonia**. São Paulo: Summus, 1997.

GIL, José. **Movimento total**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 2001.

GODARD, Hubert; KUYPERS, Patricia. Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo online**, v. 2, n. 2, 2010.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n.1 edições, 2018.

STRAZZACAPPA, Márcia. Por uma "anatomia lúdica" na construção de um corpo cênico. *In*: TAVARES, Joana; Keiserman, Nara (org.). **O corpo cênico: entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Unirio; Capes, 2013.

TEIXEIRA, Leticia. **Conscientização do Movimento: uma prática corporal**. 2. ed. Rio de Janeiro: MultiFoco, 2021.

PEGADAS DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA NO CAMINHO DA CARTÓGRAFA

Ceres Vittori Silva¹

Universidade Estadual de Londrina - UEL

RESUMO | ABSTRACT

Neste artigo trago pistas dos processos da Técnica Klauss Vianna - TKV e da Cartografia. Pontos de encontro que identifico em minhas vivências profissionais, experimentando o corpo como território de passagem e criação. Em Klauss Vianna anoro as perspectivas de consciência e movimento, e lanço o corpo da cartógrafa numa viagem que considera pegadas de materialidade cênica, dramaturgia corporal e palavra como indissociáveis. Partindo deste aspecto, estendo as singularidades desejadas - baseadas na fratura e recomposição – na direção do devir: avançar nos sentidos do corpo e do movimento, acreditando que a cartografia é a vida das palavras e a TKV é sempre criação, onde o corpo em movimento consciente é o território que permite ao cartógrafo se desterritorializar.

Palavras-chave: Klauss Vianna, cartografia, dramaturgia corporal, dança somática.

In this article, I present clues about the processes of Cartography and Klauss Vianna's Technique - TKV. Intersections identified in my professional development, experiencing the body as a territory of passage and creation. I anchor the perspectives of consciousness and movement in Klauss Vianna, launching the cartographer on a journey that recognize footprints of scenic materiality, corporal dramaturgy, and words as inseparable. From then on, I extend the desired singularities - based on fracture and recomposition - into the direction of becoming: to advance in the senses of body and movement, believing that cartography is the life of words and TKV is always creation, where the body in conscious movement is the territory that allows the cartographer to deterritorialize.

Keywords Klauss Vianna, cartography, corporal dramaturgy, somatic dance.

“Caminhante não há caminho, faz-se o caminho ao andar” (Antônio Machado, Poesias Escogidas, 2015).

Neste artigo trago pistas dos processos da Técnica Klauss Vianna - TKV e da Cartografia. Rizomas que identifico em minha vivência profissional, experimentando o corpo como território de movimento e de movência. Território

¹ CERES VITTORI SILVA: Atriz, coreógrafa, pesquisadora e docente de Práticas Interpretativas no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Doutora em Letras/Literatura pela UEL. Bolsista da: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, Brasil, na Universidade PARIS 8, França. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Dramaturgia corporal e cênica, expressão corporal, formação de atores, direção de atores, performance e dança somática.

de passagem e de criação, realizando trabalho de artista cênico. Divido com o leitor alguns movimentos que me afetaram pelo caminho e que podem reverberar ou não em outros caminhantes. Evidencio que a aproximação entre a TKV e a cartografia transfigura-se, numa percepção poética, de objeto a processo. O sentido do texto é construído mediante a participação da cartógrafa no registro do processo de criação desta escritura. Para tanto, foi criada uma *bivocalidade* no decorrer do texto, entendida como a voz do diário de bordo, assinalada em itálico.

Em Klauss Vianna anoro as perspectivas de consciência e movimento do corpo, visto que é de lá que eu venho e lanço o corpo da cartógrafa numa viagem que inclui pegadas de materialidade cênica, linguagem gestual e palavra como indissociáveis. Partindo deste aspecto, estendo as singularidades desejadas - baseadas na fratura e recomposição – na direção do devir: avançar nos sentidos do corpo, acreditando que a dança é a vida das palavras. A escuta, a leitura e o processo vivencial que se depreendem da relação com a obra dos Vianna alavancam o olhar para a ideia de um corpo de bailarina e atriz, na dança da escrita deste texto. Corporeidade e textualidade são percorridas com a narrativa da minha experiência. Artigo e movimento, dança e escrita, são diferentes, mas as diferenças não são tratadas como polares e sim, como formas graduais, entremeadas em um mesmo fluxo que revela duas faces e sugere continuidade, como na faixa de Moebius.

“Não decore passos, construa caminhos”

A fala de Klauss salta do seu livro *A Dança* para a vida de quem o encontrou e a carrega para o seu próprio caminho. Cartografar o processo de recepção de uma obra a partir de uma visão de corpo - como proponho em meus quase quarenta anos de trabalho -, só se torna possível, para mim, a partir do método Vianna. O legado deixado por Klauss, Angel e seu filho Rainer - com quem trabalhei por cinco anos, em São Paulo, entre 1987 e 1992 -, me possibilita até hoje pensar e viver um corpo dançante.

A cartografia não é um método que se aplica, e, conforme as palavras de Virginia Kastrup, ele deve ser praticado, vivenciado pelo pesquisador. A escrita aqui, então, já é desterritorializada quando lida, sendo a própria leitura, uma ação. Não agimos para conhecer ou conhecemos para agir. Conhecimento e ação são um mesmo processo. O cartógrafo só pode fazer acompanhar um determinado trajeto, investigando um desfazimento, o que torna o caminho insólito e movente. (KASTRUP, 2009). A cartografia permite a construção de um caminho, é uma “criadora de mundos” (AMADOR; FONSECA, 2009), tal como a TKV. “Não decore passos, construa caminhos”: a fala de Klauss pode ser tomada

aqui como a melhor definição de cartografia, pois propõe a criação de mundos e seus paradigmas propõem o acompanhamento e a investigação de processos de movimento.

Sobre o método da cartografia no meu trabalho: um corpo que pensa com as articulações, que escreve como dança, que recebe a obra em uma espacialidade e temporalidade que me cabem. A interação entre os atores da relação é uma ligação que envolve uma forma pessoal e, ao mesmo tempo, múltipla de recepção. Associação entre afetos, entre ações e entre percepções: entre corpos.

“O exercício não importa: importa é como você o executa”

Deleuze e Guattari constroem o entendimento de cartografia através do seu modelo de realização: o rizoma. Ele é um mapa, “aberto, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20). Esse mapa ou croqui, como Klauss se refere, é resultado também da dinâmica entre sujeitos e, portanto, provisório. Cartografar é, então, a arte de construir um mapa sempre inacabado, “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber continuamente” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21). Sobre o assunto, Klauss lembra que: “Existe, entretanto, entre esse livro e a realidade, toda a diferença que separa um croqui topográfico do país verdadeiro que esse croqui representa. É difícil e às vezes desnecessário teorizar: a prática é fundamental, sempre” (VIANNA, 2005, p.147).

Em Neves temos uma ideia clara das instruções verbais precisas necessárias a essa prática e as potências contidas no exercício ativo que se constitui a estratégia da TKV:

Uma das questões presentes na prática da TKV diz respeito às instruções do trabalho corporal na prática de sala de aula, sua construção, sua emissão e sua atuação no corpo. Perguntas surgem. [...] Elas não indicam o que deve ser aprendido como um objetivo ou forma a ser alcançada. [...] as instruções propõem caminhos de acesso ao corpo, ao movimento, em uma busca de ampliação processual das possibilidades de movimentação e a resolução de suas próprias questões e interesses no movimento (NEVES, 2019, p.20).

Esta associação me parece das mais importantes. As instruções de trabalho na TKV trazem características de um mapa provisório, por não solicitarem vocabulário específico a ser desenvolvido e desempenhado e, sim, possuírem caráter mutável necessário à experiência do cartógrafo. A TKV não propõe uma metodologia que engessa, em troca oferece pistas que provocam o

desejo de experimentar a partir desses apontamentos, denominados instruções. Graças ao sentido de movimento existente nos princípios da TKV, a construção de novos caminhos se configura como um rizoma, capaz de apontar linhas de fuga necessárias ao processo de desvelamento do movimento do caminhante.

Importa me deixar atravessar pelas pistas da poética dos Vianna, apontar algumas de suas conexões, não me eximindo da condição de ser um desses pontos de encontro rizomáticos, e de possíveis devires. Assim, vejo surgir em meu corpo pegadas da experiência e da criação. O corpo em mim e para mim é um velho companheiro. Eu o carrego, ele me carrega, nos construímos e nos destruimos mutuamente.

“Falo de coisas que devem ser sentidas e não pensadas”

Nossa existência, conforme Deleuze e Guattari, (1996) é atravessada por verdadeiras linhas, fusos e meridianos, sendo uma espécie de geografia e nós todos, corpos cartográficos. Através da presença da abordagem geográfica existente no interior da obra desses autores, podemos pensar territorialização e desterritorialização como processos no âmbito da dança, onde o corpo é um território de passagem, no qual o movimento se dá. Em Klaus temos que: “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).

Assim, em fricção, o cartógrafo poderá mapear esses movimentos que serão, ao mesmo tempo, o corpo que dança e o corpo de sua pesquisa, produzindo conhecimento, seguindo um fluxo movente. “Todo resultado de um gesto, ou de uma ação provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. [...] É a lei da harmônica incoerência” (VIANNA, 2005, p. 93).

Só a partir do conflito é possível criar esses espaços e demonstrar a verdadeira intenção dos gestos. “Mas é difícil vivenciar com intensidade nossas emoções e sentimentos mais profundos. Por vezes esse enfrentamento assume a conotação de um risco que nem todos estamos dispostos a correr”. Perceber esses espaços, respirar, desbloqueia “musculaturas mais profundas que, simbolicamente, chamaremos de musculaturas da emoção” (VIANNA, 2005, p.70-71).

Para tal empreitada é necessário lançar o corpo a um novo processo. Os princípios da TKV regem uma noção de corporeidade e vivência a partir da consciência e propriocepção corporais - visto que não se trata mais da verossimilhança ou não da ação, mas da força da presença -, e suas instruções

fortalecem o entendimento de resolução criativa, em contraponto a uma análise de hipóteses.

Klauss entende que o domínio da razão sobre a intuição impõe a reta como caminho e os movimentos retilíneos tendem a anular a intuição. Isso não acontece na opção pela espiral, que oferece gradual aprofundamento e expansão da consciência e revive infinitamente um corpo aberto ao conhecimento. O eterno espiral desenhado em movimento abre canais de percepção e de troca; é escultura viva em movimento (VITTORI, 2013). O espiral infinito buscado em cada aula se apresenta em cada espaço articular, em cada respiração, em cada oposição óssea.

A experiência na TKV amplia novas possibilidades criativas de movimento sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da “dança que está em cada um de nós”, segundo fala do próprio Klauss. As possibilidades geradoras de novos movimentos resultam em novas paisagens espaço-temporais, onde estruturas sensoriais e motoras estão infinitamente se combinando, em movimento.

Minha formação como bailarina e atriz está enraizada em movimentos, frutos da propriocepção e expressão do corpo em diferentes ações e reações. Movimentando-me através de uma aproximação entre processos surgem novos sentidos que vão sendo descobertos ao longo desta escritura. A individualidade contida nos conceitos da TKV faz com que cada um de nós possa registrá-la, sendo essa dança, o próprio ser que a executa, escuto Klauss... Essa é a minha versão, vivida na possibilidade de um corpo, no desvendamento desta cartografia.

“Pronto para!”

Este desvendamento do cartógrafo me lança às lembranças de aulas com Klauss Vianna, nas quais ele sempre nos dizia para estarmos prontos para! Não como se tudo já estivesse construído, mas com a atenção e a percepção necessárias à observação, à construção das relações e ao desenrolar dos eventos, buscando “como” emerge um movimento e o que se depreende dele.

Klauss sempre considerou a atenção como ponto crucial. Dizia que, inicialmente, o aluno não permanecia mais de 15 min. em sala de aula. Ele entendia que para um movimento ser elaborado de forma consciente e expressiva é preciso estar atento e buscar a verdadeira intenção na presença dos opostos.

A atenção cartográfica também é um trabalho criativo e inventivo, pois ao produzir conhecimento sobre a realidade, reconfigura o território observado. Para Kastrup (2009) a atenção no trabalho do cartógrafo também está em aprender.

Começar pela prática é começar pelo meio, num corpo a corpo com o campo, habitando o território da pesquisa. [...] A atenção não cabe no modelo da representação, que supõe a relação de duas realidades ou polos pré-existentes: o sujeito e o objeto. Ao invés de concebê-la como um processo individual, coloca o problema da potência individuante da atenção e de sua participação nos processos de subjetivação (KASTRUP, 2019, p.102).

O bailarino e o cartógrafo são e habitam ao mesmo tempo o corpo da pesquisa, da produção de conhecimento e da criação de mundo. É um território que se habita, sem parada, continuamente, num complexo processo de desterritorialização:

No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento (VIANNA, 2005, p.115).

Em ambos se revelam a necessidade da prática, a reconstrução e reconfiguração do corpo e do movimento, ou paisagens, e a inevitável presença do corpo como território na criação do movimento e na reflexão sobre a própria experiência que exige a atenção do corpo do artista pesquisador.

Ao agir, o corpo conhece e, ao mesmo tempo, produz o próprio mundo. A atenção, portanto, é parte de um trabalho criativo, concentrada e ao mesmo tempo, aberta às relações, já que é nesse espaço do processo, nesse “entre”, que se reconfigura a realidade. Trabalhar em grupo possibilita uma harmoniosa discordância, uma oposição desde os ossos. Quando um corpo toca o outro a oposição se acentua. Klauss dizia que era um parceiro e que a construção do movimento é um parto: exige um encontro, uma força e um esforço para ser criado. Ele definia o movimento como crise, exemplificando-a como o espaço entre um passo e outro no caminhar, o momento em que um dos pés está fora do chão e há o risco de desequilíbrio e queda. Só no equilíbrio precário é que o caminho se faz.

Manter no corpo a intenção de ser sempre estrangeiro me mobiliza e possibilita ampliar o olhar “novidadeiro” enquanto se dá a vivência desta cartografia. A figura agigantada de Klauss e a noção de corpo e de movimento que ele apresentava se associam à ideia de uma leitura, uma escuta e uma voz só conseguidas por um corpo inteiro, pleno e consciente. Um corpo que responde respirando, atento e disponível. Encontro em mim o corpo estrangeiro,

no intuito de criar uma palavra nova. Percebo em mim a sensação de dançar, o espaço nas articulações, enquanto vou escrevendo essa palavra e a próxima e o ponto e a vírgula. Próximo parágrafo.

Mapeando linhas: “Eu sou o movimento, não apenas me movo”

Mapeio a partir daqui, alguns mundos criados. Elegi dois processos em especial, pegadas do meu caminho junto ao movimento consciente, pista que sigo a partir do trabalho com os Vianna. Ambos foram realizados pela Universidade Estadual de Londrina – UEL, onde sou pesquisadora e docente. O primeiro deles diz respeito a dois projetos de pesquisa que se voltaram a um diálogo direto com os textos de Klauss: uma resenha teórico-prática desenhada a partir da leitura do livro *A Dança*, (VIANNA, 1999) e o segundo, a montagem de um texto teatral pouco conhecido, chamado *O Terceiro Personagem* (VIANNA, 1967/8).

O segundo processo se aproxima da cartografia, e aparece após a escrita da minha tese de doutoramento, “Pistas, rizomas, devires: por uma cartografia da peça radiofônica *Para acabar de vez com o julgamento de Deus*”, e levou o nome de *Tutuguri*. Os projetos elencados abordam processos significativos do trabalho de ator, como um conjunto interconectado, uma pequena troca de apoios, fragmento do grande Movimento Klauss Vianna no qual me incluo e também meus companheiros de viagem.

O primeiro se iniciou em 2007, com uma cuidadosa análise teórico-prática do livro *A Dança*, escrito por Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho, em 1990. A pesquisa foi realizada no Curso de Artes Cênicas, com participantes do “Programa de Formação Complementar de Pesquisa em Ensino de Graduação”, da UEL. Desde o início, o direcionamento da TKV sempre caminhou para a elaboração de partituras corporais que incluíssem textos e relatos dos integrantes do grupo, aliados ao texto de Vianna. Para tanto, ampliamos a criação de uma dramaturgia cênica incluindo o texto teatral *A Mulher de 27 Filhos*, de Ludmila Bollow (1983). Por isso a intenção de uma leitura inicial que incluísse a prática e que teve como resultado parcial da pesquisa a apresentação do exercício cênico “O Círculo Mágico”, na UEL, e no V Congresso da ABRACE, em Belo Horizonte, ambos no ano de 2008.

Ainda como parte do caminho e a partir dos rizomas criados em uma aula desenvolvida com base nos conceitos de articulação, impulso e sustentação, o grupo elaborou a “Aula Interativa na Técnica Klauss Vianna”, e, conforme denominada, é uma vivência corporal que oferece a qualquer pessoa interessada a possibilidade de experimentar no próprio corpo, de forma lúdica e criativa, esses fundamentos do movimento propostos por Klauss. Para melhor evidenciar a experiência, o grupo propôs aulas também a participantes de fora do curso

de Artes Cênicas, fortalecendo a ideia de que a técnica transcende a arte para ser entendida como um caminho para a expressão do homem no mundo, como sempre desejou Klauss. O importante não foi responder “que” corpo é esse, mas “como” este corpo estaria preparado para dançar em qualquer espaço.

Foi importante saber com qual olhar a obra me espia e qual carga corporal eu carrego, mais do que determinar onde essa vivência iria chegar.

O experimento cênico é uma atividade participativa do espectador. É uma cocriação. Um corpo que respira e se deixa atravessar, sendo um projeto, um fluxo; podendo ser afetado e afetar outros corpos. É preciso que o movimento - e a palavra aqui é o “como” em Klauss, e não “o quê” - desaloje o homem de seu corpo e de seu espaço para que se possa constituir uma condição desagregadora neste corpo, necessária ao processo criativo. Por que digo isto?

Parece óbvio, mas nem sempre o processo de desenvolvimento de percepção, criação e vivência é articulado. A semente inicial - atenção - nem sempre é incitada pela observação. Em consequência, o trabalho nasce sem pés, sem base. Cria-se um “desequilíbrio estável” enquanto devíamos criar um “equilíbrio instável” (BARBA e SAVARESE, 1995, p.10-11). Estes dois conceitos foram elaborados no decorrer da pesquisa e anunciam duas imagens: a primeira é a de uma arquitetura corporal com base nas compensações das musculaturas, que se tensionam para que a estrutura óssea seja mantida em pé. A segunda sugere apoios e oposições que geram, continuamente, respiração e movimento. Só assim é possível ressignificar o acontecimento e criar novos movimentos a partir dos apoios, do peso vivido e no momento da ação. É necessária uma conexão entre o movimento e a arte de criar. “Espelho pra dentro, espelho pra fora”. A vida do nômade não é nem dentro nem fora deste espelhamento, é somente um e também, multiplicidade. “É o corpo respirando sem limites entre dentro e fora, somente passagens, fluidos” (VITTORI, 2018, p.141-142).

Essa busca gerou ainda muitas voltas no espiral, fundamentando meu trabalho profissional até o momento presente. Uma consequência - entre outras - foi particularmente importante. Em 2010, na Universidade Estadual de Londrina - UEL criei o “Núcleo de pesquisa Klauss Vianna” e dei início ao projeto: “Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia Corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores”, com objetivo de estudar os processos criativos do corpo do ator. Os trabalhos e publicações realizados podem ser buscados no site do núcleo [Klausseando](http://klausseando.com)².

Em 2012 este grupo começou a trabalhar com bastões, explorando-os especialmente como apoio, aliado à pesquisa técnica. O bastão tem uma energia

² Disponível em: <https://klausseando.wordpress.com/?fbclid=IwAR1B8-iea6TOCRWbM808Ek9cVcMYie2_zgLdShy5ivZ8Yq8sGFSfROPMDf8>

específica, impõe desenhos no espaço. Era preciso uma escuta no sentido de entender a temporalidade criada na relação com o objeto, o direcionamento que se desenhava pelo espaço. E assim seguimos investigando as poéticas do movimento a partir de uma estrutura desenvolvida a partir da elaboração de partituras corporais com base na TKV.

Como caminho para tanto, Klauss pede um ocupar-se do corpo em suas relações, instante após instante: “[...] é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí temos a capacidade de criar movimentos próprios e cheios de individualidade e beleza” (VIANNA, 2005, p. 73). A finalização desta parte da pesquisa se deu na forma de apresentação do trabalho com base no texto de Klauss Vianna, *O Terceiro Personagem*, segundo Angel Vianna, escrito entre 1967 e 1968. O texto era inédito até então e compõe o espetáculo apresentado no vídeo <https://vimeo.com/50963608>. Seguem informações sobre o espetáculo:

“Tirem as sapatilhas”, dizia Klauss Vianna. Em *O Terceiro Personagem*, texto inédito do coreógrafo falecido em 1992, a indicação é igualmente enfática: “Você está prestes a quebrar o outro salto”. A primeira montagem para a dramaturgia de Klauss é londrinense e traz inquietações que perseguiram o coreógrafo durante sua trajetória artística e que embasaram a sua filosofia corporal. “O texto é uma forma de colocar em palavras os questionamentos de Klauss. É uma dramaturgia evocativa, não-linear, trazendo sempre aspectos da consciência do movimento e foi interpretado cenicamente sob a perspectiva da dramaturgia corporal”, conforme a diretora do espetáculo, a profa. Ceres Vittori. A montagem foi concebida também a partir de memórias de infância das sete atrizes-bailarinas que compõem o elenco. “O Klauss sempre dizia que não se separa a vida da sala de aula”, relembra a diretora. “A vida é a única oportunidade que me foi dada”, reflete, no texto, o dramaturgo. A própria diretora trouxe recordações dos tempos – entre 1987 e 1992 – em que trabalhou na companhia de Klauss, de Angel e, especialmente Rainer Vianna, de quem foi assistente. O espetáculo foi desenvolvido pelo “Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna”, na Universidade Estadual de Londrina (Divulgação oficial FILO 2012).



Figura 1. *O Terceiro Personagem* - Festival Internacional de Londrina - FILO, 2012.

Os resultados obtidos no projeto permitiram a elaboração de um novo mapa, avaliando quanto a abordagem utilizada poderia contribuir para o melhor entendimento da TKV, assim como sua importância para a dramaturgia cênica.

“Existir, cair, falir e repetir: a vida é a única oportunidade que me foi dada” (VIANNA, 1967/68; s/p.). A frase é de Klauss, mas me sinto à vontade para compartilhá-la como parte de mim. É assim que os desejos funcionam. O que é meu, já não é mais, é da vida do outro e assim continua o caminho.

A cartografia apareceu construindo uma narrativa não linear, representada por uma estrutura em rede, ou ainda, em espiral - imagem que nos é extremamente significativa. Esta estratégia metodológica foi utilizada na pesquisa-intervenção, tanto na composição de dramaturgia corporal, quanto na escritura do diário de artista como uma forma de narratividade. O diário de bordo é parte dos processos individuais, tanto quanto a composição da dramaturgia cênica experimentada.

Na obra de Klauss, não sou atravessada/tomada por uma catarse. Há, em troca, uma potência que me atravessa como um novo devir. Há uma experiência poética, interferindo na comodidade corporal. Nesse caminho saio da zona de conforto para uma evolução do movimento, investigando a fundo as possibilidades enquanto criadora e parceira do outro, estabelecendo relações que se completam e se chocam, estimulando o conflito. Continuei seguindo...

O projeto “Resquícius do Corpo Sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna” se iniciou a partir da minha tese de doutorado “Pistas, Rizomas, Devires: por uma cartografia da peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus*”, que visava ampliar a cartografia da tese já escrita, criando novos mapas de processos de dramaturgia corporal e performance em teatro. O trabalho foi uma ação investigativa sobre a obra de Antonin Artaud, em especial a Poesia no Espaço, e a teoria do Movimento Consciente, proposta por Klauss Vianna.

Os autores de referência foram revisitados em seus princípios conceituais que apoiaram a experimentação artística dinâmica e reflexiva desejada aos objetivos do projeto, a saber: criar uma metodologia contemporânea para a ação investigativa sobre a dramaturgia do trabalho do ator. As principais leituras influenciadoras do projeto foram *O teatro e seu duplo* (1984) e *Para acabar de vez com o juízo de Deus* (1975), ambos de autoria de Antonin Artaud, além da escuta da peça radiofônica *Para acabar de vez com o juízo de Deus* e a observação de suas obras pictóricas. A partir de *A Dança* (2005), de Klauss Vianna, foi elaborado um mapa provisório, roteiro de movimentos experimentados na rotina do grupo.

O grupo de pesquisa elaborou um processo colaborativo no qual foram criados dois recortes do trabalho: *Tutuguri*, uma passagem cênica apresentada em 2018, na Mostra de Teatro e Circo da Casa de Cultura UEL - Divisão de Artes Cênicas, em comemoração aos 20 anos do curso de Artes Cênicas da UEL. É um

espetáculo criado a partir do texto “Tutuguri – O rito do sol negro”, parte da peça radiofônica *Para acabar de vez com o julgamento de Deus* (ARTAUD, 1975). “Nessa travessia vão aqueles que ainda não ganharam totalmente o corpo...” sugerem os participantes.

“Carta a Paule Thevenin” foi levada a público em várias intervenções performativas, e foi um trabalho elaborado a partir da ideia de corpo sonoro e da audição da sensível carta escrita à amiga de Artaud após a proibição da peça radiofônica. Conforme os participantes, “sussurrar a carta era sentir cada palavra, a tonalidade, era como mastigar e sentir o gosto amargo do seu sofrimento e do nosso sofrimento, da nossa exposição. Era ouvir a nossa própria voz”.

Em ambos, o grupo se preocupou “como” dialogar com Artaud e não com “o que” arrancar dos abismos. O desvendamento de pistas oferecidas sendo incorporadas uma vez mais, sugerindo texturas de percepção, à medida que a memória do corpo vai respondendo a novos estímulos. A todo instante o corpo é recriado, reorganizado, pois novas relações se sucedem. Essa nova volta no espiral se construiu graças ao sentido de atenção e presença que o movimento consciente implícito na TKV trouxe para a rotina da construção de dramaturgia corporal. Em todo o percurso percebo que as pegadas deixadas me dizem: “Eu sou o movimento, não apenas me movo, quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo” (VIANNA, 1990, p. 104-105).

Nos processos pode-se perceber que o ator já não significa por simples transposição e imitação. Ele constrói seu significado por meio do seu corpo: de sua história e de suas partes. Seguindo essa perspectiva é necessário salientar que o teatro é essencialmente o lugar onde se refaz o corpo e para tanto se faz necessário conectar a memória do corpo a informações que o levarão a uma autonomia criativa, criando relação entre a presença e a palavra no espaço da cena. Território de passagem, onde o “verbo precedeu o substantivo, o fazer foi experimentado antes da coisa feita” (VIANNA, 1990, p.91). Diferente da mimesis, que imita a ação, a cinestesia a incorpora. Aí se localiza a dramaturgia do corpo. “Fazer enfim dançar a anatomia humana” (ARTAUD, 1975, p.55).

Dançamos todos, afetando e deixando afetar. Afetar e ser afetado são uma constante no fluxo desta cartografia e a respiração, envolvida no potencial de afetos dos dois autores de referência, esclarece o devir pretendido tanto pelo teatro artaudiano quanto pela forma de trabalho de Klauss, respirando a partir dos ossos. O diálogo com Artaud e Klauss nos coloca diante de uma obra construída espaço a espaço, conquistado e abandonado, um espaço nômade, espaço para que a vida se libere e não haja uma ligação pré-definida, pré-constituída. Uma obra que se abre para que novas conexões sejam produzidas.

Assim surgem subjetividades e temporalidades espalhadas para além do mar, em novos territórios de passagem.

Graças à memória corporal, posso fazer uso de uma lembrança da pele e dos ossos. Esse lugar que habitei não existia antes e também já não o habito mais, então aqui só falo de lembranças. A temporalidade necessária para dar vida a um novo corpo de práticas, que se transfiguram em crua consciência de uma corporeidade, foi transformado neste diário de bordo. Nós nos instalamos em territórios para poder sair deles.

É poética da carne; é palavra que se movimenta.

Pegadas

Cartografar é, em síntese, refazer as pegadas deixadas no caminho. É poder ir e vir no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que habito o texto. Essas pegadas são novos territórios de passagem sobre territórios anteriores, deixadas como pistas para este mapa cartográfico. É necessário um processo contínuo de desterritorializar o corpo e retomá-lo e assim, seguidamente, no fluxo de uma respiração.

Este artigo busca articular os conteúdos que emergiram das práticas, a partir dos mapas teóricos descritos e analisados nos parágrafos precedentes. A peculiaridade deste trabalho está em borrar os limites entre a participação da cartógrafa na criação da cartografia e na produção dos mapas que compõem esta escritura cartográfica.

As associações criadas neste texto se deram ao nível dos meus estudos em dança com os Vianna, reconectadas para o desenvolvimento da cartografia. Foi necessário olhar primeiro o mapa que é meu corpo, para criar nova cartografia. A ideia de memória corporal, presente em minha trajetória na formação na TKV, também foi trazida para a ressignificação das minhas próprias impressões construídas sobre autonomia e estender materialidade a esta escritura. Essa experiência com o corpo me coloca em contato com a palavra e posso experimentá-la. Então, numa via de mão dupla entre o corpo e a palavra, sem um lado de dentro nem de fora, é que posso ir de um lado ao outro através de um caminho contínuo. Posso abraçar tudo que o corpo comporta, caminhando sempre, conquistando novos espaços. O corpo mesmo parado respira, responde, estabelecendo trocas que se completam, ao mesmo tempo em que se chocam, estimulando o conflito necessário ao fazer cartográfico.

O mapa que vai sendo cartografado permite investigar o problema da criação durante o processo de acercamento da obra escolhida. O desejo, assim como os devires que se depreendem desta experiência, são processos efêmeros

e fugidios. O cartógrafo não tem somente olhos e ouvidos para as palavras, ele reconstrói sobre as figuras das palavras, então não há uma análise de um objeto que habita outro lugar, só o relato do sopro na pele, da respiração que renova o desejo, da minha própria voz. A autonomia é o que se mantém como fruto da troca, o que fica do trabalho; histórias contadas a partir da memória corporal. O texto deixa de ser inócuo e passa a ressoar no corpo do leitor.

Vou tentando manter o “danço mesmo parado”, proposto por Klauss; não o movimento explícito, mas a energia que o desencadeia. O espiral infinito permite voltar a 1987 e vir observando as pegadas construídas por lá, até chegar ao momento onde me encontro agora. Permite ainda, que eu reconstrua a relação como bailarina e atriz, recordando com Klauss o corpo preparado e acordado: pronto para! Ele proporciona chão mais uma vez. E ossos e articulações para mobilizar o território corporal. O espiral de desterritorializações se apresenta não como caminho a ser refeito, mas como novo caminho a ser caminhado... Há, sim, mais uma oportunidade de viver visceralmente os espaços abertos, deixados como os buracos por onde se enfiam a agulha e a linha, e vão costurando esse abraço.

Eu habito o papel...

Recolho água com as mãos e, quase imediatamente, ela se esvai e sigo recolhendo. A paisagem anterior indica minha leitura da obra, entendendo que não há significados estáveis, não há militância dos significantes, só água a ser recolhida novamente, em uma nova repetição, em uma nova respiração.

Aqui o mapa desejado para esta cartografia é retomado. Na forma de um texto final, ele indica um recorte ou, ao menos, uma suspensão no fluxo da pesquisa. Como produção de conhecimento traz aquilo que ficou daquilo que já se foi. Como performance, cria um vazio no próprio mapa.

Klauss está em minha memória corporal e influencia hoje o delinear deste devir. Faço uso de um equilíbrio instável, procurando na morte voluntária da ação a multiplicação de uma sensibilidade onde é preciso deixar a água se derrubar para ter como novamente recolhê-la. Repetir o irrepetível, modificando o movimento até que haja um agregado de elementos relacionados o suficiente para que aconteça a partilha de propriedades sensíveis. “Cair, falir, desistir, repetir”...

REFERÊNCIAS

AMADOR, F.; FONSECA, T. M. G. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 61, n. 1, 2009, pp.30-37.

- ARTAUD, A. **O Teatro de seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- _____. **Para acabar de vez com o juízo de deus / O Teatro da crueldade**. Lisboa: & etc, 1975.
- BARBA, E; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1995.
- BOLLOW, L. The Woman with 27 children. In: **One acts and monologues for woman by Ludmila Bollow**. Broadway Play Publishing, 1983.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** v. 3. Rio de Janeiro, Ed 34, 1996.
- KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da; PASSOS, E. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- KASTRUP, V. La atención cartográfica y el gusto por los problemas. **Rev. Polis psique** [online]. v.9, n.spe, pp. 99-106, 2019.
- NEVES, N. Técnica Klauss Vianna – Processos evolutivos. In: **REVISTA TKV**. São Paulo, v.1, nº 4 – Ed. USP, pp.18-25, 2019.
- VIANNA, K; CARVALHO, M. A. de. **A dança**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.
- _____. **A dança**. 1ª. ed. São Paulo: Siciliano, 1990.
- VIANNA, K. **O terceiro personagem**. Texto mimeografado. 1967/68.
- VITTORI, C. Klauss Vianna: corpoesia em performance. In: Batalha, Ana P.; Macara, A.; Mortari K. (org.) **Entre o ser e o estar – técnicas somáticas e práticas performativas**. Lisboa: Ed. FMH – Universidade de Lisboa, pp.135-145, 2018.
- _____. Klauss Vianna: corpo poesia em performance. **Karpa: journal of theatricalities and visual culture**, v. 6, Performance, 2013.

TESTEMUNHO DO ENCONTRO COM RAINER VIANNA¹

Soraya Jorge²

FAV, Faculdade de Dança Angel Vianna

RESUMO | ABSTRACT

Escrita testemunho do encontro com Rainer Vianna. Uma experiência de aprendizado onde a transmissão, além de ter acontecido através de habilidades para a percepção e consciência do movimento do corpo, se expande pela qualidade de presença do facilitador. Emerge um grande interesse em aprofundar sobre o que se produz, e até mesmo curar, quando um campo de ressonância, confiança, é assentado entre pessoas. O termo cura é aqui colocado como um espaço de cuidado e criação.

Palavras-chave: Testemunho, Rainer Vianna, Transmissão, Aprendizagem, Cuidado, Criação.

Witness writing of the meeting with Rainer Vianna. A learning experience where transmission happens through the perception of body movement awareness, as well as by the quality of the facilitator's presence. A great interest emerges in delving into what is produced, and even healing, when a field of resonance, trust is established between people. The term healing is used here as a space of care and creation.

Key-words: Witnessing, Rainer Vianna, Transmission, Learning, Care, Creation.

Experiência

Uma mudança de curso. Uma montanha, um vale, um caminho, uma abertura de sol, um pequeno fio de água correndo, uma bifurcação, um encontro de águas, um testemunho do tempo que muda a história. *Rainer Vianna*. Eu, pequena, abraçada por uma pessoa grande, envolvida pelo seu corpo e braços.

¹ Rainer Abras Vianna (Belo Horizonte, MG, 1958 – Rio de Janeiro, RJ, 1995). Bailarino, coreógrafo, professor de dança e ator. Filho de Angel e Klauss Vianna. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa482532/rainer-vianna>. Acesso em: 02 out. 2022.

² Artista, educadora, terapeuta, especialista em pesquisa do movimento e estudiosa das somáticas, da dança e de diferentes vertentes da psicologia, psicologia corporal e psicanálise. Introdutora do Movimento Autêntico (MA) e Disciplina do Movimento Autêntico (DMA) no Brasil e Lisboa. Certificada e parte do Colegiado Internacional da Disciplina do Movimento Autêntico seguindo a linhagem da criadora Janet Adler. Co-criadora do CIMA, Centro Internacional do MA no Brasil, e do seu Processo Formativo. Doutoranda em Dança pela FMH de Lisboa. Professora da Faculdade de Dança Angel Vianna (RJ-Brasil) por mais de 30 anos, onde também se formou. Em formação no método Experiência Somática (SE). Facilitadora do MA no curso Psicologia e Anatomia Sensível (BMM) e uma parceria no campo da Antropologia – Modo Operativo And e o MA.

Contornada, aprendendo a receber, a ser contorno, olhar nos olhos, sentir com.

Ser no olhar do outro que me vê, me ver em um ensaio testemunho como na preparação e apresentação de uma dança. Um testemunho contorno, um testemunho aventura, um testemunho desafio. Sinto-me lançada para um mergulho no contato com o espaço, um novo horizonte.

Desde então navego mares com sua presença em meu corpo, no campo que me envolve, a cada passo, na honra de colocar meus pés nesse chão impermanente, ao mesmo tempo conhecido e misterioso.

Um agradecimento imenso à família Vianna, principalmente à *Rainer Vianna*, meu primeiro mestre.

Suavozrouca, altiva, carinhosa, carregava nas entrelinhas questionamentos, saberes e respondia aos meus olhos ansiosos com doçura e firmeza.

Suas mãos grandes, dedos longos, tocavam partes do meu corpo para acordar e ceder à luta imensa que carregava. Uma guerra interna que nunca desapareceu e que encontrou um porto, uma abordagem, espaço propício para o sentir, contatar.

Para sentir é preciso que haja campo suficientemente seguro para o arriscar que pode se dar em um pouco a pouco rítmico. Sentir para se saber criação, dando forma às forças. Aprendizagem nas experiências. Forças que encontram fluxos circulares, espiralados, vibratórios de ser viva na vida, da vida.

Do sensório movimento, do movimento emoções, das emoções pensamentos, dos pensamentos ações, atitudes, passagem, pulsação do íntimo ao fora, subjetivações, mundos, cosmos.

Sem pretensão, já conhecendo muito mais do que conhecia, com mais silêncio e pausa me apreendo presente nos tempos. A memória corporal é sensória motora, emocional e energética de ser acompanhada.

Respeito, honra, humildade, reverência, comprometimento, rebeldia, desbravamentos, aventuras, autenticidade, espontaneidade, disciplina, anarquia, foco, horizonte, abertura, espaço, continente, abraço, contorno, afeto, afeto, afeto. O que testemunho em sua presença é meu também.

Com a Dança Livre, nome que dava ao seu trabalho, reconheci o quanto precisava ser vista e que os afetos não tinham caminhos precisos no corpo para desaguar. Exercitar a percepção no chão de madeira, com claras e possíveis direções, o sentir foi ganhando sentido nas expressões. Os gestos foram se compondo pelos ilíacos, encaixe do fêmur, escápulas, clavículas e as dobras articulares todo dia descobertas. O alinhamento dos ossos, o tônus dos músculos, contatos, pesos, alavancas, suspiros, voz do inominável, expiravam beleza,

corpo arte. Nuances, detalhes, o todo, soma. Cada aula, cada encontro, dores, prazeres, lágrimas, alegrias pessoais e coletivas eram compartilhadas.

Rainer Vianna, você é vivo em mim.



Figura 1. Fotografia de autor desconhecido, anos 80. A foto mostra o perfil direito do corpo e do rosto de *Rainer Vianna*. Ele é alto, está em pé, possui cabelo castanho, pele clara, com uma roupa inteira preta e um tecido amarrado na cintura de cor bege como um cinto. Seus olhos estão abertos e sua mão direita toca a área do diafragma e a esquerda as costas na mesma altura, de *Soraya Jorge*. Ela está de frente, é baixa, cabelos pretos, curtos na testa e longos atrás. Vestida com uma meia de dança fina, longa e uma blusa branca sem mangas com os escritos *Diretas Já*. Seus olhos estão fechados, boca meio aberta, e os braços ao longo do corpo. É uma sala de dança de paredes brancas e atrás de *Rainer* e *Soraya* têm duas pessoas em pé e duas barras de madeira, uma acima da outra com uma boa distância entre elas.

Testemunho

O testemunho não é somente um texto ou um relato, é também uma figura. Sua ação possui a espessura sensível da carne do mundo que ele evolui. A experiência do testemunho será, portanto, a de um encontro sensível (PIERRON, 2010, p.273).

Nessa escrita testemunho sou movida a falar da experiência, da potência dos encontros na transformação pessoal e coletiva não na perspectiva da modernidade de construção do conhecimento como acúmulo de informação. E sim de como o afeto ativa o saber, saber de sabedoria, e do modo de transmissão em espaços de aprendizado que facilitam a consciência corporificada, reflexões ações, frutos das experiências. Segundo Larrosa (2002, p.21), a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.

Como o que nos toca, transformadas em nossa própria di_gestão, faz emergir o conhecimento intuitivo de tempos não lineares e potentes presenças.

Segundo Ailton Krenak, um dos filósofos e ativistas indígenas do Brasil mais atuantes do momento, há um apaixonamento pela técnica e um esquecimento da própria sabedoria.

Para os povos Kaiowá e Guarani, alguns significados para o termo arandu são “ouvir o tempo”, “vivenciar”, “conhecer com a experiência de vida, na relação intrínseca com o ambiente”, “entendimento”, “conhecimento”. Em uma palavra, esses vastos conceitos talvez poderiam ser sintetizados como “sabedoria”³.

No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa de José Pedro Machado, a palavra *saber* vem do latim *sapere*, que, além de outros significados é “ter gosto; exalar um cheiro, um odor; perceber pelo sentido do gosto”⁴.

Talvez esse caminho do saber degustado pelos sentidos e do uso que faço do verbo *di_gestar* para a absorção celular do vivido, se aproxime do saber sabedoria dos povos originários.

Odor, Sabor, Saber. Notar, olhar, tatear, saborear, ouvir, cheirar é sentir a presença do outro em nós. “[...]Não somos mais nós mesmos no encontro com um outro: tornamo-nos nós mesmo no encontro com um outro” (Tsing, 2022, p.95-96).

E é isso, foi, continua sendo, o gosto de encontrar palavras sobre o caminho de aprendizado com a família Vianna. Os tempos se misturam, numa duração alargada de memórias que acesso. Com *Rainer*, Angel e Klauss vivi momentos distintos e simultâneos e foi com o *Rainer* que tudo começou. Muito descrito sobre a relação com ele, também foi experienciado com todes, e na continuidade até pouco tempo atrás, com Angel.

Utilizo-me do conceito de Testemunho do Movimento Autêntico (MA) e da Disciplina do MA (DMA), que há mais de 25 anos me dedico, para trazer a qualidade de campo relacional que estas abordagens promovem. Esse conceito/função já era de alguma forma experienciado na relação com *Rainer*, mas no tempo de dedicação e formação no MA ganho discernimento para descrever, apreender e fazer conexões sobre. “Assim a cada nova testemunha, por sua experiência, mantém vivo o acontecimento” (PIERRON, 2010, P. 178).

O MA foi criado nos anos 60 e nos anos 2000, renomeado para DMA, pela criadora Janet Adler⁵.

³ Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/florestas/arandu-temos-muito-o-que-aprender-com-a-sabedoria-indigena/>. Acesso em: 01 out. 2022.

⁴ Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/etimologia-das-palavras-saber-e-sabor/15864>. Acesso em: 15 set. 2022.

⁵ Disponível em: <https://disciplineofauthenticmovement.com/discipline-of-authentic-movement/welcome-from-janet-adler-founder-of-circles-of-four/>. Acesso em: 26 set. 2022.

O contorno e princípio base dessa abordagem é a relação entre Movedores e Testemunhas. Dessa relação envolve a Testemunha Interna, ou Testemunho, como prefiro dizer, que é a consciência encarnada. Testemunhar é a habilidade de ver, sentir o outro, se diferenciando e, ao mesmo tempo, entrando em ressonância. É se distanciar para estar próximo, com a percepção dos julgamentos, interpretações que se faz de si e do outro. Outro humano e inumano. É o cultivo, fortalecimento, clareza no manejo dos estados egóicos aos estados de união com tudo que existe.

No MA essa habilidade é exercida, detalhada, estudada na ação do mover/ pausar ao ser acompanhada por uma Testemunhada Externa. E no processo, passando a exercer a função da Testemunha Externa. O Testemunho de si se expande, enraizando a percepção espacial do quanto somos o outro. Um paradoxo. Um si que se refere ao íntimo que passeia ao longo do singular ao comum.

Oferecer um testemunho na escrita e/ou na fala é expor, se dar um tanto na relação com o outro. Ao nomear a própria percepção do visto, escutado, sentido, considerando os diferentes aspectos como a fisicalidade, sensações, emoções, pensamentos e interpretações, nessa abordagem, é o que se diferencia da observação. E se expande ao modo como se constrói a linguagem verbal, justa com a experiência e também sendo experiência.

Escrita Testemunho do como me sinto, até hoje, ter sido vista por ele e as reflexões que emergem a partir de sua presença afetiva no campo do aprendizado. “O ensinamento do testemunho tem um alcance bem mais vasto que a informação. Delinea [...] um estilo de relação com a verdade” (PIERRON, 2010, p.60). Verdade como experiência que nos acontece no momento, que nos transforma reverberando no entorno. Como no MA, no mover e ser movida, afetar e ser afetada, algo do vivido que não pode ser repetido.

Exemplos disso começam desde muito cedo com experiências no carnaval, numa cidade do interior, tanto nas ruas quanto no clube que a família frequentava. Estados extraordinários de ser movimento, tomada por ele sem perder a consciência. O de acompanhar as procissões e ouvir as senhoras mais velhas com velas nas mãos cantarem as rezas em um tom bem alto; conversar sobre espiritismo e reencarnação com meu pai kardecista e com as freiras sobre deus no colégio Santa Teresa D’Ávila; de me sentir expandida, pertencente a mim e ao cosmos nas aulas de *Rainer*; e no micro movimento tornar pedra e outras naturezas nas rodas do MA. Experiências que nomeio como diretas, sem ruídos, sem o “como se” da linguagem. Experiências que me atraíram a fazer a dança dos Vianna, (psico)terapias corporais, psicanálise, ter sido batizada na Umbanda e encontrar, nos últimos tempos, o Movimento Autêntico, caldeirão

para todas esses segmentos.

É com o *Rainer* que entendo somaticamente que viver tudo isso no corpo é a minha trilha de vida.

Nascida em Lorena, São Paulo, com passagens por Florianópolis, (Santa Catarina), cidade de minha mãe onde nasceram meus dois irmãos, vim para o Rio de Janeiro com 17 anos fazer faculdade.

Apaixonada pelas palavras escritas e faladas cursei Jornalismo. Só muito tempo depois percebi que a paixão era pela palavra gesto, sensória, do movimento. Nos livros algumas reverberavam, mas me faltava a percepção do/no movimento para discernir, legitimar, autorizar o sentido em meu corpo e partilhar a vitalidade fervida pelo processo.

Logo me envolvi em questões políticas na Faculdade Hélio Alonso atuando no Diretório Acadêmico Vladimir Herzog. Continuando a paixão pelas palavras vivas, fiz estágios em diferentes rádios e, ainda nos anos 80, escrevi no LUTA & PRAZER, um jornal de comportamento ligado a **Revista Rádice**, cujo o foco era a psicologia. Tive a oportunidade de entrevistar Gerry Marezki⁶, Fernando Gabeira⁷ e *Rainer Vianna*, em um tempo de retorno dos exilados da ditadura militar e de um importante movimento somático ecológico.

Com a impulsão de amigues e a alegria de conhecer Rainer nessa entrevista, iniciei aulas regulares com ele no Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação⁸.

Passava mais tempo na escola fazendo suas aulas de Dança Livre, as de Expressão Corporal e Dança Clássica com Angel e cursos com Klauss. Neste envolvimento, além do encantamento com as possibilidades apresentadas pelo movimento consciente e criativo do corpo, algo se acendeu e me fez questionar o caminho como jornalista.

Que trajetória seguir? Uma trilha desconhecida, com algumas pistas. Com a luz piscante dos pirilampos, conhecidos também como vagalumes, aprendi a receber a intermitência de ver e ser vista o e *no/pelo* escuro, tocar e ser tocada

⁶ Gerry Marezki (1930-2013) – bailarina, coreógrafa e professora. Possui formação em Anti-Ginástica com Thèrese Bertherat, em Paris, em 1979. Cria a Corpo-Análise em 1980. Disponível em: <https://gerrymarezki.wordpress.com/gerry-marezki/>. Acesso em: 02 out. 2022.

⁷ Fernando Gabeira, escritor, jornalista e ex-deputado federal pelo Rio de Janeiro (1998-2010), nascido em 1941, é mineiro de Juiz de Fora e carioca por opção desde 1963. Disponível em: <https://gabeira.com.br/biografia/>. Acesso em: 02 out. 2022.

⁸ Angel vianna, Klauss Vianna e Tereza d'Aquino fundaram, em março de 1975, o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação (1975-1983), situado na Rua Góes Monteiro, em Botafogo, no Rio de Janeiro. O “Corredor Cultural”, como ficou conhecido, era uma casa antiga cortada por um corredor que dava acesso às salas de aula. Tratava-se de uma escola de dança, especializada em Expressão Corporal, mas o espaço atraía profissionais de diversas áreas – bailarinos, arquitetos, psicólogos, fisioterapeutas, músicos, poetas, atores, donas-de-casa, entre outros – promovendo uma troca constante e interdisciplinar.

o/pelo invisível, cheirar as presenças, sentindo a escuridão e a luminosidade no/do espaço.

Chamo de farejamento esse modo de pesquisar, interagir na/com a vida e que ganha e perde tónus a cada encontro, a cada instante da caminhada.

Muitos elementos se somam para aguçar esse farejamento. As inquietudes sensoriais, emocionais, espirituais e muito da fisicalidade que envolve todas essas camadas. Como trabalhar com a dança, movimento, tendo nascida com uma síndrome circulatória com o estranho nome de Klippel-Trenaunay.⁹

Esse caldeirão de inquietudes, curiosidade, estranhezas, alegrias e dores que me levaram até a dança. À essa dança dançada nessa Escola. Obra criativa das ações de farejamento para a paragem, cuidado, expressão dos gestos precisos.

Dança

“Precisamos dos olhos dos outros para nos formarmos e continuarmos a existir” (STERN, 2007, p. 129).

O *Rainer* me viu e eu me senti vista por ele.

Suas aulas me proporcionaram um intenso conhecimento/consciência do movimento, concentração, foco, relaxamento e grande expansão nos espaços internos e externos. Dançar livre, improvisar seguindo proposições abertas à singularidade me ajudaram a construir contorno, corpo. Abrir os braços e correr nas diagonais soltando o ar, sentindo os pés, as pernas, a bacia, o peito produziram as relações mais sérias e brincantes que eu poderia ter com a vida, não como opostos e sim como comunhão.

Além de todo afeto na transmissão de conhecimento, fui convidada a dar aulas de Dança Livre para iniciantes e para ser assistente em alguns congressos, simpósios, congressos de corpo e (psico)terapias. Ser professora de movimento enfatizou o sabor de gostar de gente, fala de Angel Vianna que também é minha. Reforçou o interesse em estudar melhor essa profissão/função tanto pelo que vivi com *Rainer* quanto pelo contínuo interesse de encontrar práticas somáticas

⁹ A síndrome de Klippel-Trenaunay é descrita como tríade que consiste de hemangiomas capilares cutâneos, hipertrofia óssea e de tecidos moles e dilatações venosas. A etiologia é incerta. Sugere-se, porém, ser resultado de anormalidade mesodérmica que ocorre durante o desenvolvimento fetal levando à manutenção de comunicações artério-venosas microscópicas nos tecidos. As manifestações clínicas dependem do segmento corporal afetado, geralmente um dos membros corporais, unilateralmente. As mais comuns são: hemangiomas cutâneos, dilatações venosas, aumento do membro afetado e das extremidades (macrocefalia e acromegalia). Hemorragia digestiva baixa pode ser sintoma raro nos pacientes com varicosidades peri-retais e colônicas. Disponível em: https://sbcp.org.br/revista/nbr222/P109_112.htm . Acesso em: 26 fev. 2022.

que favoreçam o ver o outro, as relações, a comunicação verbal e não verbal. Um comprometimento ético/estético.

Enquanto fazia o curso Técnico de Bailarino Contemporâneo, referendada por Angel, comecei a dar aulas de Expressão Corporal no próprio curso, que depois é renomeada de Consciência do Movimento - Jogos Corporais e hoje Metodologia Angel Vianna (MAV) em um formato de Pós-graduação. Como aluna e professora desta escola há mais de 30 anos, hoje ministro o Movimento Autêntico na *Pós de Terapia Através do Movimento_Corpo e Subjetivação*, desde o seu início em 2007. Pós que também me formei.

Pesquisadora do movimento sensível, das somáticas, introdutora da Disciplina do Movimento Autêntico no Brasil e Lisboa, até hoje os princípios do pensamento prático da família Vianna, experienciados por mais de 20 anos, incorporados, corporificados, emergem nos cursos que facilito e na vida. A conexão entre estudo e criação, os campos da arte/saúde/educação/ecologia são tecidos no chão de madeira e no olhar para as singularidades de cada praticante, participante.

A escola *Espaço Novo*, inaugurada em 1983, hoje é a sede com o nome *de Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna (EFAV)*, no bairro de Botafogo, RJ. Tenho lindas memórias das escolas mencionadas no texto e do espaço na Rua Maria Eugênia, Humaitá, RJ, onde Rainer deu aulas por um tempo.

No *Espaço Novo*, mesmo horário, início das noites, dávamos nossas aulas em salas diferentes: Angel na sala D, Rainer na sala B e eu na sala A. Para quem conhece, não havia a sala E. Tínhamos muitos alunos, uma média de vinte em cada sala. Os sons se misturavam, o burburinho e entusiasmo eram mesmo contagiantes, dos chãos de madeira à secretaria, ao bar de Dona Margarida que ficava ao lado do portão principal da Escola, espaço que um dia foi a biblioteca. Fazíamos bastante barulho e muitas vezes ela se mostrava incomodada porque não íamos embora. Era nosso lugar especial de encontro após deliciosas aulas de dança, mergulho nas percepções. Espaço de muito afeto, memória do muito que sou hoje.

Estudei, formei e me tornei professora. E *Rainer* sempre será o portal dessa caminhada.

Quando fui morar na Califórnia (CA), Estados Unidos, no início dos anos 90, aprendi a palavra Somáticas para falar sobre o trabalho que já fazíamos com a família Vianna. Nome batizado por Thomas Hanna, em 1977, se referindo aos estudos e práticas do Soma, corpo percebido pela pessoa que o experiencia, compreendendo a multiplicidade de camadas que nos compõem.

E é na CA onde conheço o MA. Caminhada intuitiva de atrair o que me atrai, sem nem saber bem o que.

Chamamos de instinto, em seu aspecto de intuição vivida, a simpatia que nos transporta, num gesto que efetua uma transformação *-in-loco*, ao coração de um acontecimento único, que é apenas o começo, com o qual a nossa vida irá agora coincidir, mas cujo desfecho ainda não é conhecido e , conseqüentemente, expresso – atado, como o movimento adiante, à tendência supernormal (MASSUMI, 2021, p.66).

Foi através do trabalho corporal que o entendimento sentido sobre cuidar das próprias feridas, se enraízam tecendo as camadas físicas, emocionais, energéticas e reflexivas. Pensamos com o Soma, ou seja, com o corpo todo, camadas entrelaçadas intimamente que se exprimem na pele e nos muitos modos de estar na vida. O cuidado de si, em minha compreensão, possui uma relação intrínseca com a criação, aprendizado e espiritualidade. Não deixa de ser um prisma do cristal.

Até hoje não sei como descrever com precisão o que é a espiritualidade, mas desde pequena uma sensação do que não tem nome, conecta, arrepiada e, paradoxalmente, traz sensações de pequenez e imensidão. Pertencimento, estado de unicidade com o cosmos.

Uma vida espiritual autêntica é marcada pela atenção sutil e cuidadosa no momento presente, a nossa condição atual, às nossas ações, atitudes, sentimentos, pensamentos e propósitos. Não há nada além para ser buscado, mas muito podemos fazer apenas com nossa vida atenta e cuidadosa (JUNIOR, 2010, p.103).

Reconhecer a nossa limitação e nossa dor, não ignorá-las, não evitá-las e cuidar delas como parte fundamental de nosso ser, é uma dimensão fundamental da prática espiritual. Precisamos acolher tudo que surgir em nossa vida interior, sem expectativa ou valoração. Cada fenômeno de nossa interioridade é precioso do modo como é. Nosso Self ou nossa natureza ampla pede apenas que sentamos e observemos com liberdade e sem julgamento aquilo que surge” (JUNIOR, 2010, p.92).

Rainer Vianna era muito atuante em pensar o corpo político, nas artes, terapêuticas e educação. Reunia em torno de si um grande número de pessoas. Com ele dançamos e limpamos praças, protestamos contra as Usinas Nucleares em Angra dos Reis, abraçamos a Lagoa Rodrigo de Freitas em um propósito de valoração e conservação. Sinto-me emocionada ao escrever essas palavras nesse momento político do Brasil e estar na foto com uma camiseta das Diretas Já.

Em sua imensa presença, me sentia grande e o mundo cheio de possibilidades.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LAROSSA, 2002, p.23).

Conclusão

O amor, a consciência sentida, pessoal e coletiva tornam o processo de aprendizagem um fazer único de afeto que transformam e abrem caminhos. A transmissão testemunho, aprendizado imanente da presença de *Rainer Vianna* tornaram os acontecimentos em experiências corporificadas. Oferendas que vivo até hoje.

Termino com um pequeno escrito dos anos 80, enquanto aluna e já professora da *Escola Espaço Novo*. O desejo de partilhá-lo reafirma como a experiência sentida, como um rio, atravessa os tempos, ganha novas formas e continua correndo.

Corpo Contorno

Desenhar o contorno para atravessá-lo.

O seu traçado são linhas retas e arredondadas, curvas espiraladas que se encontram em algum ponto do corpo.

Em vários pontos os encontros são corpos.

Como num abraço que contém e emana, a pele faz caber dentro e se apropria do tamanho que também é de fora.

Estou falando de gente. Da gente que se debruça em si e encontra o outro.

O processo de desenhar o contorno corporal fecha um ciclo de articulações e ossos, de gestos e estórias.
De movimento no tempo.
De memória presente.
De epiderme. De sensações percorrendo direções, de saltos viscerais em profundidade.
De vertigem.

Estamos na passagem de um ano.
Território de impulsos,
e de outros tantos contornos que coexistem em superfícies entre nós.

Soraya Jorge

(Trabalho realizado com o segundo ano manhã do "Curso Técnico para Bailarino Contemporâneo" - Escola e Faculdade Angel Vianna).

REFERÊNCIAS

RÖHR, Ferdinand (Org.). **Diálogos em Educação e Espiritualidade**. Recife: UFPE, 2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=es&nrm=iso> Acesso em: 02 out. 2022.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

PIERRON, Jean- Philippe. **Transmissão**: uma filosofia do testemunho. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

STERN, Daniel. **O momento presente na psicoterapia e na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo**: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N-1 edições, 2022.

O OLHAR PARA A ANATOMIA E CINESIOLOGIA DENTRO DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA: CONVERSA COM MARINÊS CALORI

Izabel Martinelli¹

Marinês Calori²

RESUMO | ABSTRACT

A Técnica Klaus Vianna apresenta um estudo sobre as alavancas biomecânicas e os direcionamentos ósseos, denominado Processo de Vetores TKV, que possibilita aprofundar as investigações de movimentos sob a perspectiva das forças envolvidas na execução dos mesmos. Esse estudo vem sendo aprofundado constantemente, ganhando novos aprofundamentos ao longo do tempo. Nessa entrevista, Marinês Calori nos conta um pouco desses aprofundamentos e do seu olhar para o desenvolvimento da Técnica Klaus Vianna, a partir da sua trajetória de trabalho e pesquisa.

Palavras-chave: Técnica Klaus Vianna, Vetores TKV, Quiropraxia.

The Klaus Vianna Technique presents a study on the biomechanical levers and bone directions, called TKV Vector Process, which makes it possible to deepen the investigations of movements from the perspective of the forces involved in their execution. This study has been constantly deepened, gaining new insights over time. In this interview, Marinês Calori tells us a little about these insights and her look at the development of the Klaus Vianna Technique, based on her work and research trajectory.

Keywords: Klaus Vianna Technique, TKV Vectors, Chiropractic.

Introdução

No século XX, no universo das artes do movimento, os estudos anatômicos e biomecânicos começaram a ganhar importância, em uma busca pela relação

¹ Izabel Martinelli é artista da dança, educadora e produtora, formada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi (Licenciatura e Bacharelado/2017) e especialista em Técnica Klaus Vianna, pela PUC- SP. Iniciou seus trabalhos artísticos no grupo Chega de Saudade, dirigido por Rubens Oliveira, com quem também trabalhou em diversos projetos como produtora, ensaiadora e professora de dança (2012-2015). Também integrou o ...Avoa! Núcleo Artístico (2016-2018), dirigido por Luciana Bortoletto, grupo que pesquisa a dança no espaço urbano. Em 2019 criou seu primeiro solo “Estudos para se libertar”, orientado por Beth Bastos. Como educadora trabalhou em diversas instituições com o público de crianças e adolescentes, entre elas a Associação do Abrigo N. S. Rainha da Paz do jd. Fim de Semana, Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA, Programa Municipal de Iniciação Artística - PIÁ. Atualmente trabalha como professora de Ensino Médio, na Fábrica Escola de Humanidades - João Filgueiras Lima e ministra aulas de improvisação em dança para adultos.

² Marinês Calori é graduada em Artes Corporais pela UNICAMP-SP e Quiropraxia pela UAM. Atua como Docente no curso de Pós-Graduação em Técnica Klaus Vianna, na PUC-SP e como professora convidada do curso de Pós-Graduação em Bases da Saúde Integrativa e Bem-Estar no Albert Einstein - Instituto de Ensino e Pesquisa. É professora de Técnica Klaus Vianna, na Sala Crisantempo, criadora do Método Escola de Coluna Somática aplicado em unidades de saúde na cidade de São Paulo e Campinas; atua regularmente como Quiropraxista em consultório particular em São Paulo.

entre o movimento mecânico e a expressão. A Técnica Klauss Vianna (TKV), junto de outras técnicas de educação somática, que não se pautam em códigos ou modelos específicos de movimentação, mas nas experiências singulares, nos estudos aprofundados do corpo em movimento, surgiram como práticas que ofereciam um outro olhar para o movimento dançado, um mergulho profundo nos gestos aprendidos, executados e transformados, tirando o corpo das zonas de conforto, revelando padrões pré-estabelecidos e conflitos invisibilizados. Dentro dessa perspectiva de corpo que busca se distanciar das dicotomias, sem isolar o corpo que dança do corpo que vive, sem separar mente e corpo, teoria e prática, os estudos de movimento propostos por Klauss Vianna indicaram um caminho que explora as alavancas biomecânicas, a partir de vetores de força específicos, atualmente nomeados como Vetores TKV.

Ao entrar em contato com as pesquisas de Klauss Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves, em 1988, Marinês Calori se interessou pelos estudos da anatomia e cinesiologia e ao longo dos anos de pesquisa foi se aprofundando no tema, trazendo para a TKV suas contribuições acerca da saúde do corpo e manutenção de espaços articulares.

Eu, Izabel Martinelli, quando comecei a aprofundar meus estudos nas artes do movimento, decidi cursar a Faculdade de Dança na Universidade Anhembi Morumbi, em 2014, que me permitiu conhecer mais esse campo de estudos anatômicos, ligados ao movimento expressivo e foi na faculdade que ouvi falar pela primeira vez em Klauss Vianna. Em 2020, ingressei na sexta turma do curso de especialização da Técnica Klauss Vianna, na PUC-SP e pude entrar em contato com essa pesquisa viva que continua em constante processo de modificações e ampliações. Uma das coisas que mais me chamou a atenção durante esse processo de formação, foi a possibilidade de visualizar e experienciar a abrangência e liberdade da TKV, a partir dos diferentes caminhos construídos por cada professora, partindo da Escola Vianna e articulando com os seus respectivos interesses e histórias. Foi nesse processo que percebi o meu interesse nos estudos em anatomia e cinesiologia apresentados e com isso fui me aproximando da professora Marinês Calori. No meu trabalho de conclusão da especialização, orientada pela Marinês, tinha o desejo de me aprofundar no Processo de Vetores TKV e com isso, mergulhamos nas pesquisas acerca dos Vetores TKV da região pélvica.

Nesse sentido, a realização dessa entrevista é fruto desse encontro que se deu entre a Marinês e eu, e surge como parte das comemorações de 10 anos do curso de Especialização Técnica Klauss Vianna, do Programa de Pós-graduação Lato Sensu - Especialização e Extensão Cultura da PUC-SP e comemoração dos 5 anos da Revista TKV.

Izabel: Como foi seu encontro com a pesquisa da família Vianna?

Marinês: O meu primeiro contato foi através do Rainer Vianna, em um workshop na faculdade de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1985. O Rainer era um professor maravilhoso, um pesquisador, e assim como a TKV prevê, ele como professor, nos convidava para pesquisar o nosso próprio movimento, a nossa dança. Então essas aulas eram muito profundas, eu falo que elas eram encantadoramente profundas, porque a partir desse estudo eu tive um primeiro lampejo de começar a descobrir e pesquisar minha própria dança. Então já abriu a minha mente, no sentido de acreditar que isso era possível. Foi muito transformador pra mim, porque eu vinha de uma história de uma dança codificada, como o balé clássico, o balé moderno, o jazz. Lá na UFBA, inclusive, eu tive experiências com a técnica de Contato Improvisação, mas ainda assim eram técnicas, métodos que você entrava e trabalhava, mas eu não sentia que tinha tanto uma pesquisa voltada para o seu próprio movimento. Bom, aí depois eu deixei a UFBA, e vim fazer o curso de dança na Universidade de Campinas (UNICAMP), em 1986. E em 1988, o Rainer veio dar aula em São Paulo e, paralelamente à faculdade, eu comecei a fazer aulas com ele. Foi através dele, que eu conheci todo o trabalho da família Vianna e fiquei muito envolvida com esse estudo. Me ajudou muito pra entender minha dança, me entender como pessoa e meu lugar no mundo. E como Rainer já estava em processo de sistematização da Técnica Klauss Vianna, sugeriu para alguns alunos fazerem também aulas com a Neide Neves e posteriormente com o Klauss Vianna. E assim eu fiz esse percurso e fui me aproximando mais da sistematização da Técnica.

Izabel: E como eram as aulas desses três professores? Tinha muita diferença entre as conduções do Klauss, do Rainer, e da Neide?

Marinês: Tinha muita semelhança, as diferenças eram mais relacionadas a metodologia. Por exemplo, um episódio que aconteceu comigo: Teve um dia que Rainer não podia dar aula e o Klauss veio substituí-lo, foi muito interessante perceber a minha dificuldade pra entender o que ele estava propondo, pois o modo como ele guiava a aula era diferente e era mais difícil de entender. Eu tinha a impressão que, naquele momento, para aproveitar melhor a aula do Klauss, você tinha que ter mais experiência e entendimento dos direcionamentos ósseos. Pois em uma mesma aula ele podia falar sobre os ossos do pé relacionar com o rosto, e eu, sinceramente, não conseguia acompanhar. Já a aula do Rainer que era bastante complexa também, tinha um caminho metodológico já bem desenhado e que pra quem estava começando, digamos assim, era mais fácil de entender, porque ele ficava um bom tempo construindo cada tema, propunha uma repetição sensível de procedimentos que nos levava a aprofundar cada vez mais nos direcionamentos ósseos abrindo possibilidades para realizarmos novas

conexões e geralmente o estudo de um vetor nos preparava para o seguinte. E aí quando eu comecei a fazer aula com a Neide, era como se fosse um processo de iniciação dentro desse universo da Técnica. Nas aulas dela, os procedimentos nos levavam para o entendimento da fisicalidade, como a relação com a força da gravidade, do peso corporal, da diferenciação entre as partes do corpo, entre outros tópicos. O Rainer inclusive, comentava que no projeto de sistematização, ele idealizava que primeiramente os alunos fariam aulas com a Neide, depois com o Rainer e posteriormente com o Klauss. E eu acho que esse pensamento estava muito correto. Eu tive a oportunidade de fazer esse caminho e assim perceber uma evolução no meu estudo, pois quando fiz aula com o Klauss já tinha experiência suficiente para me envolver melhor com seu conhecimento e fazer trocas mais consistentes.

Izabel: Considerando um pouco o que você já falou, você pode dizer como eram orientadas essas pesquisas e esses estudos a partir dos direcionamentos ósseos e conhecimentos de anatomia? Quais estratégias eles usavam?

Marinês: Nas aulas dos três professores, a gente tinha contato com o estudo da anatomia ou da cinesiologia. Eles utilizavam algumas imagens anatômicas, às vezes utilizavam alguns modelos anatômicos, como uma pelve ou um pé, pra gente conhecer os ossos, e concomitantemente pesquisar a sua movimentação e reverberação em todo corpo. O estudo também se dava bastante a partir do toque. A gente tocava o próprio corpo, para se conhecer e despertar a presença daquela região ou então tocava o corpo de algum colega, pesquisando os diferentes formatos dos ossos. Mas tudo isso para dar suporte para a pesquisa do movimento. E já em 1988, o Rainer trazia a terminologia vetores de força para trabalhar com os direcionamentos ósseos. Por exemplo, o primeiro e segundo Vetores TKV eram relacionados aos direcionamentos dos ossos dos pés, um outro Vetor TKV relacionado com os direcionamentos da pelve, outro relacionado às escápulas, etc, somando um total de oito Vetores TKV aplicados em todo o esqueleto.

Izabel: E o Klauss trabalhava com essas terminologias de vetores, ou era algo mais do Rainer?

Quando eu fiz aula com o Klauss, ele não usava essa terminologia. Em suas instruções ele falava de direcionamentos ósseos. A pesquisa sempre foi a mesma, ele só não usava *vetor de força*. Ele pedia, por exemplo, pra gente direcionar calcâneo pra fora e o Rainer, denominava esse direcionamento como segundo vetor. O Klauss pedia pra gente direcionar o púbis para cima, o Rainer denominava esse direcionamento como o terceiro vetor.

Izabel: Então, o que a gente conhece hoje como Processo de Vetores TKV é fruto de um trabalho com base nos direcionamentos ósseos? Que direcionamentos são esses?

Marinês: Pra responder essa pergunta eu acho importante falar que esse interesse, pelos direcionamentos ósseos partiu de Klauss e Angel Vianna quando ainda eram colegas das aulas de balé clássico, em Belo Horizonte. Eles queriam entender melhor as posturas e as movimentações que eram propostas por essa técnica, como por exemplo: as diferentes posições dos pés, a rotação das pernas, a ponta dos pés, as posições de braços, etc. Não encontrando respostas satisfatórias, partiram para uma pesquisa pessoal, buscando referências anatômicas e foi a partir desse estudo, em livros e modelos anatômicos e na prática do movimento que eles expandiram a pesquisa ao longo de suas trajetórias. Neste estudo encontraram direcionamentos ósseos que esclareceram para eles os *porquês* das posições corporais exigidas no balé clássico. Eles então mapearam alguns direcionamentos ósseos e perceberam que quando uma determinada força era aplicada em uma região desses ossos, acionava alavancas biomecânicas que geravam impulsos ou maior estabilidade para os movimentos realizados dentro do repertório do balé clássico. Posteriormente constataram que esses mesmos direcionamentos ósseos acionavam alavancas utilizadas em outras práticas corporais, como capoeira, yoga, etc.

Com essa descoberta, eles se desprenderam dos códigos do balé clássico e partiram para um trabalho que oferecia suporte corporal para experimentação do movimento, ampliando suas capacidades, respeitando seus limites e ao mesmo tempo buscando a singularidade de cada bailarino, e suas descobertas individuais.

Interessante lembrar que Klauss também dava aulas de balé clássico. Eu fiz algumas dessas aulas. Ele aplicava os direcionamentos ósseos durante os exercícios e, na verdade, ficava mais fácil para organizar o pensamento-corpo dentro deste código de movimento, sabe? Porque você começa a entender o porquê do balé clássico trabalhar daquela maneira. Por exemplo, quando a gente estava fazendo um pliê ficava bem claro que a gente estava trabalhando mais com o Primeiro Vetor TKV e toda cadeia muscular adutora. Ou quando fazia um cambré, trabalhava mais o terceiro e o quarto Vetores TKV.

Izabel: Muito legal e potente enxergar esse processo de pesquisa dos direcionamentos que nasce da experiência do Klauss e da Angel com o balé clássico, depois se desprende desse código específico, se aprofunda nessas alavancas e culmina, de certa forma, na sistematização desta pesquisa proposta pelo Rainer e pela Neide né?

Marinês: Na minha opinião o Rainer e a Neide fizeram um trabalho cirúrgico para realizar essa sistematização, organizar esse trabalho de forma tão delicada e ao mesmo tempo tão precisa. Mais tarde, assim como eu, alguns colaboradores, também puderam contribuir com essa sistematização e até hoje seguimos estudando e aprimorando essa pesquisa.

Izabel: E como, durante e depois, você foi se aprofundando e desenvolvendo a sua pesquisa pessoal, dentro desse campo da Técnica Klauss Vianna?

Marinês: Eu me interessei em estudar a anatomia e a cinesiologia, para entender um pouco mais sobre os direcionamentos ósseos que a TKV propunha. Na faculdade de dança, na Unicamp, eu tinha acesso a essas matérias e também a técnicas de educação somática como a Eutonia, Feldenkrais ou Técnica de Alexander, que também exploram esse tema, mas eu não queria estudar anatomia a partir de técnicas que já estavam sistematizadas. Eu queria estudar de uma maneira mais livre, desvinculado de qualquer método, entende? Então, ainda lá na Unicamp, eu me juntei com alguns alunos da medicina e a gente fazia uma troca entre aulas de anatomia e aulas de consciência corporal.

Então ali, com os estudantes de medicina, em um ambiente mais informal, cheio de jovens divertidos, por incrível que pareça, eu conseguia ir mais além na minha pesquisa/curiosidade. E eu fui me interessando cada vez mais por esse estudo da anatomia pura, para conhecer o corpo. E aí, eu testava as minhas descobertas no movimento, nas práticas das aulas da TKV em São Paulo. Isso era muito potente, porque na TKV, para além de você conhecer os ossos, você direciona esses ossos que te levam para o movimento, você estuda anatomia para tirar dali uma melhor potência para o movimento, como por exemplo, quando vai realizar um giro ou um salto, quando precisa de uma melhor estabilização para manter o equilíbrio, etc. Na TKV, nós não ficamos só no âmbito da percepção dos ossos, a gente também experimenta a potência desses direcionamentos, durante práticas de improvisação.

Izabel: Esse trânsito entre a pesquisa do movimento dançado e a anatomia por ela mesmo é muito interessante, porque você vai entendendo as relações entre músculo, osso, cartilagem, órgãos né?

Marinês: Sim. E tem outra coisa interessante sobre esse tema: Em 1993, ainda com interesse nesses estudos, eu comecei a dar aulas na Escola Klauss Vianna, em São Paulo era comum meus alunos relatarem melhora nas dores na coluna, no joelho, no ombro, e da vitalidade em geral, mas eu não entendia exatamente o *porquê* e o *que* melhorava. Percebi que havia um mundo a ser estudado e eu fiquei muito instigada a entender o *porquê* e como a Técnica Klauss Vianna agia na saúde corporal, sabe? Naquela época eu já tinha interesse em fazer uma outra formação na área da saúde, mas encontrava um curso que me

interessava. Então a vida me direcionou novamente a fazer uma parceria com um médico, meu amigo Dr. Alberto Kawakami, especialidade acupunturista e clínico geral. Ele fazia as minhas aulas e nós discutimos sobre a relação dos vetores de força propostos pela TKV e a saúde do movimento. Nessas conversas, íamos encontrando algumas relações. Por exemplo: os Vetores TKV aplicados na pelve que ajudam a manter espaço na coluna lombar e estabilizar essa região, podem melhorar a dor causada por uma artrose da coluna, ou mesmo por uma hérnia discal; o Primeiro Vetor TKV aplicado no pé, pode contribuir com a reabilitação de lesões nos joelhos. E então eu comecei a dar aulas individuais de TKV para alguns pacientes dele e comecei a me interessar por fisiopatologia. No ano 2000, decidi fazer outra formação e ingressei na primeira turma de graduação em Quiropraxia no Brasil.

Mas, além do interesse em fisiopatologia, eu também queria entender qual o alcance da TKV na área da saúde. Para isso, eu achava importante conhecer o princípio das terapias baseadas no movimento corporal que eram comumente empregadas nos processos de reabilitação. Eu percebi que, embora a maioria delas procure restabelecer o movimento fisiológico das articulações, poucas utilizam os benefícios da aplicação das alavancas biomecânicas para conquistar uma melhor amplitude de movimento articular. Ainda que na Quiropraxia, a gente utilize a terminologia *vetor de força* e *alavancas* para criar condições de promover o estalido comumente utilizado para fazer o ajuste articular, não se associa as alavancas biomecânicas à função do movimento cotidiano, ou da postura corporal. Percebendo isso eu entendi ainda mais a riqueza da TKV, e como esta Técnica que, através de suas instruções simples e objetivas para acessar o sistema de alavancas, pode contribuir com a área da saúde, pois além desta particularidade biomecânica, todo o trabalho corporal desenvolvido na TKV parte do autoconhecimento, e entendimento de suas capacidade corporais dialogando diretamente com o conceito de autonomia em saúde, que é o que eu busco com meus pacientes no meu consultório de quiropraxia. Durante meu tratamento quiroprático eu também aplico a TKV a partir o método desenvolvido por mim, Escola de Coluna Somática, baseado na TKV. Tanto eu como meus pacientes percebemos a eficiência dessas instruções que são facilmente aplicadas no cotidiano. Isso faz muita diferença no tempo de duração do tratamento. Em geral, em apenas cinco sessões, o indivíduo já adquiriu conhecimento e autonomia para organizar seus movimentos, diminuir ou acabar com a dor e prevenir novos episódios de dor. Enquanto muitas outras técnicas de reabilitação prevêm um tempo de tratamento bem mais longo e visitas regulares nos consultórios.

Izabel: Eu nunca tinha ouvido você falar que na Quiropraxia vocês trabalham com a nomenclatura de vetores. É na manipulação que se aplicam esses vetores?

Marinês: Exatamente, neste ponto é bem parecido com a terminologia aplicada na TKV. Por exemplo, para fazer um ajuste da coluna lombar: você posiciona o paciente, coloca a mão na vértebra que será ajustada e aí você aplica um vetor de força específico para o reposicionamento daquela vértebra. Se você tem uma vértebra lateralizada, você aplica um vetor X, se ela está mais rotacionada, outro vetor será aplicado. Lembrando que vetor é uma grandeza da física e da matemática para determinar o sentido, a direção e a magnitude de uma força.

Izabel: Você falou um pouco do seu trabalho no consultório, e você também continua com suas aulas de dança. Para quem são essas aulas e como você enxerga a potência tanto da TKV, quanto da Quiropraxia nas suas aulas?

Marinês: As pessoas geralmente procuram minhas aulas com objetivo de adquirir consciência corporal, melhorar a qualidade dos movimentos cotidianos e explorar o movimento expressivo. E meus pacientes me procuram para tratamentos com Quiropraxia para tratar lesões nas articulações e para prevenir novos episódios, através da abordagem terapêutica da TKV.

As aulas em grupo, assim como sempre foram as aulas do Klauss, Rainer e Neide, são abertas para qualquer pessoa. É isso que é interessante! Pois as aulas são compostas por pessoas bem heterogêneas, com as profissões mais variadas, como artistas, psicólogos, arquitetos, ou que trabalham em escritório, as vezes pessoas que apresentam alguma dor, etc. Então é a mesma aula para todas as pessoas que estão no grupo, porque a pesquisa parte do autoconhecimento e da exploração das suas capacidades de movimentação, sempre respeitando seus limites.

E hoje nas minhas aulas em grupo, o conhecimento adquirido com a Quiropraxia está muito presente, pois frequentemente eu abordo temas sobre as principais causas que geram alterações no sistema locomotor e como, através do estudo do movimento corporal e a ação dos Vetores TKV, é possível tratar e/ou prevenir essas doenças.

Izabel: Eu como sua aluna, percebo muito nas suas aulas, como você também constrói esse autoconhecimento na relação com o dia a dia. Ou seja, o conhecimento e a pesquisa não ficam restritos à sala de aula, eles reverberam no cotidiano. E acho que isso é uma característica bem forte da Técnica Klauss Vianna né?

Marinês: Exatamente, isso já é um princípio da TKV. O Klauss falava que não tinha nenhum procedimento realizado na sala de aula, que não pudesse ser diretamente aplicado no cotidiano. Essa ideia para a área da saúde é muito interessante, porque é nos movimentos cotidianos que a maioria das pessoas

se machucam. O fato de ter feito Quiropraxia me dá mais conforto para misturar todo tipo de gente nas aulas, pessoas com ou sem dores.

Izabel: Pensando um pouco no seu encontro com a família Vianna, desde 1985, como você enxerga o desenvolvimento do Processo de Vetores, dentro da TKV, dentro da sua pesquisa ao longo dos anos? Como ele foi se desenvolvendo desde o início da sistematização da Técnica? Você tem vontade de poder escrever e falar mais sobre o processo de Vetores TKV?

Marinês: O Processo de Vetores é uma parte da TKV, que foi se desenvolvendo também em outras camadas, como os Processos Lúdico, criativo e didático. Eu, particularmente, me interessei em aprofundar no Processo de Vetores. Quando resolvi estudá-los, a partir da Quiropraxia, pude contribuir com as discussões sobre anatomia com minhas parceiras de trabalho, Jussara Miller³, Neide Neves⁴ e Luzia Carion⁵ e assim o Processo de Vetores até hoje vem se fortalecendo. Com o curso de especialização na PUC, tudo se intensificou. Acho que esse é um marco muito grande, porque ao meu ver, os alunos do curso realmente percorrem o caminho pensado inicialmente pelo Rainer e pela Neide. Iniciam pelo Processo Lúdico e quando chegam no Processo de Vetores, o corpo já está bem mais disponível para a experimentação, o que fomenta ainda mais a pesquisa. E aí, paralelamente, são oferecidas as aulas de estudos do movimento, que é a outra matéria que ministro no curso de especialização. Então

³ Jussara Miller é bailarina, coreógrafa, preparadora corporal e professora de dança contemporânea e educação somática, com atuação artística em processos colaborativos de criação entre linguagens. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2010) e Mestre em Artes - UNICAMP (2005). Bacharel em Dança - UNICAMP (1990) e Licenciatura em Dança - UNICAMP (1992). É docente do Curso de Graduação em Dança da UNICAMP, em caráter emergencial, e Coordenadora e professora do Curso de Bacharelado em Dança da Unicamp, em Campinas-SP. É docente do Curso de Pós Graduação Lato Sensu em Técnica Klaus Vianna da PUC-SP, em São Paulo. É docente convidada do Mestrado em Artes e da Pós Graduação Lato Sensu da Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo, e da Faculdade Angel Vianna - FAV, no Rio de Janeiro. É diretora e professora do Salão do Movimento, um espaço de ensino, pesquisa e criação em Dança Contemporânea e Educação Somática, em Campinas-SP. Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/1315877/jussara-correa-miller>. Acesso em: 14/06/2021.

⁴ Neide Neves é graduada em Licenciatura - Letras: Português/Francês pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1980), mestre (2004) e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias (2010). Atualmente, é assistente mestre do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professora e coordenadora do Curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna, na COGEAE, PUC-SP. É parecerista das revistas acadêmicas Revista TKV (CETKV - COGEAE - PUC-SP) e Olhares (ESACH). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes do Corpo, Dança e Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo e movimento, preparação corporal, educação somática e dramaturgia corporal. Tem como fundamentação de seu trabalho a Técnica Klaus Vianna, de cuja sistematização participa desde 1984. Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/829133/neide-neves>. Acesso em: 14/06/2021.

⁵ Luzia Carion Possui graduação em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (1977) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2004). É pesquisadora do treinamento corporal do ator e leciona no curso de Pós-Graduação Lato-sensu Técnica Klaus Vianna da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e na Sala Crisantempo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: treinamento corporal do ator, formação do intérprete criador por meio da Técnica Klaus Vianna. Fonte: <https://www.escavador.com/sobre/1817858/luzia-carion-braz>. Acesso em: 14/06/2021.

através das questões trazidas pelos alunos e as transformações observadas em seus corpos vemos repercutir um melhor entendimento dos Vetores TKV e sua aplicação prática. Como é uma técnica viva, vamos aprofundando sempre. Eu vejo que ainda tem muito chão pela frente e novas contribuições estão surgindo.

Mas é muito boa essa pergunta, porque ela mostra que o aprofundamento é infinito, impressionante! Quer dizer, eu acho que é infinito! E novas questões estão surgindo, novos direcionamentos ósseos, inclusive. Não sei se novos, mas estamos aprofundando em determinados direcionamentos e vendo que tem mais coisa ali, do que foi dito até então. Eu já escrevi em conjunto com a Lisani Albertini, ex aluna do curso, um artigo sobre o Primeiro e Segundo Vetores TKV. E agora, com a sua parceria (Izabel Martinelli) e com a Neide Neves estamos escrevendo um outro artigo sobre a pelve, e seus direcionamentos ósseos. Essa pesquisa partiu da experiência de mais de 30 anos de trabalho e de referências de estudos sobre arqueologia, para entender alterações que ocorreram na pelve para que o ser humano pudesse ficar em pé e caminhar. A partir desses estudos novas questões foram levantadas sobre os Vetores TKV aplicados na pelve. Estas questões estão sendo experimentadas, avaliadas e descritas e neste momento estamos apontando para uma nova abordagem para o Terceiro e Quarto Vetores TKV! Aguardem!

REFERÊNCIAS

MILLER, J.; NEVES, N. **Técnica Klauss Vianna: Consciência em movimento**. Revista do LUME (Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais – UNICAMP), Artigo, N. 3, 2013.

FERNANDES, Ciane. **Quando o todo é mais que a soma das partes: Somática como campo epistemológico contemporâneo**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Artigo, Porto Alegre, V. 5, N.1, p. 9-38, jan-abr de 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/yxcZpFnYSjdv5rwMfLrVKCP/?format=pdf> Acesso em: 02/10/2022.

A FOLHA DE PAPEL, AS PALAVRAS E OS GESTOS DE ANGEL VIANNA¹

Joana Ribeiro da Silva Tavares²
UNIRIO

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo aborda aspectos da obra de Angel Vianna (1928-), uma das pioneiras da dança moderna no Sudeste do Brasil junto com Klauss Vianna (1928-1992), desde a década de 1950. Seu trabalho, reconhecido na década de 1970 sob o amplo nome de *expressão corporal*, é hoje denominado Conscientização do Movimento e Jogos Corporais | Metodologia Angel Vianna. Ao observar uma oficina sobre o tema da folha de papel, tentaremos nos familiarizar com parte de sua pedagogia, ouvindo suas palavras e gestos.

Palavras-chave: Angel Vianna, dança brasileira, gesto, objeto papel

This article discusses some aspects of the work of Angel Vianna (1928-), one of the pioneers of modern dance in Southeast Brazil since the 1950s, along with Klauss Vianna (1928-1992). Her work, recognized in the 1970s under the broad name of *body expression*, is now called Movement Awareness and Physical Play | the Angel Vianna Methodology. Observing a workshop built on the theme of a sheet of paper, we will try to get acquainted with part of her pedagogy, listening to her words and gestures.

Keywords: Angel Vianna, Brazilian dance, gesture, paper object

Introdução

Este texto dá prosseguimento às questões levantadas durante a Jornada de Estudos *Créer à deux: Klauss et Angel Vianna*³ realizada no departamento de dança da Universidade de Paris-8, Vincennes-Saint-Denis (França), em 2017. Esta jornada contou com a participação de diversas pessoas que pesquisam a obra de Klauss Vianna⁴ e Angel Vianna⁵.

¹ Versão em português do texto “La feuille de papier comme objet relationnel: les mots et les gestes d’Angel Vianna” (TAVARES, 2020). Revisão técnica: Daniel Olsson.

² Professora de Movimento/Dança, Escola de Teatro, pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) UNIRIO. Coordenadora do Laboratório Artes do Movimento: <https://www.laboratorioartismovimento.com>

³ Jornada de Estudos realizada no âmbito da pesquisa de pós-doutorado “Ler o Gesto na Dança: introdução ao pensamento de Hubert Godard”, na Universidade Paris-8 Vincennes-Saint-Denis, sob a supervisão da Profa. Dra. Christine Roquet, em colaboração com o Laboratoire MUSIDANSE. Programa disponível em: <http://www-artweb.univ-paris8.fr/?Journee-d-etudes-Creer-a-deux>.

⁴ Klauss Ribeiro Vianna - Nascido em Belo Horizonte/MG, em 1928, e falecido em São Paulo/SP, em 1992.

⁵ Maria Ângela Abras (Angel Vianna) – Nascida em Belo Horizonte/MG, em 1928.

Os trabalhos foram abertos com a conferência “Os Vianna – uma trajetória em movimento”, por Joana Tavares (UNIRIO), na parte da manhã, seguida da projeção comentada de extratos de filmes (legendados em francês) sobre Klauss e Angel Vianna. Na parte da tarde, Maria Alice Poppe (UFRJ) apresentou a conferência dançada “Dançar com Angel Vianna”. Logo em seguida, o bailarino Eduardo Costilhes, radicado em Paris, ministrou um atelier sobre o trabalho corporal de Klauss Vianna. A programação culminou em uma mesa redonda sobre a Escola e Faculdade Angel Vianna, composta por Guilherme Hinz (Paris-8), Luar Maria Escobar (UNIRIO/Paris-8), Maria Alice Poppe (UFRJ), Marito Olsson-Forsberg (FAV/Paris-8), Enamar Ramos (UNIRIO), mediada por Christine Roquet (Paris 8) e Joana Tavares (UNIRIO). Esta jornada foi vinculada ao seminário de mestrado *Danser à deux* e foi aberto à comunidade de artistas e pesquisadores em Artes na França.

Créer à deux: Klauss et Angel Vianna foi a primeira jornada de estudos internacional sobre o casal Vianna, dando prosseguimento ao artigo *École Angel Vianna – L’histoire d’une école en mouvement*⁶ (TAVARES, 2008). Entre as reflexões colocadas pela pesquisadora Christine Roquet (Paris 8), durante a Jornada Vianna (2017), destaca-se a percepção da prática dos Vianna como um trabalho corporal que agiria mais sobre o fundo tônico (GODARD, 2002) do que sobre a construção de figuras. Christine Roquet acrescenta que, ao assistir a dança de Angel Vianna⁷, notou como não haveria construção do espaço sem o trabalho do fundo [tônico]:

Quando Klauss diz “não decore passos, aprenda o caminho”, me parece que é isto que vimos na dança dela. O que aprendi hoje olhando Angel dançar é que não há uma construção do espaço sem um trabalho do fundo [tônico]. Quando ela [Angel Vianna] vira a mão ou o braço, não é simplesmente o movimento de um membro que seria desconectado de todo o resto. Sempre tem algo, mesmo na restrição de todas essas coisas que estão impedindo-a de se mexer em certos lugares. Apesar disto, há sempre algo que se passa na sua coluna vertebral, que constrói um espaço muito aberto e bonito (ROQUET, 2017, n.p, tradução nossa).

Christine Roquet (2017) acrescentou que, para desenvolver essa questão, seria importante travar mais diálogo com praticantes e observar os arquivos de Angel e Klauss Vianna. Foi, portanto, neste intuito de dar continuidade ao discurso dos gestos dançados de Angel Vianna, que abordei alguns aspectos da sua prática corporal no *Vlème colloque international du groupe de recherche*

⁶ Versão em português, ver: Tavares (2009).

⁷ Projeção de Angel Vianna dançando em alguns extratos do filme “Em três atos” (2015), de Lucia Murat. Journée d’études “Créer à deux: Klauss et Angel Vianna”, Paris 8, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTPDq7Lym7s&t=17s>.

“*Arts du geste*”⁸ realizado no mesmo departamento de dança da Paris 8 dois anos depois, em 2019, através da sua aula magistral, a “Aula do papel”.

Um gesto de acolhimento - Angel Vianna

Angel Vianna (1928-), originalmente Maria Ângela Abras, filha de família libanesa, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, muda-se para o Rio de Janeiro em 1965, após dois anos de moradia em Salvador, na Bahia. Falar dos gestos dançados de Angel Vianna é um convite para viajarmos pelo Brasil, atravessando pontes tanto entre os estados do Brasil quanto entre os campos das Artes, da Saúde e da Educação.

Ao retraçarmos a trajetória de Angel Vianna na dança, comparando com o percurso da obra de outra coreógrafa/pedagoga de referência, a norte-americana Anna Halprin (TAVARES, 2019), uma questão se coloca nos dias de hoje: quais gestos emergem da obra de Angel Vianna? Em analogia com Hubert Godard (2004), percebo ao longo de 20 anos de convivência com Angel Vianna que seus gestos revelam uma capacidade de *fazer corpo com*. São gestos de *recepção* e acolhimento das coisas do mundo. Dito de outro modo, os gestos dançados de Angel Vianna se projetam no espaço-tempo, são gestos que promovem laços...

A bailarina Angel Vianna possui uma formação eclética, onde o balé, a música e as artes plásticas se entrecruzam. A relação com uma folha de papel, tal qual um objeto para a criação artística, está presente na sua trajetória desde as aulas de desenho com o mestre Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) na Escola de Belas Artes, em Belo Horizonte, nos anos 1950, como também nas partituras musicais das aulas de piano com o maestro Francisco Masferrer.

Com base em sua trajetória, podemos dizer que Angel Vianna desenvolveu a “percepção háptica” (ROQUET, 2019) através do gesto de tocar nas teclas do piano e em diferentes materiais, como a massa de argila e o cimento. Do traçado bidimensional do desenho à volumetria escultórica estudada com Franz Josef Weissmann (1911-2005), Angel desenvolveu a percepção háptica, das pontas dos dedos aos gestos dançados.

Na última década, a chamada “aula do papel” de Angel Vianna transformou-se numa síntese de seu trabalho corporal com objetos. Ao longo de 60 anos, muitos foram os objetos incorporados em sua prática e, hoje em dia, encontrados fartamente em sua escola e faculdade de dança no Rio de Janeiro. São eles: bolas

⁸ *Vlème colloque international “Arts du Geste”: Pratiques du geste à la croisée des chemins* 2019, Université Paris 8, département Danse. Disponível em: <https://musidanse.univ-paris8.fr/pratiques-du-geste-a-la-croisee-des-chemins-analyses-de-pratiques-pedagogiques-anthropologiques-et-artistiques-au-bresil>.

e bolinhas de todos os tipos e texturas, escovas, tapetinhos, panos, lenços, caules de bambus, o esqueleto Oscar, ossos, mapas do corpo humano, banquinhos de madeira e de plástico, só para citar alguns. Utilizados tanto no início das aulas, quanto em jogos criativos, os objetos tornaram-se parceiros fundamentais da sua metodologia de trabalho. Em suas próprias palavras: “Eu trabalho há muito tempo com objeto. Tem a ver com a minha escultura. Eu procuro objetos que levem à leveza, ao peso, à descoberta” (VIANNA, 2016a).



Figura. 1 - Aula do papel com Angel Vianna. Fotografia: Francisco Proner, 2017. Descrição da figura: Angel Vianna está de pé no centro do proscênio, na frente de uma cadeira e de costas para a platéia vazia, com poltronas vermelhas. No palco de madeira, vemos seus alunos deitados com folhas de papel em branco espalhadas pelo chão. A cena ocorreu durante a filmagem de *Movimentos do Invisível*, de Flávia Guayer e Leticia Monte, na Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, em 2017.

A descoberta à flor da pele, a grande liberadora de tensões

Ao falar sobre as etapas da sua “aula do papel”, Angel Vianna (2016a) nos conta:

Eu bolei uma aula onde eu pudesse trabalhar o corpo inteiro, com a sensibilização da pele até a parte profunda. Eu trabalho com o toque da pele com o papel e o toque do papel com a pele,

o papel com o som, o papel em áreas que têm buracos no corpo, como a axila, o chão pélvico... Tudo com muita delicadeza, o papel não pode ser apertado. Uso a parte óssea, dobrando o papel e colocando na parte interna da perna... Depois uso o pé e a locomoção... De que maneira [você] pode manter uma bola de papel numa parte do corpo e andar. Tem horas que é difícil e tem horas que você descobre maneiras diferentes. Eu também peço para subir na meia ponta. Depende do grupo, se eles me mostram que são capazes, eu vou até o fim, acrescentando coisas... Em seguida eu uso o pé para rasgar o papel, no mínimo tamanho possível (VIANNA, 2016a).

O passo a passo com a folha de papel

Ao observar alguns registros audiovisuais (VIANNA, 2016, 2018a, 2018b) de suas aulas do papel, nota-se uma progressão na utilização do objeto-papel. Inicialmente, cada participante manipula sua própria folha de papel. Em seguida, são propostos jogos em duplas embalados por alguma música instrumental. Nesta dança a dois, o elo se faz através da pressão delicada das duas bolas de papel, seguradas firmemente pelas pontas dos dedos. Ao final, chega-se à formação de um único grupo que manuseia, em conjunto, todos os pedacinhos de papel. Ao longo dos anos, essas etapas foram realizadas com objetos variados, como as varetas de bambu, os tapetinhos, os bancos de madeira e as bolinhas de tênis. Agora, uma simples folha de papel em branco, dobrada e desdobrada, picada em inúmeros pedaços, joga todos os *papéis* como mediadora das relações.

Da construção do espaço ao ritual - laços coletivos

Após picarem os papéis com o pé, Angel Vianna pede que observem as áreas vazias do chão e comecem a compor com elas, varrendo os pedacinhos de papel, sempre com os pés, até formarem uma imagem de “céu estrelado”. Ao final, Angel Vianna (2018a) solicita à turma uma cerimônia coletiva, para encerrar o trabalho. Em uma “aula do papel”, durante a filmagem de *Movimentos do Invisível* (2017), sob direção de Flávia Guayer e Leticia Monte, presenciei um gesto de Angel Vianna. Quando um aluno perguntou como deveria realizar o tal céu estrelado, Angel Vianna retrucou: “Virem-se!” Ela não mostrou *como* fazer, possibilitando assim a cada pessoa descobrir seu próprio gesto criativo. O que remete à metodologia aprendida com seu mestre de escultura, Franz Weissman:

Uma coisa bonita que eu ouvi dele [Franz Weissman], foi quando eu disse: professor, me ensina a fazer escultura? Ele respondeu: Angel, eu não vou te ensinar a fazer escultura, eu vou te ensinar a usar o material da escultura, quem faz a escultura é você. Que

belo professor, ele tinha o cuidado de ensinar a manipular os materiais. É igual ao meu trabalho, se eu toco num aluno, eu manipulo toda a textura, os ossos, a pele (VIANNA, 2016, p. 270).

Perguntada sobre o que significa para ela a aula do papel, Angel Vianna responde: “esta aula eu fiz, baseada num conhecimento com o objeto, o toque e o som. Para trabalhar os sentidos, a percepção, a observação, o toque e a textura” (VIANNA, 2016b).

Caminhos abertos – Angel Vianna

Uma das primeiras aulas de papel com Angel Vianna ocorreu na Escola de Teatro da UNIRIO há 15 anos, em 2007, à convite da pesquisadora Enamar Ramos (2007). Na ocasião, uma jovem cega, Moira Braga Sales, foi profundamente tocada pelo trabalho. Hoje, bailarina profissional e professora da Metodologia Angel Vianna (BRAGA, 2018), Moira declara que foi na aula do papel com Angel “onde tudo começou, quando eu comecei a encontrar o meu caminho, o caminho onde eu me reconheço” (SALES, 2019, n.p):

Aos 29 anos, eu já tinha perdido a visão. Um processo degenerativo que começou na infância. E eu buscava um novo caminho profissional. Uma amiga estava fazendo Mestrado em Teatro, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UNIRIO]. A sua pesquisa buscava instrumentalizar pessoas cegas para atuar nas Artes Cênicas. Eu já tinha feito cursos livres de teatro e tinha um desejo meio reprimido de ser atriz. Reprimido porque eu tinha uma crença limitante de que isso não era para pessoas como eu. Mas foi por conhecer meu interesse em atuar que essa amiga me convidou para colaborar em sua pesquisa. E foi numa aula de corpo, na UNIRIO, que eu conheci Angel Vianna. O que aconteceu nessa aula é o ponto de partida da trajetória que me trouxe até aqui (SALES, 2022).

Reconhecido nos anos setenta sob a apelação de expressão corporal, o trabalho corporal de Angel Vianna denomina-se, atualmente, Conscientização do Movimento e Jogos Corporais, ou simplesmente, Metodologia Angel Vianna. Aberto há mais de 70 anos, este caminho vem sendo traçado por Angel e seus colaboradores, como Klauss Vianna e o filho Rainer Vianna (1958-1995), só para citar alguns. Quem sabe, através das aulas do papel de Angel Vianna, possamos seguir alguns gestos de Angel que nos levem até o coração de sua metodologia?

REFERÊNCIAS

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia orgs.). Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p.11-35.

_____. **Olhar cego**. Entrevista concedida à Suely Rolnik. Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal. Paris, 21 de julho de 2004.

RAMOS Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo, Summus, 2007.

ROQUET, Christine in: **Journée d'études Créer à deux: Klauss et Angel Vianna**, Paris 8, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTPDq7Lym7s&t=17s>.

_____. De L´Haptique, In: **Vu de geste**. Interpréter le mouvement dansé. Centre national de la danse: Pantin, 2019, p. 95-101.

SALES, Moira Braga. **Depoimento via email concedido à Marina Magalhães**, 5 de novembro, 2019.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **La feuille de papier comme objet relationnel: les mots et les gestes d'Angel Vianna**. In: Pratiques du geste à la croisée des chemins. Analyses de pratiques pédagogiques, anthropologiques et artistiques au Brésil. VIème colloque international du groupe de recherche "Arts du geste" (Brésil/France). Paris: Saint-Denis, Université Paris 8, Département Danse, 2020. v. 1. p. 16-22.

_____. **Retraçar passos em dança: Angel Vianna & Anna Halprin**. Revista Vazantes, v. 2, n. 2, p. 48-56, 2 fev. 2019. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40289>.

_____. **Escola Angel Vianna - uma escola "em movimento"**. O Percevejo Online, Dossiê Teatro e Pedagogia, v. 1, n. 2, p. 01-12, 2009.

Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/593>.

_____. **École Angel Vianna - L'histoire d'une école en mouvement**. Fubambule Revue de Danse, v. 8, p. 97-105, 2008.

VIANNA, Angel. **Entrevista concedida à Joana Ribeiro**. Rio de Janeiro, 03 de agosto, [2016a].

_____. **Entrevista concedida à Joana Ribeiro**. Rio de Janeiro, 28 de agosto, [2016b].

_____. **Entrevista concedida à Joana Ribeiro**. Rio de Janeiro, 20 de abril, 2019.

_____. **Entrevista** in: BOTELHO Isaura, AZEVEDO Juliano, CATELLI Rosana, Revista do Centro de Pesquisa e Formação. São Paulo: SESC 70 anos, n. 02, p. 270-279, maio 2016. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/10222_ANGEL+VIANNA.

REFERÊNCIAS AUDIVISUAIS

BRAGA, Moira. In: **O que pode o corpo?** Uma aula de dança e de diversidade! Edição/Imagens: Yuri Fernandes. Projeto Colabora, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2S9ZoZuHO8>.

VIANNA, Angel. In: **Aula do papel** – Ocupação Angel Vianna. Captação de imagem, roteiro e edição: Sacisamba Produções, São Paulo, Itaú Cultural, [2018a]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fG1g3JraM4I>.

VIANNA, Angel. In: **Aula do papel com Angel Vianna na Associação Dança Cariri**. IX Semana Dança Cariri. Produção geral: Luciany Maria. Direção artística: Alysso Amancio. Vídeo e edição: Luan Carvalho, [2018b].

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nB9Pd2I77IM>.

VIANNA, Angel. In: **Pós-graduação em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais**-Metodologia Angel Vianna. Câmera, Direção e Edição: Daniel M. Olsson, Rio de Janeiro, Pourquoi pas produções, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/156622244>.

Oficina Prática – Angel Vianna “O papel” – ministrado por Maria Alice Poppe, Mulheres Mobilizando Memória através da Dança, Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VB4cFa88EEM&t=630s>.

SALES, Moira Braga. In: **Espectáculo “Entre Nuvens” - Festival Funarte Acessibilidança Segunda Edição**. FUNARTE. 2022. Integra a pesquisa de mestrado de Moira Braga, sob orientação do Prof. Dr. Lucas Valentim, PRODAM, UFBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUVwP1qM8No&list=PL6AkHWLkLGLXphb0z-ZumAOiusSUduJC&index=19>.

O CORPO E A IMAGINAÇÃO COLETIVA OU UM APRENDIZADO PARA OS NOSSOS TEMPOS

Fernanda Raquel¹

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo é um convite a uma conversa para pensarmos como as formas plurais, seja na arte, seja na vida, parecem ampliar a dimensão política de nossas ações. Para tanto, a autoria do texto se faz de maneira emaranhada a muitas vozes, e algumas experiências artísticas, apresentando mais perguntas que respostas neste momento em que precisamos repensar nossas estratégias de ação. Os corpos em coletividade apontam possibilidades futuras de uma convivência, que resiste à brutalidade.

Palavras-chave: coletividade, política, coro, estratégia.

Abstract

This article is an invitation for a conversation to think about how plural forms, whether in art or in life, seem to expand the political dimension of our actions. To this purpose, the authorship of the text is done in an entangled way with many voices, and some artistic experiences, presenting more questions than answers at this moment in which we need to rethink our action strategies. The bodies in collectivity point to the future possibilities of a coexistence that resists to brutality.

Keywords: collectivity, politics, choir, strategy.

"Devo escrever contra ou por alguma coisa?", esta é uma pergunta feita por Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* (2019, p. 66). Leda Maria Martins, em palestra proferida por ocasião da Ocupação Faroffa², em 2021, disse que naquele momento preferiria falar *com*, ao invés de falar *contra*. Duas mulheres negras compartilhando sobre estratégias, pensando em como seguir para serem ouvidas.

Em tempos de desorientação e medo, em tempos de crescimento do autoritarismo, como continuar projetando horizontes? Talvez ouvindo essas vozes,

¹ Artista e pesquisadora das artes da cena. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Autora do livro "Corpo artista – estratégias de politização" (Ed. Annablume/Fapesp, 2011). Professora do curso de especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC/SP.

² A Ocupação Faroffa foi uma ação cultural, contemplada pela Lei Aldir Blanc, que juntou produtores e artistas para discutir temas de interesse coletivo na produção em arte. A ação contou com as provocações de Christine Greiner, Denise Ferreira da Silva, José Fernando Peixoto, Jota Mombaça, Leda Maria Martins e Valentina Desideri. Ao lado de Cynthia Margareth, Elisa Band, Ierê Papá e Rodrigo Monteiro, atuei como dramaturgista. A Ocupação Faroffa foi realizada pela Corpo Rastreado, uma rede de produtores, artistas e técnicos que atuam juntas para a criação artística.

diferentes das que costumam ser sempre ouvidas. Talvez inventando outras cartografias, que passem por territórios impensados. Talvez promovendo o encontro e o diálogo – essa forma quase em extinção em tempos habituados aos solilóquios. Diante da ruptura de paradigmas e da ameaça da própria concepção de futuro, estarmos juntas e juntos para imaginar outros mundos possíveis. Estar com, para estar contra a lógica neoliberal, que insiste em nos fazer acreditar que “o sucesso só depende de você”. Tal realidade impõe enormes desafios tanto ao pensamento como à imaginação, demandando novas formas de percepção, compreensão e estratégias de ação.

Vivemos sobre muitos cacos históricos. Foi ouvindo uma outra mulher negra, Denise Ferreira da Silva³, que pude refinar a compreensão de como o Sul Global, do qual fazemos parte, está no movimento de retomada do passado a partir de uma outra perspectiva, convocando os apagamentos empreendidos pelo projeto colonial, e pelos projetos ditatoriais. Mas outros cacos estão se soltando agora, e eles são oriundos da própria estrutura que está ruindo. O que vai acontecer sobre esses cacos?

Apenas muito recentemente começamos a pensar uma outra forma de viver no mundo, diferente do que nos orientou até aqui, que tem evidenciado a vocação para a morte e a falência do que é vital no atual sistema. Foi ouvindo e lendo um homem indígena, Ailton Krenak, que me dei conta de quão próximos do fim do mundo estamos, e que precisamos aprender com aqueles que têm sobrevivido, não sem muita resistência, ao mundo civilizado e suas incessantes catástrofes. Teremos imaginação suficiente para adiar o fim do mundo? “Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte existencial. É enriquecer as nossas subjetividades” (2019, p. 32), disse também Ailton Krenak. Será que saberemos seguir essas pistas?

Perguntar sem descanso para quem sabe mudar a coisa toda. Perguntando insistentemente, não mais as velhas perguntas. Muitas vezes nos ocupamos em encontrar as respostas, sem ter sequer formulado as perguntas por nossa própria conta. Herdamos perguntas que não são nossas e ainda estamos tentando respondê-las. Precisamos desmontar os hábitos para acionar possibilidades que ainda não conseguimos reconhecer; convocar outros nomes para criar deslocamentos e delírios coletivos, insubmissos a esse sistema que solicita o máximo de eficiência no menor tempo possível⁴.

A ideia de eficiência precisa ser repensada. Certamente queremos

³ Ao lado de Valentina Desideri, Denise fez uma leitura de cartas do tarô no último dia da Ocupação Faroffa (2021), apontando caminhos para pensarmos o futuro, coletivamente.

⁴ Essas ideias encontram-se melhor desenvolvidas em texto produzido para compor o e-book da Ocupação Faroffa (no prelo).

ser eficientes no combate ao regime biopolítico neoliberal, e talvez trabalhar de maneira contra-eficiente seja uma boa maneira. O que quero dizer é que a desativação dos modos hegemônicos – de pensar e se mover – talvez seja a principal tarefa para reconfigurar o tecido artístico e social, retomando aqui uma ideia desenvolvida em minha tese (2017). Em termos corporais, a ideia de desativação não se encerra em uma ação negativa, ou em uma não ação. Ao operar a desativação, desativa-se o que estava condicionado, para ativar uma outra coisa em relação às convenções instituídas, movimentos ou imagens geralmente consideradas inadequadas ou fora da ordem.

Os modos de emergência do corpo na cena do teatro, da dança e da performance, que têm colaborado para pensar arte e políticas para a vida⁵, não parecem estar apoiados em convenções, pois fazem falhar as relações de funcionalidade e produtividade. A noção de desativação pode ser mobilizada como um operador corporal, conectada ao conceito de inoperosidade trabalhada por Giorgio Agamben.

Em um dos textos do livro *Nudez* (2014) do autor italiano, Agamben vincula a inoperosidade à festividade, por aquilo que a festa pode desativar do mundo do trabalho, quando as atividades são exercidas com a finalidade de produzir algo já previsto. Define, assim, a inoperosidade como uma maneira especial de operar, um tipo de acionamento que ativa ações sem quaisquer objetivos predeterminados, a exemplo do que acontece nas festas, onde inatividade e descanso coincidem com atividade e realização. A festa libera os comportamentos e os corpos de seu estado disciplinar, de seu estado produtivo e eficiente. A festa desativa a relação de finalidade entre gestos e ações, entre atividade e fim. A associação entre festa e inoperosidade está fundamentada na interrupção desta lógica.

Ele [Agamben] destaca, justamente, a desativação que transforma em potencialidades imprevistas gestos e ações, e podemos estender também a palavras e movimentos. Os discursos verbais e corporais, quando desativados de sua funcionalidade previamente destinada, passam a expor a impotência de continuar “servindo” à lógica da razão econômica no atual estágio do capitalismo, onde utilidade e finalidade são a norma. Ao apresentar uma possibilidade de suspender a lógica da mercadoria em momentos especiais como a festa, Agamben pretende evidenciar a potência dessa possibilidade, a potência de não mais ser ativado pelas regras da vida social na organização das temporalidades, especialidades e condições perceptivas. Por isso, entendemos que o autor nos dá condição de pensar uma outra política, desatrelada dos ordenamentos

⁵ Essa ideia se fortaleceu no curso “Estudos do corpo para pensar Arte e Políticas para a Vida”, oferecido no final de 2020 no Programa de Aulas Abertas da Escola Pública de Dança da Vila das Artes, em Fortaleza (modo online), quando Virgínia Souza e eu atuamos como professoras assistentes de Christine Greiner.

essencializantes e das normalizações disciplinadoras (RAQUEL, 2017, p. 99).

Isabel Nogueira, em artigo que relaciona performance e festa em Portugal, logo após a revolução dos Cravos em 1974, apresenta a festa como um momento de partilha e experimentação (2017). A autora destaca as ações coletivas realizadas no espaço público, que ganham um sentido aglutinador e performativo, fomentando uma perspectiva crítica. Os grupos atuantes multiplicavam as possibilidades de entendimento da arte, fortalecendo o coletivismo em relação ao individualismo, abrindo novos horizontes de criação.

O artigo de Nogueira integra o livro *Performance na Esfera Pública*, organizado por Ana Pais, que nos alerta para a urgência de escutar o outro, logo na introdução: “Se há imperativo no nosso momento actual, é ‘começar’ a escutar o outro e permitir-nos reconhecer e nomear o que sentimos nos mais diversos momentos e conjunturas da vida individual e social” (PAIS, 2017, p. 06). Pensar em possibilidades políticas para a arte, corpo e espaço público se encontram nessa obra e a experiência afetiva aparece dimensionada na performance arte, ao mesmo tempo em que afirma coreografias da resistência e questiona os modos de colaboração. Conversas e ensaios de artistas compõem o volume, que discute experiências portuguesas e brasileiras.

Dentre as experiências brasileiras, a de Andreia Maciel e Eleonora Fabião apresentam ações performáticas no espaço urbano que, de maneiras bastante diferentes, interrompem a “vida produtiva de uma cidade”, propondo a horizontalidade do chão, no caso de Maciel, ou a troca de objetos pessoais, histórias ou memórias, no caso de Fabião.

Apenas uma insubordinação estratégica (não uma retaliação repulsiva) permitirá que novos modos de ação sejam concebidos (mesmo concebíveis). Articulando de outra maneira: agir reativamente contra o que enfraquece, contra o que corrói, contra o que mata é atitude absolutamente legítima, claro, porém talvez não resulte suficientemente eficiente (FABIÃO, 2017, p. 92).

A “insubordinação estratégica” para a qual nos convida Fabião e as ações performativas contra a lógica de produção incessante lidam, inevitavelmente, com a noção de tempo. O controle do tempo é um parâmetro chave para a estruturação da sociedade produtiva e eficiente. A conquista do tempo, seu achatamento numa constante atividade e movimento, não abre espaço para a suspensão necessária para que outras possibilidades possam se exercer. A lógica da temporalidade funcional afeta todas as instâncias da vida, inclusive a criação. Jota Mombaça nos alerta para não sermos engolidos pela lógica da imparabilidade:

Eu me lembro de trabalhar como se estivesse correndo. Rumo a uma ilusão de conforto e estabilidade, a tentar salvar-me de coisas das quais não posso ser salva. E eu também lembro de trabalhar como se eu pudesse alcançar a velocidade necessária para cruzar pontes ainda não erguidas; como se, correndo, eu pudesse existir entre mundos assimétricos (2021, p. 49-50).

A autora entende que a lógica da imparabilidade faz parte da manutenção das cooptações neoliberais. Como maneira de frear esse movimento incessante ao qual somos compelidos o tempo todo, como modo de continuar fazendo a roda do sistema girar, ela propõe o não e a pausa, como recusa das condições oferecidas e proposição de outras, mais afinadas com os sujeitos implicados. Uma outra resposta, diferente da produção irrefreável de gestos, palavras, discursos e narrativas.

Essa correria angustiante, que trabalha a favor do imperativo do movimento, traduzida tão bem por Mombaça, parece suscitar uma insubordinação corrosiva que, suspeito, pode ser ativada pela imaginação do corpo e por uma noção de convivência entre as diferenças. Como tem nos lembrado Christine Greiner, um dos desafios políticos mais urgentes do nosso tempo é compreender e abrir-se às relações de alteridade, de modo a potencializar a vida e a criação artística (2019). Por isso, abrir-se ao desejo pelo diferente há de nos ensinar o que ainda não sabemos, na medida em que possamos valorizar cada passo de cada pessoa, a singularidade de cada um e cada uma, para potencializar a força do comum, para que possamos falar juntas e juntos a linguagem da vida, não mais a linguagem da morte.

Alterar os estados, ampliar os modos de percepção, animar experiências que possam desautomatizar as condutas e possibilitar uma outra relação com o tempo e o espaço. Algumas práticas corporais que trabalham contra a ideia do aprendizado em dança a partir de um manual conectado a um modelo de corpo e a ideia de um “saber como mover” normativo ou prescritivo, como por exemplo a Técnica Klauss Vianna, têm uma aptidão para desestabilizar modelos e colaboram para a elaboração de corpos críticos em relação aos hábitos cognitivos e culturais, principalmente quando radicalizam a relação do corpo com o seu entorno como estratégia para reinventar movimentos. Tais práticas podem nos ajudar a responder às perguntas apresentadas até aqui e outras que aparecerão.

O Coletivo Teatro Dodecafônico, que tem em sua base de formação corporal uma profunda relação com a TKV⁶, tem desenvolvido uma série de

⁶ O Dodecafônico é formado por Beatriz Cruz, Hideo Kushiya, Ierê Papá, Monica Galvão, Olívia Nicolitcheff, Paulina Caon, Sandra Ximenez e Vânia Medeiros. Verônica e Paulina fizeram parte das origens do grupo Obara, coordenado por Luzia Carion, que pesquisa a Técnica Klauss

ações performativas que propõe caminhadas coletivas como experiência poética, numa combinação de atitude estética e política, já que se contrapõe a tudo que parece ditar a vida na urbe: a velocidade, a eficiência e a produtividade. A lentidão do pedestre solicita uma ampliação da percepção sensorial, já que o deslocamento dos corpos é guiado por aquilo que o espaço vai apresentando durante a caminhada, e não por um objetivo predeterminado. “A opção pelo caminhar denota um cuidado consigo mesmo e uma espécie de meditação, pois ao adotar tal ação cotidianamente, o sujeito recusa a aceleração do tempo e coloca suas ideias no lugar” (VELOSO, 2022, p. 120). Permeabilidade é a chave da experiência que conduz a outras possibilidades de errar pelo espaço urbano, melhor ainda em grupo, como bem apresenta Veronica Veloso (2022), integrante-fundadora do coletivo⁷.

Errar, perder-se, fracassar, verbos intoleráveis na sociedade dos empresários de si mesmos, e da alta performance. Por isso mesmo, é preciso continuar desenvolvendo práticas para fazer falhar os antigos modos e fazer emergir outras formas. Sustentar a fragilidade e a falha⁸, trabalhar para que não sejam superadas, mas que sejam o próprio operador a ser “perseguido”, como uma tentativa incessante, uma tarefa impossível de ser alcançada e que por isso mesmo possa dar condições de mudança em relação aos regimes de percepção e visibilidade que costumam pautar as práticas corporais. Micropolíticas do movimento destravando as articulações como quinas de casa que precisam ser liberadas. Aproveitar também as “quinas e margens” dos espaços arquitetônicos e do contexto urbano.

A cena contemporânea tem sido marcada por uma poética desejosa da esfera pública, mesmo quando apresentada nos espaços convencionais das salas de teatro. Na peça de teatro *Errantes*⁹, com a qual colaborei como preparadora corporal, toda a pesquisa se fez nas ruas de São Paulo, em derivas e errâncias

Vianna no treinamento e processo criativo do ator. Beatriz, Ierê, Mônica e Olívia são especialistas em Técnica Klauss Vianna, formadas pelo curso de especialização da PUC/SP.

⁷ Indico também a leitura do artigo “Corpo na Deriva”, de Beatriz Cruz e Luisa Barreto, publicado na sétima edição Revista TKV em 2021. Disponível em: < <https://www.revistatkv.art.br/7ed-artigo-cruz-barreto> >.

⁸ A noção de falha apresentada aqui remete ao que foi desenvolvido na tese da autora deste projeto, em diálogo com as ideias de falha e fracasso de J. Halberstam em *The Queer Art of Failure* (2011), que em 2020 foi publicada no Brasil como “A Arte Queer do Fracasso”, pela editora CEPE. Na tese, a falha foi construída como um operador do corpo e da cena para ultrapassar as convenções e dar visibilidade aos acontecimentos e gestos menores, aquilo que geralmente aparecem como erros e perdas, mas que colaboram para a constituição de outros modos de percepção. Para maiores informações consultar a tese, disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20203>

⁹ A peça foi produzida pelo Núcleo Barro 3, composto por Douglas Scaramuzza (mediador cultural), Lucas França (diretor) e Rosana Pimenta (atriz). A peça tem dramaturgia de Victor Nóvoa e elenco composto por Catarina Milani, Jefferson Brito Ramos, Letícia Oliveira, Guto Vieira e Gustavo Braunstein, além de Rosana. *Errantes* ficou em cartaz durante os meses de agosto e setembro de 2022 em São Paulo.

pela cidade, além de proposições de ações performáticas no espaço público. A pesquisa se debruçou sobre os monumentos – essas figuras em pedra que insistem em perpetuar “narrativas hegemônicas da história do autoritarismo no Brasil”¹⁰. O contexto urbano alimenta a pesquisa do grupo, desde sua formação, e neste trabalho recente, o desafio foi traduzir a experiência dos corpos na cidade em gestos e movimentos no palco. A presença coletiva é a tônica da cena, uma “performatividade de assembleia”.

Vago. Erro.
 Persigo sensações errantes entre muros
 Traço mapas
 Invento frases que atravessam buracos.
 Atravesso. Invento
 Construo rastros imersos na cidade
 Descubro pessoas.
 Toco cheiros desmedidos de animais.
 Toco. Descubro.
 Visito sons perdidos entre pedras
 Povoo nomes
 Habito linhas que vão adiante.
 Adianto. Povoo.
 Escalo pontos de perigo imersos
 Perco corpos
 Desoriento relações nos prédios-falos.
 Traço frases. Descubro cheiros. Povoo linhas. Perco relações.
 (NÓVOA, 2022)

Um coro, contemporâneo e plural, que nos conduz através de uma dramaturgia cheia de referências históricas acerca do processo de colonização brasileiro, repleta de convites ao engajamento político. Um coro errante que começa atravessando o espaço cênico em linhas retas, criando distâncias com o monumento, que toma um grande espaço do palco (tão alto que causa torcicolo). Ao final, esse coro já não caminha mais em linha reta, mas traçando outros mapas, misturando os materiais, inventando outros modos de se mover em cena, convocando a um outro modo de se mover pela cidade, depois que sairmos do teatro, coletivamente.

Na peça, entre o “corre” do cotidiano, entre metrô lotados e a travessia de ruas cheias de carros, insurgem atos de resistência individual – como a imobilidade de Rosa Parks, que ao recusar se levantar de um banco de ônibus destinado aos brancos, faz mover tudo em volta, faz emergir a dimensão política da recusa e da imobilidade; dizer não e ficar parado também pode desativar as

¹⁰ Texto do projeto “Cartas a ele”, contemplado pela 13ª edição do Prêmio Zé Renato para a Cidade de São Paulo.

lógicas de dominação. No meio de *Errantes* há uma pausa de 4 minutos, os três atores e as três atrizes parados, diante dos espectadores, apenas respirando. Respirar junto é muito. Juntos, os errantes se rebelam e resolvem descobrir o monumento, desmistificar a figura, povoar de gente a pedra de concreto que sustenta o monumento. Ato de desobediência coletiva, “um convite, uma insanidade”, desses que convocam a formas plurais de existência.

Saidiya Hartman termina seu livro *Vidas rebeldes, belos experimentos – histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais* (2022) com o capítulo *O coro abre caminho*, fortalecendo a ideia de que são as formas plurais que nos fazem escutar melhor, que nos fazem ouvir com mais atenção as urgências do mundo. Toda sua obra é um convite a ousar acreditar em um outro futuro, que recusa a condição de subalternidade a que muitas populações são submetidas, sobretudo as mulheres negras, com as quais começamos em diálogo neste texto. São especialmente essas autoras que têm me convidado a levar em conta o que “não estava” no mapa há muito pouco tempo.

Neste momento de radicalização dos projetos individualistas neoliberais é fundamental apostar na ampliação das bibliografias e das cartografias, dos processos coletivizados de produção e criação, seja no campo teórico, seja no campo artístico. Mais do que nunca resistir e contrapor-se aos modelos hegemônicos, para acordar em nós outros modos de existir, juntos e juntas, uma vida com outros e outras.

Hartman conta: “A etimologia grega da palavra *coro* remete ao ato de *dançar dentro de um espaço cercado*. (...) O coro impulsiona a mudança. É uma incubadora de possibilidade, um conjunto que sustenta os sonhos de algo diferente” (2022, p. 364). O coro pode ajudar a abrir clarões que nos ajudam a enxergar no escuro da falta de razão. Ou até, por vezes, podem tornar mais opaco aquilo que está excessivamente iluminado¹¹.

Os corpos estão em movimento. Os gestos revelam o que está em jogo – a matéria da vida retorna como uma questão em aberto. O movimento coletivo aponta na direção daquilo que nos espera, do que está ainda está por vir, daquilo que elas antecipam – um tempo e um espaço melhores que aqui: um vislumbre de uma terra que não pertence a ninguém (HARTMAN, 2022, p. 365).

¹¹ O direito à opacidade é defendido por Édouard Glissant (2021), em contraposição à busca incessante pela transparência empreendida pelo pensamento ocidental colonizador. A partir do pensamento de Glissant, Jota Mombaça (2020) propõe a aproximação entre a noção de “opaco” à noção de “quilombo”, em texto que aborda a questão da diferença, quando capturada pelo sistema capitalista.

Inclinar-se ao movimento coletivo parece ser a alternativa poética e política para deslocar, ainda que minimamente, os sistemas de controle dos corpos e da própria vida. Dançar e lutar em aliança, pois há toda uma plantação de gente disposta a imaginar outros mundos possíveis. Que eles venham, para nos desvencilhar da brutalidade que tem marcado nossa história.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FABIÃO, Eleonora. Troco tudo. In: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. (p. 87-92)
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Oliveira e Eduardo Jorge Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo** (UFPB), 2019, v. 10, p. 54-73.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- NOGUEIRA, Isabel. A performance como arte e Festa: democratização, eventos coletivos e espaço público. In: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 63-74.
- MACIEL, Andrea. O chão nas cidades: uma performance catálise. In: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. (p. 195-197)
- MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo: Masp, 2020. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoJ7Xs8Dgp6.pdf>>
- _____. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NÓVOA, Victor. **Errantes**. São Paulo: 2022 (dramaturgia não publicada).
- PAIS, Ana. Sentir, pensar, agir. In: PAIS, Ana (org.). **Performance na esfera pública**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 05-13.
- RAQUEL, Fernanda. **Emergências do corpo na cena teatral contemporânea** – a potência das falhas, desativações e impossibilidades. 2017. Tese de doutorado. Comunicação e Semiótica - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC/ São Paulo, 2017.
- VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. Curitiba: Appris, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos** – histórias íntimas de meninas desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. Trad. Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

O DESEJO E A IMAGINAÇÃO DE UM CORPO ARTISTA DO TEATRO-DANÇA BRASILEIRO

Ana Clara Cabral Amaral Brasil¹

RESUMO | ABSTRACT

O artigo busca abordar o percurso da pesquisa da qualidade do corpo-artista que vem sendo explorada a partir da prática continuada (artística e didática) da Técnica Klauss Vianna e de procedimentos do LUME - teatro como meio para criar e desenvolver uma abordagem brasileira de teatro-dança. Considerando a hipótese da imaginação enquanto ação incorporada – à luz das ciências cognitivas contemporâneas – pretende-se refletir sobre a possível dramaturgia do corpo que emerge desses processos criativos.

Palavras-chave: desejo, teatro-dança, corpo-artista, memória, imaginação.

This article seeks to approach the researching route of performing-body which is been explored since Klauss Vianna Technique continued practice (artistic and didactic) and LUME procedures - theatre as a way to create and develop a theatre-dance Brazilian approach. Considering hypothesis of imagination whereas embodied action - beneath the light of contemporary cognitive sciences - we intend to reflect on the possible body dramaturgy that emerges from these creative processes.

Keywords: desire, theater-dance, artist body, memory, imagination.

O desejo é o começo do corpo.

Arnaldo Antunes.

O Desejo é um dos temas centrais de discussão do filósofo Baruch de Espinosa, importante pensador racionalista do séc. XVII na Filosofia Moderna. Para o filósofo, o desejo se relaciona ao movimento:

“(...) pelo nome de desejo entendo todos os esforços, impulsos, apetites e volições do homem que variam, [...] e não são de tal maneira opostos entre si que o homem é puxado em sentidos contrários e não sabe para onde voltar-se (ESPINOSA apud CHAUI, 1990, p.61).

¹ Doutora em Artes da Cena (2014), bacharel e licenciada em dança pela mesma universidade. Possui pesquisa continuada na Técnica Klauss Vianna, desde 2005. Integra a *Cia 22:22 de teatro e dança* (Campinas-SP) como bailarina, coreógrafa e diretora cênica. Foi pesquisadora-colaboradora do LUME-teatro (UNICAMP) e é pesquisadora do GP Núcleo Fuga! (UEMS). Integra o Núcleo Curatorial do Programa de Qualificação em Artes-Dança das Oficinas Culturais do governo do estado de São Paulo (edições 2021-2022). É professora adjunta de Artes (PEB II) da rede municipal de educação da cidade de Campinas (SP).

Dentro da sua *ética dos afetos*, Espinosa propõe ser importante conhecermos a natureza em movimento dos nossos desejos. Nesse sentido é que o filósofo Gilles Deleuze, em seu abecedário, sugere que *não há desejo que não corra para um agenciamento [...] desejar é construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar*. Para Deleuze, o desejo convida à ação do agenciamento. Este texto configura parte de uma rede de escolhas e agenciamentos dos meus desejos, ações éticas/estéticas e políticas na arte e configuram, no tempo da experiência, às redes de afeto que honrosamente me convidam à escrita: a edição comemorativa dos cinco anos da *Revista TKV* e dos dez anos do Curso de *Especialização na Técnica Klauss Vianna* (PUC-SP) – a qual fiz parte como aluna na primeira turma, no ano de 2012.

As propostas de Klauss Vianna² foram-me apresentadas ainda durante a minha formação acadêmica em dança, na UNICAMP (1999 – 2003), e foi a partir desse encontro que segui na contínua busca pela compreensão da sua prática metodológica, didática e artística. Meu encontro com a sistematização da técnica Klauss Vianna deu-se de forma mais efetiva, logo depois de minha formação (nos anos em que frequentei como aluna o curso livre em Técnica Klauss Vianna, oferecido por Jussara Miller no *Salão do Movimento*, em Campinas-SP, a qual tive a honra de acompanhar e trabalhar em diversos processos artísticos e didáticos).

O desejo que corre aqui para a “palavra escrita” caracteriza, portanto, outra forma de agenciamento do desejo: a pesquisa teórica, que, nesse caso, segue paralela e não dissociada à prática artística e didática na TKV³, e encontra outras redes e formas de organização e comunicação, lançando o corpo mais uma vez na deriva da criação. Realizei minhas pesquisas de Mestrado e Doutorado⁴, também apoiadas na TKV, e dessa forma, me sinto parte de uma importante escola brasileira de dança: a *Escola Vianna*. Miller (2012) nomeia a comunidade das pesquisas que se relacionam à prática da Técnica Klauss Vianna como *Escola Vianna*, propondo que as atualizações da relação entre o sujeito pesquisador não eliminam os princípios da mesma, mas os direcionam para a singularidade de cada pesquisa - que nasce de formulações diversas - atualizando-a constantemente e mantendo viva a prática de Klauss Vianna, que também sempre foi apoiada no princípio da pesquisa viva e em estado de diversificação.

² Klauss Vianna (1928-1992) foi um importante bailarino, coreógrafo, professor e diretor brasileiro atuante nas áreas da dança e do teatro. Para maiores informações ver: VIANNA, 2005; site: klaussvianna.art.br; entre outros.

³ Grafia abreviada de Técnica Klauss Vianna.

⁴ Ver: BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014. AMARAL, A.C.C. **Fuga!**: Jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

Podemos considerar as pesquisas como uma rede de interpretações que reaviva e alimenta a escola Vianna. Portanto, a diversidade dos trabalhos atuais não elimina um traço básico do ideário original (MILLER, 2012, p.34).

A especificidade de minha pesquisa em dança aprofunda-se ainda mais no encontro com a linguagem do teatro, que me acompanha como artista desde o período que antecede minha formação acadêmica, mas encontra de forma mais aprofundada, a partir da proximidade ao curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp, a oportunidade de conhecer e estudar práticas teatrais que correspondiam aos meus interesses como artista do corpo, como por exemplo as práticas do LUME Teatro⁵, entre outros. Assim, a proposta de estudo sobre a linguagem de teatro-dança se territorializa em minha pesquisa articulando métodos de artistas brasileiros da dança e do teatro; tendo como facilitadora a proximidade que o próprio Klaus Vianna já estabelecia com a linguagem teatral, tendo participado de vários processos de criação de montagens brasileiras importantes para a história do teatro brasileiro e atuando também como ator e diretor.

A dança enquanto linguagem, que fundamentalmente explora o movimento para além das estabilizações cotidianas, pode experimentar diferentes qualidades da percepção, gerando e gerindo memórias e imagens mentais no *corpo artista*. Pode ainda, na presença de um observador, permitir que esses fluxos sejam compartilhados e recriados em outros corpos: a sensação compartilhada da observação do movimento do *corpo artista* que, ao dançar, provoca a sensação desta em quem a observa.

O estudo do movimento de dança, portanto, articula-se de maneira única em cada singularidade do desejo e experiência do artista, que a explora enquanto linguagem artística e a qualidade de suas experiências que acabam por inscrever-se no corpo - aqui compreendido como uma soma, segundo MILLER (2012, p.13) "[...] remete ao ser corporal humano na sua integridade. [...] vestido pelas vivências e pelos saberes do século XXI [...]" uma qualidade de performance e comunicação através da dança. A historiadora francesa Annie Suquet (2008), em seu ensaio *O Corpo Dançante – um laboratório da percepção*, aborda a forma como se observam artistas da dança ao longo da história, a exploração da percepção – e da propriocepção – e puderam criar e desenvolver formas particulares de criação e elaboração da arte da dança. Nesse sentido, a autora considera a história da dança moderna também como a história de diferentes “ficções perceptivas”:

É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do

⁵ Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP.

corpo humano que se abre para as explorações do bailarino no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a tantos outros corpos poéticos (SUQUET, 2008, p.515-16).

Josette Feral propõe que *Performer*, quer seja num sentido primeiro “de superar ou ultrapassar os limites de um padrão” ou ainda no sentido de “de se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual”, implica ao menos em três operações, diz Schechner, são eles: 1. ser/estar (“being”), ou seja, se comportar (“to behave”); 2. fazer (“doing”) é a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos; e 3. mostrar o que faz (“showing doing”), ligada à natureza dos comportamentos humanos) aqui consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). A *performatividade* que foca o primado da cena na ação e no processo de abertura de seu processo de feitura, enquanto uma ontologia da ação em ato, de certa forma, define a performance.

Greiner (2005) desenvolve a hipótese de que o *corpo artista* possui especificidades de organização de pensamento relacionadas à criação de novas metáforas complexas. Segundo a autora, é provável que haja especificidades no que diz respeito ao modo como tais imagens se organizam, significam e tornam-se visíveis: “Assim, há evidências de que alguns desses pensamentos-imagens se processem de modo específico no corpo artista. Esta especificidade não está nas “coisas” que representam, mas no “modo” como operam” (p.109). A autora ainda propõe que a potência desestabilizadora da pesquisa do movimento no *corpo artista*, poderia ser uma das chaves para a emergência de novas metáforas complexas:

Uma primeira hipótese seria a de que são os pensamentos organizados pelo *corpo artista* que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente (Ibidem).

Processos de conhecimento e fenômenos como memória e imaginação relacionam-se fundamentalmente à percepção e todos engendram o corpo e o pensamento. Os filósofos cognitivistas George Lakoff e Mark Johnson (2002) propõem que toda ação cognitiva ativa é ativada pelo sistema sensório-motor. Ainda, segundo Greiner,

[...] o movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos. O conhecimento vem do movimento, tanto do movimento do corpo como dos objetos moventes que fazem parte do entorno (GREINER, 2010, p. 90).

Nesse sentido, é possível considerar que práticas corporais continuadas incorporam princípios éticos (e estéticos) de percepção e ação do corpo no mundo.

A conquista de um estado de atenção e escuta mais efetivo do corpo, ao momento presente, torna-se um dos aspectos que podem contribuir para o envolvimento integral do agente da dança com seu fazer em tempo real; assim como o ambiente no qual essa comunicação se organiza. Respostas corporais que se conectem, de fato, aos estímulos que se apresentam no momento presente podem então *desautomatizar* alguns padrões de movimento e pensamento do corpo, permitindo novos arranjos e conexões. Essas parecem ser estratégias importantes para artistas que se interessam pela prática de criação e improvisação enquanto meio para a emergência da arte no corpo.

A presença é um dos aspectos qualitativos da performatividade e do imaginário referentes a determinadas operações técnico-poéticas. Greiner (2010) propõe que a produção de conhecimento na dança contemporânea elabora mudanças de natureza epistemológica no contexto evolutivo da dança produzida no Brasil, no sentido em que apontam os estudos em "dramaturgias do corpo", já que muitas vezes, seus processos de composição não se sustentam mais sobre modelos de "composições de passos de dança". Nesse sentido, até mesmo a noção de técnica se altera: esta passa a se estabelecer também como habilidade especializada para determinadas ações. A atriz e pesquisadora Eleonora Fabião (2010) analisa alguns princípios de treinamento nas Artes da Cena a partir do que o sociólogo Mihaly Csikszentmihalyi concebe enquanto qualidade de estado de fluxo entre corpo e ambiente:

De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total (FABIÃO, 2010, p. 322).

Nessa perspectiva, há uma diferenciação qualitativa entre experiências e ações já automatizadas e desatentas, além de formas "íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real" (Ibidem).

A memória é também outro assunto de grande relevância na obra de Damásio (2011). Em sua concepção, a memória humana é composta apenas por potencialidades. Abole-se de fato, a partir desta perspectiva, a ideia de memória enquanto acúmulo de informações. Damásio propõe que a memória se divida em dois espaços no cérebro: o primeiro, que se nomeia como *Espaço Imagético*, relaciona-se ao fluxo de imagens na interação com o ambiente. O *Espaço Disposicional* é onde a memória relaciona-se com a imaginação e o pensamento racional. De qualquer forma, o que se aciona de fato no cérebro

quando recordamos algo são potências, o que nos leva a concluir que a memória é, em última instância, criação. Importante lembrar também que as imagens a que se refere Damásio não são apenas visuais, mas de diversas naturezas perceptivas como sonoras, táteis, etc.

Quando pesquisamos o movimento na dança, estamos não só desestabilizando e recriando o movimento na memória, mas também agregando sentidos e afetos ao mesmo a cada nova experiência. O treinamento e a pesquisa do movimento na dança, pensados por esse aspecto, podem ganhar novos sentidos, inclusive no que diz respeito às qualidades dos treinamentos que oferecemos ao *corpo artista* da dança, pois a memória que se quer criar enquanto potência no *corpo artista* que dança passa a ser um assunto, no mínimo, importante, já que intrínseco ao saber-fazer do corpo na arte e na vida cotidiana.

A partir da concepção da percepção enquanto base de nosso processo cognitivo - em trânsito permanente com o ambiente - é também importante considerar que nossa memória se desestabiliza a cada ato de percepção. Considera-se atualmente que a memória é um processo instável que pode ser ativada mesmo de forma inconsciente. Nesse processo, acontecem inclusive alterações e “ficcionalizações” de experiências vividas. Nesse aspecto, a faculdade da memória se aproxima da imaginação, agregando informações novas às potencialidades estabilizadas. O cérebro vai sempre além da informação recebida, recriando a partir da experiência atual, memória e imaginação.

O foco desta pesquisa, lançado ao processo de imaginação como ação incorporada, nasce, portanto, com base nas proposições acima apresentadas e ilumina a prática da dança enquanto processo de produção de subjetividade. A partir da perspectiva do pensamento monista - que considera o corpo e a mente enquanto unidade -, a noção de que o conhecimento humano se faz na experiência do corpo em ação ao mundo, se amplia também à perspectiva do engendramento corpóreo das faculdades da memória e da imaginação.

A dança como prática que explora o movimento humano para além de seus padrões de funcionalidade objetiva, ao ser aproximada do conceito de imaginação, enquanto um processo incorporado, alicerça a hipótese da possível especificidade de produção de imagens mentais no *corpo artista* que dança. A integridade entre os processos corpóreos e imagéticos, quando percebidos e explorados pelo e no *corpo artista* talvez possa também acordar diferentes qualidades nas informações apresentadas como dança que, quando na presença do olhar de um observador, poderá criar certa qualidade performativa; e até mesmo conduzir a produção de dramaturgia.

Acompanhar o processo de agenciamento dos nossos desejos artísticos e

a consequente produção de conhecimento do *corpo artista*, que dança no tempo da experiência, pode permitir (e criar condições para) que ele verticalize sua potência única de criação e comunicação já que, no caso do artista do corpo, é durando na prática da investigação atenta que sua arte se desenvolve. Como cita a atriz, performer e pesquisadora Eleonora Fabião:

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas (FABIÃO, 2010, p. 323).

Dessa forma, as práticas de trabalho que oferecemos ao corpo compõem em uma via de mão dupla, com a forma como o pensamento do corpo se organiza. Não seria, portanto, qualquer treinamento que permitiria a criação de qualquer qualidade de presença do corpo em estado cênico. Não é também, portanto, qualquer prática que se conecta coerentemente a qualquer teoria e vice-versa. Essa empatia emerge de relacionamentos em níveis de princípios éticos e visões de mundo. Já em minha Dissertação procurei desenvolver uma reflexão acerca das fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro, fundamentada nas práticas de trabalho da técnica Klauss Vianna e do LUME Teatro. Percebo atualmente que, para além da questão da fronteira entre as linguagens da dança e do teatro, o que de fato se coloca como principal discussão, se dá sobre a prática de repetição ou *treinamento* e a consequente qualidade da dança que emerge da articulação de princípios de trabalho prático.

Os princípios que compõem as práticas que vivencio se amparam no diálogo entre pesquisas de Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier, dois importantes pesquisadores das Artes Cênicas no Brasil. Os trabalhos de ambos convergem na importância que dão à criação de procedimentos artístico-pedagógicos que possibilitem ao ator-bailarino, a partir da pesquisa sobre o próprio corpo, uma conquista de sua autonomia criativa. Apesar de suas práticas descenderem inicialmente de diferentes fontes de pesquisa artística (Klauss Vianna do balé clássico e Burnier da mímica moderna e da antropologia teatral)⁶, é possível notar que nas duas propostas as atenções são dadas ao artista enquanto pesquisador ativo de seu próprio processo; além da investigação de estados de presença do corpo cênico e da chamada de atenção constante à escuta do outro e do ambiente em situação de jogo. O *treinamento*, enquanto repetição criativa, apresentada na pesquisa deste *corpo-artista* em busca de uma dramaturgia em teatro-dança advém do relacionamento criativo entre alguns dos procedimentos da TKV e do LUME. Esta prática foi inicialmente desenvolvida no Laboratório *Fuga!* – linha

⁶ Maiores informações sobre o histórico de Vianna ver Miller (2007) e Tavares (2010). Para informações sobre a história da pesquisa de Luís Otávio Burnier, ver Burnier (2009).

de pesquisa do LUME, existente entre os anos de 2007 e 2019 junto ao CNPq. Atualmente, segue sendo um dos pilares de investigação artística relacionada à técnica Klauss Vianna na *Cia 22:22 de teatro e dança*⁷.

A Técnica Klauss Vianna nasce da pesquisa prática de Klauss Vianna. Na sistematização da Técnica Klauss Vianna⁸, desenvolvida a partir da observação e organização rigorosa de princípios contidos em suas práticas didáticas, o estudo sobre a presença se encontra como primeiro tema corporal a ser explorado na prática de seus processos criativos e didáticos. Na técnica de Klauss Vianna, a conquista do estado de presença pressupõe a elaboração da atenção e de uma escuta refinada do corpo em tempo presente e em meio ao trânsito constante de informações que o circundam. A presença é, então, acordada sensorialmente no corpo que dança a partir de três níveis de atenção: eu e meu corpo, eu e o espaço e eu e o outro.

É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (MILLER e NEVES, 2013, p. 5).

Ainda, a conquista desse estado de presença é investigada *durante* o estudo do movimento e improvisação da dança, propondo assim “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” (MILLER, 2012, p. 30).

A especificidade dos últimos processos artísticos da *Cia 22:22* basearam-se principalmente na articulação entre o Processo dos Vetores (TKV) e a Mimese corpórea (LUME). O Processo dos Vetores mapeia oito vetores de força distribuídos na estrutura óssea do corpo humano. Reconhecer e direcionar esses vetores em relação ao espaço é uma ação que permite a exploração do movimento em um nível sensível, criativo e potente. Trabalha na sensibilização da sensação da estrutura óssea e na ação do direcionamento dela, que desencadeia a reação de diversas cadeias musculares e processos subjetivos, em um estudo contínuo do movimento na diferença de cada corpo-soma. A Mimese corpórea é uma das

⁷ A *Cia 22:22 de teatro e dança* busca desenvolver uma abordagem da linguagem de teatro-dança baseada nas pesquisas de seus integrantes Ana Clara Amaral e Eduardo Brasil. Partindo de seus repertórios individuais de pesquisa na dança e no teatro – amparadas principalmente pela técnica Klauss Vianna, por princípios do LUME Teatro, Barracão Teatro (Campinas-SP) e Seres de Luz Teatro (Campinas-SP), entre outras parcerias – o grupo desenvolve seus processos artísticos e didáticos em busca da sua autonomia criativa e dramática, sem perder de vista a importância dos princípios de suas escolas; afirmando e dando continuidade às pesquisas de importantes artistas brasileiros das Artes da Cena. Para maiores informações, acesse: www.cia2222.com

⁸ Ver MILLER (2007).

linhas de pesquisa⁹ do LUME Teatro. Estrutura-se na observação, codificação e posterior teatralização de informações da vida cotidiana como: imagens, objetos e outras corporeidades. Os elementos que compõem cada informação são decupados, estudados e relacionados à materialidade do corpo do ator ou do bailarino. Aqui, o foco se dá no processo de relação, na apropriação e na recriação das informações da alteridade pela diferença de cada corpo. O estudo sobre a Mimese corpórea é sempre relacionado ao movimento dançado nesta pesquisa.

Em ambas as práticas de pesquisa do movimento, o que se evidencia é uma atenção sensível à observação do próprio corpo e do mundo à sua volta, como potência de criação e exploração do movimento e da singularidade-subjetividade humana. As consequentes ações políticas que podem ser apontadas nas práticas da *Escola Vianna* (MILLER, 2012) e na sistematização da TKV, além de princípios de trabalho do LUME Teatro, podem ser refletidas sobre a constatação de que esses trabalham no sentido de gerar autonomia e presença no movimento consciente, criando territórios de experiência de diferentes qualidades de estados cênicos e potências de memória de treinamento. Sendo escolas brasileiras de pesquisa e produção em Artes Cênicas, possuem princípios que podem ser analisados à luz de teorias contemporâneas sobre a relação corpo-ambiente, considerando o contexto em que foram inicialmente idealizadas. A dança e o teatro, como áreas de produção de conhecimento humano, podem, nesse contexto, potencializar a produção de imagens e imaginários ao buscar na elaboração de dramaturgias de um *corpo-artista* especialista nesta proposta de teatro-dança, a presença e a comunicação.

Perceber e insistir em criar potências de memória no corpo relaciona-se ao desejo de potencialização de diferenças no movimento a partir da construção de um estado de escuta do corpo presente. As práticas de trabalho que relaciono nesta pesquisa buscam criar condições para possíveis intensificações das experiências do corpo no cotidiano. Seus procedimentos funcionam como estratégias para colocar o corpo em situação de estado de alerta, o que permite acompanhar com atenção os processos deste em relação ao ambiente e assim compor com eles. Refletindo sobre a qualidade das potencialidades de memória geradas por um treinamento constante, possamos talvez ampliar os limites de nossas ações e afirmar a importância de agir sobre o corpo, afastando a ingênua ideia de que nossas ações políticas não se vinculam à forma como trabalhamos o corpo em treinamento nas Artes da Cena. Tudo aquilo que percebemos está relacionado àquilo que estamos prontos para fazer. *Fazer* está relacionado com *experiência* (memória), presente e futuro, *estar pronto para fazer* (*prontidão*). Quando penso em fazer algo, já estou em ação. A impossibilidade real é a de

⁹ Para maiores informações ver www.lumeteatro.com.br.

zerar um corpo; pensar em um verbo já aciona nosso sistema sensório-motor.

Nesse contexto, o treinamento incorpora princípios éticos (e estéticos) de ação no mundo. A conquista da autonomia de pesquisa do movimento depende dos princípios e consequentes propostas práticas de trabalho criadas e atualizadas constantemente por seus praticantes. Estar atento a questões como essa, no momento em que escolho por determinado treinamento é, então, uma ação política potente que compõe complexas redes de concepção de corpo e arte. Não é possível subtrair-se de um contexto. A ideia do filósofo Michel Foucault sobre a ética pode compreender ações nesse sentido: “como um tipo de relação que determina como o indivíduo se constitui como sujeito moral de suas próprias ações” (CARDOSO, 1995, p. 53). O *corpo artista* que pretendo pensar aqui está sempre relacionado a esses encontros e assim, é parte e *faz-se* neles. Os processos criativos do *corpo artista* da dança (e suas consequentes obras) exploram, reorganizam e traduzem essas imagens na materialidade do corpo em movimento, criando imaginários:

[...] em termos de percepção (e especificamente da percepção do “outro”), no momento em que a informação vem de fora, as sensações se colocam sempre “em relação a”, criando conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza e quando começa não distingue mais o que vem de dentro e o que vem de fora. A história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (GREINER, 2010, p. 96)

A ideia de mapeamento que sugere Damásio contempla o aspecto transitório das imagens mentais, que são criadas sempre em relação ao meio. Damásio propõe que é na interação corpo-ambiente que o cérebro cartografa os diferentes estados do corpo, que se criam na especificidade dos relacionamentos; ou na evocação de imagens mnemônicas, que, por sua vez, também alteram os estados do corpo: “Mapas são criados de fora para dentro do cérebro quando interagimos com objetos, por exemplo uma pessoa, uma máquina, um lugar. Quero frisar aqui a ideia da interação” (Ibidem). Esse fluxo é, então, ininterrupto. Enquanto houver vida, o fluxo de mapas e imagens mentais que se criam a partir do corpo em movimento é garantido. A partir dessa perspectiva, a questão que retomaremos é a hipótese da especificidade do pensamento do *corpo artista* e de sua produção de imagens mentais. DAMÁSIO (2011, p. 23) reflete também sobre a organização dos conteúdos mentais pela consciência: “A consciência não se resume a imagens na mente. Ela é, no mínimo, uma organização de conteúdos mentais, centrada no organismo que produz e motiva esses conteúdos”. A organização da produção de imagens mentais na dança desenvolve-se no fluxo do movimento, explorado e experienciado por um corpo atento a essas

transformações. O foco de atenção que se estabelece durante o movimento dançado passa, portanto, a ser uma importante chave para a compreensão desse estado de fluxo. Ainda em Gil, sobre a consciência no *corpo artista* do bailarino, em movimento dançado, o filósofo propõe que o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias: “Forma-se assim, uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante, o seu elemento essencial” (GIL apud FERRACINI, 2006, p.19).

Ao passo em que percebemos que internalizamos informações de acordo com a experiência física/emocional (diferentes estados do corpo), podemos compreender que a ficção é sempre real, já que, para o cérebro, o que é mapeado constitui sempre a imagem atual do corpo: “estreitas interligações entre um movimento real do corpo, as representações dessa movimentação nas esferas muscoesqueléticas e visual, e as memórias que podem ser evocadas em relação a algum aspecto dessas representações” (DAMÁSIO, 2011, p.138).

Apoiando meus pés no território de dança que habito, talvez possa elucidar alguns apontamentos sobre os treinamentos aqui mencionados e o estado de consciência que permitem alcançar. Estados que são gerados na experiência de observação, auto-observação e escuta do corpo em ação, em exploração criativa de movimentos. Torna-se evidente que o fluxo de imagens nesse estado de consciência pode sofrer alterações em relação a estados experienciados em um contexto mais ordinário, nos quais a percepção, a atenção e o estado de fluxo entre corpo e ambiente elaborados em movimento corporal, sejam exigidos de outra maneira, voltando-se mais em solucionar problemas imediatos a partir de padrões de movimento já estabilizados e talvez não tão conscientes (no sentido de corpo da consciência elaborado por Gil descrito acima). A liberdade tão sonhada em diversas instâncias da vida humana, talvez possa, em certa medida, ser experimentada na exploração do movimento enquanto potência desestabilizadora de padrões de pensamento e na criação de novas metáforas complexas na relação entre corpo e ambiente.

REFERÊNCIAS

- BURNIER. Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras [Rio de Janeiro] Funarte, 1990.
- DAMÁSIO, Antonio R. **Em busca de Espinosa - prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- _____. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- _____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- _____. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- GIL, José. **Movimento total: o Corpo e a Dança**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.
- GODARD, Hubert. "Gesto e percepção". In: **Lições de Dança 3**. Por: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001.
- GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. **O corpo em crise**. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- HANNA, Thomas. **The Body of Life**. New York: Knopf, 1983.
- KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três**. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Fied Editorial, 2005.
- KUNIICHI, Uno. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner e cols. São Paulo: Editora n-1, 2012.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.
- MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klaus Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.
- _____. **Qual é o corpo que dança-dança e educação somática para a construção de um corpo cênico**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- NEVES, Neide. **Klaus Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- NOE, Alva. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2004.
- SAES, Silvia Faustino de Assis. **Percepção e Imaginação**. Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 2º Ed. Petrópolis: Vozes, p. 509-540, 2008.

TAVARES, Joana Ribeiro. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. Annablume, 2010.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

Teses e Dissertações:

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

_____. **Fuga!**: Jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do Corpomídia**. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2010.

Revistas e periódicos:

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Foucault e a noção de acontecimento. **Tempo social**, v. 7, p. 53-66, 1995.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico”. In: **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3, 2010, p. 321-326.

FÉRAL Josette. “Mimese e teatralidade”. In: Pellettieri, Osvaldo (Ed.). **Itinerarios Del Teatro Latino-americano** (Colección Estudios De Teatro Argentino E Ibero-americano). Buenos Aires: Galerna, 2000.

GREINER, Christine. “Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado”. In: **Revista Sala Preta**, v. 5, n. 1, 2011.

MILLER, Jussara Correa; NEVES, Neide. “Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento”. In: **ILINX-Revista do LUME**, n.3, 2013.

Documento eletrônico:

FERRACINI, Renato. **Mímeses corpórea: poesia do cotidiano**. In: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf>. Acesso em 11 de janeiro de 2014, às 16h52.

DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze, entrevista a Claire Parnet. **Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva**, 1988. In: <https://clinicand.com/o-abecedario-de-gilles-deleuze/>. Acesso em 20 de setembro 2022, às 16h38.

Documento sonoro:

ANTUNES, Arnaldo. "Cultura". In: **Nome**. BMG, 1CD, p.1993, faixa 3.

PRESENÇA COMO CHAVE PARA UMA DRAMATURGIA DO MOVIMENTO

Valquiria Moura Vieira¹

RESUMO | ABSTRACT

Este artigo aborda a construção dramaturgical de uma perspectiva processual, tema já trabalhado por mim em textos anteriores, onde proponho como metodologia explorar as relações entre a tríade pergunta, procedimento e presença. Desta vez, busquei destacar a *presença*, a partir do olhar da técnica Klauss Vianna, como elemento imprescindível para a construção de uma dramaturgia do movimento.

Palavras-chave: técnica Klauss Vianna, dramaturgia, dança, presença, procedimentos criativos.

This article approaches the dramaturgical construction of a procedural perspective, a theme I have already worked on in previous texts. I propose a methodology to explore the relationship between the triad question, creative procedure and presence. This time, I sought to highlight the presence, from the perspective of the Klauss Vianna technique, as an essential element for the construction of a dramaturgy of movement.

Keywords: Klauss Vianna technique, dramaturgy, dance, presence, creative procedure.

É interessante ver como atenção e temporalidade estão ligadas. A atenção nos coloca no presente, onde tudo acontece (NEVES, 2008, p.85).

Caminhar para reconhecer o estado corporal, instrução comum na sala de aula ou de ensaio de quem atua com a técnica Klauss Vianna. Articular bem os pés ao caminhar, observar alinhamentos ósseos, pressionar os apoios no chão. Colocar o corpo em movimento entre ceder e resistir à gravidade. A cartografia

¹ Valquiria Vieira é artista da dança e do teatro, interessada em poéticas e políticas do corpo. É Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Especialista em Técnica Klauss Vianna e graduada em Comunicação das Artes do Corpo com habilitações em Dança e Performance pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC/SP. É integrante fundadora da Cia Corpocena, núcleo de pesquisa e criação em dança que atua na cidade de São Paulo desde 2007, com a qual desenvolve projetos como intérprete, diretora e dramaturga. Há mais de 10 anos dedica-se à pesquisa em criação cênica com foco na construção dramaturgical em processos criativos e pedagógicos.

inicial é atualizada e reatualizada, transformando e fomentando o estado de presença e ativando os sentidos. As instruções se sobrepõem deslocando o foco de atenção. Aos poucos, ouvimos melhor, enxergamos mais nitidamente e mais longe, as texturas da sala ficam mais evidentes, percebemos variações de luminosidades e temperaturas, é como se farejássemos o espaço em busca de nós mesmos. Com o corpo ampliado, olhamos e vemos o outro e a sala ganha dimensões antes imperceptíveis, abrindo novas possibilidades de composição. Essas relações se atualizam a todo instante, “corpando” (KATZ, 2021) uma nova existência sempre no presente, sempre em *devir*.

Sendo o corpo um ‘estar sendo’, a sua natureza passa a ser a de um verbo – no caso, um verbo sempre ‘se gerundiando’, pois nunca sai desse estado contínuo de precisar ficar se fazendo corpo a todo instante, uma vez que a cada instante encontra com informações. Foi esta compreensão e o desejo de não pertencer a lugares já ocupados que levou ao ‘corpando’ para nomear o que se passa. O corpo está sempre se corpando porque as informações viram corpo. Em sendo assim, corpo também passa a ser verbo (Ibidem, p.29).

O mestre Klauss Vianna, muito antes de sua pesquisa se desdobrar pelo olhar de outros pesquisadores que buscaram o aporte das ciências cognitivas para sustentar suas hipóteses, já nos chamava à atenção para as relações entre corpo e ambiente e o que pode ser criado a partir disso:

No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e, ao mesmo tempo, encerra o processo de autoconhecimento (VIANNA, 2005, p.115).

O encontro com a TKV² foi um ponto de transformação em minha trajetória, mudando a partir dali meu modo de ver os processos criativos e pedagógicos. O encontro com essa técnica chamou minha atenção para as metodologias de criação; para a coerência das escolhas ao longo de um processo de construção dramatúrgica e para a ideia de *presença* como tópico de movimento³ e, portanto, como técnica, algo que pode ser exercitado, refinado, repetido... Toda abordagem técnica de dança/movimento, não apenas esta, carrega um pensamento de mundo que nos acompanha, onde quer que estejamos, transformando todas as experiências do corpo. Consequentemente, esse encontro reverberou no meu

² Técnica Klauss Vianna.

³ Mais sobre os tópicos de movimento da TKV em: MILLER, Jussara. A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

olhar para a dramaturgia, pedindo o aprofundamento nas questões metodológicas que envolvem essa construção. Desde então, tenho me debruçado na construção dramaturgicamente processual e suas metodologias.

Esse processo foi iniciado na monografia da especialização em Técnica Klauss Vianna⁴ (2014), pesquisa posteriormente desdobrada no mestrado⁵ (2019), onde o foco foi a criação de procedimentos, e segue em troca constante com minhas práticas artísticas e pedagógicas. Importante lembrar que dramaturgia aqui não é somente a obra em seu formato final, seja ele qual for, mas todo o processo de sua criação, onde os sentidos são construções provisórias, movidas pelas relações entre “pergunta”, “procedimento” e “presença” ou, dizendo em um vocabulário que nos convida ao movimento: a exploração das possibilidades entre **perguntar, ler e agir**. Quero chamar à atenção para a *presença* como ponto fundamental dessa construção, pois é a manutenção do estado de presença que mantém o corpo e, portanto, o processo criativo em movimento, gerando materiais que são escolhidos, problematizados, retrabalhados. Portanto, a dramaturgia do movimento emerge da ação de mover.

Compreender como a consciência se relaciona com os aspectos inconscientes pode explicar o fato de que, ao se executar movimentos, percebe-se que emergem sensações, imagens, memórias, que vão realimentar o movimento, sem que, muitas vezes, houvesse a intenção anterior de acessar uma imagem específica. Simplesmente acontece (NEVES, 2008, p.78).

Consideramos que o *procedimento* é o “como fazer”, ou seja: todas as estratégias coreográficas envolvidas em um processo de criação em dança. Para se criar um procedimento é necessário considerar os corpos e os contextos em que a proposta será experimentada e estar disposto a repetir, rever, repropor... O procedimento é um provocador de diferença no corpo e, ao mesmo tempo, o corpo propõe revisões nos procedimentos, de modo que o “como” também é uma prática, também se move, processualmente. Nesse sentido, um procedimento já é, *a priori*, uma escolha dramaturgicamente, mesmo que não tenhamos nenhum controle acerca dos resultados de sua experimentação. É ele que impulsiona o corpo a se manter em estado investigativo, provocando o artista a se arriscar em caminhos desconhecidos, nem sempre confortáveis, mas que gera possibilidades de escolhas, escolhas que geram novos caminhos e experiências, “corpando” existências mesmo que provisórias e mantendo a criação em movimento, até

⁴ Mais em minha monografia de defesa do título de especialista em Técnica Klauss Vianna: **Reverberações Dramaturgicas** - Técnica Klauss Vianna: princípios mediadores do processo criativo, publicada em <https://www.revistatkv.art.br/primeiraedicao>.

⁵ Mestrado em Artes da Cena, realizado no Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Dissertação **Criação Dramaturgica**, Uma travessia Do Procedimento à Cena. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/335494>.

que escolhamos fixar sentidos.

O corpo *presente* é um corpo capaz de se lançar à experiência. É um corpo pensante e, portanto, um corpo crítico, capaz de escolher e de agir. E é a partir de escolhas, sejam elas conscientes ou inconscientes, que se dá a construção de sentidos (dramaturgia). “As respostas não estão prontas, são construídas ao longo do caminho, no tempo-espaço, por processos de seleção e de conexão” (NEVES, 2008, p.66). Portanto, criar dramaturgia é abraçar a impermanência, cartografar os fragmentos a cada ensaio e construir sentidos temporários, até que os materiais ganhem certa estabilidade tecendo o que chamaremos de espetáculo.

devir corpo = devir obra

Ouso dizer, ainda, que um corpo em estado de presença é um corpo revolucionário, por estar em *devir*, o que por si já amplia as possibilidades de questionar o estabelecido e atualiza a todo instante o que pode ser nomeado como dança, desafiando os referenciais hegemônicos.

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 20).

Por uma dramaturgia do desejo

Gostaria de sublinhar a importância de abordagens corporais que considerem as singularidades, abrindo espaços para as subjetividades, para que seja possível decolonizarmos nossos corpos. Essas questões **poéticas** atravessam os processos criativos e também o campo pedagógico da dança. É urgente investirmos em referenciais brasileiros para uma formação decolonial do corpo que dança. Nesse sentido, a técnica Klauss Vianna, embora seja fruto de uma pesquisa iniciada há mais de 50 anos por Klauss e Angel Vianna, traz um olhar bastante contemporâneo para o corpo e suas relações sempre no presente, abraçando a impermanência e abrindo espaço para que diversas e, quem sabe, novas danças existam no mundo.

Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões de sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer

tais coisas nem fazer com que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que reconhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um (VIANNA, 2005, p.150).

Uma abordagem de dança que considera a subjetividade relaciona-se com o bailarino com toda a sua complexidade, suas características físicas, experiências, memórias, emoções e desejos. Lembrando sempre que, o corpo, por ser um sistema vivo, nunca está pronto, podendo sempre produzir novas combinações de dança.

É claro também que nenhuma estratégia gera um só modo de existência: universos singulares criam-se com cada estratégia, quando adotada por uma existência ou outra (sejam essas existências de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade). Diferentes destinos, dramas, cenários, estilos... Aqui reside toda a riqueza do desejo. Toda a sua generosa fartura. **O desejo é criação de mundo** (ROLNIK, 2014, p. 55, grifo da autora).

O que impulsiona o início de qualquer processo de criação é o desejo, seja o de dizer algo ou de responder a uma pergunta. É o desejo que nos lança em busca de algo que, nem sempre, sabemos o que é, e, quase sempre, encontramos outras coisas, que nem sequer imaginávamos. É essa curiosidade desejante que move a dramaturgia do movimento, construindo sentidos que vão se atualizando a todo instante, sempre no presente.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012. V.4.
- KATZ, Helena. "Corpar. Porque Corpo Também É Verbo". In: **Coisas vivas**. Fluxos que informam [recurso eletrônico]/organização Helena Bastos. São Paulo: ECA-USP, 2021. PDF (225p.) – (PPGAC ECA USP 40 ano; 4).
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. VIEIRA, Valquiria Moura. "Reverberações Dramatúrgicas. Técnica Klauss Vianna: Princípios mediadores do processo criativo". In: **Revista TKV - Poéticas e Políticas do Corpo**, n.1, ano 1, 2017. Disponível em <https://www.revistatkv.art.br/primeiraedicao> Acesso em 28 de outubro de 2022.

_____ **1979 - Criação dramática:** uma travessia do procedimento à cena – Campinas, SP: [s.n.], 2019. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

VIANNA, Klauss. **A dança.** São Paulo: Summus Editorial, 2005.

ALINHAVAR UM EXERCÍCIO SOBRE PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA E ESCRITA

Camila Soares de Barros¹

RESUMO | ABSTRACT

Este texto propõe-se a alinhar uma série de experiências em textos escritos por mim e publicados anteriormente com trabalhos artísticos no âmbito da dança, videodança e videoperformance. Ao revisitar os processos criativos em escrita e dança, busquei arriscar-me num exercício de aproximação e de composição, dando visibilidade ao fio condutor responsável por um possível encadeamento das atividades, revelando, assim, as perguntas de corpo que acompanharam os processos de investigação. A escrita revela, ainda, como panos de fundo, o estudo do conceito de *profanação* segundo Giorgio Agamben, a prática aprofundada com a Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática, e as produções como artista independente nos campos da dança, da videodança, da videoperformance, da prática didática e da escrita.

Palavras-chave: Processo Criativo, Profanação, Técnica Klauss Vianna, Dança.

This text proposes to stitch together a series of experiences in texts written by me and previously published with artistic works in the field of dance, videodance and videoperformance. When revisiting the creative processes in writing and dance, I tried to take a chance on an exercise of approximation and composition, pointing to the thread responsible for a possible chain of activities, thus revealing the bodily questions that accompanied the investigation processes. The writing also reveals, as backgrounds, the study of the concept of *profanation* according to Giorgio Agamben, the in-depth practice with the Klauss Vianna Technique of dance and Somatics, and the productions as an independent artist in the fields of dance, videodance, video performance, didactic practice and writing.

Keywords: Creative Process, Profanation, Klauss Vianna Technique, Dance.

¹ Artista da dança e do movimento, com interesse em processos educativos e na arte como potência de vida. Graduada e Licenciada em Dança pela UNICAMP, Especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP, e Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Em 2016 e 2017 trabalhou como artista-orientadora no Programa de Qualificação em Dança, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Em 2017 foi co-fundadora e editora da Revista TKV. Desde 2017 mantém vínculo afetivo e criativo com o c.e.m - centro em movimento (Lisboa-PT). De 2019 a 2021 foi professora substituta no Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Na mesma instituição foi co-coordenadora da mostra de processos Sala Aberta (edições 2020 e 2021), projeto pelo qual recebeu prêmio de excelência de práticas culturais. É co-fundadora, juntamente com o músico Thiago Righi, da Incubadora - Plataforma de co-criações, uma iniciativa cultural que abarca trabalhos em dança, vídeo e música.

O recorte de tempo que se assume por aqui tem o desejo de conversar com a sobreposição de duas efemérides: os 10 anos do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP, do qual fui aluna na primeira turma, e a celebração dos cinco anos de Revista TKV - Poéticas e Políticas do Corpo, da qual fui co-fundadora e editora entre 2017 e 2020. Não por acaso, esses dois projetos se entrecruzam neste ano de 2022: a Revista TKV (como era intitulada na ocasião do lançamento) foi desenhada e viabilizada para dar visibilidade à produção de alunos que passaram pelo curso. Junto com isso, havia o desejo de abrir espaço para que outras pessoas envolvidas com pesquisas e trabalhos artísticos afins pudessem também divulgar suas produções. Hoje, cinco anos depois do seu lançamento, a revista conta com uma nova Equipe Editorial e com uma proposta mais abrangente e provocadora: convidar ao pensamento as Poéticas e Políticas do Corpo. Ao mesmo tempo, o Curso de Especialização também aprofunda-se e cria raízes mais fortes, como pudemos constatar em depoimentos de ex-alunos publicados no perfil do curso no *Instagram* neste mês de agosto de 2022. As reverberações, os desdobramentos, os caminhos que se abrem e que se criam a partir do contato com a Técnica Klauss Vianna são inúmeros. Há de se celebrar essa abrangência. Há de se pensar, também, em estratégias para sustentar o estado da investigação viva, pulsante, fresca.

Aproveito a ocasião dessas duas efemérides para experimentar um exercício de ouvir a tessitura que se revela entre as minhas últimas produções acadêmicas e artísticas independentes. Experimento compartilhar um alinhavo de acontecimentos. Nos convido (você e eu) a observar se essas aproximações produziram confluências ou ruídos.

Este volume é um ensaio.

É um texto com **S. Testo**.

É preciso *testar*. É preciso *textar*.

Ida e volta.

(Re)ida e (re)volta.

Incorporo a revolta.

(CAMARGO, 2021)

Empresto a abertura do Volume Laranja de Marcelo Camargo² como quem aceita um convite, como quem também se propõe a ensaiar — dessa vez, uma hipótese já vislumbrada, e, no entanto, ainda fresca, ainda movente.

² Marcelo Camargo é mineiro, artista da dança e da escrita, criador e curador (dentre outros projetos) da Mostra de Dança Impressa.

Deixa eu te contar da pergunta sobre a qual tenho insistido nos últimos anos? Melhor, deixa eu te mostrar as minhas pistas, o que tenho farejado até aqui — a pergunta aparece por si só.

Arrisco-me, aqui, a ensaiar uma dança como quem já está em cena. O ensaio já é. Escrever um ensaio como quem dança. Peter Brook diz em uma de suas últimas publicações que prender-se ao que já deu certo é aproximar-se do beijo da morte. A questão está entre estar vivo ou sustentar uma imagem de algo que já morreu. Nesse sentido, a escrita (assim como a dança) não deve ser preparada com base no que “já é sabido”. É interessante que se assuma uma parcela de risco, de dúvida, de espaço para o diálogo. Nesse sentido, a trajetória que aqui apresento tem o intuito de arriscar um alinhavar dos acontecimentos e dos aprendizados. Um compartilhamento da experimentação em pensamento e escrita — a produção de uma outra camada sobre os trabalhos dos últimos anos.

Entre os anos de 2012 e 2014, enquanto cursava a Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP, tive a oportunidade de conhecer alguns dos escritos do filósofo Giorgio Agamben e logo me interessei pelo texto *O elogio da profanação* (2007). Um trabalho intenso, desestabilizador, contundente. Desta fricção do pensamento e da prática da Técnica Klauss Vianna com textos de Agamben surgiram as primeiras formulações acerca de uma leitura minha da Técnica Klauss Vianna, defendidas como monografia de conclusão de curso em 2014, e posteriormente publicadas no primeiro número da Revista TKV em 2017. Nessas primeiras formulações eu me aproximava do que poderia ser uma “intenção profanadora” da TKV em termos de estrutura didática e criativa, e também em termos de uma elaboração filosófica de seus princípios e fundamentos transversais. Não estou, evidentemente, inferindo que a Escola Vianna de Pensamento³ baseia-se na filosofia de Giorgio Agamben. Trata-se de *um* desenho de afinidades que podem ser vislumbradas entre esses dois campos de conhecimento. E é sobre essas afinidades e aproximações que os meus trabalhos teórico, didático, corporal e artístico têm sido elaborados desde então. Ao tecer e destecer essas aproximações é que esses trabalhos puderam ganhar corpo e existir no mundo. Este ensaio é, portanto, uma experimentação-teste sobre este mapa de navegação que foi desenhando a si mesmo, tendo como ponto de partida o estudo da Técnica Klauss Vianna, e como companhia, o conceito de *profanação* segundo Giorgio Agamben. Para tanto, foi preciso alimentar o desejo da TKV de se manter como uma “técnica aberta”, dinâmica, porosa, viva.

A [questão da] 'técnica aberta', como propunha Klauss Vianna, diz respeito a isso também. Tem que permitir a pesquisa, os

³ Em 2012, Jussara Miller cunha o termo Escola Vianna de Pensamento para abarcar as pessoas que pesquisam e elaboram suas práticas a partir do contato com o trabalho de Klauss, Angel e Rainer Vianna.

novos caminhos, que não são lineares nem cartesianos. Retomar um tema não significa caminhar para trás, mas estabelecer uma relação a mais, enriquecer o que está sendo pesquisado. Então, em Técnica Klauss Vianna, caminhamos muito, para todos os lados."Necessitamos perceber a importância de continuar alimentando o processo ao invés de torná-lo um produto acabado" (Rainer Vianna apud MILLER, 2007, p.89). (BARROS, 2017a, p. 22).

Dito isso, sigamos na nossa caminhada.

Os dois trabalhos de pesquisa⁴ que realizei em torno da filosofia de Agamben e da Técnica Klauss Vianna me indicaram um olhar para a estrutura (móvel) que pode existir por dentro de uma técnica de trabalho corporal. Foi quando entrei em contato com escritos sobre os dispositivos de poder (nas obras de Foucault, e posteriormente em Agamben) que comecei a considerar que um corpo que estuda dança a partir da perspectiva da uniformização, da disciplina, da docilização, da repetição "cega" de padrões, não colabora com a produção de sujeitos críticos e autônomos porque está implicado num ambiente que produz (e fomenta) a manutenção de dispositivos de poder. Nesse sentido, a vontade da Técnica Klauss Vianna em sustentar um estado investigativo a partir do autoconhecimento e da experimentação a partir de princípios e tópicos de trabalho de forma autônoma⁵ me pareceu um caminho interessante para pensar o escape da captura e do controle de dispositivos de poder. Tais dispositivos são, essencialmente, mecanismos da máquina de governo dos corpos que possuem como principal objetivo nos disciplinar, controlar, constringir, conformar. Agamben associa essa intenção ao movimento de sacralização, ou seja, um movimento de separação da esfera dos homens comuns em direção a um espaço sagrado, ao inalcançável. O que é sacralizado torna-se, portanto, intocável, indiscutível, imutável: um conhecimento, uma prática corporal, um percurso didático, um método de criação, uma forma de se expressar, e por aí vai. Daí o lembrete: "é importante toda vez arrancar dos dispositivos — de todo dispositivo — a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem" (AGAMBEN, 2007).

Se o dispositivo é um mecanismo essencialmente sacralizador, profanar,

⁴ O primeiro no âmbito da Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP, intitulado "Profanações - Possíveis contra-dispositivos da Técnica Klauss Vianna", orientada pela Profa. Dra. Jussara Miller, em 2014, e o segundo trabalho de pesquisa que culminou na dissertação de Mestrado em Educação na UNIFESP intitulada "A Técnica Klauss Vianna de dança: Por uma micropolítica do corpo profano", orientada pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro, em 2017.

⁵ Importante lembrar aqui que a opção pelo termo "autônomo", não diz respeito necessariamente a um processo desacompanhado, tampouco solitário. A autonomia como movimento de se reconhecer como corpo soma em sua totalidade e diversidade é justamente o que torna a prática em grupo tão rica e interessante: quando eu reconheço o meu corpo singular, posso partilhar das minhas impressões e ouvir as impressões de outras pessoas com empatia.

portanto, é uma operação diversa (não exatamente inversa) da sacralização e que propõe uma ação de percorrer outros eixos de atuação. Ao invés de destruir ou “usar de modo correto” os dispositivos, Agamben propõe ultrajá-los, tornando suas funções inoperantes⁶. Ao experimentar uma atitude profanadora estamos cuidando para que seja possível proporcionar o toque, o contato, o debate, a reinvenção, o afeto. Ao profanar — ou seja, ao trazer determinado elemento para a esfera das pessoas comuns — estamos possibilitando o ato de continuar criando nossos caminhos de investigação, desenhando o nosso próprio mapa de navegação.

Em 2017, em pesquisa de Mestrado em Educação, avancei um pouco mais nessa hipótese a partir da profanação e localizei quatro operadores biopolíticos — o performativo, a inoperosidade, o uso de si, e o jogo — para estudá-los na relação com os contra-dispositivos que eu observava na estrutura da Técnica Klaus Vianna.

Considerando a TKV como uma prática de cuidado de si e, simultaneamente, de elaboração do mundo ao redor, vou investindo na tessitura:

[...] é preciso que se toque na existência ela mesma, na consciência de si e do mundo: *“A prática de si é essa operação em que o sujeito se adequa à própria relação constitutiva, continuando imanente à ela: “O sujeito põe em jogo a si mesmo no ato de tomar cuidado de si.”* (AGAMBEN, 2016a, p. 129). A Dança e a Educação Somática configuram um espaço de abertura potencialmente profanadores por abordarem o corpo ele mesmo, em suas entranhas, desejos, sentidos, ações, posicionamentos, movimentos consigo e como mundo que o circunda. Seria possível, então, imaginar uma estratégia profanadora rumo a uma política que vem, tendo como parceira a dança? E mais, seria possível pensar este processo como um processo educativo? (BARROS, 2017b, p.51).

Dos meus primeiros estudos com a profanação segundo Agamben para cá, o que mais vinha me provocando a investigar esse conceito era justamente o deslizar dos sentidos, das práticas. O deslizar começou a mostrar-se como uma ação mais apropriada porque tornava mais difícil a captura e os gestos de agarrar, de controlar e de apropriar-se. Enquanto experimentava os deslizamentos em minha prática de estudos com a TKV, eu observara também que, ao investir em uma conduta mais permeável, afinada com a escuta dos corpos moventes⁷ este trabalho corporal revelava uma importante questão do sujeito ético como caminho para uma prática emancipatória:

⁶ Pode-se observar essas propostas ao longo da série de obras do autor intitulada *Homo Sacer*, bem como no livro que leva o nome **Profanações**.

⁷ De acordo com os princípios de trabalho da TKV, que podem ser encontrados especialmente nas obras de Neves, Miller e Carion.

Se a Técnica Klaus Vianna, como trabalho somático, criada para, e, a partir de corpos-exceção, promove o cuidado de si como atitude ética e moral, podemos dizer que a prática deste trabalho corporal específico se trata de um processo antropogenético que promove a vida como obra de arte. Pensar/agir em constante estado de presença consigo e com o ambiente pode resultar em um processo de elaboração de si não com fins estéticos, mas éticos e morais. E é aqui que torna-se possível pensar um sujeito político. Sem a constituição do sujeito ético não há sujeito capaz de fazer política. O cuidado de si é, portanto, necessário para a passagem do sujeito capturado para o sujeito ético, emancipado (BARROS, 2017b, p.73).

No mesmo ano em que encerrei um ciclo importante de estudos e aproximações entre a TKV e a filosofia proposta por Giorgio Agamben, desloquei-me para Lisboa a fim de integrar o programa intensivo de estudos do corpo, do movimento e do comum, nomeado “Risco da Dança”, e conduzido por artistas-orientadores que integravam o c.e.m - centro em movimento. Por seis meses, praticávamos em período integral a dança, as aproximações com a cidade, e os estudos aprofundados do movimento. Éramos convidados a refinar a escuta diariamente — de nós mesmos e do nosso entorno. Desse período de imersão, seguido de alguns meses de estágio de criação, acompanhado pela equipe do c.e.m - centro em movimento, o trabalho de dança intitulado BICHO começava a dar-se a ver.

O BICHO nasceu de um período de *estarcó*⁸ o Beco do Jasmim, na Mouraria, cidade de Lisboa. Após algumas semanas no trabalho diário e demorado de *estarcó* um espaço específico da cidade, foi possível ouvir no corpo o que viria a se tornar o trabalho de dança BICHO⁹. Uma das vontades de criação era justamente romper com a hierarquia entre corpo e cidade, entre a dança que estava lá “para ser vista” e a vida cotidiana do bairro, entre o corpo que estava lá para nada e o corpo que estava lá para qualquer coisa. Portanto, um dos pilares da criação esteve justamente no empenho em não sobrepor a dança ao que já havia lá. A intenção não estava em impor que a atenção das pessoas do bairro estivesse em um corpo em estado de dança, mas que a vida do Beco do Jasmim pudesse conviver com a minha dança da mesma maneira como conviviam os vizinhos entre si, os pássaros, cachorros, sacos de lixo, malas de turistas, árvores e relevos do próprio pavimento do chão.

Observo que nesta investigação o corpo revelou-se em

⁸ Margarida Agostinho versa sobre este e outros moveres no caderno Arco, corpos e palavras, publicado pelo c.e.m em 2018.

⁹ Para uma leitura mais aprofundada deste processo de investigação e criação do trabalho BICHO e das perguntas de corpo que atravessaram o processo, sugiro o artigo “Kaleidoscopic presence – A study of presence, listening and movement in Lisbon” (Pad Journal, 2018), com tradução “Presença caleidoscópica – Um estudo de presença, escuta e movimento em Lisboa”, publicada em 2020 pela e Revista Performatus.

uma textura de movimento específica, combinada com os desequilíbrios e curvaturas de coluna, provocados pela convivência com o relevo enrugado e acidentado do chão. [...] A paisagem que chegava a mim pelo olhar também se tornava corpo, tornava-se movimento no e com o Beco, o movimento tornava-se finalmente Beco, alterando o olhar do BICHO, formando, assim, uma espécie de ciclo vicioso: à medida em que me movo, posso ter outros olhares-corpo-movimento, e assim por diante. Marie Bardet (2014) discute a relação entre dança e espaço a partir dos escritos de Schopenhauer a respeito de arquitetura (BARROS, 2020).



Figura 1: Registro do trabalho BICHO, de Camila Soares. Fotografia de Thiago Righi, 2018. Para todos verem: Fotografia em preto e branco que mostra Camila Soares com as mãos e pés no chão e a coluna curvada, durante a apresentação do trabalho BICHO em Lisboa-PT. O chão tem um relevo acentuado, como um morro, e é revestido por pedras. Ao fundo é possível ver as casas dos moradores da Mouraria.

Dessa forma, eu começava a elaborar em estado de dança essa presença e escuta aguçadas, afinadas com a vida do Beco do Jasmim — como a imagem de um caleidoscópio, que se transforma e se recria a cada nova situação. Uma

reconfiguração da presença — e portanto, da dança — em tempo real. Foi nesse trabalho que inaugurei a pergunta de corpo a partir de algo que chamei de *presença caleidoscópica* (BARROS, 2019 e 2020).

A escrita a partir desse processo criativo me aproximou da obra de Marie Barded, que posteriormente colaborou com uma ideia de estudar possíveis arquiteturas do corpo em dança. Elaborei então uma proposta de oficina de dança nomeada “Dançando com a arquitetura do corpo”¹⁰, que surge do desejo de perguntar ao corpo vivo em estado de dança quais as possíveis composições arquitetônicas que podemos observar (ou fabular) como gatilhos de investigação. Essas imagens arquitetônicas dialogam com os tópicos de trabalho da Técnica Klauss Vianna, como o estudo do Processo dos Vetores, e o Processo Lúdico, expandindo as práticas para a possibilidade de fabular sobre outras deformações e provocações a respeito do que pode ser (ou fazer parte da) estrutura do corpo.

Veja que, o que alinhavo aqui tende a caminhar novamente para perguntas sobre *estrutura*. Assim como a *presença caleidoscópica*, as estruturas “internas” também são capazes de mudar entre si de acordo com o nosso foco de atenção, apresentando-nos outras paisagens: estabilizar um corpo na posição ereta pelos apoios ósseos dos pés pode ser completamente diferente de considerar uma estabilização (móvel) pela escuta da densidade do músculo ílio-psoas, por exemplo. É nessa pergunta sobre o que significa pensar em estrutura (do e no corpo), que tenho me demorado nos últimos tempos.

Tenho observado que a TKV nos provoca a habitar uma estrutura que demanda vida, respiro, atenção, delicadeza, rigor, e que esses estados todos acabam por colaborar com a elaboração de uma arquitetura do corpo refinada, complexa e exigente, porque não se acomoda em caminhos e estados de corpo fixos, já estabelecidos. É uma estrutura que só opera se estiver viva, pulsando. Nesse sentido, tomar os princípios e tópicos da TKV como disparadores de pesquisa e não como objetivos a serem alcançados faz toda a diferença. Suspeito que a prática de corpo aqui sugerida nos levará a reconfigurar (e atualizar) o uso de termos como técnica e estrutura nas nossas expressões discursivas.

“Dançando com a arquitetura do corpo” tem sido, portanto, uma camada de estudos que dialoga livremente com a TKV: permito-me pesquisar sobre a arquitetura do corpo sem medo de contradizer a Técnica Klauss Vianna porque considero a TKV como algo que mais abre do que fecha. É uma técnica que permite-se aberta porque sabe que tem suas bases e princípios bem estabelecidos na estrutura dos processos e tópicos de trabalho em diálogo com a própria habilidade do corpo (MILLER, 2012). Essa potência de sustentar-se

¹⁰ Essa proposta de oficina de dança esteve por dentro do projeto #poéticasderesistência da Cia Corpocena em 2018, da programação do c.e.m Verão 2018, e do convite “Um corpo aprendendo a criar” de Mariana Lemos, no c.e.m - centro em movimento em fevereiro 2019.

aberta sem se diluir, sem perder-se de si mesma, a meu ver, é uma qualidade sustentada (dentre outros fatores) pela manutenção de uma atitude muito mais profanadora do que conservadora (BARROS, 2017a e 2017b). A proposta da técnica “aberta” — como anunciava Klauss Vianna e sustentada pelas gerações de pesquisadores do corpo e do movimento que o sucederam — mostra-se como um desenho estrutural complexo e refinado, porque exige de seus praticantes e pesquisadores um estado de presença sempre muito sensível e afinado com o trabalho. Na TKV não há roteiros de trabalho fixos: as estratégias didáticas e criativas necessitam de constante atualização no sentido de uma permanente manutenção da escuta, dos vislumbres, das experimentações acerca dos tópicos e princípios de trabalho. Não há um lugar a chegar, mas um caminho que se revela a cada passo. Uma espécie de abertura ao arrebatamento.



Figura 2: Projeto heterológica. Créditos de imagem: Camila Soares e Thiago Righi, 2021. Para todos verem: Camila Soares veste uma blusa branca e está em pé, de lado para a câmera e com as mãos tampando o rosto. Thiago Righi está mais à frente de Camila, com o tronco abaixado para o lado oposto, olhando para o chão, também vestindo roupa branca. O fundo da imagem é liso e cor de rosa claro.

Mais adiante, entre 2020 e 2021, ainda experimentando práticas didáticas e criativas em dança, desenvolvi, ao lado de Thiago Righi¹¹, o projeto de criação

¹¹ Thiago Righi é músico e historiador. É também co-fundador da Incubadora - Plataforma de co-criações, iniciativa artística em que desenvolve trabalhos de música e dança na interface com

artística *heterológica*, que resultou no trabalho em vídeo de mesmo nome¹². Nesta investigação, nos perguntamos sobre os desvios e deformações de sentidos, de significados; "heterológica" diz respeito àquela palavra que nomeia um grupo de elementos, mas que, ela mesma, não pertence a este grupo. Tem a ver com estar à margem, com um descolamento de sentidos, com uma não correspondência de enunciados, com um estranhamento, com o dissenso, com o imprevisível. Trata-se de um trabalho criado em meio à pandemia do Covid-19, em condições de distanciamento social, e com o suporte financeiro da Lei Aldir Blanc — uma condição atípica e muito específica que deu corpo à metodologia e ao assunto do trabalho.

Ainda no contexto da pandemia e com apoio financeiro às produções artísticas por meio da Lei Aldir Blanc, dei corpo a mais dois trabalhos: a fotorperformance *a.m.o.r.f.a* (2022), e o vídeo *Para sentir o tempo* (2021).



Figura 3: Registro da videodança *Para sentir o tempo*, de 2021. Créditos da imagem: Camila Soares. Para todos verem: fotografia feita do alto em direção ao chão. Mostra Camila Soares deitada no chão durante a execução do trabalho *Para sentir o tempo*. A imagem tem a estética de um negativo de fotos e tem tons azulados.

outras expressões artísticas. Para saber mais: www.thiagorighi.com

¹² O projeto *heterológica* conta com uma videodança, um livro de documentação de processo e uma mostra da residência artística *Práticas para sustentar a imprecisão*, realizada com a colaboração de 12 artistas do corpo.

Para sentir o tempo é um trabalho que versa sobre o tempo linear, Ocidental. A âncora de criação esteve no exercício de mover-me considerando sempre o retorno pelo mesmo caminho. Ir e voltar, frente e verso, passado e futuro (num presente esgarçado). Para além de uma escolha pontual de exercício temporal, o trabalho trouxe consigo a provocação de pensar sobre outras concepções do tempo¹³ ele mesmo, sobre o que se celebra, o que se reafirma, e mesmo o que é preciso lembrar para não repetir. Em termos de metodologia de investigação corporal para a criação, elegi o tópico Apoios da Técnica Klaus Vianna para colaborar com a pesquisa do movimento de ida e volta. Por meio do estudo deste tópico foi possível elaborar uma densidade de movimento que desejava confundir os olhos de quem assistia: estamos a ver um vídeo de trás para frente ou no encadeamento original? Como coadjuvante, o tópico Articulações aparece nos estudos criativos, de forma a possibilitar um roteiro de acionamentos e desenhos do corpo em movimento. A opção pelo posicionamento da câmera também faz alusão ao visor de um relógio de ponteiros — um convite a um tempo analógico, dotado de textura e densidade.



Figura 4: Imagem que integra a série de fotoperformance *a.m.o.r.f.a.* Créditos de imagem: Camila Soares, 2022. Para todos verem: Imagem em preto e branco. Mostra o rosto de Camila Soares ocupando quase todo o espaço da fotografia. Os cabelos da artista são castanhos, longos e estão soltos. A imagem foi editada de forma que o rosto da artista aparece com dez olhos, dispostos em duas colunas de cinco olhos cada.

¹³ Trago como referência o livro **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**, de Leda Maria Martins, uma das obras sobre a qual tenho me debruçado atualmente.

a.m.o.r.f.a é uma fotoperformance de 2022 que pergunta sobre as criaturas que querem ser vistas de tempos em tempos, fantasmagorias, espectros do corpo que dança só e que dá-se a ver em forma de sensações em sonhos. Por meio da manipulação e distorção de imagem, experimentei a exposição de algumas das paisagens de corpo que experienciei internamente neste período de pandemia. São arquiteturas monstruosas, surreais, espectrais, cruas. A exposição virtual das imagens é acompanhada por uma sonorização composta pelo músico Thiago Righi. Aqui a pergunta desloca-se para a forma, para a superfície do corpo deformada na tela do computador e no papel impresso. Estudei a edição de imagem como uma parceira dessa fantasmagoria que quer vir à tona. Me pergunto: quais histórias essas deformações nos contam?

Ouvindo ainda a latência dos últimos trabalhos de criação, percorro os fios e observo que alguns ainda deslizam no alinhavar das ideias, outros lidam com alguns nós, alguns arriscam romper-se, no limite do que cada experimentação pode ser. Ouço, ainda, os próximos passos de estudo e trabalho em curso apontando para o inútil e o inefável, para um interesse pelas coisas que não servem para nada, que não partem da funcionalidade como premissa para existir no mundo. Sigo ensaiando e escutando o próximo encadeamento, o próximo lançamento, a próxima queda livre, a próxima invenção. Este vazio que pode conter tudo. Este instante entre abrir e fechar, entre inspirar e expirar, entre um passo e outro.

Dançar como se não houvessem palavras. Escrever como quem dança.

Palavrar no corpo, e depois anotar no caderno apenas: dança. Confiar na suficiência das coisas.

Dançar como quem escreve no mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

BETHÔNICO, Bernardo & LARAMA, Julia. **Arco, corpos e palavras** - Conversa com Margarida Agostinho. Disponível em: <<https://cemdoc.wordpress.com/2018/02/13/arco-corpos-e-palavras/>> Acesso em 10 out. 2022.

BARROS, Camila Soares de. **Profanações**: Possíveis contra-dispositivos da Técnica Klauss Vianna. In Revista TKV, nº1. ano1. São Paulo, 2017a. Disponível em: <<https://www.revistatkv.art.br/primeiraedicao>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **A Técnica Klauss Vianna**: por uma micropolítica do corpo profano. 2017. 105 f. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de

São Paulo - EFLCH. Guarulhos, 2017b

_____. **Kaleidoscopic Presence**. A Study of Presence, Listening and Movement in Lisbon, In: PAD. Pages on Arts and Design, Milão, n. 15, dez. de 2018, p. 51-69. Disponível em: <<http://www.padjournal.net/archive/>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **BICHO**. 2018. Disponível em: <<https://www.camilasoares.com.br/bicho>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **Presença Caleidoscópica** – Um Estudo de Presença, Escuta e Movimento em Lisboa. In: eRevista Performatus, Ed 21. Ano 8. nº21. jul.2020. Disponível em: <<https://performatus.com.br/traducoes/presenca-caleidoscopica/>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **heterológica**. 2021a. Disponível em: <<https://www.camilasoares.com.br/heterologica>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **Para sentir o tempo**. 2021b. Disponível em: <<https://www.camilasoares.com.br/parasentirotempo>> Acesso em 10 out. 2022.

_____. **a.m.o.r.f.a.** 2022. Disponível em: <<https://www.camilasoares.com.br/amorfa>> Acesso em 10 out. 2022.

BRAZ, Luzia Carion. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. 2004. 173 f. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2004.

BROOK, Peter. **Tocando de ouvido: Reflexões sobre música e som**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

CAMARGO, Marcelo. **Volume laranja: Marcelo Schwartz Aguiar Meneghel Cunha França de Camargo Bólide**. 1. ed. Salvador: Duna, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

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

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

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

CORPO, ENCONTRO EM DEVIR

Marcus Vinícius Moreno e Nascimento¹

RESUMO | ABSTRACT

A urgência do agora, o desejo de falar sobre o tempo e tentar capturar o instante a partir do corpo que dança é o mote para a escrita deste artigo, que tem como principal acionamento o encontro com a Técnica Klauss Vianna. O contexto dessa escrita, está enredado pela ideia de *soma*, proposição vista como algo vivo, em uma organicidade ao que se é no espaço e momento em que se está. Nesta perspectiva, o texto procura tocar os *processos de individuação*, dos quais fala o filósofo Gilbert Simondon e a proposição de uma *presença-convite*, descritas por Milene Lopes Duenha e Sandra Meyer, fundamentais para emergirem afetos que se configurem em transformações, num processo de permanente contaminação do corpo com o ambiente.

Palavras-chave: dança, percepção, presente, soma, encontro.

The urgency of the moment, the desire to talk about time and try to capture the instant from the dancing body is the motto to write this article, whose main trigger is the encounter with the Técnica Klauss Vianna. The context of this writing is permeated by the idea of *soma*, a proposition seen as something alive, in an organicity to what one is in the space and moment in which one is. In this perspective, the text touch the *processes of individuation*, of which the philosopher Gilbert Simondon speaks, and the proposition of an *invitation-presence*, described by Milene Lopes Duenha and Sandra Meyer, fundamental for the emergence of affections that are configured in transformations, in a process of permanent contamination of the body with the environment.

Keywords: dance, perception, present, soma, encounter.

“Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.” (1976, p. 10), nos descreve Clarice Lispector, na obra *Água-viva*. Em sua escrita há movimento, fluidez, há, não apenas o desejo de atentar ao acontecimento, mas a ação de ativar a presença e atualizá-la. Ela procura, com o uso das palavras, manifestar sua busca por decifrar o

¹ Artista, pesquisador e gestor cultural. Mestrando em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Tem formação em Comunicação das Artes do Corpo e especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP) e licenciatura pela Universidade Anhembi Morumbi. Transita por campos poéticos buscando investigar as temporalidades, a improvisação cênica e a criação de redes de afetos.

instante, por mais que ele escape e logo se torne passado. Este anseio por dilatar o presente, por capturar o acontecimento é algo que tem me mobilizado a refletir o processo de criação em dança.

Como o corpo que dança se constitui na ação de dançar e se transforma com a própria dança?

A essa pergunta disparadora, que me acompanha continuamente nos meus estudos em dança, no meu mover-viver, penso que, se pudesse formular uma resposta verbal, diria “por meio do acontecimento do encontro”. Tal como uma onda que, na rebentação, vem banhar a areia e retorna à fluidez do mar levando consigo os feitos desse fenômeno, assim também imagino o curso dos encontros que vão produzindo acontecimentos e delineando trajetórias. Descrevo brevemente nas linhas deste texto reverberações de um dos encontros mais profundos que tive ao longo da minha trajetória-vida-dança.

Perceber o contorno

Quando me interessei por fazer a formação em Técnica Klauss Vianna, o intuito estava em expandir minha percepção para, por meio de novos encontros, dilatar o estado presente das coisas e fazer isso tendo como ponto de partida o *contorno* do meu corpo, no limiar de dentro e de fora. Nomeio como dentro, a parte constituída pela ação de dar tempo, demorar mais do que o habitual, experienciar um mergulho sensível nas sutilezas que constituem o corpo, como um espaço vazio, pleno em potencialidades, em imanência multiforme. Na parte de fora deste *contorno* está a possibilidade de investigação da expressividade, tendo a improvisação em dança e o estudo da presença como temas de pesquisa para o corpo em devir, disponível aos encontros, permeável pelas trocas no espaço em que se situa.

Eu já havia experienciado diferentes técnicas com abordagens somáticas de maneira mais introdutória, e sempre me chamava atenção a existência de uma ideia de *contorno* que esse campo de conhecimento nos apresenta. *Contorno* de um corpo que conhece seus limites no espaço, se reconhece no espaço, se percebe nele e a partir dele se relaciona; *contorno* que também possibilita um entendimento mais interno do corpo, para aprender a sentir o que se faz, para então poder transitar, atravessar, transbordar, borrar, mover outros *contornos* e construir danças. Com o desejo de conhecer mais de perto as possibilidades de esmiuçar esse modo de fazer, me aproximei da Técnica Klauss Vianna².

A Técnica Klauss Vianna faz parte da Escola Vianna, uma escola de pensamento sobre o corpo, que tem como base o trabalho de

² Em 2014 e 2015 cursei a Especialização em Técnica Klauss Vianna, curso oferecido pela PUC-SP.

pesquisa desenvolvido por Angel e Klauss Vianna há mais de 50 anos e, de diferentes formas, tem continuidade no trabalho de um grande número de pesquisadores. A pesquisa dos Vianna ficou conhecida como um trabalho de consciência corporal, e hoje pode ser entendida como arte do corpo e educação somática. Na sua prática, o movimento é trabalhado com base no conceito de soma, que reconhece a unidade corpo-mente e se apoia nas relações em rede que estão presentes no funcionamento do corpo, entre seus diversos sistemas e do corpo com o ambiente (MILLER & NEVES, 2013, p.1).

Para adentrar um pouco a este universo que vem reverberando em meus processos artísticos desde que a conheci, gostaria de, primeiramente, fazer referência à acepção de *soma*, à qual a pesquisadora Sylvie Fortin (2011) sinaliza como algo que “exprime uma unicidade indivisível e integradora” (*ibidem*, p. 27). A autora defende a educação somática, observada como práxis, ou seja, como prática crítica e reflexiva, o que faz com que a dança, pelo viés das somáticas, esteja mais próximo do desenvolvimento de competências interiores concernentes à faculdade de tomar decisões baseadas no detalhamento das ações sensório-motoras que dão ênfase à singularidade do corpo.

Para o pesquisador estadunidense Thomas Hanna³, um dos pioneiros da educação somática, o conceito de *soma* está para além da sua origem etimológica, que traduzida do grego o define como *corpo*. *Soma* seria o *ser corporal*, algo vivo que possui uma organicidade atrelada a quem se é em cada momento, no ambiente em que se está; “ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. *Soma* é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento [...]” (HANNA, 1972, p. 28).

A dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. Não são as sequências de postura dadas por uma pessoa à sua frente que farão de você um bailarino ou uma pessoa de movimentação harmônica. A dança começa no conhecimento dos processos internos. Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta (VIANNA, 2005, p. 104).

A esse reconhecimento interno do qual nos fala Klauss Vianna podemos atrelar a presença do *soma*, como motriz para a consciência do movimento, para perceber enquanto se está “sendo”. Esta base consciente para a atenção minuciosa ao corpo não exclui a existência de conteúdos inconscientes da

³ Thomas Louis Hanna (1928-1990) foi professor de filosofia e teórico do movimento que cunhou o termo somática em 1976. Ele chamou seu trabalho de Hanna Somatic Education. Foi criador da Revista Somatics.

nossa atividade mental, ou seja, “rotinas motoras e cognitivas aprendidas e automáticas e as chamadas memórias inconscientes têm um papel fundamental na formatação e no direcionamento da nossa experiência consciente” (MILLER & NEVES, 2013, p. 3). Neste sentido, poderíamos dizer que o corpo, sempre aberto a transformações, vai construindo encontros consigo mesmo, com o espaço, com os outros corpos, em processos de simultaneidade, transitando por diferentes *contornos*.

A artista e pesquisadora Jussara Miller, tem desenvolvido uma estratégia didática que contempla um tipo de gradação nos processos que tangenciam os estados de atenção para a criação artística (MILLER & LASZLO, 2016). Nela, a busca pelas potências decorrentes da manutenção da presença cênica se constitui em quatro diferentes estados: em um primeiro, o enfoque está na percepção do corpo e seus processos em cada instante; o segundo, desloca tal percepção para o espaço e suas distintas ambiências; o terceiro está associado à relação com o corpo do outro, quando da presença de outro intérprete ou do público; e finalmente o quarto estado tem a ver com expansão a observação da cena estando dentro dela. Percorrer estes estados e reconhecer sua existência de maneira simultânea pode ser um caminho para uma escuta atenta da experiência do movimento e dos afetos corpóreos presentes no estudo de cena.

Se neste exato momento você puder voltar sua atenção para a sétima vértebra cervical⁴ do seu corpo, como você a descreveria?

Experimente, em repouso, na posição em que você estiver, passear por cada vértebra, imaginando o formato, as texturas, a cor, a conexão entre elas.

Agora procure perceber o peso por meio do apoio das vértebras cervicais nas torácicas e no restante da coluna.

E também o peso que vem do apoio e sustentação que essas vértebras dão ao crânio.

Gentilmente, procure mover o queixo em direção ao peito, procurando descrever para si os acionamentos feitos pela sua coluna cervical nesta ação... Topo da cabeça, maxilar, ombros, braços, cotovelos, mãos, escápulas, esterno, coluna torácica, coluna lombar, quadril...

⁴ A Sistematização da TKV propõe por meio do Processo dos Vetores, o trabalho com os direcionamentos ósseos. Esses acionamentos estão subdivididos em oito vetores de força presentes no corpo e cada um aciona musculaturas específicas que induzem ao estudo do movimento. O oitavo vetor é o da sétima vértebra cervical, que trata do alinhamento do crânio. “Este vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna cervical.” (MILLER, 2007, p. 86).

Você pode repetir algumas vezes essa ação simples para identificar se algo muda, ou não, em diferentes cantos do seu corpo.

Repita, dessa vez com o intuito de descrever a sensação que esta ação provoca em você.

É possível nomear essa sensação?

Aos poucos vá criando um pequeno fluxo, tendo a coluna cervical como centro irradiador do movimento, promovendo uma dança sutil e imprevisível, de maneira que haja uma procura por descrever os acionamentos, os direcionamentos e as qualidades.

Convido você a tomar um tempo e, se houver interesse, voltar a esta experimentação. Esta condução sutil carrega consigo um caminho permeável de exploração da atenção e consciência do movimento, que pode ser complexificada se repetida dando margem a novas camadas de investigação e de produção imagética. Como parte de tudo isso está o corpo, não como um tipo de instrumento ou recipiente, mas um corpo sensível mobilizado pelo aqui-agora, em permanente troca com o ambiente no qual está inserido.

Eu é o outro.

O filósofo francês Gilbert Simondon (2005), que reflete a existência do indivíduo a partir de *processos de individuação*, nos fala da ideia de uma *realidade pré-individual*, na qual a emergência da singularidade se manifesta enquanto sistema dentro do qual se desenvolvem tensionamentos, de maneira a promover o par indivíduo-meio, em uma dinâmica de devir. Nesse sentido o autor apresenta a noção de *transdução* dentro da qual um centro em expansão estruturante está sempre se modificando, nunca fechado em si mesmo, mas em descontinuidade daquilo que é o outro.

Nós entendemos por transdução uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga ponto a ponto no interior de um domínio, fundando tal propagação sobre a estruturação de um domínio de lugar em lugar: cada região da estrutura constituída serve à região seguinte como princípio de constituição, de maneira que uma modificação se estende assim progressivamente ao mesmo tempo que essa operação estruturante (SIMONDON, 2005).

No domínio físico, ela se torna efetiva por meio da ação de repetição progressiva, como quando, por exemplo, uma pérola se forma: um sedimento ou microrganismo penetra no espaço intercalar entre o manto e a concha; a partir desta fricção, desta presença do novo, o molusco irá produzir camadas e camadas nacaradas criando assim este novo ente. Há, no entanto, complexidades maiores

no âmbito da *transdução*, como quando em decorrência da *metaestabilidade* as atividades, funcional e estrutural, se estendem do centro para em diversas direções, como se surgisse um entorno de múltiplas dimensões. Cabe aqui descrever a *metaestabilidade* como um estado no qual se aceitaria a energia em potencial de um sistema e a ascensão de entropia⁵, numa transição entre as oposições instável-estável em que movimento e repouso se fazem sobrepor. Expandido o contexto físico, essa conjuntura seria um modo de descrever problemáticas que constituem relações. “A *transdução* pode ser utilizada em todos os domínios da *individuação* e manifesta a gênese das relações que se fundam sobre o ser.” (DAMASCENO, p. 179, 2007).

Este tipo de ação *transdutora* acionaria um processo através do qual o ser está sempre defasado de si mesmo e se constitui no coletivo, em relação àquilo que é díspare. Portanto, todo sistema em estado de equilíbrio metaestável pode individuar-se, mas conservará seus potenciais e devires. Nunca será fechado em si mesmo, seguindo sempre descontínuo naquilo que é outro (mundo, ambiente, pessoas, objetos, etc.). (GREINER, 2019, p. 56).

O que para o senso comum se conecta a um imaginário de que o indivíduo tem sua unidade como algo extremamente definido, evidenciando sua personalidade num curso que iria do “eu” em direção ao todo posto, pelo autor em uma perspectiva de dinamismos, como algo poroso e inacabado. E é justamente esse “eu” inacabado que reforça a existência da singularidade e dos processos de alteridade, para então pensarmos na coletividade como algo que fuja à noção de massa homogênea, reforçando, portanto, a potência dos encontros.

Recentemente, em uma experiência pessoal que tive em coordenar uma residência artística⁶ junto a um grupo amplo e bastante heterogêneo de artistas dentre jovens em processo de formação e dançarinos mais experientes, com trajetórias de pesquisa mais extensa, a sensação que tive foi a de respirar em coletivo as potências do encontro. Por mais que me preparasse para conduzir os dias de trabalho, a partir de propostas previamente elaboradas em anotações, eram as presenças dos corpos no espaço da sala de ensaio que construíam as narrativas e ditavam os caminhos de criação que estavam por vir.

No primeiro dia de residência, ao receber os participantes, meu ímpeto

⁵ A entropia é uma grandeza termodinâmica que mede o grau de desordem ou de aleatoriedade de um sistema físico.

⁶ De 2 a 6 de maio de 2022, no Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, foi realizada a Residência Artística Lembrei que Esqueci, como parte de projeto homônimo contemplado pela 29ª Edição do Programa Municipal de Fomento à Dança. Como as memórias se constroem no momento presente da dança? Como o corpo que dança recria o movimento na memória? Como memórias individuais são capazes de produzir um espaço de afeto coletivo? A partir dessas perguntas norteadoras, os 20 participantes selecionados por chamamento público foram convidados a realizar práticas voltadas à construção de estados corporais e ao desenvolvimento de modos de compartilhar o espaço entre os corpos e suas subjetividades.

inicial era querer saber um pouco sobre a história de cada um, o que vinham explorando em seus caminhos de movimento e o porquê de estarem ali. Talvez uma opção pudesse ter sido fazer uma grande roda e escutar aquilo que cada um tinha a verbalizar. Minha opção foi escutar pelo corpo, deixar que a dança contasse por sua singularidade, abrir espaço para experimentar as qualidades de sensações:

Chegada. Deitados com as costas no chão e os braços ao longo das laterais do corpo, propor um reconhecimento ósseo estimulando a consciência da presença de cada parte do corpo, com enfoque nos ossos, partindo dos metatarsos, calcâneos, tíbia, fíbula, rótula, fêmur, ossos do quadril, cóccix, sacro, vértebras da região lombar, torácica, costelas, escápulas, clavículas, úmero, ulna, rádio, carpo, metacarpo, dedos das mãos; vértebras da região cervical, ossos do crânio, ossos da face. Perceber como o corpo está, naquele dia, naquele lugar. Como está a respiração neste momento? Tem algum tensionamento em algum ponto específico do corpo? Após esse primeiro panorama ósseo, é possível notar diferenças entre o lado esquerdo e o lado direito do corpo? Voltar a atenção para os pés. Dar início ao estudo de movimento tendo como mote as articulações - conduzir esse procedimento indo dos membros inferiores para os membros superiores. Transitar pelos níveis, baixo, médio, alto. Incluir a presença do espaço nessa dança das articulações. Como aquilo que vejo afeta meu movimento? Como manter consciente a escolha da articulação que estou movendo e ainda assim deixar-se afetar pelo espaço? Aos poucos, incluir o corpo do outro neste estudo, experimentando as reverberações, como uma grande trama de fios que conectam as articulações do coletivo.

Pausa.

Perceber o apoio dos pés no chão e a oposição com o topo da cabeça. Caminhar pelo espaço. Caminhar com olhar atento, olhar vendo aquilo que atravessa o olhar. Caminhar encontrando o outro, olhar o outro, deixar-ser afetar por esse olhar. Transformar o olhar em pausa, construindo acontecimentos a cada pausa. Transformar o olhar em gesto. Transformar o gesto em toque. Transformar o toque em abraço. Fazer da pausa a dança. Caminhar. Caminhar. Caminhar. Estar com o outro pela caminhada, já não mais pelo toque mas pela memória corporal. Mover o espaço ao caminhar junto, encontrando o tempo coletivo.

Pausa.

De olhos fechados sussurra cantando uma canção - a primeira que vier à cabeça. Depois de cantar, dançar no silêncio partindo da lembrança de como a música construiu esse instante. No momento seguinte, cantar enquanto dança, ou dançar enquanto canta, deixando que os dois enunciados se misturem.

Dar tempo a isso, perceber os gestos que brotam dessa proposta até que seja possível escolher alguns. Por fim, escolher uma dupla para dar a ela de presente essa dança do dia, criada de maneira efêmera pela memória do exercício da canção realizado anteriormente, e dos gestos que se fizeram presentes.

Nessa anotação de preparação para o primeiro dia de encontro estão esboçados alguns desejos de condução, sequências estruturadas em um formato que tangencia a imaginação de algo guiado pela expectativa de criar um *espaço de acontecimento*. A intenção estava em iniciar com a presença do sujeito e sua individualidade para ir tecendo fios de um sujeito para outro, deixando que os encontros fossem o acionamento responsável por orientar o trabalho do dia, as durações, transições de uma proposta a outra. Nesse processo de me colocar como provocador, tendo por base experiências de proposições que venho desenvolvendo ao longo dos anos, muitas delas advindas da aproximação com a *TKV*, me deparei com as contaminações entre mim e aquele coletivo que ali estava, não apenas habitando o espaço mas promovendo transformações por meio de suas histórias corporais, imersos em construção contínua.

Presença que se faz convite

O momento do meu encontro com a *TKV*, e o *contorno* dado à época em que vivenciei este processo de formação, seguiu ecoando no modo como procuro guiar minhas criações, bem como se deixando manchar por outras afecções, construindo camadas de um *jeito de fazer*. Reiterando a sua importância estrutural e a complexidade de sua sistematização, fundamentais para a pesquisa aprofundada da consciência do movimento, percebo a *TKV* como uma estrutura aberta, que elabora tecnologias a partir da *metaestabilidade*. Como uma fresta, por onde se faz possível reconhecer modos de descrever processos de investigação das percepções sensório-motoras, a experiência corporal se desenvolve em constante devir, e nas artes atravessadas pela presença ativa o campo do sensível:

O corpo em devir, que se descreve menos pelo *é*, e mais pelo *sendo agora*, e *agora*, e *agora*, aparece como uma possibilidade de percepção do corpo que performa, esse que, como presença no contexto das relações, agencia informações, propõe experiências sensoriais, afetando e sendo afetado, em um terreno de eminências. Essa é uma perspectiva por onde se pode refletir sobre a performatividade, a partir do corpo que está *sendo agora*, ou seja, que se reconfigura no espaço da troca, que afeta e é afetado por outros corpos, considerando também os agenciamentos singulares de cada corpo em relação. Como ser sensível às relações? (DUENHA, 2014a, p. 97).

A este corpo, mobilizado pelo aqui-agora, poderíamos associar ao que Duenha e Meyer (2014) denominam *presença-convite*. Nela, a escuta apurada e a porosidade se apresentam como fundamentais para emergirem afetos que se configurem em mudança, num processo de permanente contaminação.

A ideia de uma *presença-convite* articulada leva em conta as relações compositivas por meio de uma escuta apurada às emergências do encontro. Os corpos se anunciam como permeáveis, misturados e reconstituídos às conexões com o ambiente, permitindo-se experienciar o instante, gerando empatia, de modo a afetar e serem afetados. Nessa configuração de *corpo em devir* (ibidem, p.114), há também que se levar em conta a constituição da presença a partir de referências do entorno, ao que se inclui o modo culturalmente aceito de estar presente (ibidem).

Sempre mais que um corpo existe descontinuado no outro, permeado pelo espaço, ativando temporalidades. O eu de agora é o eu de muitos, borrado por matérias, memórias, ancestralidades. O eu é o outro e é capaz de acionar distintas constelações a cada novo encontro. "E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é" (LISPECTOR, 1976, p. 11).

REFERÊNCIAS

DASMASCENO, Veronica. "Notas sobre a individuação intensiva em Simondon e Deleuze". In: **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 16, n. 21, p. 169-182, publicado em julho de 2007. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/225>>. Acesso em: 28 ago. 2022.

DUENHA, Milene Lopes & NUNES, Sandra Meyer. "Presença que não se Faz Só: potências de afeto no ato de com-por entre corpos". In: **Revista Estudos da Presença**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 99-122, jan./abr./2017

FORTIN, Sylvie. **Nem do lado direito, nem do lado do avesso**: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNICK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo** – educação somática como práxis. Joinville: Novas Letras, 2011, p. 25-42.

GREINER, Christine. O Corpo e os Mapas da Alteridade. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 10 n. 2, jun.-dez./2019, p. 53-64.

HANNA, Thomas. **Corpos em revolta**: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à cultura somática do século XXI. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.

LISPECTOR, Clarice. **Água-viva**. Rocco. São Paulo: 1973.

MILLER, J. & NEVES, N. "Técnica Klauss Vianna – Consciência em Movimento" in **ILINX-Revista do Lume**, Campinas: Unicamp, nº 3/2013.

_____ & LASZLO, Cora Miller. "A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática" In: Periódicos UFBA. PROCESSOS CRIATIVOS: Educação Somática e Afetos **Caderno GIP-CIT** - Ano 20 N.36. Salvador: 2016.

_____. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation**: à la lumière des notions de forme et d'information. S.l.: Editions Jérôme Millon, 2005[1958].

VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. de. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.



revista
TKV

Poéticas e Políticas
do Corpo

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