

KLAUSS VIANNA E A EXPRESSIVIDADE COMO DEVIR DRAMATÚRGICO DA DANÇA

ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS (ANA TERRA)

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

Palavras-chave: intérprete-criador abordagens somáticas expressividade

O presente texto, inspirado em reflexões realizadas junto à disciplina Teoria das Artes/Dramaturgia da Dança, ministrada pela professora Cássia Navas, na UNICAMP, apresenta uma análise sobre aspectos do processo dramático do bailarino, coreógrafo, ator, diretor e professor Klaus Vianna (1928-1992)¹, responsável pela produção de uma pesquisa de métodos de preparação corporal e criação de orientação somática² com foco no intérprete-criador.

Tal orientação somática caracteriza-se por uma abordagem que convida o intérprete-criador à investigação consciente de sua *interioridade*, lugar no qual a subjetividade está encarnada na fisicalidade. Para Vianna, a fonte primeira da dança *reside* aí, no próprio corpo, ou melhor, dizendo, nesse conceito de corpo.

Partindo da noção de dramaturgia como construção do sentido da dança a partir das diferentes relações estabelecidas entre os componentes da dança, quais sejam, dançarino, movimento, entorno visual e elementos sonoros (PRESTON-DUNLOP, 1999), meu intuito é, a partir de *escrituras* do próprio Klaus e sobre Klaus, em diálogo com o artigo *Gesto e Percepção* de Hubert Godard, considerar algumas das idéias presentes em seu *projeto dramático*, em especial, sobre esse material que reside no corpo de cada dançarino.

Duas forças opostas geram um conflito, que gera movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior no espaço. No corpo este fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito[...]. A medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior. (VIANNA, 1990:78)

A esse respeito, Hubert Godard (2002:13) pesquisador e professor da Universidade Paris 8, diz que "a relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo". Godard conceitua esse fenômeno como *pré-movimento*, isto é:

“essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar (...). É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade e a cor específica de cada gesto. O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade, nessa posição [...]. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivo e emocional. Assim toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda

mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura” (2002: 14).

Em resumo, as mesmas cadeias musculares responsáveis por esse nosso *estar no mundo* registram os impactos da emoção e da afetividade, o que implica na definição da qualidade do movimento, e está na base da construção da expressividade do gesto de cada ser humano. “É na distância entre o centro motor do movimento e o centro de gravidade, é nessa tensão que reside a carga expressiva do gesto”, afirmava. (GODARD, 2002: 17)

Nas escrituras de Klauss, observamos sua consciência do endereço de acesso à residência do que para ele seria a matéria prima de sua dança, da dança de seus dançarinos. Ela estava exatamente nesse espaço *entre*, no qual se encontram as forças geradoras da expressividade. Como ele próprio afirmava “o espaço intermediário”, presente entre o princípio e o fim, considerado mais importante que o movimento em si (VIANNA, 1990:77)

A bailarina, coreógrafa e pesquisadora Zélia Monteiro trabalhou em colaboração durante oito anos com Klauss Vianna. Em depoimento realizado no Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi³, comenta sobre a aversão de Vianna à idéia de *forma* na dança:

ele tinha horror ao que ele chamava de forma, que era o movimento pré-estabelecido, no qual você tinha que se encaixar [...]. Na verdade, ele dizia que forma era uma coisa já fechada, na qual você tinha que se encaixar, (...). O movimento era a sua maneira de se expressar, de ser, de se mover. (2005)

Vianna se contrapunha com veemência às metodologias de ensino-aprendizagem da dança apoiadas numa concepção mecanicista do corpo: *não decore passos, aprenda um caminho*, dizia o mestre.

Godard (2002) diferencia as noções de movimento e gesto. O movimento envolve deslocamento dos segmentos do corpo no espaço, algo semelhante à máquina. O gesto se inscreve na distância, entre o movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do ser, o que vem a ser o pré-movimento. E, para ele, aí reside a expressividade do gesto humano que a máquina não possui.

Para Vianna:

É muito difícil manifestar um sentimento, uma emoção, uma intenção, se me oriento mais por formas condicionadas e conceitos preestabelecidos do que pela verdade do meu gesto. O que confere autenticidade e expressão a um dado movimento coreográfico é precisamente o poder que ele tem de traduzir certas emoções, sentimentos ou sensações, (...). Ou seja: o que é dançado é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento, aquele gesto, e por isso consegue expressá-lo plenamente. (1990:102-103)

E, como não permitir que o gesto descoberto nessa vivacidade e plenitude não se transforme também em códigos e formas pré-concebidas? Vianna opta pela improvisação como método de criação e formato cênico, por seu caráter de atualização constante da expressividade

do intérprete na *presentidade* da ação. Segundo Monteiro (2005), “ele estava sempre querendo a pureza do momento presente.”

Além disso, segundo Monteiro, para o dançarino corresponder com o *gesto puro*, com o gesto correspondente àquele momento que ele está vivendo, naquele espaço-tempo, ele tem de passar por um profundo processo de reestruturação corporal para não estar apoiado nas suas tensões crônicas, marcas pessoais, pois, nesse caso, o dançarino é incapaz de reconhecer outras possibilidades de atitudes frente a cada momento.

Godard (2002) afirma que a complexidade do trabalho do dançarino repousa em parte nessa problemática: o tônus resistente do sistema gravitacional está instalado em seu corpo, mesmo que ele não se dê conta, em estado de vigília. E, esse tônus não está apenas definido pelos aspectos emocionais-afetivos do indivíduo, mas pelas técnicas de dança e pelas diversas experiências coreográficas vivenciadas e *incorporadas* as quais, a cada novo processo criativo precisam se atualizar.

Retomando a questão da improvisação, Vianna trabalhava orientado segundo o que resolvi denominar ‘Método das Perguntas ao Corpo. Esse método consistia em levantar questões visando à observação e a escuta. Pelas perguntas, Klauss “trazia um caminho”(MONTEIRO, 2005), evidenciando a concepção de um intérprete-criador que deve se tornar ciente de sua expressividade, conectando-se consigo e com o mundo a sua volta. Creio que a estratégia do *questionamento* no processo criativo de Klauss procura acessar a individualidade na relação com a universalidade, o *mundo-eu* (VIANNA, 1990: 101).

A abordagem somática de Vianna para a formação e preparação do artista da dança, implica numa relação desse sujeito com o mundo. O foco não está apenas na perspectiva da percepção interna do sujeito, nem apenas na perspectiva daquele que o observa (seja ele professor ou coreógrafo), mas na auto-observação e observação, na dialética das relações do *soma-corpo* com o meio, com seus pares, com a vida cotidiana. Sendo assim, as noções de corpo-espaço-tempo não são apenas trabalhadas como conceitos de dança, mas também, como conceitos a serem problematizados do ponto de vista filosófico, social, antropológico, político e pedagógico.

Como diria Godard (2002:20) “Todos esses elementos (filogenéticos, culturais e individuais) contribuem para tecer a relação simbólica que vai vincular, no indivíduo, atitude corporal, afetividade e expressividade, sob a pressão flutuante do meio em que está inserido.”

A dança se caracteriza como arte no processo de traduzir o sentido, o percebido, o vivido, o imaginado, o pensado em gesto, em movimento no tempo-espaço. Klauss acaba por *inaugurar* no Brasil, um sistema complexo, de orientação somática, de observação, leitura e tradução das motivações, dos sentidos, das *forças internas* do gesto em dança. *Do corpo para o espaço*, dizia o mestre. Seu olhar repousou ali, no que está dentro e pode parecer invisível, no que está abaixo e pode vazar pela pele do dançarino, sujeito histórico em estado de *devir dramaturgico*.

BIBLIOGRAFIA

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **Educação somática e o desenvolvimento de novas sensibilidades nos treinamentos do intérprete-criador da dança.** Anais do III Congresso ABRACE, Memória ABRACE VII, Florianópolis, 2003.

GODARD, H. **Gesto e percepção.** In, LIÇÕES DE DANÇA, 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Choreology.** 1989 (mimeo).

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI. **Depoimento de Zélia Monteiro.** São Paulo: Curso de Dança, disciplina Dança e Educação Somática, 18 de outubro de 2005.

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

¹ Desde março de 2008, encontra-se disponibilizado no site <http://www.klaussvianna.art.br/> importante acervo sobre a vida e obra desse artista.

² Tratamos do papel das abordagens somáticas na formação do intérprete-criador da dança no trabalho apresentado no III Congresso ABRACE. Para tanto, consultar COSTAS, Ana Maria Rodriguez, 2003, p. 183 – 185.

³ Concedido dia 18 de outubro de 2005, durante atividade desenvolvida na disciplina Dança e Educação Somática, da qual sou professora responsável.