

O QUE APRENDI COM KLAUSS¹

Zélia Monteiro²

RESUMO | ABSTRACT

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

Palavras-chave: Corpomídia, Improvisação, Comunicação.

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

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

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

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

Keywords: Corpomedia, Improvisation, Communication.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Observação/ Atenção

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

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

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

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

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

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

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão (GREINER, 2005, p. 131).

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

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

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

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

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

Sobrevivência

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

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

dança “é morta”.

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

A Gênese do gesto

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

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

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

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

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

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

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

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

Tensões/ Oposições

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

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

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

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