

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.oquenosfazpensar.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.