

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Julia Ruiz Di Giovanni

PARA UM VOCABULÁRIO  
DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA  
COMO PRÁTICA DE PESQUISA

Orientação: Profa. Dra. Jussara Miller

SÃO PAULO - SP

2018

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA  
MONOGRAFIA DE CONCLUSÃO DE CURSO

Autora:

Julia Ruiz Di Giovanni

Título do trabalho:

Para um vocabulário da Técnica Klaus Vianna como prática de pesquisa

Monografia apresentada em março/abril de 2018 à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão como parte das exigências para a conclusão do Curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna.

BANCA EXAMINADORA

Profa. \_\_\_\_\_ (Afiliação: \_\_\_\_\_ )

Profa. \_\_\_\_\_ (Afiliação: \_\_\_\_\_ )

Profa. \_\_\_\_\_ (Afiliação: \_\_\_\_\_ )

## RESUMO

A Técnica Klaus Vianna constitui um método de investigação do e pelo movimento, em que não se separam a pesquisa técnica, artística e didática. Os termos e conceitos empregados em salas de aula e ensaio pelos praticantes da Técnica constituem um vocabulário valioso para a articulação entre práticas corporais e saberes teóricos, oferecendo a pesquisadores de diversas áreas: A) uma constelação conceitual muito fértil para pensar a implicação dos saberes do corpo nos processos sociais; B) caminhos possíveis de aprofundamento, a partir da pesquisa artística e da educação somática, de uma compreensão mais ampla e não utilitária do engajamento corporal como dimensão fundamental de toda operação de conhecimento.

## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA _	p.2
INTRODUÇÃO: Fazer palavras com as coisas _	p. 4
ANATOMIA _	p.11
AULA (Sala de) _	p.14
AUTONOMIA _	p. 19
CENA (CORPO/ESPAÇO/MOMENTO CÊNICO) _	p. 21
CHÃO _	p. 24
DESCONSTRUÇÃO _	p. 26
ESCOLA _	p. 29
PALAVRA _	p. 31
REPETIÇÃO SENSÍVEL _	p. 35
RISCO _	p. 37
TÉCNICA _	p. 38
SABER-FAZER (Uma nota de conclusão) _	p. 40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _	p. 44

## AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

Dedico este pequeno vocabulário a quem cultiva aquela qualidade de presença que é fundamento da capacidade dos corpos de aprenderem uns com os outros. A quem dá aulas, do que quer que seja, e deseja fazê-lo de corpo inteiro. A quem trabalha para abrir espaços nas articulações e na vida, para produzir encontros entre as pessoas e das pessoas consigo mesmas.

Agradeço à vida a decisão de cursar a Especialização em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP, contrariando o bom senso acadêmico e as fronteiras disciplinares. Agradeço ao André Mesquita por ter me encorajado sempre e com sinceridade a fazer porque o meu coração mandava. A meus pais, Geraldo e Maria Lúcia por terem me alimentado das coisas mais importantes nessa pesquisa: um olho para a beleza, outro para o que está pedindo cuidado, honestidade, discernimento e afeto, aprendi primeiro com vocês.

Agradeço e dedico o trabalho também ao grupo de colegas que concluímos juntas essa etapa - Alessandra, Danielle, Isadora, Mayra, Olívia, Paulina, Paulo, Rose. Atravessamos juntas dois anos muito turbulentos da vida brasileira e não poderia haver companhia melhor, chão empoeirado afora, crescendo a cada semana. Nunca deixamos de refletir sobre o que quer dizer mover-se nesses tempos e de nos desafiar a reconhecer nossa precariedade, nosso privilégio e responsabilidade. Obrigada por persistirem, e a quem precisou sair, obrigada também por ter semeado esse tempo com sua presença.

Obrigada à toda equipe docente do curso. A Helena Katz pela leitura e escuta na elaboração do projeto deste trabalho de conclusão. A Christine Greiner, Virgínia Souza, Luisa Barreto e Fernanda Raquel, por todas as indicações e conversas que nos convidaram sempre ver além das paredes da sala de aula. Obrigada Pin Nogueira por sua presença constante e generosa, nos convocando a pensar criação junto com educação, e ambas como práticas de liberdade. A Neide Neves, Marines Calori, Luzia Carion, João de Bruçó, Maria Thereza Feitosa e Zélia Monteiro: o trabalho de vocês me abriu mundos, obrigada para lá das palavras por serem a minha Escola.

Nesses dois anos outras águas vieram correr em mim e este trabalho está alimentado também por práticas de outras artes da presença. Agradeço a minha amiga e mestra

Fernanda Peixoto e aos colegas do Coletivo ASA pela antropologia e outras indisciplinas que cultivamos: em tudo levo comigo o nosso saber-fazer.

A Guillermo Gómez-Peña e à tropa da Pocha Nostra - Saul, Dani, Daniel, Michelle, Balitrónica, Sandra Pestana e comparsas espalhadas pelo continente: obrigada por me batizarem fogo da performance com tanta radicalidade e ternura, acendendo meu gosto por correr no escuro, abrindo no meu corpo o caminho para outras artes e outras lutas, inclusive a de cursar a Especialização.

Foi uma coincidência preciosa de escolhas e acolhidas ter começado a caminhar nas artes marciais ao mesmo tempo em que comecei a me formar na Técnica Klauss Vianna. Uma prática vem ampliando a outra, as duas gerando um movimento de transformação mais profundo do eu pensava ser possível. Agradeço ao Shifu Carlos Eduardo Moraes e ao Laoshi Chen Gil Rodrigues, porque as reflexões que tentei traduzir aqui também são fruto dos nossos encontros.

Agradeço a Luciana Negrette, irmã mais velha de treino e primeira aluna na TKV, pela valentia na pesquisa e por tudo que me ensina.

À Jussara Miller, orientadora deste trabalho e provocadora de muito mais: obrigada pela sua presença, por seu olhar, pela sua “ruindade”, dança e escritos. Por compartilhar sua fome de instante brotando constante, essa que nunca passa.

## INTRODUÇÃO

### Fazer palavras com as coisas

- não que o conhecimento se dê por meio do movimento, e sim que conhecimento é movimento -

Tim Ingold, 2013<sup>1</sup>

Este trabalho não é um dicionário: não oferece definições para os termos que apresenta e não pretende fixar o sentido das palavras. Os termos escolhidos foram os que se fizeram mais imediatamente necessários. Cada um convoca outros tantos e mantém aberto o movimento do qual partiu. Este trabalho também não é realmente uma conclusão da pesquisa que realizei em companhia de colegas e docentes no Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (CETKV) na PUC - SP. É antes uma abertura, um esforço de reconhecer os lugares de partida e os recursos que esse período de estudos sistemáticos oferece aos movimentos que virão a seguir: novos processos de investigação técnica, criativa e pedagógica.

A Técnica Klauss Vianna (TKV) é uma prática de investigação do e pelo movimento, em que não se separam as dimensões técnica, artística e didática. Qualificada por Jussara Miller e Neide Neves, entre outros, como uma técnica brasileira de educação somática (Miller, 2007:28; Neves, 2010:3), desenvolve-se a partir da pesquisa de Klauss Vianna, bailarino, coreógrafo e professor de dança nascido em Belo Horizonte em 1928 e falecido em São Paulo em 1992. Aqui, seguindo a proposição de Miller (2012, p. 15 - 16), usa-se a expressão Escola Vianna para reconhecer o corpo de conhecimento que se ramifica a partir do trabalho de Klauss e Angel Vianna, abrangendo suas influências e confluências na atuação artística, reflexão pedagógica e pensamento crítico sobre o corpo - processo que, no contexto do CETKV, alimenta os interesses uma quarta geração de artistas e educadores continuando a dar frutos em pesquisas plurais.

---

<sup>1</sup> Todas as citações de obras em língua estrangeira foram traduzidas para o português pela autora.

Como afirma Miller, na didática iniciada pelos Vianna, o aluno é continuamente provocado a tornar-se ao mesmo tempo um estudioso e um criador, tão pesquisador quanto dançarino no “corpo a corpo com o próprio corpo” (Miller, 2007:16). A aproximação entre bailarino e pesquisador aqui não é apenas um paralelo conceitual. Os procedimentos que constituem essa técnica, compartilhados em salas de aula e ensaio assim como em espaços cênicos em que se dança, são ações de **pesquisa**, operações investigativas: “inquirir, descobrir, achar, seguir os vestígios do corpo”, enumera Miller para descrever as práticas corporais envolvidas na construção coreográfica segundo os princípios dos Vianna (Miller, 2012: 139).

Um vocabulário foi a forma que encontrei para reconhecer e compartilhar algo do meu próprio percurso de pesquisa na Técnica Klaus Vianna e oferecer uma pequena contribuição ao campo crescente de reflexão da Técnica<sup>2</sup> enquanto conjunto de práticas reflexivas de interesse interdisciplinar, alimentado por diálogos entre fazer artístico, reflexão teórica, práticas pedagógicas e produção de conhecimentos críticos.

A relação vital da Técnica Klaus Vianna com a multiplicidade de percursos trilhados pelos pesquisadores a partir das proposições de seus antecessores é um dos temas condutores da nossa formação como especialistas. É como uma rede muito viva de conhecimentos recebidos, renovados, ramificados e transformados em encontros entre professores e alunos e entre colegas em processos de aprendizagem, investigação e criação. A exemplo de Rainer Vianna que, ao lado de Neide Neves e docentes da Escola Klaus Vianna (instalada em São Paulo de 1992 a 1995), se esforçou em observar os modos de fazer desenvolvidos por Klaus e Angel através de intensos diálogos com a práxis das salas de aula (Miller, 2007, p.24), somos permanentemente provocados como alunos a buscar uma atitude reflexiva com relação ao fazer a que damos continuidade. Em vez de receber uma cartilha pronta, somos provocados a construir a nossa própria, dedicando toda atenção às rotinas e aos desvios, tornando mais explícitas as escolhas que realizamos, reconhecendo e amadurecendo os modos de fazer herdamos e reinventamos como saberes compartilhados e compartilháveis. Esse compartilhamento reflexivo não se distingue

---

<sup>2</sup> O lançamento em 2017 do primeiro número da Revista TKV marca o crescimento do campo de reflexão sobre a Técnica. Neste número, a publicação do Verbete “Atenção”, por Neide Neves (2017), indica o interesse existente em reflexões sobre os vocabulários compartilhados por pesquisadores e criadores na multiplicidade de vertentes que desdobram atualmente o trabalho de Klaus, Angel e Rainer Vianna.

da própria Técnica: é o fundamento da atitude investigativa a que ela habilita, da condição de pesquisadores que ela ensina a sustentar dentro e fora das salas de aula e ensaio.

Nesse sentido, a TKV propõe a prática corporal como campo em que a ampliação das possibilidades de movimento constitui uma ampliação das possibilidades de conhecimento. Esta não é uma proposição estranha no campo da antropologia social em que se deu minha formação acadêmica como pesquisadora. O reconhecimento dos afetos - daquilo que os corpos sabem e fazem - sempre está em cena nas reflexões dos antropólogos sobre suas próprias práticas. Concordo com Mauro Almeida quando afirma que “o instrumento principal do etnógrafo é seu corpo”, corpo este que será transformado pela experiência de observação participante do que quer que seja (Almeida, 2003: 21).

Mesmo assim, minha chegada às salas de aula da Técnica Klauss Vianna foi uma experiência de tremendo impasse diante das dificuldades de traduzir na escrita um pensamento inseparável da densidade material do corpo: problema que já enfrentava na pesquisa como antropóloga sobre os procedimentos de criação de um coletivo de performance<sup>3</sup>. A definição do corpo como “instrumento” de pesquisa evidentemente não dá conta do processo de engajamento total, biológico, afetivo e cognitivo que caracteriza a pesquisa na performance, na dança ou na educação somática. Como propõe a perspectiva do corpomídia de Greiner e Katz, a prática da TKV torna evidente que “o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa”, mas algo que se produz no processo de troca incessante com o ambiente e com o presente (Greiner e Katz, 2005, p. 130 - 131). Que tipo de discurso será capaz de compartilhar esse conhecimento? Minhas tentativas de descrição das práticas e exercícios pareciam impenetráveis à leitura dos meus colegas na universidade.

Acontecia algo semelhante ao que conta Loïc Wacquant, antropólogo que escreveu sobre sua iniciação no boxe profissional durante uma pesquisa em um bairro negro de Chicago nos anos 1990: os detalhes que me pareciam reveladores provavelmente soariam como banalidades ao leitor estranho àquela prática (Wacquant, 2006:VIII). Em algum lugar desse hiato, no entanto, a meio caminho entre o dizível e o indizível, residem as qualidades mais importantes dos processos em que fazer e saber não se separam. O teor de

---

<sup>3</sup> Projeto “Artes da presença, artes da memória: imagem e performance entre estética e política”, desenvolvido junto ao Departamento de Antropologia da USP na linha de Antropologia das Formas Expressivas. Bolsa PNPd/Capes, 2015 - 2018.

redundância e aparente insignificância das nossas tentativas de escrever sobre o que fazemos aponta justamente para o que não pode se perder: a temporalidade descontínua, a sutileza das flutuações de entendimento, a busca das variações mínimas, a lentidão das transformações operadas por procedimentos de repetição, são nada menos que o “corpo e alma”, diria Wacquant, dos processos pelo quais alguém “se investe no jogo” (*Ibidem*) da pesquisa do movimento. Como então teorizar as práticas sem excluir seu caráter de mobilidade e criatividade? Ou, como pergunta Luce Giard falando das práticas que se repetem cotidianamente no interior das cozinhas domésticas, “como escolher as palavras verdadeiras, naturais e vivas o suficiente para fazer sentir o peso do corpo?” (Giard, 1994: 280)

Aqui busquei fazer um texto com menos pretensões de objetividade científica, não muito abafado por formalidades acadêmicas, privilegiando o diálogo com a sistematização da Técnica e com minha própria experiência em sala de aula. Considerei que alguns recursos poéticos, imagens e metáforas podem ajudar a dar conta de processos de transformação que não são mensuráveis ou quantificáveis, no esforço de sistematizar e tornar comunicável um pensamento que Miller descreve como “processual e cinestésico” (Miller, 2012: 35). Mas, ainda assim, busquei não trocar o entendimento do leitor por metáforas sedutoras mas imprecisas. Um texto que promovesse a simples estetização do que acontece em sala de aula não faria justiça à Técnica Klauss Vianna enquanto prática de pesquisa. Busquei falar das transformações que acontecem pelo fazer da dança fugindo de tudo que pudesse sugerir que o corpo está além ou aquém do pensamento.

Como afirma Jussara Miller em sala de aula, a vivência ou sensação em si não é o fim do que fazemos: o movimento didático e criativo em pesquisa passa pelo reconhecimento da expansão de disposições e operações corporais que organizam, desorganizam e reorganizam o sensível e o pensável<sup>4</sup>. Encontrar as palavras para dizer o que se fez e o que se experimentou como aprendizado também é trabalho do corpo. Também é trabalho do corpo em pesquisa a reflexão sobre os procedimentos que facultaram essa expansão. Não por acaso, no contexto da Especialização, o procedimento de redação de protocolos constitui parte fundamental da descoberta da TKV pelo aluno-pesquisador: ele permite a articulação e o amadurecimento de vocabulários de pesquisa

---

<sup>4</sup> Retiro a formulação de Michel De Certeau que, em *A invenção do cotidiano*, descreve a relação entre corpo, instrumento e texto como um sistema de “organização do pensável” (1980: 215)

compartilhados, ajuda a organizar como conhecimento arduamente conquistado a experiência dos combates e prazeres da prática em sala de aula.

Mais do que de experiências indizíveis, íntimas e incomunicáveis, o corpo na rede de pesquisas que Klauss Vianna começou a tecer é lugar de operatividades e conhecimentos, de saber-fazer: é o lugar da técnica. Nesse sentido, o esforço deste trabalho conflui com a valorização da herança de Klauss Vianna em seu caráter técnico, atento àquilo a que Rainer Vianna se referiu (Vianna, K. e Vianna, R., entrevista em vídeo, 1992) como “cientificismo” do trabalho de seu pai: seu teor de conhecimento sistemático, construído pela proposição de procedimentos ordenados e portanto reproduzíveis, multiplicáveis em infinitas variações, prontos a serem transformados de maneira colaborativa pelos praticantes na medida em que habilitam novas descobertas.

A palavra - falada, escrita, lida, é caminho e matéria-prima do trabalho do corpo, do movimento de nomear e compartilhar o que cada corpo encontra, momento fundamental de toda pesquisa. Em seu caráter performativo, as palavras constituem um campo de ação - falar é fazer, um fazer *em relação*. Situado no corpo, no ambiente e na sociedade, esse fazer *em relação* das palavras atravessa as dimensões investigativa, didática e criativa da Técnica. O vocabulário que me propus a iniciar quer continuar esse movimento, encontrar espaço de reflexão nas palavras que articulam da Técnica Klauss Vianna enquanto sistema de práticas investigativas. Essa perspectiva, como aponta Neide Neves, evolui no sentido de transpor as dicotomias entre corpo e mente, percepção e conceituação (Neves, 2010: 73-75) e mesmo entre técnica e criação.

Alguns termos incluídos neste trabalho já foram utilizados para compor a sistematização da técnica (nomeando tópicos, vetores e temas) que hoje permite seu compartilhamento em cursos de formação como o que realizamos na PUC-SP. Outros habitam as salas de aula e ensaio, circulam e se transformam, são gerados e desfeitos no movimento dos próprios processos de pesquisa em que estão imersos. Organizar um vocabulário da Técnica Klauss Vianna enquanto prática de pesquisa, será portanto sempre uma tarefa incompleta, já que aborda um conhecimento e uma prática sempre em transformação. Como afirmam Neves e Miller, a Técnica Klauss Vianna, como perspectiva reflexiva, “não busca novas palavras, mas busca principalmente novos entendimentos das palavras que já existem” (2013:7). Ela parte do reconhecimento das palavras em ação, vivas em seus usos e inseparáveis da experiência corporal como o dimensão fundamental de

toda linguagem e portanto de toda produção de conhecimento, seja ele tido como “prático” ou “teórico”.

Sobretudo, a forma deste trabalho foi determinada pela minha percepção, de que uma das coisas mais importantes que a TKV me trouxe como pesquisadora foi um certo modo de falar sobre o fazer do corpo - de articular verbalmente a atitude ao mesmo tempo reflexiva e comprometida que caracteriza o saber prático, de torná-lo mais comunicável. Este trabalho é portanto motivado pela vontade de apurar e compartilhar alguns dos termos que articulam a Técnica como um modo de fazer palavras com aquilo que praticamos. O vocabulário que apresento, apesar de bem pequeno, pretende socializar alguns desses termos que sintetizam entendimentos do corpo em movimento, contribuindo com os caminhos de “conexão entre teorização e prática artística” abertos pela Escola Vianna (Miller, 2012:48).

Como afirma Christine Greiner, os estudos do corpo podem cumprir um papel fundamental na busca de epistemologias que recusem binarismos e ofereçam modos de mediação e processos de tradução entre teoria e prática, palavra e ação (Greiner, 2011). Nesse sentido, enfrentar o binarismo corpo/mente se torna uma tarefa imprescindível, com a qual a Técnica Klaus Vianna tem muito a contribuir, enquanto um legado de práticas pensantes, aberto ao presente e à transformação pela experimentação. A forma de um vocabulário aqui proposta vai ao encontro dessa necessidade de tradução, de diálogos que potencializem o desenvolvimento de práticas de pesquisa que possam transitar, menos amarradas por dicotomias, entre prática e elaboração teórica, entre produção intelectual e criação artística. Trata-se de continuar a abrir trilhas para a reflexão sobre o que a Técnica Klaus Vianna oferece à discussão sobre as práticas corporais como constituintes de um saber “indisciplinar” (Greiner, 2005).

Ao tomar a TKV como matéria de reflexão e escrita, espero contribuir também com seu desenvolvimento e multiplicação. Esse engajamento na empreitada que descrevo é incontornável: o movimento reflexivo destes verbetes não separa saber e prática. É sempre um risco assumir essa posição, recusar uma tomada de distância cautelara. Desse risco também fala a imagem de um equilibrista na corda bamba, que Michel De Certeau encontra para descrever os desafios do saber prático: como o artista de circo que “faz parte do equilíbrio que altera” (2008: 114), na pesquisa da Escola Vianna aprendemos que é preciso implicar-nos em uma estabilidade nunca resolvida. Este pequeno vocabulário é parte dessa

aposta compartilhada no fazer técnico como algo vivo “como o corpo, respira e se move” (Vianna, apud Miller, 2007, p.52), que levamos adiante empenhando nosso próprio peso no estudo do próximo passo.

## ANATOMIA

A anatomia na Técnica Klauss Vianna não é tratada como um conhecimento dado ou acabado. O estudo anatômico não se reduz, na perspectiva da Técnica, à reprodução ou aplicação de estruturas e funções biomecânicas descoladas da vivência corporal: o que interessa é conhecer o corpo vivo e em movimento, saber refletir e comunicar esse conhecimento. Para isso, as ilustrações e terminologias técnicas oferecem ferramentas, linguagens, apontam caminhos, mas não substituem a prática nem apresentam soluções pré-determinadas para os problemas que emergem na pesquisa do movimento.

Todas as proposições didáticas e exercícios de auto-observação e de observação do movimento do outro na Técnica Klauss Vianna tratam de anatomia, na medida em que estabelecem a concretude do corpo como referência para todos os processos individuais e coletivos de experimentação, reflexão e criação. A anatomia, nesse sentido, não é uma disciplina separada, preparatória ou acessória à prática da dança: ela é antes o saber gerado nessa prática e sua matéria. Do ponto de vista da dança enquanto prática de pesquisa, mover-se com atenção e intenção é estudo anatômico: é investigar profundamente de que o corpo concretamente se compõe, como se diferencia internamente em partes, como essas partes diferenciadas se combinam, se mobilizam e tensionam mutuamente, como se desarticulam, quais potências e limites do movimento são dadas por essa condição material articulada.

Pesquisamos pela palpação e pela atenção às sensações no movimento, por exemplo, homologias morfológicas e funcionais entre as estruturas dos calcâneos, dos ísquios (“calcanhares do quadril”) e dos processos mastoideos (“calcanhares do crânio”); ou entre o osso sacro e o osso occipital. Nas aulas práticas também se faz uso de diagramas que favorecem perceber certos padrões de organização das estruturas anatômicas: as triangulações criadas entre pontos de apoio do corpo no chão (por exemplo o triângulo do pé formado pelos calcâneos, sesamoides e quinta articulação metatarsal); ou, na posição deitada sobre as costas, os triângulos formados entre calcâneos e sacro ou entre o sacro e as escápulas.

Com as mãos e dedos é possível tocar e imaginar dois pontos de uma formação óssea como polos opostos de um eixo: a base do sacro e a sínfise púbica ou os dois epicôndilos do úmero que direcionam o cotovelo. A sensibilização para essas geometrias

traçadas a partir de saliências ósseas reconhecíveis pelo toque, facilitam a percepção de como o corpo se distribui em espaços, seja no que diz respeito aos espaços internos - distâncias e oposições entre ossos, cavidades, incongruências articulares - seja no que diz respeito ao movimento como projeção do corpo no espaço que o cerca. A referência às estruturas e à organização da matéria corporal, assim, tem na Técnica Klauss Vianna um papel fundamental no desenvolvimento do estado de presença: convida a à percepção das qualidades do corpo vivo como fundamento de aqui-agora, em que a atenção à espacialidade anatômica multiplica as condições do pesquisador de explorar a espacialidade do ambiente.

As imagens e modelos anatômicos científicos apareceram na pesquisa didática sempre acompanhados de ações de experimentação, de modo que as representações sejam apresentadas em subsídio a uma atitude de pesquisa, postas em relação com o que se pode sentir e palpar próprio corpo ou no corpo de um colega, às percepções que se pode buscar no fluxo do movimento, nunca em função de uma postura estática nem de uma forma de movimento sempre igual a si mesma. Como ressalta Miller (2007: 62), o estudo cinesiológico e anatômico de Klauss Vianna nunca foi pautado por nenhum fascínio com a anatomia em si, e sim desenvolvido a partir das experimentações e questionamentos do trabalho de sala de aula: preenchido de significado prático e posto em ação.

Quando as ilustrações e modelos tridimensionais são trazidos à sala de aula, deixa-se que essas formas e imagens produzidas segundo as exigências das ciências biológicas participem (também em sua qualidade estética, sensível) da pesquisa do corpo vivido: que nos convidem, por exemplo, a dar atenção aos detalhes e à complexidade implicada na menor das articulações. O repertório teórico anatômico também cumpre um papel de inspirar na orientação didática e na pesquisa autônoma dos alunos caminhos impensados de sentir e experimentar. As imagens da anatomia como disciplina de dissecação, por exemplo, apontam possibilidades para o procedimento análogo de decomposição do movimento a que Klauss Vianna se referia: os diagramas elaborados pela ciências médicas, na medida em que oferecem um modo de ver diferente do habitual, fazem parte das estratégias de “por em xeque” (Vianna, 2008: 142) as imagens do corpo construídas socialmente e que informam a cristalização dos gestos, das posturas e do pensamento (ver desconstrução).

Se o estudo anatômico é parte fundamental da TKV como prática de pesquisa, os ossos e articulações tem lugar privilegiado do processo de despertar o corpo: “A questão

é descobrir os ossos. Ou mais do que isso: é verificar os espaços que existem entre eles, porque aí é que estão baseadas as alavancas do corpo (Vianna, 2008: 123). Nesse interesse pela anatomia do sistema esquelético, o que importa não é decorar os nomes dos ossos, e sim encontrar as referências sensíveis da concretude do corpo: condição indispensável para aprofundar pesquisa das possibilidades do movimento. Anatomia é assim um modo de falar do corpo em ação e provocar ações em atitude de pesquisa.

## AULA (Sala de)

Uma prática somática que reconhece os caminhos do corpo como caminhos de construção e troca de conhecimentos, envolve procedimentos necessários para estabelecer um espaço em que essa construção e essa troca possam acontecer. Na história da Escola Vianna, este espaço é a sala de aula: um território de disponibilidade para a pesquisa que pode abrir-se também em uma sala de ensaio, no espaço cênico de uma performance e na vida cotidiana, onde quer que os saberes do corpo sejam reconhecidos e cultivados.

Antes de mais nada, afirmou Klaus Vianna, é preciso colocar as pessoas na sala de aula. Ele nunca teria concordado com o senso comum de que é preciso deixar “lá fora” todos os problemas para comprometer-se na pesquisa corporal, já que entendia que tudo que alguém vive, pensa e sente está no corpo: a pesquisa implica justamente colocar tudo isso em movimento. Mesmo assim, Klaus propunha que uma sala de aula tem sua própria “ordem interna”, de que todas as pessoas envolvidas, alunos e professores, devem estar bem conscientes. Defendia que os movimentos mais elementares do dia a dia podem ser muito mais valiosos na técnica do que exercícios “sofisticados” (Vianna, 2005, p. 121-122); que a relação professor aluno não deve ser diferente de outras relações diárias, e que é fundamental para a pesquisa corporal derrubar a parede que separa a sala de aula do mundo exterior cotidiano (idem, p.111). Ao mesmo tempo afirmava uma diferença: a sala de aula não é a rua, não é a casa nem é o local de trabalho (Vianna, 2005, 132-134).

A ordem interna - temporal, espacial e de conhecimento (epistemológica) - de uma sala de aula, quando é conscientemente diferenciada e não arbitrariamente separada de outras ordens da vida, oferece condições para que se possa perceber e desconstruir padrões de tensão e movimento cristalizados, padrões que em outros espaços são tidos como naturais, corretos e inabaláveis. Entre outros aspectos, a sala de aula precisa ser diferenciada como espaço onde as dificuldades de qualquer tipo possam ser expostas e reconhecidas como parte da atividade de autoconhecimento. Um espaço onde é válido e importante dar-se a chance de não saber - principalmente o que se tomava por já sabido - de desarmar e decompor os caminhos já estabilizados de movimento e assim abrir espaço para o novo.

Ao recusar a ideia de que deve-se deixar lá fora o que o corpo traz do cotidiano, a Técnica Klaus Vianna propõe que o que cria uma sala de aula não é uma fronteira forçada

entre a vida e a dança, e sim um certo jeito de fazer, de perceber e de expressar aquelas mesmas relações e tensões que existem no dia a dia e que estão presentes em todo gesto. Estar conscientemente em sala de aula é dispor-se a reconhecer e trabalhar essas mesmas relações e tensões de jeitos novos, imprevistos (inclusive para o professor) e muitas vezes desconfortáveis, desafiadores, que desestruturam o que parecia estabilizado no corpo, na percepção e no pensamento encarnado.

Essa desestruturação, a que Klauss dava tremenda importância, precisa de um espaço físico e afetivo relativamente seguro para acontecer: esse espaço é provavelmente o que ele chamou de ordem interna da sala de aula. Não uma ordem que oferece um modelo pronto do que é certo e errado, nem uma experiência mais verdadeira do corpo. O que ela oferece, quando não exige, é um certo modo fazer e estar em grupo: a atenção e a investigação como terreno comum. Essa ordem interna também não é algo que está pronto antes do início da aula, resulta de um trabalho. A ordem da sala de aula surge quando se organiza ativamente uma qualidade de atenção diferenciada para o que “lá fora” poderia parecer banal ou instrumental. Quando essa diferença de atenção é ativada, seja pela percepção do aluno, seja pela provocação do professor, a aula já começou: é assim que a aula se instala. Nada garante também que ela se sustente sozinha no tempo, também depende de trabalho para ser reestabelecida e renovada por uma série de procedimentos, instruções e ações.

Jussara Miller costuma chamar de “chegança” (Miller, 2012, p.100) esse processo inicial que convoca o aluno, primeiramente, a colocar-se na sala, como propunha Klauss. Trata-se sempre de procedimentos práticos, pelos quais o corpo é convidado a uma qualidade de presença diferenciada. Para muita gente, a ação simples de tirar os sapatos e experimentar o chão (que não é o chão de casa) com a pele dos pés já provoca uma diferenciação, incômoda ou repousante, que convoca uma atenção de outra qualidade ao próprio estado corporal. O mesmo ocorre com a ação de deitar-se no **chão**. Thereza Feitosa, em uma sala de aula da PUC-SP, lembrava: não temos o costume perceber a posição deitada, nem a proximidade ao chão como posições de aprendizagem. Algumas pessoas chegam sem nenhum hábito de buscar o chão, para outras o gesto é familiar, mas a ordem da sala de aula oferece nos dois casos a possibilidade de fazê-lo enquanto modo de conhecer (o corpo, o ambiente, a turma, o mundo), de querer saber o que apenas esse gesto ensina.

A sala de aula é o lugar onde essas e outras ações podem ser reconhecidas como práticas de pesquisa. É necessário o convite permanente de parte do professor para que mesmo os gestos mais familiares possam tornar-se matéria de observação, para provocar a curiosidade a respeito do que o menor movimento e a mais ordinária das relações provocam, para que as sensações não sejam ignoradas e sim ativamente reconhecidas e investigadas. Alguns desses convites são reconhecíveis na ordem das aulas da Técnica Klauss Vianna oferecidas por diferentes pesquisadoras. Por exemplo: sentar-se numa roda para falar e escutar colegas e professor; tocar uma parte do corpo enquanto se fala e escuta, caminhar pela sala com atenção ao ambiente e ao modo como o corpo se organiza em relações mutáveis com a gravidade, com as qualidades do espaço, com outros corpos presentes, com as memórias, sensações e emoções que traz em si, e assim por diante.

Em turmas que compartilham uma regularidade de trabalho, como as que observei no Salão do Movimento (Campinas, Brasil), estúdio de Miller, é possível notar que os alunos vão tomando para si esses procedimentos, incorporando-os à sua maneira como recursos de pesquisa. Ao chegar no espaço da aula muitos já buscam o chão, tocam o pés, fazem o que quer que lhes seja necessário para começar a tecer a ordem da sala de aula, sem a necessidade de comando da professora. Acredito que isso indica que faz parte da Técnica Klauss Vianna como prática de pesquisa o processo pelo qual as condições para o trabalho experimental e criativo vão sendo percebidas como algo que não depende só de uma ordem produzida pelo professor, mas da presença de cada pessoa em sala.

Klauss Vianna considerava fundamental que o professor implicasse seu corpo, abandonando a posição de comando do mestre na frente do espelho, que se sentasse no chão em roda com os alunos e expusesse suas dúvidas e limites: “o professor não é dono da verdade” (Vianna, 2005 p. 134); “...Não escondo nada da sala: às vezes fico com preguiça, ou mal-humorado, ou cansado. Mas não escondo essa sensação e digo a eles: ‘Olha hoje não estou bem’...” (Vianna, 2005, p. 145-146). A aula tem princípios e objetivos definidos e mesmo assim depende de uma relação em que todos se arriscam, com autonomia, segundo seus próprios interesses de pesquisa, a estar na posição de não saber. É importante notar que não se trata de defender que o professor lave as mãos de sua responsabilidade no trabalho de produção e cultivo da ordem da sala de aula. Trata-se

apenas de que ele humanamente e sem cinismo reconheça seu limite e se reconheça como corpo em processo de pesquisa.

Nesse sentido, a pesquisa em Técnica Klaus Vianna reforça a perspectiva desenvolvida por bell hooks (inspirada por Paulo Freire), de que o lugar hierárquico do professor nas estruturas educacionais burguesas está calcado na cisão entre mente e corpo (hooks, 2017, p. 253). Desafiar essa separação na prática passa por combater a ideia de que uma pessoa intelectualmente qualificada para ocupar o lugar de professor é alguém que deve negar a experiência corporal - a sua própria, mais que a de seus alunos. Uma ordem da sala de aula que renuncie à cisão mente/corpo não é apenas algo que fortalece e capacita os alunos, mas também implica o amadurecimento do professor, sempre que esteja disposto a correr **risco** também: “não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia” (hooks, 2017, p.35).

Como professora formada pela Técnica Klaus Vianna, em uma aula de dança ou de arte marcial, reconheço esse risco como parte da minha responsabilidade na relação com o aluno. Minha presença e minha escuta dependem definitivamente de estar ali de corpo inteiro, sem receio de expor meus limites e compartilhar minhas dúvidas, abandonar certas propostas e buscar outras, reinventá-las se necessário a partir das necessidades de pesquisa das pessoas com quem compartilho aquele espaço. A presença do professor que se coloca no risco da pesquisa com seus alunos nada tem a ver com uma obrigação de exibir virtuosidade ou condição física excepcional. Tem a ver sim, com a densidade de sua vivência em práticas de pesquisa e com seu interesse em aprofundar essa vivência colocando-se em sala de aula como pesquisador.

Assim, a ordem da sala de aula na Técnica Klaus Vianna também questiona o suposto dever de superioridade corporal ou “técnica” (aqui no sentido mais raso da palavra), como um modo frágil de proteger o professor em sua posição de autoridade. A posição defensiva de autoridade prejudica a escuta também na medida em que obriga o professor a manter os desafios e as escolhas trabalhosas que enfrenta como artista bem separados das certezas que afirma em sala de aula. Essa separação é também uma prisão, já que o mantém à parte de todo crescimento criativo que possa acontecer em sala de aula, supondo que seu trabalho “de criação” deva acontecer em algum outro lugar. Tal posição é calcada mais uma vez em dicotomias que separam a mente do corpo e o

processo de criação artística das práticas consideradas técnicas ou pedagógicas. Na busca de transpor essas separações é que o espaço da Técnica Klaus Vianna exige uma ordem própria da sala de aula: uma ordem de pesquisa estabelecida por procedimentos compartilhados, voltados para a busca do corpo em atitude de autonomia e disponibilidade investigativa. Produzida em presença, na escuta entre presentes, não se trata de uma ordem imutável, mas que sempre se transforma em sua qualidade de encontro.

## AUTONOMIA

Em outubro de 2016, enquanto no curso da PUC passamos da metade do semestre dedicado ao estudo dos vetores de movimento, me encontro em um impasse que chamei mais tarde de “a crise do colchão”. Durante as aulas, sempre que tento buscar algo novo no corpo percebo-o endurecido, cansado da briga com um colchão deformado pelo uso. Registro em um protocolo:

me pergunto o quanto meu desconforto não é resultado também de uma presença nova do meu corpo, que agora é também pesquisador de seus próprios estados, que anda mais treinado a escutar-se, e se depara com trabalho que dá dormir sem um bom apoio.

Autonomia é a palavra que me vem à cabeça. Sei (escuto) sobre a tensão que carrego nas costas o que nenhum ortopedista jamais saberá e cabe a mim responder ao que sei. Como na pesquisa no processo dos vetores, a disposição para a escuta do corpo ganha uma dimensão de conquista de autonomia, de um movimento de assumir maior responsabilidade pelo próprio peso, pela própria presença.

Se a dança, como dizia Klauss Vianna, “está dentro de cada um” (Neves, 2008, p.40), dançar implica reconhecer o movimento como algo que diz respeito às nossas próprias escolhas, ver movimento do ponto de vista de um querer e de um sentir (Miller, 2012, p. 149), das intenções pelas quais me coloco em relação.

“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” - afirma Vianna (2005, p.104). Essa proposição que perpassa toda a concepção didática da TKV entrega ao aluno grande liberdade e responsabilidade na sua prática. Também é um princípio ajuda a lembrar que a Técnica não oferece um apoio de tipo terapêutico: os professores não tem nem o poder nem a pretensão de resolver para os alunos os problemas que eles tragam no corpo. O professor apresenta modos de abrir caminho e reconhecer-se: descobrir soluções possíveis de movimento diante dos problemas que apareçam será trabalho intransferível de cada um.

Qualquer efeito da Técnica no alívio de tensões e queixas, tem a ver com o fato de que ela desafia o aluno a se dispor para o autoconhecimento, tornando-se

progressivamente mais atento na escuta do próprio corpo, mais sensível e mais capaz de perceber, formular e lidar com seus próprios problemas, sejam eles dores crônicas ou questões conceituais. Estar em sala de aula como artista e como pesquisador é um caminho de autonomia, de tomar cada vez mais nas próprias mãos - nos próprios pés, osso por osso - o trabalho de criação e o construção de saberes, o trabalho de transformar-se.

Nesse sentido, na Técnica Klauss Vianna, a autonomia é filha da atenção. Tal como a define Neide Neves, a atitude de atenção ao próprio corpo é o que garante uma apropriação consciente dos conteúdos da aprendizagem (Neves, 2008, p.85). A atenção coloca em ação a capacidade do corpo de descolar-se da repetição de padrões passados e criar, pela escuta da singularidade e das relações presentes, “novas soluções para situações, conhecidas ou não” (Neves, 2017, p.4). A escuta atenta é o princípio desse movimento de “apropriar-se” dos limites e possibilidades do seu movimento, sem esperar que o movimento lhe seja entregue ou autorizado pelo professor, coreógrafo ou diretor.

Em se tratando de uma técnica que tem o processo investigativo como fundamento de suas proposições didáticas (Miller, 2012, p. 28), o trabalho da Escola Vianna desafia o aluno lidar não com passos ou posturas, mas com a multiplicidade - muitas vezes conflitiva e ambígua - dos caminhos de movimento. Nos termos que Miller traz de Luigi Pareyson, trata-se de provocar em alguém a “exigência de fazer por si mesmo” (*Ibidem*, p. 20). Enfrentar essa exigência de autonomia - reconhecer a técnica como prática de buscar soluções desconhecidas, tornar-se consciente das redes de relações que o movimento habita - é o que constitui um pensamento na dança (Miller, 2012, p. 28), fluente em inventar e reinventar modos de fazer corpo, mover-se, abrir espaços.

## CENA (CORPO/ESPAÇO/MOMENTO CÊNICO)

Tudo aquilo que investigamos como qualidades técnicas do movimento - tais como a relação com a gravidade, o tônus, a resistência e a organização dos direcionamentos na estrutura anatômica - é inseparável do que o movimento tem de expressivo. Como explica Neves, Klauss Vianna entendia que o movimento se adensa gerando emoções e sentidos na medida em que é produzido em estado de atenção à concretude do corpo em movimento: o significado ou informação trazidos em um gesto não é algo externo, os estados corporais são eles mesmos carregados desse algo que se transmite, emociona e comunica (Neves, 2008, p. 99).

A noção de cena, desdobrada em expressões como corpo cênico, espaço cênico ou momento cênico, fala de como, na mesma medida em que investiga a mobilidade singular de cada corpo, a pesquisa na Técnica Klauss Vianna levanta perguntas sobre o que pode um corpo em relação, como gerador de sensações e sentidos compartilháveis. Cada qualidade do movimento diz respeito também a seu lugar em um fluxo coletivo de presença, de que participam tanto os parceiros de performance quanto quem chega para se fazer testemunha daquele processo em um dado momento. O momento cênico é aquele em que essa dimensão de co-presença é reconhecida e convertida em matéria de investigação e criação.

Aqui é importante ressaltar, como faz Hubert Godard, que o fazer do corpo em movimento - na dança, mas não só - diz respeito a uma “partilha” de territórios, à reorganização de um espaço coabitado e de suas tensões (Godard, 1995, p. 25). O que ocorre em cena não é um discurso unilateral, não é exibição, não apresenta um produto acabado. Nem necessariamente é a expressão algo muito íntimo, já que do ponto de vista que Klauss Vianna propunha, não pode haver um interior separado de tudo aquilo que o corpo vive em relação. No momento cênico o processo de “significação”, diz Godard, ocorre tanto no corpo do bailarino quanto no corpo do observador (*Ibidem*), em uma rede complexa, da qual formam parte tanto os modos de mover-se quanto os modos de perceber o movimento de outros. Se reconhecemos essa rede de trocas em ação, a expressão cênica já não pode ser tratada como algo que vem “de dentro”.

Estar em cena é estar mesmo engajados no mundo, lidando com o mundo, mover-se para e mover-se em relação. Pensar o estado cênico como estado de presença e partilha

provoca um amadurecimento da noção de “expressividade” do movimento na direção da noção de intencionalidade. Como propõe Miller, o processo técnico de construção de um corpo cênico passa por livrar-se da busca de “expressar o seu algo mais” (Miller, 2012, p. 49) em uma entrega ao estado investigativo de criação: buscamos a prontidão para a relação, um corpo “lábil, ou seja, o corpo próprio em estado exploratório e perceptivo” (*Ibidem*, p.73).

Como afirmam Laszlo e Miller “a relação com o público num constante fluxo de afetos” (2016, p. 166), faz parte do campo de conhecimento da dança em que nasce a pesquisa da Escola Vianna. Estar e perceber-se em cena, em estado de encontro com um outro - público, testemunha, observador - é uma condição fundamental, formativa, para processo técnico de pesquisa do corpo. Essa condição de encontro ilumina de modo diferente todo os elementos da pesquisa: confere outra espessura às relações de articulação, peso, apoios, resistência, oposição e presença. O estado de atenção do corpo em cena é uma síntese radical - no sentido de que vai à raiz - dos muitos níveis de disponibilidade que a Técnica Klauss Vianna busca cultivar.

O movimento cênico reconhece e mobiliza toda uma teia de escutas e olhares, na mesma medida em que se deixa enredar nela, impregnado-se de intenções nessa partilha. Em sentido convergente, vale lembrar como, a partir das definições de Gerald Edelman, a noção de cena aparece no trabalho de Neide Neves para descrever a atividade da consciência em estado de atenção: tecido de processos que conecta a multiplicidade do presente mobilizando ao mesmo tempo “percepção, valores, memória, conceitos na relação com os estímulos externos em andamento” (Neves, 2008, p. 90).

Na relação com um observador ou testemunha torna-se mais evidente, ainda, o modo como a articulação do fluxo de movimento exige escolhas - a “seleção e a digestão de tudo que foi e é experienciado” (Miller, 2012, p. 121). Essas escolhas que se tornam cada vez mais conscientes. O sentido da autonomia e de certa responsabilidade criativa também se iluminam radicalmente. A (cons)ciência das escolhas implicadas na pesquisa do corpo em cena retira a questão da criação da chave da genialidade, da inspiração, trazendo o processo criativo para a dimensão de um trabalho prático, de uma produção material. Entre o “chão de madeira da sala” e o “chão de madeira” do palco, dizem Miller e Laszlo (2016, p. 156) nos empenhamos numa manufatura em que invenção poética e

pesquisa técnica jamais se separam. Reaproximamos assim nosso entendimento das artes da cena, essas que tem a presença como matéria, dos fazeres artesanais.

Tomando o encontro cênico como questão fundamental no campo de saber prático da Técnica Klauss Vianna, somos ainda convocadas a observar e elaborar, no corpo, os efeitos da dicotomia técnica/criação que nos veste, buscando novas condições de encontro, assumindo novos riscos nas artes de partilhar com outras gentes nossos territórios de chão e sentido. Sobre as provocações importantes feitas por Jussara Miller em sala de aula, destaco uma que segue reverberando no meu movimento e que diz muito sobre a franqueza que a presença cênica exige. É preciso manter uma porta aberta ao **risco**, e portanto é fundamental reconhecer os limites que levamos no corpo, a história de restrições e constrangimentos que definem nossas zonas de conforto, que desenham, dizia a professora, o jeito de “a Julia gostar da Julia”, nos levando a privilegiar certas escolhas no movimento. Mas ao mesmo tempo - que importante, que difícil: descobrir-se sem tanto susto já do lado de fora, reconhecer quando o movimento já nos levou a outro lugar, quando a qualidade de um encontro já nos impregnou de outro modo de fazer, e saber estar presentes aí sem olhar pra trás.

## CHÃO

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e o respeito (Vianna, 2005, p.93).

Klauss Vianna entendia o contato íntimo com o chão como raiz do movimento. A relação com o solo torna-se assim um princípio fundamental da investigação dos tópicos de trabalho que ele propunha. Isso se faz notar nos procedimentos didáticos: o momento inicial de uma aula na Escola Vianna é quase sempre um convite para entregar-se ao chão, senti-lo, reconhecê-lo. Ganhar intimidade com o chão através de ações como acomodar-se, apoiar-se, deslizar ou rolar (Miller, 2007, p. 60) é um modo de ganhar intimidade com as próprias estruturas corporais, de reconhecer muito concretamente os caminhos pelos quais o movimento é gerado. O chão, reafirma Jussara Miller, “é um elemento primordial e a mais concreta referência” para a percepção de relações fundamentais e a auto-observação (*Ibidem*, p.59). Os estudos do chão envolvem o reconhecimento ou mapeamento das estruturas ósseas, das possibilidades de articulação do corpo e de seu volume no espaço.

Mas antes, de mais nada, a Técnica Klauss Vianna dá ao chão um papel fundamental na (re)descoberta da ação da gravidade e do peso. No corpo a corpo com o solo, aprendendo a passar do abandono ao apoio ativo, o aluno descobre o peso como força a ser posta em uso. O chão é o parceiro insubstituível na investigação dos usos do peso em oposição à gravidade, como força que aplicada contra o corpo da terra gera uma reação contrária (*Ibidem*, p.56-57), que por sua vez gera leveza quando direcionada e distribuída pela estrutura óssea e muscular (Neves, 2008, p. 41). Familiarizando-se com essa oposição fundamental, experimentar o chão é uma forma prática de investigar o universo das qualidades de movimento como modos de usar essas correlações de forças: variações de tônus, resistência, direcionamentos e ritmos se alimentam da relação com solo. Pouco a pouco, desenvolve-se uma curiosidade pelo encontro com o chão: todas as possibilidades dessa relação ganham potência investigativa e criativa.

Nesse sentido, a conscientização do corpo passa por uma tomada de consciência da relação que mantemos com o solo desde que nascemos, das evidências sensíveis da conversa incessante que travamos com a força da gravidade. O reconhecimento da constante troca de forças entre o corpo e o chão é condição para que o movimento ganhe a qualidade que Vianna chamava de intenção. O chão é quem primeiro ensina que o movimento é sempre relação, sempre “está para” (Neves, op. cit, p. 95): é intencional no sentido de que sempre se refere (saibamos ou não) a alguma coisa. Reconhecido e respeitado, o chão dinamiza intencionalidades e nunca falha em convocar estados de presença. O movimento consciente investiga o que vem do chão e reconhece o que do chão não passa. Chão é sempre um bom começo.

## DESCONSTRUÇÃO

Na desconstrução é que o trabalho começa (Vianna, 2005,134). Ou, como afirma Jussara Miller a respeito do processo criativo desenvolvido a partir da Técnica Klaus Vianna, o início é uma “avalanche de não”: o vazio da negação e da inação vem abrir espaço para a elaboração de afirmações (Miller, 2007, p.98). Embora possam conectar-se a discursos teóricos, as noções de desconstrução, desestruturação e negação são aqui vinculadas, antes de mais nada, ao universo de pesquisa da Escola Vianna em salas de aula e processos de criação cênica: às práticas que desenvolveram para introduzir sistematicamente a observação, o estranhamento e o questionamento como operações fundamentais no modo como o corpo gera movimento, ocupa espaço e se vincula a outros corpos.

Entender esse sentido particular de desconstrução implica, assim, recusar a separação entre ação e reflexão. Na medida em que me movo observo a desestruturação dos modos de fazer e de saber que me pareciam certos, confortáveis. Parte fundamental da Técnica Klaus Vianna são proposições que visam uma transformação profunda no modo como o aluno se percebe enquanto se move, nas ações mais ordinárias como caminhar, deitar e levantar-se, erguer um braço. Neide Neves (2008) explica, recorrendo a diferentes estudos sobre o funcionamento do sistema nervoso, que embora sejam estáveis, os padrões de movimento não são imutáveis, estão em permanente reconstrução. Assim, há um espaço de instabilidade em todo corpo vivo, um espaço aberto para a recombinação dos fatores componentes do movimento: é aí, nessa instabilidade, que a Técnica Klaus Vianna trabalha (*Ibidem*, p.75).

Para Klaus, o momento em que uma transformação se manifesta no corpo nos revela esse espaço de permanente instabilidade: portanto nos assusta e é marcado por impasses, avanços e recuos, encantamento e rejeição, sensações contraditórias (Vianna, 2008, p.99-100). Me dou conta de padrões de movimento e de tensões ao mesmo tempo em que se desfazem e experimento o lapso de não saber o que fazer na ausência de hábitos antigos. Na medida em que a pesquisa avança estranho o que julgava conhecer. Já não sei mais se aqueles sapatos me servem. A posição em que costumava dormir agora parece incômoda. No meu trajeito mais gracioso agora me sinto desengonçada. O que fazer com isso? A

atitude de investigativa experimentada na sala de aula invade a vida, desperta a incerteza, como aprender com ela?

Em meu próprio aprendizado e testemunhando as experiências de colegas e alunas, associado a esse momento de incerteza, é frequente o aparecimento da fala: “não estou conseguindo”. Observando as aulas de Miller, foi possível notar o quanto nesse momento é importante a presença e a consciência da professora em seu papel de provocadora (Laszlo e Miller, 2016, p. 160). De um lado, é fundamental não minimizar a dificuldade e o estranhamento da proposta, de outro nunca se pode deixar de demandar a autonomia da aluna no engajamento com aquela dificuldade, ajudando-a a encontrar suas próprias estratégias para lidar com a desestruturação que experimenta. No meu caderno de observação registro:

Uma aluna, chamada a abrir a atenção ao espaço e ao grupo, diz que não consegue porque está muito atenta aos apoios dos pés, tem dúvida. Jussara interrompe a dinâmica coletiva envolvendo todos na atenção a essa dúvida: como prestar atenção nos próprios pés, no grupo e na música ao mesmo tempo? É mesmo um desafio, diz a professora, o desafio da presença em que todos estão engajados. Ninguém sabe mais ou entende “melhor”, estão presentes no espaço e no grupo, ocupando-se das dificuldades compartilhadas por todos: em vez de isolar-se, propõe, é preciso confiar no corpo e no grupo, trabalhar com a dificuldade. A música mais rápida também é desafio: como o corpo responde a ele?

A dificuldade e o questionamento a respeito de como resolver os problemas da pesquisa corporal são evidências de que a própria pesquisa está em andamento: reconhecê-las e confiar nas possibilidades de que cada corpo singular dispõe para enfrentá-las, colocando-se em relação, são caminhos de presença. Mais intensa é a crise quanto menos nos apegamos a resultados previstos ou previsíveis, terapêuticos ou corretivos. Não se trata de abandonar hábitos ou posturas “errados” e adotar os “certos”, mas de uma ampliação da sensibilidade para o que acontece no menor dos gestos, um amadurecimento da disponibilidade e da curiosidade do corpo para a auto-investigação.

Se Klauss Vianna fala na necessidade de desarmar os padrões de movimento cristalizados pelos modelos e técnicas que bailarinos, atores e alunos em geral trazem consigo (MILLER, 2007, p.59), é ao mesmo tempo necessário saber que não é possível simplesmente retirar ou desativar temporariamente as camadas daquilo que esse corpo viveu e aprendeu. A partir de minha própria experiência com diferentes técnicas de

pesquisa corporal (mais ou menos autoconscientes), acredito que uma técnica não “substitui” a outra: o saber do corpo apenas se complexifica, como se não houvesse possibilidade de subtração. O princípio da desestruturação não é o mesmo que um apagamento, mas sempre de adição e transformação: nunca “isso não, aquilo sim” e sempre “isso sim, e também aquilo”. Assim o funcionamento da inteligência do corpo em ação tende a uma complexidade infinita e sua sintaxe é feita tensões nunca resolvidas, sempre em movimento.

Nesse sentido é importante notar que embora tanto Miller quanto Vianna falem da desconstrução como momento de início do processo de pesquisa, isso não quer dizer que se trate de um estágio primário a ser superado. A crise que marca esse momento é matéria preciosa de todo processo investigativo e criativo, há que voltar a ela regularmente. A negação no “não consigo”, a atenção aos impasses, sensações de retrocesso - “outro dia eu soube, hoje não sei” - se fazem presentes sempre que há transformação da ordem do “pensamento do corpo” (2007, p.22): transformação sempre desejável na Técnica Klaus Vianna. Nesse sentido a TKV convoca e provoca sempre a desconstrução: novas crises, indagações e de verdades que se transformam, que desarmam física e conceitualmente os julgamentos dualistas de certo e errado, belo e feio (Miller, 2007, p.54), dança e não-dança, e assim por diante.

## ESCOLA

nada tão comum  
que não possa chamá-lo  
meu

nada tão meu  
que não possa dizê-lo  
nosso

nada tão mole  
que não possa dizê-lo  
osso

na tão duro  
que não possa dizer  
posso

(Paulo Leminski)

Uso propositadamente, neste intento de vocabulário, a segunda pessoa do plural. Nós quem? Quem somos a Escola Vianna? Como afirma Miller, apoiada em Payreson, mais do que uma genealogia linear, mais do que um depósito de saberes que se acumulam, mais do que uma linha teórica que é preciso subscrever ou atacar, uma escola é uma comunidade de fazeres (Miller, 2012, p. 20-21).

Se considerarmos o conhecimento como algo vivo e em constante transformação, a escola é a rede de colaborações que irriga e alimenta buscas sempre parciais, mas capazes de formar juntas um corpo de conhecimento em que originalidade e continuidade se entrelaçam (*Ibidem*, p.22). Embora cada aluna e cada professora se orientem por suas interrogações singulares, seu trabalho não é “solto”, nas palavras de Angel Vianna, na medida em que as originalidades se sustentam mutuamente: “trabalha nessa comunidade que é a escola, trabalha comigo que eu posso te orientar” (*apua* Miller, *ibidem*).

Se considero me considero parte dessa Escola, não é porque tenha encontrado aí um conjunto de conhecimentos prontos que devo passar adiante como objetos que cabem em alguma mala. Faço parte dela na medida em que me disponho a mobilizar modos de fazer que me foram provocados - mais do que simplesmente transmitidos - por professoras

cuja pesquisa também não está acabada. Porque encontrei nos procedimentos que me foram propostos uma exigência de fazer por mim mesma, de ser fiel não a um modelo imóvel, mas à busca singular que as práticas que essa escola cultiva me permitem descobrir e trilhar com autonomia.

## PALAVRA

O trabalho de produção deste vocabulário tem algo de paradoxal: algo parecido com o que Klauss percebia no trabalho de escrever *A Dança* (Vianna, 2005), em colaboração com Marco Antônio de Carvalho: “falo de coisas que devem ser sentidas e não pensadas” (*Ibidem*, p.147). Mas é uma incongruência frutífera, essa com que estamos lidando: se as palavras dessem conta de tudo, pudessem representar as coisas como são, não haveria a possibilidade poética, quer dizer, de trabalhar com elas para abrir novos caminhos de sentido, criar relações novas entre o sentir e o pensar.

Klauss percebia que o livro também era uma possibilidade de gerar novos movimentos: para quem conhecia seu trabalho na prática, a leitura tinha a potência de lançar novas luzes, tornar mais nítidas coisas sentidas ou provocar ângulos novos de observação na vivência. Para quem não conhecia ainda e quisesse mesmo que vagamente conhecê-lo, as palavras tinham potência de provocar uma busca nova por meios práticos (*Ibidem*), assim como um mapa que, na mesma medida em que nunca dá conta dos lugares que supostamente representa, pode fazer nascer um desejo de viagem.

Mesmo desajeitada, a prática de colocar o fazer em palavras dança com as outras práticas cultivadas na Escola Vianna. Não por acaso, o momento que instala a ordem da sala de aula é organizado pela distribuição da fala: “falem do que quiserem, da vida, de porque estão ali, o que buscam em uma sala de aula. Falar é uma das formas pelas quais um ser humano situa-se no mundo, uma maneira de o corpo traduzir o que está sentindo”, traduz Klauss em *A dança* (2005, p.132). O reconhecimento da palavra como dimensão corporal também é provocado pela instrução dada aos alunos de tocar uma parte do corpo enquanto falam e se escutam: um modo muito simples de perceber que a articulação das palavras não está isolada em um espaço mental abstrato mas nasce daquele corpo presente, articulado, que organiza seu peso sobre o chão da sala.

Na Técnica Klauss Vianna, a palavra é um fazer do corpo. Nesse sentido precisa ser percebida como ação: é da ordem dos atos de fala descritos por J. L. Austin e diz respeito às relações que esses atos produzem e transformam, como sugere Michel de Certeau (Certeau, 1982: 257). Isso quer dizer que se observarmos o lugar da fala, da escrita e da escuta na Escola Vianna, vamos encontrar palavras que não tem ambição de representar, de construir imitações precárias daquilo que os corpos vivem e sabem: as palavras estão aqui

para agir sobre as relações, provocar ações e participar delas. Escrever, falar, nomear, contar e dar instruções também são práticas, também nascem de uma implicação do corpo, ao contrário do que sugere a cisão convencional entre ação e conhecimento, que separa a linguagem de seus objetos.

Durante as aulas de Jussara Miller, Neide Neves, Marines Calori, Luzia Carion e João de Bruçó, com diferenças segundo o estilo e interesses de pesquisa de cada professor, preserva-se ao longo de cada encontro um lugar importante para a fala dos alunos. Seja durante a realização das propostas, seja em pausas regulares, repetem-se as perguntas:

- Alguém gostaria de falar do que percebeu?
- Como está isso para você(s)?
- Como foi experimentar esses movimentos?
- O que está percebendo agora?

Essa provocação à fala, sempre presente, é uma passagem fundamental no amadurecimento dos estados de atenção, da prontidão em relação. A palavra agencia esse movimento de perceber-se, de ser observador do próprio corpo (Miller, 2007, p.22): pede um deslocamento reflexivo dentro do processo prático de investigação. Assim como as emoções e memórias, os enunciados verbais nascem no corpo em pesquisa a ele se destinam, realimentam e estimulam essa prática.

Na medida em que faz o esforço de compartilhar em palavras o que percebe, de expor suas dúvidas e incômodos, o aluno pode reconhecer o que o seu corpo experimenta como um saber comunicável e válido, em sua singularidade, na produção de um saber coletivo. Isso ajuda a que a sala de aula se torne um ambiente acolhedor, onde todas as pessoas trabalham para manter aberto um processo de transformações, em vez de perseguir um resultado pré-definido (Miller, 2007, p. 55). Nesse espaço aberto ao movimento da fala, aquilo que poderia ser experimentado por cada aluno como uma viagem íntima e individual pode, ao colocar-se em palavras, reconhecer-se como parte de um movimento investigativo coletivo, opor-se, tensionar-se, transformar-se ou acoplar-se a outras percepções, a outros modos de dizer.

No trabalho de fazer palavra a sensação mais íntima de um movimento pode ser reconhecida como um elemento em relação - com o espaço, com a gravidade, com outras intimidades, memórias, ideias, referências anatômicas, etc. É importante ressaltar que esse movimento de tradução funciona como catalisador da presença, mas não porque a palavra seja mais precisa do que o que foi sentido: muito pelo contrário. O trabalho com as palavras nos coloca diante da imensidão do indizível e é sempre habitado pela dúvida, pela imprecisão, pela insuficiência: dar-se conta dessa incongruência é parte do reconhecimento do fazer corporal como prática de pesquisa, parte do desafio de colocar-se no lugar de não-saber que caracteriza o estado de presença.

O professor, por sua vez, ao formular instruções, se vê diante do mesmo trabalho poético e precisa construir sua fala ciente de que age sobre o espaço e sobre os corpos dos alunos. Nesse sentido, o colega Daniel Matos encontra também nas formulações de Austin sobre a dimensão performativa da linguagem (Matos, 2017: 7) sugestões para pensar para pensar os problemas implicados nesse trabalho:

Os atos de fala são performativos, de forma que as instruções não apenas descrevem estados de coisas, mas produzem ações. Assim, a escolha do vocabulário para a elaboração das instruções em cada abordagem está (ou deveria estar) em continuidade com os pressupostos teórico-práticos em que cada uma dela assenta sua prática, considerando que mesmo que usemos o mesmo termo (peso, por exemplo), dizer 'apoie o peso' é inteiramente diferente de dizer 'observe o apoio do peso' (Matos, 2017, p. 70 - 71).

Dar instruções, nesse sentido, também é ação, movimento da palavra que precisa ser construído em relação, na mesma busca da presença e da intencionalidade que qualifica o processo de pesquisa dos alunos.

No processo de formação do CETKV a escrita e a leitura coletiva de protocolos de aula são procedimentos que desenvolvem o uso das palavras como movimento consciente. A elaboração e troca de textos reflexivos sobre a prática, proposta como repetição sensível e disciplinada, traz o reconhecimento a multiplicidade de experimentações geradas por uma mesma instrução, faz perceber os grandes efeitos das pequenas nuances verbais, encontrar aproximações entre coisas não ditas e imaginar caminhos novos de lidar com os mesmos problemas. Cada combinação de palavras é única, porque é gerada na singularidade de cada corpo, mas é produzida em relação e para a relação, estando sempre carregada de

potência para sentidos comuns. Quem fala e escreve é corpo, e não abstração. Fabrica fala e texto como ferramenta, veste, multiplicação de suas possibilidades de ser corpo, instrumento para ampliar seus modos de conhecer e manusear as transformações de que é parte, causa, efeito, tradução e tradutor.

## REPETIÇÃO SENSÍVEL

Em muitas práticas de dança, treinos esportivos ou mesmo terapias, a repetição costuma ser percebida como procedimento que gera estabilidade, que consolida e cristaliza caminhos de movimento, posturas, formas ou sequências de passos. Essa noção de repetição, associada a fórmulas fechadas para as soluções do movimento, é comum quando se entende o estudo técnico como algo separado do processo criativo, em que o aprendiz apenas acumula habilidades corporais, que mais tarde serão postas a serviço de uma coreografia ou aplicação. Nesse caso, repetir se reduz ao treino de executar uma ação sempre do mesmo jeito e/ou cada vez mais igual a uma forma ideal ou a um padrão pré-definido de movimento fornecidos por imagens externas ao corpo: as linhas do movimento de um artista consagrado, de um mestre admirado ou do professor no espelho da sala de aula.

Na Escola Vianna, o sentido da repetição vai na direção oposta: repetir é um procedimento fundamental na busca constante do movimento novo, singular e fresco em sua expressividade. A repetição, nesse contexto, é um fazer criativo e criador, que amadurece a sensibilidade para as transformações constantes que se dão no corpo em movimento. As instruções e procedimentos são repetidos muitas vezes durante uma mesma aula e ao longo de ciclos de encontros, sem que isso signifique a estagnação da investigação. Pelo contrário, repetir com atenção facilita a mudança, na medida em que a repetição ajuda a deixar mais evidente a complexidade das relações musculares, neurológicas, imaginativas, etc., que estão implicadas em cada gesto.

Na Técnica Klauss Vianna a repetição oferece um recurso à atitude de observação e auto-observação, oferece material de variação e comparação à serviço do corpo presente. Repetir é uma tática de pesquisa das infinitas variáveis, combinações e escolhas envolvidas no movimento: condição fundamental para que haja exploração criativa e invenção. Faço, percebo, repito. Refaço percebendo. Faço pausa, percebendo o que não faço. Repito: sai diferente, percebo o que não repeti, graças à repetição.

A repetição pode despertar a sensibilidade, colocando-me repetidamente diante de um mesmo problema e exigindo atenção às possibilidades de resolvê-lo. Para Klauss Vianna o estudo das soluções possíveis é o que habilita que qualquer movimento ganhe a qualidade que ele chamava de intenção: informação, significado, potência de comunicar o

que quer que seja (Neves, 2008, p.43). “Se tenho apenas uma possibilidade de para uma solução de um problema e a intenção de um gesto, não existe a flexibilidade que uma experiência com várias possibilidades oferece” (Vianna, 2005, p.93). A repetição favorece esse estudo: que possibilidades de lidar com a força da gravidade se oferecem quando realizo de novo uma mesma trajetória? Que possibilidades cada uma das articulações me oferece para encontrar no meu corpo o caminho de um movimento que me tenha sido proposto por alguém? A repetição sensível é um modo do estado de presença: a recorrência facilita a auto-observação em variações de fluxo, ajuda a perceber a qualidade mutável de cada instante, a ganhar consciência de que todos os estímulos infundem diferentes qualidades ao movimento (Neves, 2008, p.85).

## RISCO

Mover-se com autonomia implica, como indica Klauss Vianna, uma disposição de enfrentamento de ordens introjetadas antes imperceptíveis, assumindo “a conotação de um risco, que nem todos estamos dispostos a correr” (Vianna, 2005, p.70). Quanto mais ganhamos mais fluência na pesquisa corpo, assumindo os riscos da desconstrução que ela provoca, mais somos capazes de reconhecer como escolhas nossas os caminhos do movimento.

A Técnica Klauss Vianna, da sala de aula à cena, aponta assim para a dimensão de responsabilidade do pesquisador e artista para com seu trabalho, algo que nunca é demais enfatizar em um mundo em que as práticas artísticas tendem a se consumidas na chave das atividades leves, relaxantes e descomprometidas. “É precisamente nas tensões do risco onde encontramos nossas possibilidades corpóreas e *raison d'être*”, afirmou o artista Guillermo Gómez-Peña sobre as artes da performance (Gómez-Peña, 2005).

Uma descoberta de sala de aula pode parecer um acontecimento ínfimo, mas encontrar um caminho de movimento que antes não estava lá e começar a percorrê-lo exige grande coragem. Estamos mais confortáveis ignorando o que se passa no corpo, mantendo fechado o que Klauss chamou de “cordão umbilical com o mundo”, habituados a “não olhar, não ouvir, não sentir intensamente e desprezar a importância dos fatos e acontecimentos menores, quase imperceptíveis - embora fundamentais” (Vianna, 2005, p. 70 - 71).

Reconhecer esses momentos tão pequenos como possibilidades de “aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida” (*Ibidem*, p. 112) é algo que não se pode experimentar sem a emoção de estar, de algum modo, crescendo. Sem perder o medo de, vendo possibilidades abertas, escolher seguir o caminho que ainda não conhecemos - “penetrar numa rua desconhecida” (*Ibidem*, p. 77) - mantendo aberta a porta ao risco, diz Jussara Miller em sala, pois afinal não há jeito de aprender que não seja fazendo o que não sabemos ainda.

## TÉCNICA

Por quê técnica? Por quê usar esse termo para definir o conjunto de conhecimentos práticos e teóricos que se desenvolvem a partir da pesquisa de Klauss Vianna? Por quê reivindicar a técnica quando o que queremos é manter uma prática de pesquisa?

Em um texto publicado em 2009, a teórica e crítica de Helena Katz coloca em discussão o sentido limitado que a palavra técnica costuma ganhar no mundo da dança. Também do ponto de vista mais corrente nas práticas artísticas, terapêuticas e didáticas, a técnica seria um conhecimento prático de como realizar certos movimentos, tendo como referência formas codificadas. Dominar uma técnica seria o mesmo que saber reproduzir determinados movimentos com precisão e estabilidade cada vez maiores. Assim, no senso comum, a técnica costuma estar associada à repetição indiferente: aquela que não visa a variação mas a consolidação de um padrão de movimento.

No entanto, como argumenta Katz (2009), se olharmos para as práticas da dança observando o modo como um mesmo passo codificado pode ganhar corpo de modos diferentes, em diferentes tempos e espaços, vemos que aquilo que parecia consolidado se transforma cada vez que se realiza, precisa ser reinventado nos fluxos orgânicos, culturais e políticos que atravessa. Da mesma maneira, se acompanharmos práticas de dança consideradas livres de modelos ou codificações, veremos que também produzem estabilidades. Os corpos em relação criam refrões, ciclos, códigos, que podem chegar a cristalizar-se e tornar-se modelos de referência repetidos de forma sensível ou mais indiferente. Como indica Katz, é falsa a ideia de que uma técnica é algo já acabado, assim como é falsa a ideia de que possa haver uma dança inteiramente livre cristalizações e padrões (Katz, 2009, p. 28): são dimensões complementares de um mesmo processo investigativo feito de variações e estabilizações.

As dúvidas que cercam a palavra técnica são um bom exemplo de como a pesquisa na Técnica Klauss Vianna exige muitas vezes desconstrução e renovação no uso de certos termos. A busca de um vocabulário, de dar novos sentidos a velhas palavras, vem junto com a desestruturação dos padrões de tensão que limitam o movimento. Nesse sentido, quando falamos em técnica aqui queremos desfazer a associação dessa palavra à ideia de um conjunto fechado de procedimentos e saberes cristalizados, que são ensinados de

aprendidos sempre iguais a si mesmos, como se estivessem prontos para serem aplicados a diferentes situações e matérias, desligados das relações em que isso acontece.

Se assumimos que o corpo não é um pacote sobre o qual as técnicas e conhecimentos se aplicam, mas um “tumulto de atividade em expansão” (Idem, p.94), produzindo seu saber-fazer a cada instante alimentado e transmutado por tudo que toca e transforma, aquilo que sabemos nunca está pronto de antemão. Reivindicar a técnica significa reconhecer a labilidade e a potência transformadora do nosso saber-fazer. Essa transformação não é uma questão de aplicar ao corpo uma ideia e assim moldá-lo, aproximá-lo de um modelo abstrato. É baseada na experimentação: não no sentido de conferir se o que está “na cabeça” funciona “no corpo”, mas de abrir um caminho e ver até onde ele leva, abrindo nossa percepção para o que acontece e assim nos tornando capazes de agir em resposta ao que percebemos (Ingold, 2013, p.7). Os princípios e procedimentos da Técnica, assim, não tem a ver com fixar formas finais e definir todos os passos necessários para chegar lá mas com modos compartilhados de abrir caminhos e improvisar passagens (Ingold, 2013, p. 69). Na Escola Vianna a noção técnica fala de como o conhecimento (saber) e a prática (fazer) são processos inseparáveis.

Podemos dizer que a Técnica Klaus Vianna é um “como” - algo que Katz aponta ao ressaltar o papel de Rainer Vianna no trabalho de sistematização dos experimentos de seus pais (Katz apud Miller, 2007, p.44): ele viu ali um modo particular de investigar como se produzem as qualidades de movimento. Rainer viu no trabalho de Klaus e Angel não um produto, mas uma técnica: um modo de saber-fazer a busca de produzir essa qualidade complexa do movimento que chamamos de presença. O reconhecimento da qualidade técnica desse trabalho no processo de sistematização (Miller, 2007, p. 51-52) não quer dizer que tenhamos respostas prontas, e sim que apostamos em um modo compartilhado de fazer perguntas.

## SABER-FAZER

(uma nota de conclusão)

Para conhecer as coisas você tem que crescer nelas e deixar que elas cresçam em você, tornando-se parte de quem você é.

Tim Ingold, 2013

Algo especial acontece quando a teoria, em vez de ser um discurso sobre outros discursos, se aventura por regiões onde não há discurso pronto nenhum - notou o pesquisador indisciplinar Michel De Certeau, refletindo sobre os fazeres da vida cotidiana (De Certeau, 1990, p. 97). É como se o chão da linguagem faltasse, um desnível abrupto, e toda a operação teorizante se vê no limite do terreno em foi feita para rodar, como um automóvel na beira de um penhasco, diz ele.

Tendo buscado na antropologia um modo de refletir sobre a intensidade das minhas próprias experiências<sup>5</sup> investi muitos anos de trabalho em desenvolver minhas habilidades nesse tipo de operação teórica que privilegia o chão da linguagem: encontrar pela densidade dos discursos - meus e de outras pessoas e coletivos, em sua multiplicidade, em suas tensões e conflitos internos - pontos de apoio para colocar questões em movimento e produzir reflexões que pudessem ser compartilhadas.

Os campos do ativismo nos quais trabalhei como pesquisadora são mesmo marcados por uma proliferação acelerada de discurso, de nomeação e explicação, por uma necessidade de invenção e reinvenção permanente da linguagem, de que parece depender o reconhecimento do que chamamos de política, assunto que me interessava discutir. Me atraíam, mesmo assim, desde o início, os momentos em que a linguagem parecia faltar: “essas fronteiras” escrevi em 2012: “no limite do ‘dizível’, algo está sendo dito sobre o sentido da ação política” (Di Giovanni, 2012, p. 138).

---

<sup>5</sup> Realizei pesquisas de mestrado e doutorado na área de Antropologia Social sobre as qualidades poéticas e performáticas dos processos de organização e ação política, publicadas em *Artes do Impossível - protesto de rua no movimento antiglobalização* (Annablume/Fapesp, 2013), e *Cadernos do Outro Mundo: O Fórum Social Mundial em Porto Alegre* (Humanitas/Fapesp, 2015).

Nessa fronteira havia algo para mim difícil de descrever, mas que entendia desde então como algo que é da ordem dos modos de fazer: de uma realidade prática cujo chão não é feito só de linguagem, mas de ação e de matéria em transformação, tensões, distensões, inervações, sensações, gestos. Há sínteses de que apenas os corpos dão conta, eu já sabia e em toda ação havia evidências de que tudo que se imaginava, nomeava e deseja individual ou coletivamente era inseparável do que acontece no corpo (*Ibidem*, p.144). Essas sínteses acontecem à margem dos discursos, mas como indica Christine Greiner, não podem ser adoradas em silêncio, deixadas ao campo do incompreensível: é preciso manter não perdê-las de vista (Greiner, 2013, p.32-33).

A Especialização em Técnica Klaus Vianna, desde o desafio de escrita regular dos protocolos das aulas, me colocava em cheio na beira do penhasco. O trecho de Certeau agora me lembrava Thelma & Louise (1991) avançando sobre o abismo num carro conversível: medida hollywoodiana do movimento epistemológico que a Técnica me pedia. Cruzar a fronteira, fazer do que escapa à linguagem o próprio território da pesquisa: um gesto desses tem volta? O corpo se confirmava como esse território. Não um corpo genérico, conceitual, nem um corpo abstrato, nem de outros, mas o meu corpo mesmo, em todo seu peso, em lágrima e osso, em toda extensão de sua pele, cada prazer e cada desconforto. Tudo aquilo que era resto, tudo o que a atividade teórica até então me pedia esquecer amarrado a uma cadeira, agora não pode mais ser excluído ou adiado em nome do pensamento: é o próprio pensamento acontecendo.

Pesquisar a Técnica Klaus Vianna não era algo que eu pudesse ou quisesse fazer preservando uma posição analítica distanciada e supostamente separada do meu corpo ou do chão de madeira da sala. Pesquisar a técnica era trabalhar com ela, tomá-la como coisa minha, me transformar nesse trabalho para expandi-lo. Foi necessário - como gostam de dizer os antropólogos - levar a sério proposição, que eu encontrara em De Certeau, de que não basta tomar as práticas corporais (existe prática que não seja corporal?) como objetos e recortá-las a partir de um ponto de vista analítico exterior: é preciso admiti-las como operações de conhecimento, cujo valor epistemológico é o mesmo das proposições teóricas que fazem os livros<sup>ó</sup>.

---

<sup>ó</sup> Sobre a relevância dessa proposição na antropologia são fundamentais as formulações de Eduardo Viveiros de Castro sobre como a teoria pode produzir sentido em continuidade epistêmica com as práticas sobre as quais discorre (Castro, 2002).

Se uma “pulsão escópica” comanda o prazer científico de totalizar - de tomar à distância (como quem observa uma cidade do topo de um arranha-céu) o conjunto delimitado e visível aquilo que se pretende conhecer - Certeau fala de uma outra “erótica do conhecimento”, movida pelo saber-fazer, própria da maneira pela qual os praticantes adquirem de tudo que fazem um conhecimento sem distância, como o do corpo a corpo amoroso (De Certeau, 2008, p.141). É um modo diferente de operar o conhecimento, semelhante ao que o antropólogo Tim Ingold indica quando fala da diferença existente entre o trabalho estudar os mestres violoncelistas russos, usando a condição de aprendiz do instrumento para levantar informações para uma tese, e ir estudar violoncelo com um mestre russo e (Ingold, 2013, p.3). No segundo caso, nos incumbimos de um fazer, tomamos esse fazer em si como modo de saber - como quem se coloca ao lado de um mestre para aprender praticando observando, escutando e recebendo correções. A relação privilegiada nesse caso não é documental, diz Ingold, mas “transformacional”: não de aprender sobre, mas de aprender com. Uma relação levada adiante em um processo de vida, gerando transformações nesse processo (Ingold, *Ibidem*).

Esse é o tipo de conhecimento que produzimos na técnica Klaus Vianna, o que se traduz em sala e aula em proposições como “dança é vida”, ou “a aula não acaba”. Mesmo que essas afirmações possam parecer vagas ou abstratas, dizem justamente de um modo particular de relação de conhecimento inseparável da prática. Diz Klaus: “não adianta apenas saber que o corpo age dessa ou daquela maneira”, é preciso estar em ação: “educar e tornar fluente” (Vianna, 2005, 101) não é acumular no corpo do aluno um patrimônio doutrinal, mas desenvolver sua disposição para fazer, para operar procedimentos e princípios (Miller, 2012, p. 20). O pensamento do corpo é aquele que está presente na ação e na sensação do movimento, uma inteligência que coincide com a disponibilidade corporal para do fazer.

A noção de saber-fazer também aponta para o fato de que o corpo que sabe não é algo acabado nem fechado em si, mas que vai se constituindo por relações de contaminação, seleção e comunicação (Greiner e Katz, 2005, p. 129). Não é um “onde”, em que o saber-fazer se localiza, mas o processo mesmo de movimento e cognição (*Ibidem*, p.29), é um modo de atividade. Há uma aproximação interessante a ser feita, nesse sentido, com aquilo que a antropóloga Annemarie Mol chama de “fazer corpo”: na complexa rede de trocas que o constitui, o corpo não é uma totalidade auto-evidente, mas

algo que precisa ser feito ativamente pelas práticas cotidianas (Mol e Law, 2004: 4). Desse ponto de vista a prática da Escola Vianna é uma tecnologia em pleno desenvolvimento, que nos habilita e fortalece no trabalho de, entre os demais afazeres da vida, fazer-nos corpo, manter-nos inteiras (*Ibidem*, p.16).

Em meus caminhos pessoais de pesquisa, assim, a Técnica Klauss Vianna trouxe sobretudo uma renovação do tipo de pergunta que eu era capaz de fazer sobre o corpo porque ampliou minhas possibilidades de fazer perguntas “com” o corpo: ou melhor, me fez perceber que não há pergunta que não parta de um corpo. Como propunha De Certeau, a própria teoria é fazer, é gesto: “maneira de pensar investida em uma maneira de agir” (Certeau, 2008:XLl). Desse ponto de vista, o problema que me interessa hoje, como pesquisadora praticante, não diz mais respeito ao que o corpo é, como objeto de um conhecimento desencarnado, mas àquilo que o corpo está fazendo ou pode fazer, aquilo que sou capaz de aprender na medida mesma em que faço corpo no mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Mauro W. B. (2003) “Relativismo Antropológico e Objetividade Etnográfica”, Revista Campos V. 3, Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/campos/issue/view/169>.

CASTRO, E. Viveiros de (2002) “O nativo relativo”, *Revista MANA* 8(1):113-148.

DE CERTEAU, Michel (2008). *L'Invention du quotidien - 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard, .

\_\_\_\_\_ (2015) *A fábula mística: séculos XVI e XVII - Volume I*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz (2012). *Artes do Impossível: ação de rua no movimento antiglobalização*. São Paulo: Fapesp/Annablume.

GIARD, Luce (1994). “Faire la cuisine”. In DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce e MAYOL, Pierre *L'invention du Quotidien II: Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard, pp. 213 -350.

GODARD, Hubert (1995) “Gesto e percepção”. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.

GOMEZ-PENA, Guillermo (2005) “En defensa del arte del performance”. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.11, n. 24, p.199 - 226, Dec. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010471832005000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832005000200010&lng=en&nrm=iso). Acesso em 28 de março de 2018.

GREINER, Christine (2011) *Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa*. Publicado em Revista DO CORPO: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.

\_\_\_\_\_ (2013) “A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance”, em *Corpo em cena*, Lenira Rengel e Karin Thrall, São Paulo: Anadarco.

GREINER, Christine e KATZ, Helena (2005) “Por uma teoria do corpomídia”, In: GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, São Paulo: Annablume, p. 125 -133.

INGOLD, Tim (2013). *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. Londres/Nova York: Routledge.

KATZ, Helena (2009). “Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança”. In: SALDANHA, Suzana. (Org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte. p. 26-32

LASZLO, Cora M. e MILLER, Jussara (2016). “A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática” In: *Caderno GIPE-CIT - Ano 20, N.36*, p.150-167.

LEMINSKI, Paulo (2013) *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.

MATOS, Daniel Augusto Severino de (2017). *Técnica klaus vianna e eutonia: instruções em Movimento*. Monografia de conclusão do curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna, São Paulo - SP, Pontifícia Universidade Católica.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide (2013). “Técnica Klaus Vianna - consciência em movimento”, *Revista do LUME*, N°3, setembro de 2013 - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - Unicamp, Campinas, Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/258/242>. Acesso em 30 de março de 2018.

MILLER, Jussara (2007). *A Escuta do Corpo - sistematização da técnica Klaus Vianna*. 2ª edição. São Paulo: Summus Editorial.

\_\_\_\_\_ (2012). *Qual é o Corpo que Dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus Editorial.

MOL Annemarie e LAW, John (2004). "Embodied Action, Enacted Bodies. The Example of Hypoglycoemia". Publicado em *Body and Society*, Vol.10 (2-3): 43-62.

NEVES, Neide (2008). *Klaus Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*, São Paulo: Cortez Editora.

\_\_\_\_\_ (2010) *A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP.

\_\_\_\_\_ (2017). “Atenção” (Verbetes). Revista TKV, Ano 1, No 1, pp. 4 - 6.

THELMA and Louise (1991). Direção: Ridley Scott. Roteiro: Callie Khouri. Duração: 129 minutos. Distribuição: Fox Filmes.

VIANNA, K. e VIANNA, R. (1992) *Video Memória Presente Klaus Vianna*. Entrevista por AQUINO, Dulce, KATZ, Helena; NAVAS, Cássia; e VIANNA, Rainer. Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo, imagens TV Anhembi/Idart - SP. Disponível em: [Acervo Klaus Vianna, javascript:showDet\(3013\);](#)

VIANNA, Klaus (2005). *A dança*, São Paulo: Summus Editorial.

WACQUANT, Loic (2006) *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*, Oxford University Press.