

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Maria Zélia Bacellar Monteiro

**O MOVIMENTO COMO FUNDAMENTO DA COMUNICAÇÃO: experimentos
de improvisação em dança**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo/SP

2019

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria Zélia Bacellar Monteiro

**O MOVIMENTO COMO FUNDAMENTO DA COMUNICAÇÃO: experimentos
de improvisação em dança**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica,
sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner

São Paulo/SP

2019

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

Aos meus mestres de dança e vida, Klauss Vianna e Maria Melô.

À minha orientadora, Christine Greiner, por esses anos de incentivo para que eu realizasse um mestrado e pela preciosa orientação deste trabalho.

Às Professoras, Helena Katz e Lucia Merlino, pelas contribuições na banca de qualificação e defesa desta dissertação.

A João de Bruçó e Duda Costilhes, amigos de longa data, parceiros e colaboradores.

À Beth Bastos, amiga, companheira de estrada.

Aos artistas do Núcleo de Improvisação: Donizeti Mazonas, Ernesto Filho, Flávia Scheye, Hernandes de Oliveira, Joana Porto, Lu Favoreto, Marcela Pereira, Mel Bamonte, Paulo Carpino, Suiá Ferlauto, Vitor Vieira e Wellington Duarte pela disponibilidade em testar em seus corpos minhas invenções.

A Talita e Rafa, que tem me ajudado a concretizar minha pesquisa artística, inclusive agora, nesta dissertação.

Aos meus queridos alunos, com quem continuo aprendendo a dançar a cada dia.

À Clara e Joana, amores da minha vida.

Ao Paulo, companheiro de tantos anos.

RESUMO

MONTEIRO, Zélia. **O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança.** 124 f. Tese (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2019

O objetivo desta dissertação de mestrado é pesquisar como a improvisação em dança pode complexificar os modos como o corpo se comunica, na medida em que desestabiliza padrões de movimento/pensamento, criando procedimentos para construir vínculos e articular sentidos instáveis e inusitados. A fundamentação da pesquisa parte de criações artísticas dirigidas pelo artista e pesquisador brasileiro, Klauss Vianna, e de experimentos que vêm sendo testados por mim, individualmente e em grupo, desde 1988. Do ponto de vista conceitual, a dissertação relaciona debates propostos pela teoria corpomídia (KATZ; GREINER, 2015), que negam os entendimentos de corpo-recipientes e corpo-instrumento, ao conceito de gesto menor, de Manning (2016) e à definição de processos de individuação de Simondon (2009). O resultado esperado é colaborar com estudos que pesquisam a comunicação do corpo de um ponto de vista não meramente instrumental, mas como procedimentos para indagar, política e filosoficamente, a possibilidade de novas formas de vida e vínculos afetivos.

Palavras-chave: Corpomídia. Improvisação. Comunicação.

ABSTRACT

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

The aim of this master's dissertation is to research how improvisation in dance can complexify the ways in which the body communicates, as it destabilizes patterns of movement/thought, creating procedures to build connections and articulate unstable and unusual meanings. The grounding of this research comes from artistic creations directed by the Brazilian artist and researcher Klauss Vianna, and from experimentations tried by me, individually and collectively, since 1988. From a conceptual point of view, this dissertation relates debates proposed by the Corpomidia theory (KATZ; GREINER, 2015), which deny the understandings of the body as a recipient or instrument; to the concept of gesture defined by Manning (2016), and Simondon's (2009) definition of individuation processes. The expected result is to contribute to studies that research the body's means of communication from a point of view that is not purely instrumental, but as procedures to question, politically and philosophically, the possibility of new ways of living and forming affective bonds.

Key Words: Corpomidia. Improvisation. Communication.

LISTA DE FOTOS

Página 14: ensaio aberto do processo de *Dã-da/Corpo* (1987) São João del Rey – Duda Costilhes, Izabel Costa e Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 15 superior: ensaio aberto do processo de *Dã-dá/Corpo* (1987) São João del Rey Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 15 inferior: ensaio aberto do processo de *Dã-dá/Corpo* (1987) São João del Rey – Duda Costilhes, Izabel Costa, João de Bruçó e Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 16 superior: *Dã-dá/Corpo* (1987). Teatro Cultura Artística. São Paulo – Duda Costilhes, Izabel Costa, João de Bruçó e Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 16 inferior: *Dã-dá/Corpo* (1987). Teatro Cultura Artística. São Paulo – Duda Costilhes, Izabel Costa e Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 18: *Estudo Número um* (1988). Teatro Anchieta. São Paulo - Zélia Monteiro - Foto Gal Oppido.

Página 22 superior: aula com Klauss Vianna (1987). São João del Rey. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 22 inferior: *Dã/dá Corpo* (1987). Teatro Cultura Artística. São Paulo – Zélia Monteiro. Acervo pessoal Zélia Monteiro, sem crédito fotógrafo.

Página 25: aula com Klauss Vianna (1992). Espaço Viver. São Paulo – Foto Gil Grossi.

Página 26: aula com Klauss Vianna (1992). Espaço Viver. São Paulo – Foto Gil Grossi,

Página 37: *Pica-Pao/Brasil* (1992). Sala Jardel Filho – CCSP - Foto Gil Grossi.

Página 38 superior: *Pica-Pao/Brasil* (1992). Sala Jardel Filho – CCSP - Foto Gil Grossi.

Página 38 inferior: *Pica-Pao/Brasil* (1992). Sala Jardel Filho – CCSP - Foto Gil Grossi.

Página 47: pesquisa de criação de *Por que tenho essa Forma?* (2008). Donizetti Mazonas e Suiá Ferlauto – Sala Crisantempo. São Paulo – Foto Vitor Vieira.

Página 48 superior: pesquisa de criação de *Por que tenho essa Forma?* (2008). Mel Bamonte – Estúdio oito nova dança. São Paulo – Foto Hernandez de Oliveira.

Página 48 inferior: pesquisa de criação de *Por que tenho essa Forma?* (2008). Donizetti Mazonas – Estúdio oito nova dança. São Paulo – Foto Hernandez de Oliveira.

Página 49: pesquisa de luz para criação de *Por que tenho essa Forma?* (2008). Donizetti Mazonas, Rodrigo Leão e Welington Duarte – Estúdio oito nova dança. São Paulo – Foto Hernandez de Oliveira.

Página 50: *Área de Risco* (2007). Sala Paissandu. Galeria Olido. São Paulo. Donizetti Mazonas, João de Bruçó, Mel Bamonte e Vitor Vieira – Foto Gil Grossi.

Página 51: *Área de Risco* (2007). Sala Paissandu/Galeria Olido. São Paulo. Suiá Ferlauto – Foto Gil Grossi.

Página 56: *Espetáculos Imprevisíveis* (2010). Teatro da Dança. São Paulo. Mel Bamonte e Donizetti Mazonas – Foto Gil Grossi.

Página 58: *Improviso* no estúdio nova Dança (1997). São Paulo. João de Bruçó e Zélia Monteiro – Foto Gil Grossi.

Página 59: *Improviso* no estúdio nova Dança (1997). São Paulo. João de Bruçó e Zélia Monteiro – Foto Gil Grossi.

Página 61: *Improviso* com o artista plástico Paulo Von Poser (2011). Sesc Pinheiros. São Paulo. Zélia Monteiro - Foto Vitor Barão

Página 63: *Percursos Transitórios* (2016). Sala Paissandu/Galeria Olido. São Paulo. Zélia Monteiro. Foto Camila Picolo.

Página 64 superior: Croquis de cenário/luz para o espetáculo *Por que tenho essa forma?* por Hernandez Oliveira (2008).

Página 64 centro: Croquis de cenário/luz para o espetáculo *Por que tenho essa forma?* por Hernandez Oliveira (2008).

Página 64 inferior: Croquis de cenário/luz para o espetáculo *Por que tenho essa forma?* por Hernandez Oliveira (2008).

Página 65 superior: Croquis de cenário/luz para o espetáculo *Por que tenho essa forma?* por Hernandez Oliveira (2008).

Página 65 inferior: Croquis de cenário/luz para o espetáculo *Por que tenho essa forma?* por Hernandez Oliveira (2008).

Página 66 superior: *Sob o meu o nosso peso* (2014). Escola de meninas/Vila Maria Zélia. Zélia Monteiro. Foto – Vitor Vieira.

Página 66 inferior: *Sob o meu o nosso peso* (2014). Escola de meninas/Vila Maria Zélia. Zélia Monteiro. Foto – Vitor Vieira.

Página 67: *Danças Passageiras*. Dança na pedreira. Votorantim. Zélia Monteiro. Foto - Thiago Alixandre.

Página 68: *Improviso* (1997). Estúdio Nova Dança. São Paulo. João de Bruçó e Zélia Monteiro. Foto – Gil Grossi.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE 1: O vocabulário de Klauss Vianna, ampliado	14
O encontro e as obras improvisadas	14
Incorporação	20
Experiência	25
Observação/Atenção	27
Sobrevivência	29
A Gênese do gesto	30
Tensões/Oposição	32
Padrões	34
Desautomatizar ou prática mestiça	35
Cotidiano	40
Intenção/Contrainvenção	41
Improvisação - Relação com	43
Coreografia improvisada: Dã-dá/Corpo	44
PARTE 2: Glossário para estudos da improvisação	46
Percepção	46
Narrativa	50
Tonalidade	55
Escolha/Decisão	57
Temporalidade	58
Descontinuidade	61
Cena	62
Figurino	64
Iluminação	64

Cenário	67
Sonoridades	69
Fim	71
REFERÊNCIAS	73
ANEXO A: Conversa Zélia e Duda	I
ANEXO B: Conversa Zélia, Duda e João.....	XXVII
ANEXO C: Conversa Zélia e João.....	XXXI
Links (de experimentos filmados)	XLIX

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é apresentar alguns aspectos da pesquisa desenvolvida pelo professor e coreógrafo brasileiro Klauss Vianna (1928-1992), a partir da minha vivência com ele durante oito anos; e os modos como essa experiência pode ser pensada hoje, não apenas em termos conceituais, mas como um dispositivo de criação em minha obra, que é, de fato, uma experiência coletiva de improvisação que testa processos de comunicação do corpo em grupo, com o ambiente, e na constituição de fluxos de conhecimento a partir do movimento.

Até o momento da qualificação, não sabia ao certo como elaborar a escrita desta dissertação para sua versão final. Foi quando surgiu a proposta de apresentá-la de modo deliberadamente fragmentado, como movimentos que insistem em escapar dos modelos dados a priori.

Assim, em vez de se organizar em capítulos, como acontece habitualmente em trabalhos acadêmicos, este se apresenta dividido em duas partes. Na primeira, são elencados alguns termos do vocabulário usado por Klauss Vianna. O objetivo é revisitá-los de modo a não restringi-los a apenas uma interpretação. A proposta é compartilhar o modo como esses termos foram repensados a partir dos experimentos e da leitura de determinadas bibliografias que ajudaram a atualizar as discussões sobre eles. Na segunda parte, organizamos uma espécie de glossário de termos, os quais permitem lidar com a improvisação como sistema singular de pensamento/movimento e suas complexidades.

O critério para a escolha dos termos do glossário e do vocabulário foi a sua incidência, ou seja, aqueles que se mostram mais presentes e que, de certa forma, parecem fundamentais à prática que engendram. Tal critério também sugere caminhos testados em experiências práticas que permitem aprofundar o entendimento de corpo em fluxo, a comunicação a partir do movimento e a criação como gestos menores e micropolíticas.

Além disso, incluímos entrevistas com o bailarino Eduardo Costilhes e o músico e ator João de Bruçó, assistentes de Klauss Vianna durante muitos anos, e alguma documentação referente a experimentos, em forma de fotografias e links para fragmentos de filmagens e as devidas referências bibliográficas.

Esse formato nada ortodoxo colabora com um debate que tem reverberado internacionalmente, no sentido de aproveitar a presença de artistas nas universidades, para repensar as narrativas acadêmicas e as relações entre teoria e prática. Há alguns anos, esta tem sido uma prática presente no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e, também, na Universidade Concórdia do Canadá, mais especificamente no SenseLab, onde a ênfase nos processos de pesquisa-criação e a busca das micropolíticas têm sido insistentes. Não sem motivos, estudos realizados nessas duas instituições constituem em grande parte nosso referencial bibliográfico, norteando as discussões realizadas nesta dissertação, e ecoando, de certa forma, as concepções de Klauss Vianna, ao lidar com corpo, arte, movimento e autonomia.

PARTE 1: O vocabulário de Klauss Vianna, ampliado

O encontro e as obras improvisadas

Comecei a utilizar a improvisação como um modo de coreografar, em 1988, quando criei “Estudo nº 1 expansão/recolhimento”. Esse interesse surgiu quando, ao seguir no meu corpo cadeias de tensão musculares em vez de sequências de passos, me dei conta da natureza peculiar dos movimentos que se configuravam. Havia uma qualidade diferente na resolução dos impulsos no corpo, os quais produziam movimentos inesperados, sequências singulares na sua temporalidade e espacialidade. Talvez porque se resolvessem no momento mesmo em que se deflagravam.

Minha pesquisa com a improvisação, no entanto, teve início ainda antes, quando trabalhava com Klauss Vianna num projeto de pesquisa, que durou mais de dois anos e que resultou no espetáculo *Dã-dá/Corpo* (1987).¹ Essa obra era toda improvisada, o que gerou uma desconstrução no meu modo de pensar a coreografia, até então estruturado pela minha formação em balé. Durante esta pesquisa tive o privilégio de ser dirigida por Klauss Vianna e, por meio de suas orientações, experimentar possibilidades do corpo e do movimento que me transformaram de intérprete em criadora.

O processo de criação de *Dã-dá/Corpo* começou em 1985, quando Klauss convidou um grupo de vinte pessoas para iniciar uma pesquisa de corpo, sem prazo de duração determinado, e fazendo questão de dizer que poderia ou não resultar em espetáculo. Nem todos eram bailarinos; havia um médico, uma arquiteta, um advogado e atores. E foi com esse grupo, cuja única coisa em comum era que todos faziam suas aulas, que Klauss pode testar suas ideias e hipóteses sobre a dança, por um período mais longo e com total independência.

Klauss olhava para o corpo em movimento e reconhecia que suas formas, posturas e escolhas eram lapidadas por habilidades técnicas de diversas naturezas: desde técnicas cotidianas (em seu livro descreve como percebia isso, durante sua infância, no jardineiro que trabalhava em sua casa) até técnicas de dança específicas como a do balé, principal treinamento na sua formação artística.

Com o interesse em como se “construía” a dança de cada um, foi experimentando procedimentos que, de alguma forma, colocava-nos diante de nossas

¹ *Dã-dá/Corpo* - espetáculo dirigido por Klauss Vianna, que estreou em novembro de 1987, no Teatro Cultura Artística, São Paulo.

atitudes e posturas habituais, de modo a destrinchá-las, a fim de explorar suas construções e desconstruções como recurso expressivo. Para Klauss, desconstrução significava desestabilizar padrões. Ele provocava a exposição desses padrões e, assim, podíamos percebê-los e começar a trabalhar neles ou com eles.

Esse grupo foi diminuindo durante o processo, que durou mais de dois anos, com encontros diários de trabalho. No início, o próprio Klauss reduziu o grupo, por achar que nem todos estavam conseguindo acompanhar o processo proposto, que trabalhava antes de tudo com a desestabilização de padrões do nosso corpo e movimento. Mais tarde, alguns quiseram sair do grupo, alegando que Klauss, afinal, não “montava” um espetáculo e que o processo não teria fim. Continuaram apenas quatro: eu, João de Bruçó, Duda Costilhes e Izabel Costa.

Pouca coisa de todo esse longo trabalho foi registrada. Apenas três momentos em vídeo e nada escrito. Entretanto, nesse processo, muitos dos procedimentos criados por Klauss ficaram no corpo e na memória dos bailarinos que o vivenciaram. Após sua morte, com apoio da Bolsa Vitae de Artes, dei continuidade à pesquisa junto a Duda Costilhes (entre 1993 e 1996) e, em 2006, fiz uma pesquisa de resgate dos procedimentos do processo de Dã-dá, entrevistando Duda Costilhes e João de Bruçó².

Não sei quais foram os reais interesses de Klauss ao trabalhar em Dã-dá/Corpo com a improvisação em cena, mas o que me pareceu na época é que ele estava à procura da “origem do gesto”. Nesta busca de como nasce o gesto em cada corpo (sobre o que vou discorrer mais adiante nesta dissertação) acabou por “abolir” as sequências prévias de movimentos. Ainda assim, Dã-dá/Corpo tinha três momentos com características previamente definidas: no primeiro, trabalhávamos com a contenção dos impulsos para mover; no segundo, com frases de movimento e, no terceiro, com tensões construídas entre o corpo e determinados objetos do cotidiano.

Já em Estudo nº 1, não havia qualquer marcação; nem de tempo ou espaço, assim como nenhum movimento estabelecido. Eu aquecia minhas cadeias musculares do *en dehors*³ antes de entrar em cena e então ficava à espera de estímulos sonoros, visuais, táteis e proprioceptivos que me afetassem, provocando alguma tensão em meu corpo (a voz da cantora Madalena Bernardes, que cantava da plateia, era o principal estímulo). Essa tensão funcionava como um impulso, estimulando um determinado encadeamento muscular que dava ao gesto suas qualidades. Como as cadeias do *en*

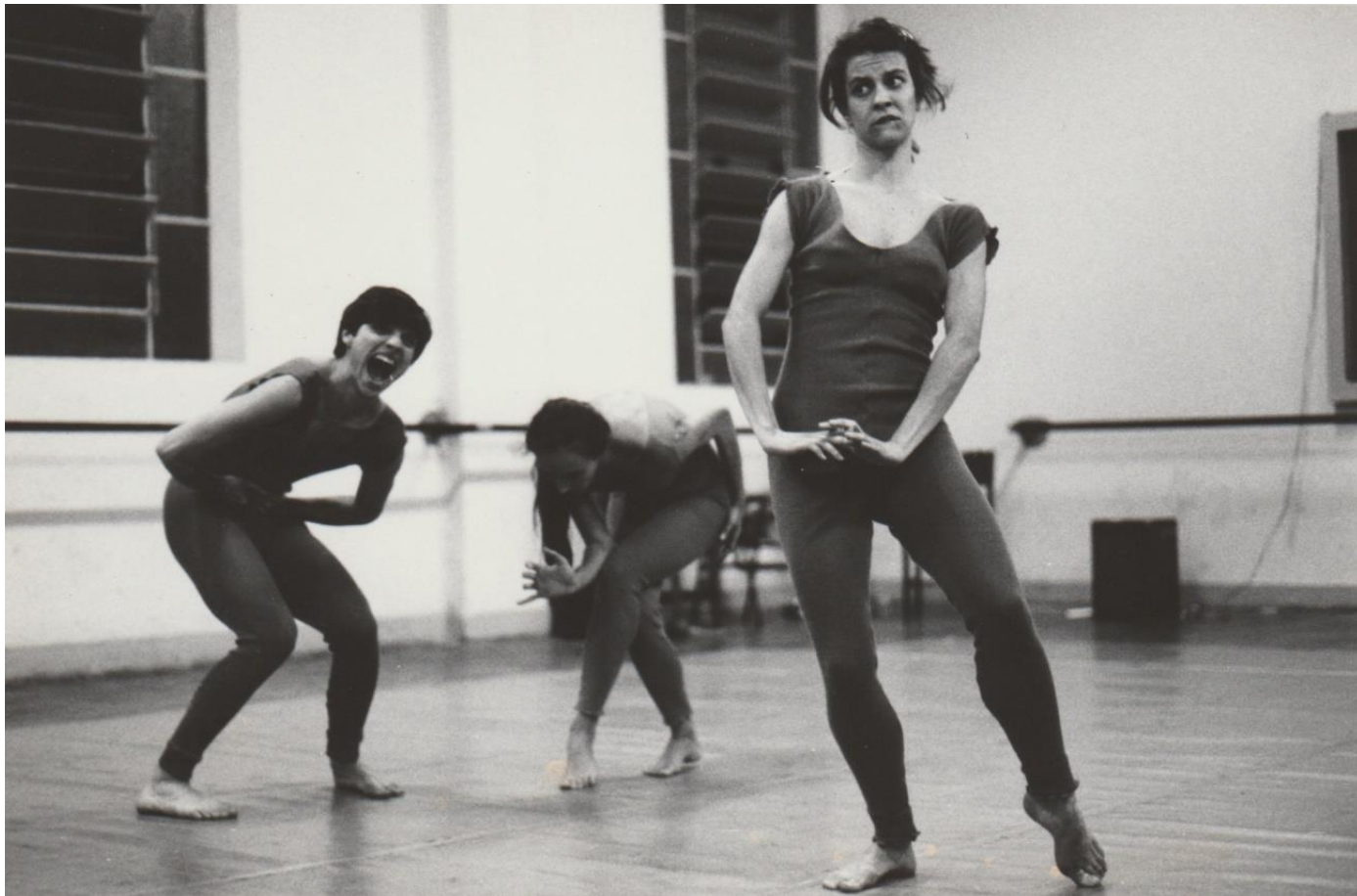
² Material anexo a esta dissertação.

³ *En dehors* - termo usado no balé para designar o movimento de rotação lateral do quadril, em que o bailarino mostra a face interna das coxas, pernas e pés para o espectador.

dehors haviam sido mobilizadas previamente no aquecimento, acabavam participando mais da organização dos movimentos; o que resultava numa certa “tonalidade” do improvisado como um todo. Essa tonalidade não era percebida pelo reconhecimento dos movimentos do balé, ou de suas temáticas, mas pela qualidade dos movimentos sustentados pelas tais cadeias.

Fui entendendo aos poucos que a mobilização prévia de espaços articulares, cadeias musculares, pontos de apoio, transferência de peso, velocidades, graus de tensão e outros, era o ponto de partida que eu precisava para dançar. O “argumento” apareceria no momento mesmo da obra, numa “conversa” do/e no corpo, entre os estímulos que ocorressem e os aspectos mobilizados no aquecimento. Portanto, não havia tema ou assunto necessário para se criar a dança. O assunto era a própria dança acontecendo.

A partir de então, continuei a experimentar diferentes procedimentos para me aquecer: alguns vivenciados com Klaus, outros criados por mim, outros vindos do balé, e observei que qualquer um desses me dava recursos para articular movimentos no aqui-agora, sem que precisasse estabelecer ação, gesto ou comportamento prévios. Dependendo do aquecimento que usasse, a qualidade do gesto se constituiria de um modo ou de outro, mas eu nunca sabia o que iria acontecer no espetáculo.









Incorporação

Klauss nunca falou propriamente no termo incorporação. No entanto, o sentido da tradução e internalização de materiais/movimentos sempre esteve presente em sua pesquisa. Nesse sentido, o modo como Amálio Pinheiro discute o tema, como podemos observar a seguir, encontra sintonia nas práticas de Klauss:

A aceleração dos dispositivos tradutórios inscritos nos mecanismos produtivos das culturas plurais intensifica reticularmente o pendor para a incorporação material do alheio. Tal incorporação só pode ser percebida, na maior parte das vezes, nas juntas ou dobradiças em que as partículas são transferidas intersticialmente de umas linguagens para outras, onde se desenha esse mestiço de formas em devir. O que aí toma corpo são pequenas diferenciações transversas de tom ou ritmo e não oposições entre marcadas diferenças. (PINHEIRO, 2013, p. 18).

Quando se estuda o corpo em movimento e a dança, observamos que alguns sistemas de movimento tornaram-se soberanos em ampla escala. Relações de poder, ora explícitas, ora camufladas, parecem impor algum tipo de discurso dominante que tende a silenciar os outros.

Nós, brasileiros, fomos submetidos durante séculos a modelos disciplinadores do corpo e do pensamento. No ensino e na prática da dança teatral, seguimos modelos europeus desde os tempos coloniais. Sistemas de organização do corpo e do movimento, codificados na Itália, na França, na Rússia e na Dinamarca, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, espalharam-se por toda a Europa e de lá para algumas de suas colônias, como foi o caso no Brasil.

Essas metodologias de ensino e prática da dança que aqui chegavam, logo estabeleciam estreita relação com as elites e com o poder público. As danças de origem europeia eram valorizadas, enquanto aquelas praticadas pelos negros e índios eram depreciadas e muitas vezes proibidas. A desconsideração por danças que não são de origem europeia ainda é bastante presente nos dias de hoje no Brasil. Continua prevalecendo o entendimento de que o ensino do balé (técnica que deriva da dança de corte) é imprescindível na formação do profissional da dança. Assim como também se espera que a dança teatral seja fundamentada nessa técnica.

O balé é uma técnica que se estrutura no pensamento clássico europeu, para o qual o corpo é ortogonal, simétrico, disciplinado e obediente. Origina-se na dança de

corte francesa fomentada por Luís XIV. Até hoje falado em francês em qualquer lugar do mundo, o balé é uma técnica que exerce controle sobre os corpos, com estruturas coreográficas que valorizam a regularidade, a ordenação e a hierarquia.

É nesse contexto que emerge a proposta de Klauss Vianna como uma narrativa subversiva do/e no corpo que, em vez de disciplinar e padronizar os corpos, buscava fazer emergir aquilo que cada um tinha de singular, expondo as narrativas muitas vezes silenciadas pela necessidade de copiar o modelo do outro - colonizador.

A organização corporal e espacial do balé sempre esteve presente no pensamento e trabalho de Klauss. Ele estudou essa técnica com Carlos Leite (1914-1995), em Belo Horizonte, entre 1944 e 1948, e prosseguiu seus estudos em São Paulo com a russa Maria Olenewa (1896–1965). Já em 1946 começou a lecionar, como assistente de seu professor, e ensinou balé por toda sua vida.

No entanto, sua trajetória artística e de pesquisador do movimento e da dança se ampliou para muito além do balé. Já nos anos 1950, com Angel Vianna (que viria a ser sua mulher e companheira), iniciou estudos de anatomia e experimentos coreográficos, em busca de uma linguagem original e brasileira da dança. Propunha a transformação do corpo “obediente” do balé em um corpo que estabelece relações a partir de seus hábitos, das suas práticas culturais exercidas no seu ambiente.

O que pretendem assim? Motivos europeus, décors franceses e coreografias russas eternamente para a plateia nacional? Se assim é, pode-se alegar que as companhias estrangeiras que nos têm visitado podem desincumbir-se desta tarefa com mais eficiência [...]. E até quando isso? Até perceberem que já é tempo de orientarem seus esforços na criação de um bailado brasileiro.

[...] apresenta-se-nos em primeiro lugar, a natureza mesma do povo brasileiro, extremamente inclinada à dança. E em seguida a força latente para sua execução com que nos dotaram as heranças africana, ibérica e indígena. Podemos até afirmar que na herança afro-ibérica a tradição dançante é uma das mais fortes, senão a mais forte no terreno artístico. (VIANNA, 1990, p. 69).

Com o interesse no modo como cada corpo funciona na execução de cada movimento, Klauss dissecou o corpo do balé e cria práticas que fomentam relacionar os processos que ocorrem no corpo quando em contato com os padrões dessa técnica. Desenvolve novas maneiras de articular o aprendizado do balé, provocando um estado de desordem inicial no corpo daqueles que já tiveram contato com essa técnica, rompendo, assim, a ordenação do discurso instaurado nos corpos. A técnica como um

processo vivo, que se modifica com o ambiente. “Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento singular, para as contribuições individuais que mudam com o tempo.” (VIANNA, 1990, p. 67).

Klauss, em suas aulas, não utilizava a cópia de um modelo, nem passos de dança pré-estabelecidos para ensinar. E quando dava aulas de balé, mesmo partindo de movimentos codificados, o que promovia era a prática da percepção dos acionamentos motores empregados.

Ao estimular o dançarino a não copiar os gestos e passos de dança, desestabilizava o modo tradicional de propor a técnica corporal, rompendo com a concepção de que haja necessidade de se estruturar o corpo a priori, para que ele possa se capacitar a dançar. Bem ao contrário, articular processos corporais é o que o leva a dançar. Desse modo, Klauss compartilha essa linguagem, disponibilizando-a para todo e qualquer corpo.

Para Pinheiro (2017), “Se você não revira ou disseca a ordem do discurso dominante, acaba perdendo a capacidade criativa e poética e se torna dominado. Ao aderir à lógica do discurso dominante você lê as coisas em sequência. É dominado pela estrutura e não consegue conhecê-la” (informação verbal)⁴.

“Apanhar uma fruta na árvore para aprender o grand jété”: esse é um exemplo de como Klauss transgredia a lógica de ensino do balé, usando recursos criativos para que o corpo brasileiro se apropriasse dessa estética europeia a seu modo, ou seja, *ludicamente*; escapando, então, à lógica linear de comando do corpo, o que seria, por exemplo: “estique o pé direito no ar a sua frente, dobre o joelho esquerdo, empurre o pé esquerdo no chão e então salte”.

A dança é um ato de prazer, de vida e só deixa de ser prazerosa e viva no momento em que passa a ser ginástica, exercício, competição de força e de ego. Uma aula não pode excluir a emoção: é preciso incorporá-la à aula. Então sou eu, com minha percepção, meus conhecimentos, vivências e emoções quem vai escolher o lugar na sala, quem vai levantar o braço, quem vai rodopiar – não é minha perna que vai subir porque o professor mandou. (VIANNA, 1990, p. 65).

A dança compreendida como uma narrativa em movimento era, de acordo com Klauss, particularmente potente para conferir ao movimento os seus "acentos"

⁴ PINHEIRO, 2017, aula em: 11 nov. 2017.

particulares. Cada gesto teria um “sotaque” nos corpos específicos e não seria jamais exatamente o mesmo, ainda que partisse de matrizes similares. Nesse sentido, não seria a replicação de origens nacionais no corpo (etnias), mas potencialidades de ação, movidas pela conexão entre corpos, ambientes e fluxos de emoção.

Fazendo uso da *ludicidade corpo natureza*, para acessar a estética do balé, Klauss a alterava, deformava-a, criando assim uma dança de mesclas. Não pelo desenho de movimentos que se misturavam, mas pelos modos de operar o corpo, que partiam de uma coordenação muito distinta da europeia. Modos de coordenar os movimentos de uma cultura diferente daquela clássica ocidental, na qual o balé se originou, e que permitia que nossos padrões, constituídos em outro ambiente cultural, fizessem parte de nosso modo de dançar balé. Num *processo de tradução, incorpora e modifica* essa técnica, tornando-a também brasileira, *expandida, frutal e barroca*. Nesse sentido, pode-se compreender que a *ludicidade corpo natureza* significa a negação de um pensamento cartesiano europeu que afirmava a dicotomia entre corpo e mente, biologia e cultura.

Pinheiro (2017) coloca que “Ao trazer um olhar de complexidade e liberdade para o corpo, propicia-se o aparecimento de padrões corporais mestiços, que se combinam livremente e de inúmeras maneiras” (informação verbal)⁵.

⁵ PINHEIRO, 2017, aula em: 11 nov. 2017.



Experiência

Nas primeiras aulas, a primeira coisa que faço é colocar as pessoas deitadas no chão: ‘se observa um pouco, como é que você está se sentindo?’ Tente saber como está se sentido, porque se não sei do meu corpo, eu não tenho corpo. Só quando me machuco, quando tenho dor de cabeça, febre; fora disso eu não sei da existência do meu corpo. Então essa coisa da observação: como é que eu estou me sentindo? Bem ou mal, eu estou gostando ou eu não estou gostando, eu estou ansioso, lento, ou seja, essa observação é a melhor ginástica que tem, é o melhor exercício que tem. Às vezes, a ausência de exercício é muito mais importante do que o exercício [...]. Dar uma volta no quarteirão pode ser muito mais importante do que fazer uma aula de técnica. (VIANNA, 1987, grifo nosso).

Comecei a conviver com Klaus 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 refletir 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 do corpo, 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-espço*. 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, apenas observando. 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 o 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, o qual, em geral, restringe-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”⁶.

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: “Pêra aí, 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)⁷.

Essa ideia do corpo como nascedouro se trata de corpomídia, pois a *concepção de corpo não é dada antes*, mas nasce da experiência.

⁶ Conversa entre Zélia Monteiro (ZM) e Duda Costilhes (DC). São Paulo, 2006. Anexo A. p IV

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

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 (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)⁸.

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 oposição⁹ 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-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

⁸ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p I

⁹ 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.

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)¹⁰.

Padrões

As tensões que se configuram no cotidiano do corpo eram de grande interesse para Klaus. Ele retirava daí o potencial dançante dos bailarinos com quem trabalhava. Preocupava-se em estudar o modo como as forças opostas que constroem as tensões musculares agem, e como essas tensões podem se estruturar em padrões que conduzem o discurso do corpo. Por fim, buscava modos de se desviar desses padrões-discursos para que pudéssemos criar.

O tônus muscular acionado para realizarmos um movimento não se constitui apenas de contrações mecânicas necessárias para a realização do movimento em questão. Há uma carga tensional que deriva de estados emocionais vivenciados durante

¹⁰ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p X

os processos de aprendizagem, assim como durante o momento em que realizamos o movimento. Um mesmo gesto é realizado com musculaturas diferentes por cada pessoa, pois inúmeras condições, como o lugar, a época, o estado psicológico etc., no momento em que se aprende e também em que se realiza o gesto, são muito distintas em cada um.

Uma pessoa pode segurar um copo de água e levá-lo à boca utilizando a ação do músculo trapézio, enquanto outra não colocará esse músculo em atividade para fazer essa mesma ação.

Para Klauss, esses modos individuais de organização muscular se configuravam como padrões e se localizavam na “musculatura profunda”, que ele também costumava chamar de “musculatura da emoção”. Ele se referia aos músculos mais próximos aos ossos; por isso, hoje creio que ele falava da musculatura postural, ou antigravitacional¹¹. Nela estariam as chaves do modo de se estruturar o discurso individual.

Desautomatizar ou prática mestiça

O processo de desautomatização de hábitos não é simples. Alguns autores se dedicaram a estudá-lo. Já nos anos 1980, Klauss havia observado algo que alguns anos depois Hubert Godard (como podemos observar, a seguir) formularia como pré-movimento, referindo-se ao comportamento das musculaturas acima mencionadas.

[...] o pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar. A mesma forma gestual, por exemplo, um arabesque, pode estar carregada de significações diferentes, dependendo da qualidade do pré-movimento [...].

[...] 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. O sistema dos músculos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos de pensar. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivo e emocional. Assim, toda modificação em nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura. (GODARD, 2002, p. 14).

¹¹ MÚSCULOS ESTÁTICOS ou ANTIGRAVITACIONAIS são responsáveis pelo constante equilíbrio e postura do corpo. Formados por fibras curtas, seu funcionamento é involuntário, o que significa que não atendem prontamente a nossa vontade. Tem uma inervação reflexa automática.

A fim de encontrar a singularidade da dança de cada um, Klauss precisava nos colocar em contato sensível com essa musculatura. Olhando para a musculatura não apenas em seu aspecto funcional, mas de maneira mais ampla, em seu modo de coordenar os movimentos com sua carga emocional e psicológica, propôs exercícios individuais, a fim de desautomatizar comportamentos. Desautomatizar o gesto, a deglutição, a visão, a audição, o modo de mover a coluna, de fazer o pliê. Ele trabalhava todos esses aspectos, para que pudéssemos “sair” do movimento automático e voltássemos a sentir como cada movimento se organiza, a cada vez, no corpo. Era nessa percepção da organização do movimento se dando, que estava a possibilidade de criar. Um trabalho que requer longos períodos de experiência individual com as tensões musculares, associadas a ações e comportamentos, como se pode observar na conversa a seguir.

ZM: Prá você, a questão do desbloqueio das tensões, ou desestrutura das tensões crônicas de cada um, tem a ver com a procura para estar no momento presente?

DC: Tem a ver. Por isso que levava tempo. Ele tinha que desbloquear e que desestruturar cada um. E isso [...] você não pode estabelecer um tempo prá isso. A pessoa vai descobrir uma tensão, que está relacionada com ‘n’ coisas físicas e emocionais [...]. Isso se a pessoa aceitar essa desestruturação. E dependendo da pessoa pode levar menos ou mais tempo.

A tensão muscular não é só física, mas também resulta de uma tensão emocional, uma tensão psíquica. Essas tensões, justamente porque são tensões, porque são bloqueios, tem a ver com a história de cada um. Tem a ver também com o momento em que cada um está: a idade, relação com o próprio corpo, a história de cada um com o corpo que tem [...]. Então, teve uma época em que ele trabalhou propondo exercícios individuais e chegou a identificar aonde se localizava a tensão corporal em cada um de nós e o bloqueio emocional ao qual se relacionava. A gente tem milhares de modos de inibir a emoção: couraças, tensões, códigos [...] isso nos esconde, e a dança que Klauss buscava era essa de não bloquear, não esconder, não colocar máscaras, ao contrário, era deixar a “emoção pura” realizar o movimento. Então pra que isso aconteça você tem que desbloquear o corpo, através da técnica, através do músculo e do osso. É por isso que ele chamava de

dança criativa. É sempre a mesma história, é o corpo que faz, não você que faz (informação verbal)¹².

As tensões vão se construindo no corpo no decorrer da história de cada um de nós. Elas comprimem espaços articulares, diminuindo a amplitude e enrijecendo os movimentos. Klauss encontra um campo de expressividade singular nessas tensões, em que cada pessoa produz formas muito próprias, conforme os conflitos ou as discussões se estabeleceram no seu corpo. “A tensão surge da relação do estranho com o familiar. A tensão é necessária para toda a criação. A tensão impede a homogeneização.” (Informação verbal)¹³.

Ao tomarmos consciência das tensões que desenham e controlam gestos aprendidos cotidianamente, podemos deformá-los, e Klauss apreciava essa deformação, vendo nela algo criativo, que surgia deste cruzamento entre gesto aprendido, movimento prazeroso e observação.

Reconhecendo como os conflitos do nosso corpo se organizam, podemos articular nossos padrões de tensão de outros modos, deslocando-os de um músculo para outro, ou de uma região para outra do corpo, ou desviando o desenho vinculado a uma cadeia de tensão relaxando repentinamente um músculo, ou desenhando um gesto a partir de uma cadeia que não está organizada para sua realização etc.. Essas possibilidades de desordenação do que está estabelecido como cadeia de tensão muscular alteram o sentido de movimentos padronizados e ampliam nossas possibilidades gestuais. Ou seja, ao nos fazer conhecer nossos padrões, explorando o vocabulário cotidiano aprendido e podendo compor com ele outras tramas, Klauss provocava a expansão da linguagem da dança em cada um de nós. Isso pode ser considerado uma prática mestiça que é uma das questões desta pesquisa. Ou seja, enfatizar a importância de Klauss no reconhecimento da singularidade de corpos mestiços brasileiros.

O termo mestiço aqui não remete à cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre

¹² Conversa entre Duda Costilhes (DC) e Zélia Monteiro (ZM). São Paulo, 2006. Anexo A. p II

¹³ PINHEIRO, 2018, aula em: 14 mar. 2018.

identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (PINHEIRO, 2013, p. 94).





Cotidiano

O trabalho de alinhamento dos ossos muda o uso que fazemos de nossa musculatura e, com isso, também proporciona uma percepção mais clara das nossas tensões habituais. Quando se trabalha o corpo com a percepção dos alinhamentos e desalinhamentos ósseos, é possível variar o uso que fazemos das musculaturas, não existindo mais apenas um jeito de andar, de sentar, de mastigar. É aí que tem início o trabalho de Klauss com os padrões de movimentos cotidianos (tensões habituais), aproveitando o potencial muscular/expressivo de cada um como “texto” da dança a ser construída no momento presente.

O movimento de levar um copo até a boca para beber água, porque se tem sede, tende a ser funcional e previsível quando utilizamos os apoios e alavancas do dia a dia. Porém, se nos propusermos a beber água com outros apoios ósseos (apoio no osso externo, por exemplo) a expressão do gesto muda, assim como sua intenção. Esta intenção (de levar o copo até a boca para beber água) deixa de ser única e funcional, podendo se multiplicar, por exemplo, em uma intenção de levar o copo para cima, ou de esvaziar o copo, ou de atirar a água ao longe etc.. O importante nesse caso, é que a intenção não surge de uma simples “vontade de mudar“ do artista improvisador, mas de um desvio de um padrão seu, ocasionado por uma mudança no uso dos apoios corporais.

O fator previsibilidade do movimento é quebrado, proporcionando ao improvisador, assim como ao espectador, outras leituras da ação de se pegar um copo com água, uma vez que as possibilidades de resolução desse gesto se tornam múltiplas. Esse procedimento de “troca de apoios” de um gesto habitual coloca em evidência as várias perspectivas de escolha do artista, surpreendendo tanto o espectador, como o próprio criador, na resolução de suas ações.

Se, ao contrário, o artista improvisador antecipa uma ação, ou seja, se a atenção que dá à ideia da ação se torna mais importante para ele do que a atenção dada à construção corporal da ação, o gesto perde sua relação com o “aqui-agora” e torna-se previsível. Sem recursos para desarticular seus hábitos de ação, o artista fica sem escolhas e a experiência inédita no corpo não acontece.

Em busca desses “desvios”, Klauss experimentava diversos procedimentos. Pedia que observássemos como as tensões se organizam em determinado trecho do

nosso cotidiano (por exemplo, as tensões ao escovar os dentes). Depois, no estúdio, descontextualizava essa ação cotidiana, pedindo que improvisássemos usando as mesmas tensões observadas, porém sem narrar a ação estudada. Ou então, pedia que dançássemos uma valsa usando essas tensões. Ao se ter a valsa como organização de espaço/tempo, mas usando as tensões de escovar os dentes para dançá-la, deslocavam-se e misturavam-se distintas cadeias de tensão. Trocando suas finalidades, provocava formas diversas, que não eram nem uma e nem outra, mas formas resultantes dessa mistura. Mistura que se dá pela mobilização do corpo para realizar um gesto, sua construção no tempo/espaço a partir de uma intenção, porém seguindo outra intenção.

Intenção/Contrainvenção

Difícil saber exatamente o que Klauss chamava de intenção e de contrainvenção. A intenção de um movimento parecia ser para ele uma organização muscular específica, que podia variar conforme o dia e o momento, e que estava ligada também ao estado emocional do dançarino. Não se referia a um objetivo, ou a uma vontade, a um “querer”, mas ao acionamento do que ele chamava de musculatura profunda (antigravitacional), para realizar um movimento. A contrainvenção estava relacionada ao uso do que ele chamava de musculatura de resistência: aquela acionada para impedir o movimento de se realizar (músculos antagonistas).

Uma maneira de proceder, com a qual trabalhávamos essa ideia de intenção e contrainvenção, era a de mantermos o foco de observação nas musculaturas opostas que realizam determinados movimentos. Klauss orientava nosso aquecimento pedindo que usássemos as musculaturas agonistas e antagonistas ao mesmo tempo e no mesmo grau de tensão, cuidando em manter espaço nas articulações. Por exemplo: usar ao mesmo tempo os músculos que abrem e os que fecham a mão. O estado de prontidão para a ação e a sensação das musculaturas envolvidas nesse gesto, ao serem ativados por esse modo de trabalhar o corpo, criavam um campo de potencialidades para o movimento, mas ainda sem que este acontecesse. Por usarmos musculaturas opostas - aquelas acionadas para abrir a mão e, ao mesmo tempo, aquelas que a fecham - ocorria uma contenção do gesto, o qual poderia, a partir deste estado de potência, realizar-se para um lado ou para outro; para uma direção ou outra, como uma linha que desenha para os dois lados.

Acredito que esse estado de potência para o movimento era uma busca estética para Klauss, pois ele o considerava mais importante que as resultantes que dele pudessem advir. Era um estar em *fundo*. Fundo de onde os movimentos poderiam emergir, ou não.

Ainda em outro procedimento, Klauss pedia que, a partir do estado de prontidão adquirido usando-se as musculaturas agonistas e antagonistas, observássemos uma região de maior tensão no corpo. E que, iniciando o movimento nesta região de tensão, permitíssemos que seu desenho fosse se configurando pelo corpo por meio de uma cadeia muscular. Esse “desenho/forma” que surgia não era pré-estabelecido. Surgia da região de tensão percebida no momento, que podia disparar um trajeto por uma ou mais cadeias, desenhando o movimento no corpo-espaço (ele já tinha uma intenção, segundo Klauss. Bastava que deixássemos esse movimento acontecer).

Esse tipo de treinamento possibilita que o artista improvisador se habilite a criar caminhos para movimentar-se a partir de seus repertórios individuais e singulares, em vez de aprender o repertório do coreógrafo. Ele organiza seus movimentos no momento mesmo em que percebe processos que ocorrem no seu corpo. Ao identificar diferentes possibilidades de construção para o gesto e, sem saber a forma/a configuração que seu gesto terá, ele desmonta o processo linear de premeditação do movimento, passando a ter apenas um conjunto de acontecimentos corporais para prestar atenção enquanto dança.

Toda essa experiência me leva a entender que as tensões individuais das ações cotidianas eram estudadas por Klauss, não para compor a dança a ser repetida, mas como meio de busca constante de um lugar inusitado na movimentação de cada artista, a cada momento.

Não havia um padrão corporal único para que a dança acontecesse, como o movimento do coreógrafo que todos aprendem, mas, sim, vários padrões (tantos quantos o número de improvisadores), que procuravam relacionar-se a partir de suas singularidades. Tão pouco existia um roteiro pré-determinado de ações. O roteiro ficava aberto ao instante e surgia das tentativas de dar sentido ao que emergia, a partir da rearticulação de padrões cotidianos de cada um na relação com os outros, naquele momento e ambiente.

Na obra improvisada, o diálogo entre os improvisadores (dançarinos, músicos, iluminador) se configurava como consequência, e não como objetivo.

Improvisação – Relação com

No período da pesquisa que resultou na criação de Dã-dá/Corpo, Klauss parecia obcecado pelo “movimento presente”, como ele denominava. Sua preocupação parecia ser em desfazer a “forma”, o desenho final do gesto. Voltou-se então para a pesquisa da origem e constituição do fazer do movimento.

Era como se quisesse captar a forma ao nascer. E assim, sempre nascendo, não poderia nunca se fixar, portanto não poderia se repetir.

Interessado na gênese do gesto e em como ele se constitui na sua natureza (alavancas, apoios, direções, graus de tensão etc.), Klauss procurava ampliar nossa percepção em relação aos padrões que organizam nossos movimentos, possibilitando uma experiência integrada de percepção/coordenação. No seu entender, a qualidade da percepção - do sentir e da ação - era ferramenta indispensável, da qual dependeria o sentido das respostas gestuais encontradas aos desafios do ambiente. O dançarino então não deveria treinar gestos, mas, sim, a percepção, como esclareceremos adiante, na Parte 2.

Klauss então experimentou e desenvolveu uma série de procedimentos corporais que começavam por “desestruturar” nossos hábitos de movimento e depois nos propunha uma “estrutura” outra, baseada apenas em relações - entre as partes do corpo, entre o corpo e o entorno, entre fatores do movimento etc.. Ele estudava e explorava o corpo humano como que o escavando, dissecando-o nas suas estruturas e modos de funcionar, e nos fazia sentir e trabalhar para construir a dança apenas a partir do peso das mãos, por exemplo; ou com as musculaturas relacionadas ao foco do olhar; ou, ainda, com as tensões observadas ao entrarmos numa igreja. Com isso, capacitávamos a dar respostas mais potentes, geradas a partir do que estávamos vivenciando no momento, em vez de respostas premeditadas, enraizadas no hábito.

Entrar em cena e não ter coreografia. Ficar parada sem saber o quê é que se vai dançar. Foi um momento em que desaprendi uma coisa com o Klauss: dançar sequências de movimentos. Já não sabia o que era pra fazer, ficando naquele nada, ali. Vou me mexer a partir do quê?

Esse “a partir de mim mesma” foi uma coisa que demorou muito pra entender (informação verbal)¹⁴.

Desconstruir para reconstruir. A proposta, nessa perspectiva, é de se realizar o gesto aprendido e treinado, buscando procedimentos desestabilizadores de sua organização, provocando, assim, novas maneiras de configurá-lo na sua relação com o ambiente. Códigos aprendidos, hábitos, quando desarticulados de seus contextos, tornam-se vocabulário para a construção de danças, trazendo novos sentidos ao discurso daquele corpo.

Nessa sua busca pelo “gesto original”, Klauss procurava a não premeditação do gesto dançado, e suas instruções propunham uma dança nessa direção, o que acabava por gerar uma dança improvisada. Uma dança, cuja conduta se fundamenta nas relações, e que se atualiza no processo mesmo em que se dá.

Ia assim abandonando a ideia de coreografar a partir da construção prévia de movimentos fixados no tempo espaço e que pudessem ser repetidos. Ao contrário, convidava o corpo a ficar à espera do que o provocaria, impulsionando-o a escolher o gesto que melhor traduzisse os estímulos que o atravessavam no momento, sem que se soubesse previamente o que iria movê-lo ou fazê-lo dançar. A dança se construía na emergência das relações entre sujeitos e ambientes, e não como produto do pensamento de um coreógrafo.

Coreografia improvisada: Dã-dá/Corpo

Um exemplo do modo como Klauss coreografava pode ser visto na gravação de Dã-dá/corpo. Após um aquecimento, pelo qual nos preparava, sobretudo a partir dos alinhamentos ósseos, para que acionássemos apenas a musculatura profunda (ou de sustentação dos ossos, como ele chamava a musculatura antigravitacional), iniciávamos o espetáculo fazendo um trabalho de contenção do movimento. Todo estímulo que sentíssemos para nos mover, provocados principalmente pela música percussiva de João de Bruçó, não deveria se expandir como gesto no espaço. No entanto, precisávamos identificar as cadeias musculares acionadas. A partir daí, começávamos a fazer o que Klauss chamava de resistência, que consistia em ir aumentando a força em cadeias musculares opostas. Para não comprimir espaços articulares, usávamos musculaturas

¹⁴ Zélia Monteiro, em conversa com Duda Costilhes. São Paulo, 2006. Anexo A. p XXI

agonistas e antagonistas, procurando equilibrá-las no seu grau de esforço. Esse trabalho provocava movimentos pouco visíveis, que passeavam pelo corpo, mas não nos levava a deslocamentos. Quando finalmente os estímulos sonoros diminuía e o músico parava de tocar, começávamos a usar essas cadeias musculares acionadas - relaxando mais uma, ou outra - o que nos permitia realizar movimentos mais amplos, mais projetados no espaço. Penso que poderia dizer que a “coreografia” era: passarmos pelo processo de “sustentação, resistência e projeção” diante do público. Nenhum gesto havia sido determinado previamente, nenhum tempo definido para isso, nenhum desenho no espaço, tampouco.

[...] é uma estética que é o resultado do caminho da emoção no corpo. Você está presente, porque você está com os cinco sentidos alertas e dança o momento presente. Mas você não vai pensar, “eu vou levantar o ombro, eu vou botar minha mão ali, vou colocar meu cotovelo assim”, tudo o que vai acontecendo é porque estou reagindo ao som, à luz, ao teu movimento, à câmera, a tudo. O trabalho era estar preparado pra isso, e a peça resultava disso (informação verbal)¹⁵.

Em Dã-dá/Corpo, Klauss não utilizou a improvisação apenas como método para levantamento de material a ser posteriormente coreografado, mas, sim, como estratégia de composição da própria cena. Assim, rompia com a concepção de espetáculo como produto final, largamente difundida nos períodos romântico e moderno, berço de sua formação, para propor uma ideia de espetáculo como produto do instante.

Esse “discurso improvisado”, proposto por Klauss, não seguia uma linearidade ou um sistema progressivo. Apontava caminhos, mas nunca se sabia exatamente qual seria sua configuração final. A dança era gerada pelo cruzamento entre o repertório e a capacidade de rearticular sentidos de cada corpo naquele ambiente. A narrativa não se dava na regularidade e, sem se fixar, ia se constituindo sempre aberta ao que acontecia, num constante fazer e desfazer.

¹⁵ Costilhes, em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo A. p XV

PARTE 2: glossário para estudos da improvisação

Percepção

A qualidade do espetáculo improvisado depende de um estado aguçado da percepção de seus criadores no momento cênico. A atenção naquilo que está acontecendo - no corpo e no seu entorno - é o que capacita o improvisador a estabelecer relações e criar. Por isso, o aquecimento para improvisar em dança enfatiza a sensibilidade do corpo, proporcionando a percepção das ocorrências - no corpo e no seu entorno - muito mais do que alongando ou fortalecendo músculos. Essa atenção no que acontece é comumente chamada de “escuta”, por dançarinos que improvisam. Klauss nunca nominou dessa forma. Ele falava em sentir e observar. É provável que a noção de “escuta” tenha sido formulada a partir do momento em que as chamadas práticas somáticas (Eutonia, Feldenkrais, BMC, Rolfing etc.) passaram a integrar de maneira mais frequente os processos de formação de dançarinos.

No viés de Klauss, para se trabalhar a partir do que sou no momento, é importante usar procedimentos que despertem os sentidos; principalmente, no caso da dança, o sentido da propriocepção.

O sentido da propriocepção engloba os receptores situados nos músculos (fuso muscular), nas articulações (órgãos tendinosos de Golgi), o sistema vestibular (localizado no ouvido interno) e o tato. É por meio deste sentido – da propriocepção, que podemos reconhecer a força exercida pelos músculos, a posição de cada parte do corpo em relação às demais e a localização espacial do corpo, sua posição e orientação. Para Berthósz (1997), a propriocepção é nosso sexto sentido. Ao tratar desse assunto, Hercoles (2019) diz:

Para o neuropsicólogo Alain Berthoz, o movimento é o sexto sentido do corpo e integra atividades multissensoriais que operam a partir de pré-disposições selecionadas pela espécie, um sentido capaz de simular as ações corporais antes de colocá-las no mundo. Para ele, a percepção é ativa e a ação reconfigura a percepção; em outras palavras, trata-se de um ciclo contínuo em que percepção e ação são constantemente replanejadas a cada milésimo de segundo para que o corpo se adapte às circunstâncias imediatas. Deste modo, não cabe ao cérebro o controle absoluto dos movimentos, sua participação se dá a partir da realidade física e das propriedades formais do corpo, coordenando as informações provenientes do sentido do movimento de dois modos, ambos em sintonia com o mundo externo, a saber: a)

de modo conservativo e contínuo; e, b) de modo projetivo, simulando a ação de maneira a prever suas consequências e selecionando a melhor estratégia. Ou seja, o cérebro é sensível à velocidade do movimento e, assim, antecipa a condição futura do corpo em um contexto específico [...].

[...] o sentido do movimento possui receptores de sensibilidade que têm propriedades particulares, capazes de antecipar a ação por meio de processos de simulação (proprioceptores, tato e sistema vestibular). Um deles, os proprioceptores que irão detectar as variações de atividade na massa muscular e serão responsáveis pela regulação e adequação da força necessária à ação desejada. (p. 95).

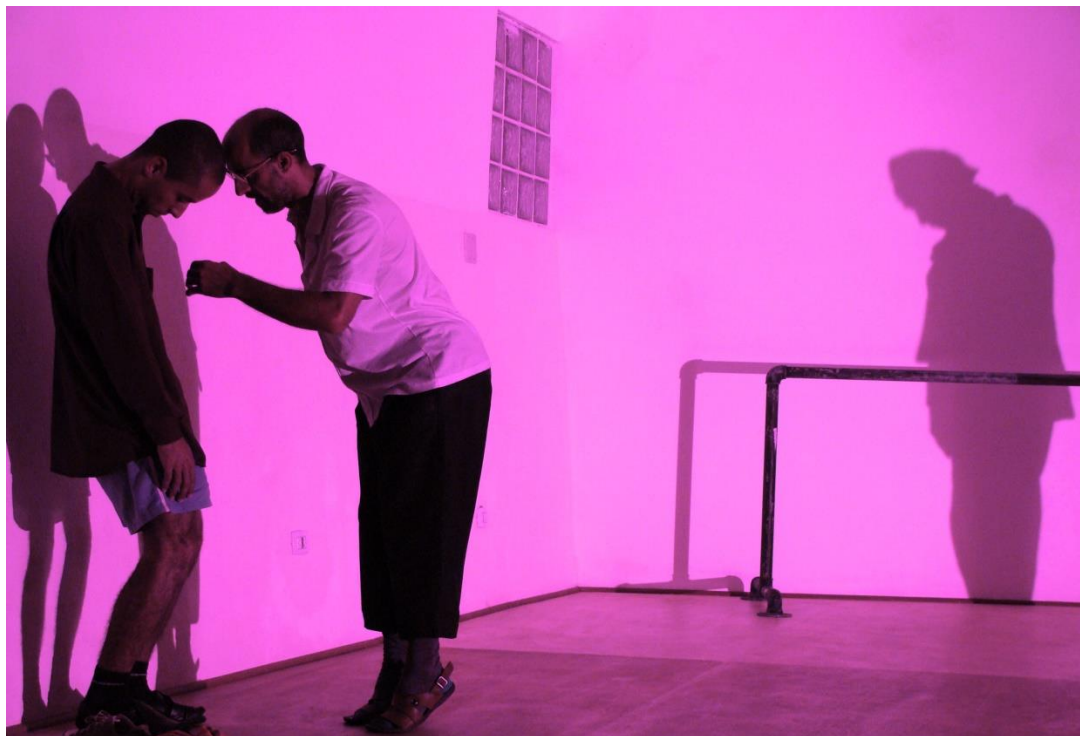
Na perspectiva de treinamento da improvisação que me acompanha desde que trabalhei com Klauss, é essencial estimular os receptores do movimento e a atenção no modo como nos movemos. Esse treinamento é importante para, por exemplo, trabalhar a contenção. Como mencionei anteriormente, ao conter um movimento, o corpo ativa músculos que o realizam e seus antagonistas, ao mesmo tempo. Entrar querendo sair, abrir querendo fechar, correr atrás e fugir de, são alguns exemplos de exercícios que fazíamos com Klauss, para acionar musculaturas opostas por meio da contenção de ações.

Nessa simulação da ação¹⁶, o corpo treina mais de uma possibilidade de movimento ao mesmo tempo; e não realizando nem um nem outro, podemos perceber nossos acionamentos musculares habituais. Por isso, conseguimos inibir uma resposta automática e deixar que uma terceira resultante de movimento, gerada por certa desordem de cadeias musculares prontas para se mover, aconteça.

¹⁶ Berthoz (1997) também fala em simulação. No caso de Klauss, o significado é bem específico: antes de realizar de fato a ação, ela pode ser simulada, já ativando o sistema sensório-motor. Há familiaridade em relação às hipóteses de Berthoz.







Segundo Alain Berthoz (1997), perceber é agir.

O autor observa que “[...] percepção não é somente uma interpretação das mensagens sensoriais: ela é constringida pela ação, ela é simulação interna da ação, ela é julgamento e tomada de decisão, ela é antecipação das consequências da ação”. (p. 15). E diz ainda que “É preciso suprimir a dissociação entre percepção e ação. A percepção é uma ação simulada [...]”. (p. 17).

Se perceber é simular internamente a ação antecipando suas consequências, ou seja, julgando e tomando decisões; então perceber já é a consciência do que está acontecendo e do que pode vir a acontecer. Perceber possibilita um amplo espectro de possibilidades de respostas motoras e não apenas uma, automática. Quando percebemos já estamos burlando o hábito e podemos começar a criar.

“A atenção rompe o hábito, porque abre espaço-tempo para as ocorrências. Deixamos de colocar nossa energia nos automatismos” (informação verbal)¹⁷.

Narrativa

As narrativas da obra improvisada são únicas. É o resultado de uma série de processos que ocorrem no corpo/espaço/tempo, mas que, diferentemente da coreografia

¹⁷ GREINER, 2018. Aula em: 06 abr. 2018.

previamente elaborada, emergem devido a um grande número de encontros imprevisíveis. Sem que haja uma elaboração posterior desse movimento colocado no espaço/tempo, a “coreografia do instante” dá visibilidade ao fluxo vivo, vivido no encontro entre aqueles corpos, que precisam constantemente reorganizar suas coordenações, seu modo de operar a ação, na experiência com o ambiente.

A partir de 2006, pude pesquisar a improvisação cênica com um grupo de bailarinos, atores e artistas visuais, hoje integrantes do Núcleo de Improvisação. Por serem corpos diversos, com pesos, ossaturas, histórias, idades, e sensibilidades diferentes, encontrei uma variedade de padrões e de possibilidades combinatórias que podiam, na relação entre eles, configurar inúmeros encontros inusitados, constituindo narrativas mais complexas e diversificadas do que quando eu trabalhava sozinha.

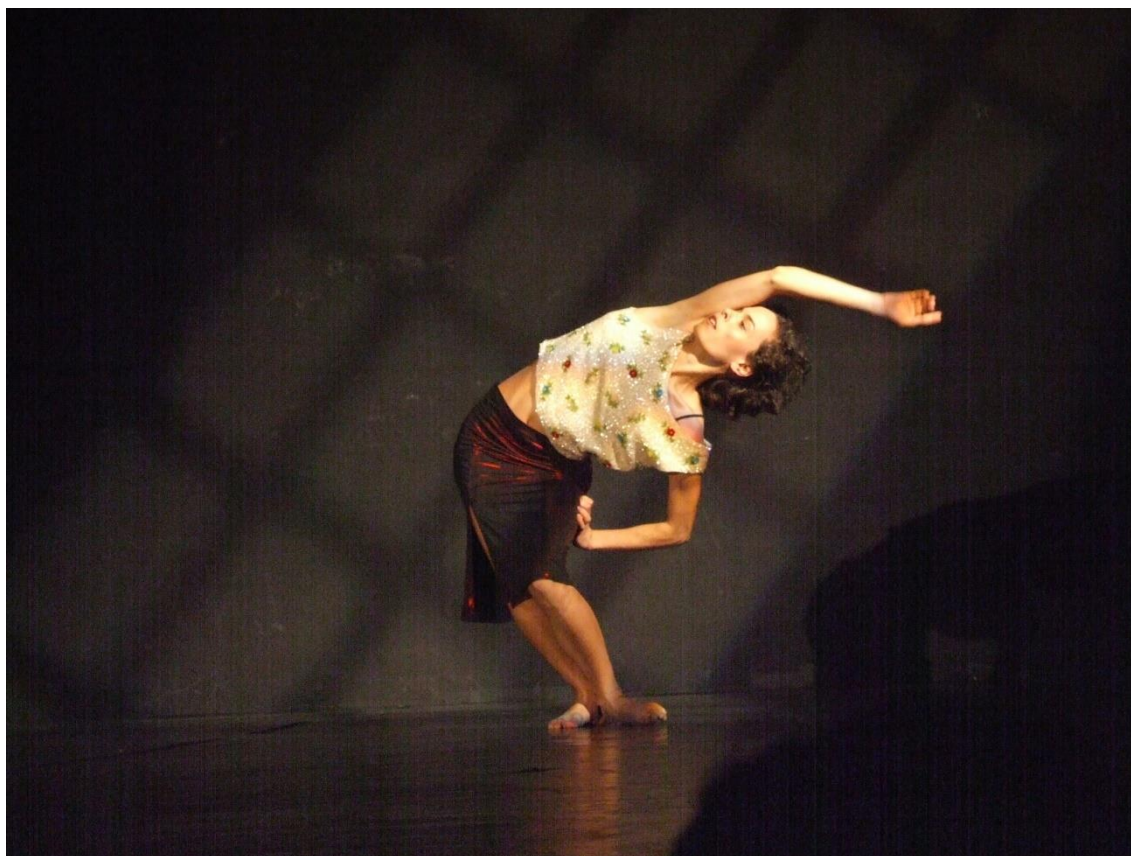
Não é simplesmente o fato de serem muitos artistas o que possibilita que as narrativas improvisadas tenham um caráter inusitado e complexo. Ao dar visibilidade ao que acontece em seu corpo, o improvisador coloca em jogo a singularidade de seus gestos: os processos de aprendizagem e treinamento do corpo aos quais foi submetido durante sua trajetória pessoal, e que são organizadores de seus padrões de movimento, posturas, atitudes, pensamentos. Esses hábitos estão completamente implicados nas suas decisões compositivas, das quais depende a construção do espetáculo improvisado. Por isso, ele precisa conhecer como seus padrões e hábitos protagonizam as suas ações, caso contrário, terá sempre o mesmo discurso. Por mais que procure um “assunto” diferente, seu corpo, a partir das mesmas organizações de padrões, estará “falando” a mesma coisa.

Por essa razão, não é suficiente que o artista improvisador treine apenas a percepção daquilo que está se passando no ambiente, no momento. Ele precisa de um intenso e íntimo conhecimento do seu corpo; saber como ele funciona ao se mover, quais seus modos singulares de acionar alavancas e cadeias musculares nas mais variadas situações vividas e dançadas, com que arranjo sensório-motor responde aos estímulos do ambiente. Só assim pode desenvolver a capacidade de antecipar respostas automáticas e voluntariamente contê-las, permitindo que novos comportamentos o surpreendam.

A narrativa improvisada se dá no “entre” dos encontros. Num processo em que ações/gestos estão sempre emergindo e, por esse caráter de emergência, impossibilitam o estabelecimento de uma ordem linear; ou de uma continuidade esperada, projetada sobre a obra a partir do que já conhecemos.



Na obra improvisada, as tensões do ambiente corpo-espaco acionam e movem o próprio ambiente, e ao se moverem vão se defasando de si mesmas, configurando-se em variadas formas. Esse defasamento é flagrado no gesto, que está sempre “escapando”. E provoca um desnudamento do artista, revela fragilidades, que nada mais são do que as instabilidades de que somos feitos. Não podemos mais nos apoiar no que já conhecemos, no que estamos habituados. É um abalo estrutural nas nossas certezas de como funcionamos. Um movimento que me escapa é aquele cujas consequências desconheço. E num processo de fragilização como esse, quem constrói o movimento é o acontecimento. O artista improvisador, em desequilíbrio na relação com os outros, inclusive com seus próprios padrões e hábitos, encontra nessa “vertigem” um lugar de emergência de momentos de si.



De acordo com Simondon (2003), estamos em processo. Um sujeito não se define por ele mesmo, ele está sempre em relação com, sendo mais que um (*Plus qu'un*). O indivíduo e as coisas se constituem na relação. Não existe um único sujeito; há sempre um defasamento de si. Esse defasamento é o que nos constitui, a chamada

fase pré-individual no vocabulário de Simondon (2003). Segundo este autor, o pré-individual não é algo que vem antes do individual e um dia será o indivíduo. Ele está presente o tempo todo assegurando a nossa descontinuidade no outro, o ser mais que um. Nesse sentido, para Simondon (2003), identidade é sempre processual, um modo de relação. Estamos sempre mudando, conforme o tempo e o lugar, pois o campo de relações afeta o que somos.

Improvisação é narrativa aberta. Constitui-se no inacabamento, nas tentativas constantes de dar sentido ao que somos. Explícita, de certa forma, que não existem sentidos e significados prontos. Tudo é processo.

O improviso é comprometido com o que está acontecendo, com aquilo que dirige o sentido.

Tentativa, hesitação e recusa, âncoras do espetáculo. Cada hesitação e cada recusa do gesto testemunham a lealdade de não ceder ao impulso do “desempenho” em cena. O espetáculo acontece nessas recusas. As formas, o sentido, também se revelam na hesitação, na recusa do gesto, se aproximando e se afastando do “espetacular”. A procura dos artistas quer trazer o espetáculo e o público, por meio de dança, à presença do que acontece naquele momento naquele lugar. Tudo o que acontece ali está no campo do espetáculo, da obra. (BOLLIGER, 2010, p. 20-30, grifo do autor).

Nesse modo de dançar, de coordenar os gestos, em que não há determinação prévia, o corpo corre riscos e, por isso, precisa estar sempre atento às alterações que ocorrem e que provocam constantes desvios do discurso linear nele estabelecido, o que gera fluxos, em oposição à ideia mais corrente de que dança e coordenação se fundamentam em modos de fixar gestos no tempo-espaço. Ao contrário, na coreografia improvisada, a indeterminação do gesto interrompe o princípio da causalidade, provocando um “desvio” que desmonta o tempo-espaço coreográfico clássico/tradicional. Essa desarticulação da causalidade traz uma dimensão “não temporal” à coreografia. Ela não mais é vista como marcação de tempo-espaço, pois este eclode e cria ambiente a partir de si mesmo.

Modulada pelos acontecimentos, a narrativa improvisada expõe núcleos de consistência passageiros e imprevisíveis. Combinações que se configuram no atravessamento de multiplicidades que afetam os corpos, em encontros sempre abertos ao instante. Instáveis, essas combinações permitem maiores e mais variadas possibilidades de leitura, colaborando para que a construção de sentidos seja concluída

por cada espectador, que, num esforço para estabilizar um entendimento, é convocado a ativar suas próprias lógicas compositivas, tornando-se coautor da obra. Quando a ação se faz na descontinuidade e não como decorrência da dualidade “eu e o outro”, a obra vai se configurando no seu inacabamento no outro, inclusive o “outro espectador”.

O gesto que emerge devido a uma sucessão de eventos imprevisíveis, resultantes de uma série de processos que ocorrem no corpo-espaco-tempo, sem que haja uma elaboração posterior deste, dá à obra improvisada - diferentemente da coreografia previamente elaborada - visibilidade ao fluxo vivo, vivido por aquele corpo, na experiência direta com aquele ambiente.

Por isso existe a sensação de que o espetáculo se faz e se desfaz constantemente, como que montando e desmontando a dança, recompensando e frustrando, o tempo todo, nossas expectativas padronizadas de composição cênica.

Tonalidade

O preparo do corpo que Klauss desenvolvia conosco antes de improvisar era voltado principalmente para a musculatura antigravitacional ou tônica. Essa musculatura é responsável pela manutenção de nossa postura e equilíbrio e, diferentemente da musculatura dinâmica, seu esforço é involuntário. Não o controlamos.

A musculatura antigravitacional, para Klauss, era a musculatura da emoção. Ele falava em “distanciamento da emoção”; o qual não se daria pela tentativa de controle, mas pelo reconhecimento das mudanças de estado do corpo. Quando essa musculatura conduzia nossos movimentos, possibilitava modularmos nossas ações em vez destas serem “dominadas” pela emoção. Quase como que deixando que a emoção, através das cadeias que acionava, fosse condutora do movimento no tempo-espaco.

Os ajustes posturais que as musculaturas tônicas fazem o tempo todo preparam o corpo para realizar os gestos de maior amplitude no espaco. Sem uma boa coordenação dessa musculatura, os movimentos mais amplos também não conseguem coordenar-se bem. Klauss trabalhava procurando reorganizar a coordenação da musculatura tônica e, para tanto, dispunha de inúmeros recursos técnicos. Um dos que me lembro bem era nos fazer notar como usávamos as musculaturas da dinâmica para iniciar determinados movimentos. Ao nos darmos conta desses hábitos de coordenação, podíamos iniciar um

processo para melhorar nossa organização postural e, assim, termos melhor apoio para os movimentos de grande amplitude no espaço.

Podíamos, apoiados apenas na antigravitacional, “acalmar” a musculatura dinâmica em nossos corpos e, nessa “calma do tônus”, aguardar um estímulo provocador de tensão, que acionaria a musculatura dinâmica, desenvolvendo um movimento no tempo-espaço. Segundo Klauss, o movimento assim construído seria menos carregado de interpretações e automatismos (porque iniciado nesta musculatura involuntária).

O conceito de *gesto menor* desenvolvido pela filósofa e artista Erin Manning, fez-me refletir sobre a relação entre tônus/postura e improvisação, reafirmando a importância de tal conceito nesse modo de abordar a composição em dança que venho pesquisando.

“O gesto menor é a força gestual que abre a experiência para sua potência de variação. O menor realiza essa abertura do meio da própria experiência, ativando uma mudança de tonalidade, uma diferença de qualidade”. (MANNING, 2019, p. 2).

Quando nos preparamos para que os movimentos não se apoiem em nossos condicionamentos, estamos alterando hábitos da nossa musculatura tônica (antigravitacional). Assim, dançamos a partir de um corpo instável, que alterou as forças que organizavam até então seu equilíbrio. O gesto dinâmico e amplo (*gesto maior*) adquire outra *tonalidade e flui* a partir de uma *operação de dentro*; dentro, por serem músculos localizados mais profundamente no corpo, mais próximos aos ossos.

No contexto da pesquisa-criação, a questão reside no modo como a prática é capaz de engendrar um campo tal que possibilite a emergência de gestos menores, a despeito dos valores alocados nos gestos grandiosos, que são, por seu turno, mais reconhecíveis e previsíveis. Os grandes gestos carregam consigo um grau de espetacularidade. Por se conectarem com as preocupações “do dia” acabam por dar mais musculatura às questões em voga. Em sendo assim, fornecem as categorias com que distinguimos o bom do mau trabalho, o valioso do negligenciável. Eles estão conectados com o que é considerado vigente. (MANNING, 2019, p. 65, grifo do autor).

A desestabilização (dos hábitos) da musculatura tônica provoca variações de qualidade sutis no gesto dinâmico e, fazendo aqui uma relação com o *gesto menor* de Manning (2019), ao se entretecerem nos seus fazeres, musculaturas tônicas e dinâmicas criam *as condições de toda e qualquer mudança*. “O que age no cerne do acontecimento

é o gesto menor. Isso não significa dizer que o gesto menor é intrinsecamente positivo ou bom. O gesto menor é operacional. Ele desloca o campo, alterando as valências do que acontece”. (MANNING, 2019, p. 9).

Escolha/Decisão

A escolha enquanto improvisamos não é uma deliberação pessoal, obra da vontade, ou da reflexão de como devemos agir.

Ao mesmo tempo, eu não ousaria dizer que escolher improvisando seja um processo inconsciente. A escolha é uma avaliação extremamente rápida, as quais emergem da percepção que temos das possibilidades de resolução daquilo que está ocorrendo. Elas se dão numa situação durante a qual notamos que existem muitos modos de viabilizar a ação, um momento rápido de consciência de um campo. Momento em que, durante uma ação (seja ela de movimento ou pausa) somos tomados por um conflito, ao percebermos, naquele mesmo instante, que existem inúmeros modos além daquele com o qual estamos envolvidos, e que nem toda ação funciona para lidar com o que está acontecendo. Seguir adiante, interromper, modificar a ação? Essa tensão é o momento exato da decisão.

A decisão prevê um futuro imediato a partir do que está acontecendo, e o ato que se configura a partir da decisão se dirige a este futuro - imaginado. Um futuro que não é realmente o que vai acontecer, mas como ele se constituiu na tensão, constrói o gesto.

Na dança improvisada, decisão é um impulso, uma força muscular que surge antes mesmo que o movimento possa ser desenhado no tempo-espço.

A minha sensação ao improvisar é a de que o espaço é que faz as escolhas, e meu corpo, fazendo parte e atento ao processo complexo que acontece, pode tomar decisões. Ao estudar autores como Berthoz, Damasio, Katz e Greiner, fica claro que a decisão não é nem do espaço, nem do sujeito, mas acontece em processo coevolutivo, ou seja, nos trânsitos entre corpo-ambiente. A decisão não é de algo ou de alguém, mas emerge de um processo.

Decisão é tensão, quando o hábito entra em conflito com o que pode vir a ser, e o corpo se disponibiliza para o desconhecido.



Temporalidade

Nesse momento, ou melhor, nesse presente momento, estou aqui sentado olhando para essa página à minha frente, escrevendo o texto que você agora lê no futuro, ou seja, no seu presente. O que queremos dizer com o presente? Obviamente é difícil imaginar do que ele é constituído. Ainda assim, poderia ser visto como a soma de todos os processos químicos e elétricos que vivenciamos numa fração de tempo infinitamente curta, um instante que poderíamos definir como a menor unidade da percepção. (CRAGG, 1998, p. 1).

Quando não reconheço algo, fico sem hábito, sem padrão para agir. E, se me joga no abismo daquilo que ainda não é, o corpo lança mão de seus padrões numa organização até então desconhecida. Quando conseguimos não nos defender daquilo que nos acontece, em lugar de agir somos capturados pela ação.

A experiência de improvisar é uma vivência de atualização do gesto. Todo o ato de dança tem esse caráter de atualização, mas na improvisação é ele que tece a coreografia. E essa atualização só se dá se abandonamos a vontade de dirigir, de dominar o movimento. Ela depende dessa entrega à indeterminação do que está por vir.

Percebendo que a temporalidade numa improvisação era muito diversa daquela com a qual aprendi a dançar, advinda de um sistema métrico regular, do tempo da perspectiva, que organiza as coreografias clássicas, procurei estudar a qualidade do tempo improvisatório. O campo instantâneo do presente. O entendimento do tempo como irrupção, instante que inaugura.

O tempo da improvisação cênica é o tempo das irrupções. O imprevisto se apodera do corpo-espço e nessa colisão rompe organizações habituais.

Para os coreógrafos há sempre uma preocupação com a forma do gesto. No entanto, tal preocupação atrapalha o improvisador, que é o coreógrafo do instante. Para o improvisador é provável que se trate mais da ênfase no devir, na ação de ser tomado por. O que o improvisador faz é se abrir a tudo aquilo que é próprio da experiência, que só se dá no agora, na iminência de estar sempre perdendo o controle.

A segurança da continuidade já não é possível.

No entanto, o hábito exerce sua força estabilizadora, que interage com a desestabilização do acontecimento movente. É a partir de nossos hábitos que podemos inscrever movimentos no espaço, movimentos que têm sua duração, mas cuja configuração emerge no instante da irrupção, conferindo ao hábito sua flexibilidade e eficácia. Fazer durar um movimento que emerge é muito diferente da tendência que temos em refazer hoje o que ontem irrompeu e “deu certo”, porque obteve sucesso; pois se agirmos assim, perderemos o fluxo improvisatório.

Muitos artistas com formação em dança carregam, às vezes sem o saber, um entendimento de tempo dançante que se dá na regularidade da quadratura. Um modo de operar a temporalidade, que tende a se inscrever de forma regular no espaço como sucessão. Padrão herdado das danças cortesãs europeias, onde as relações temporais se dão de acordo com as regras da perspectiva renascentista, cuja representação do espaço tempo ocorre em três dimensões. Sua geometria constrói proporções entre as partes, submetendo a dança a suas leis de ordenação, tanto no modo de coreografar como no modo de ver, que só pode se dar a partir de um único foco.

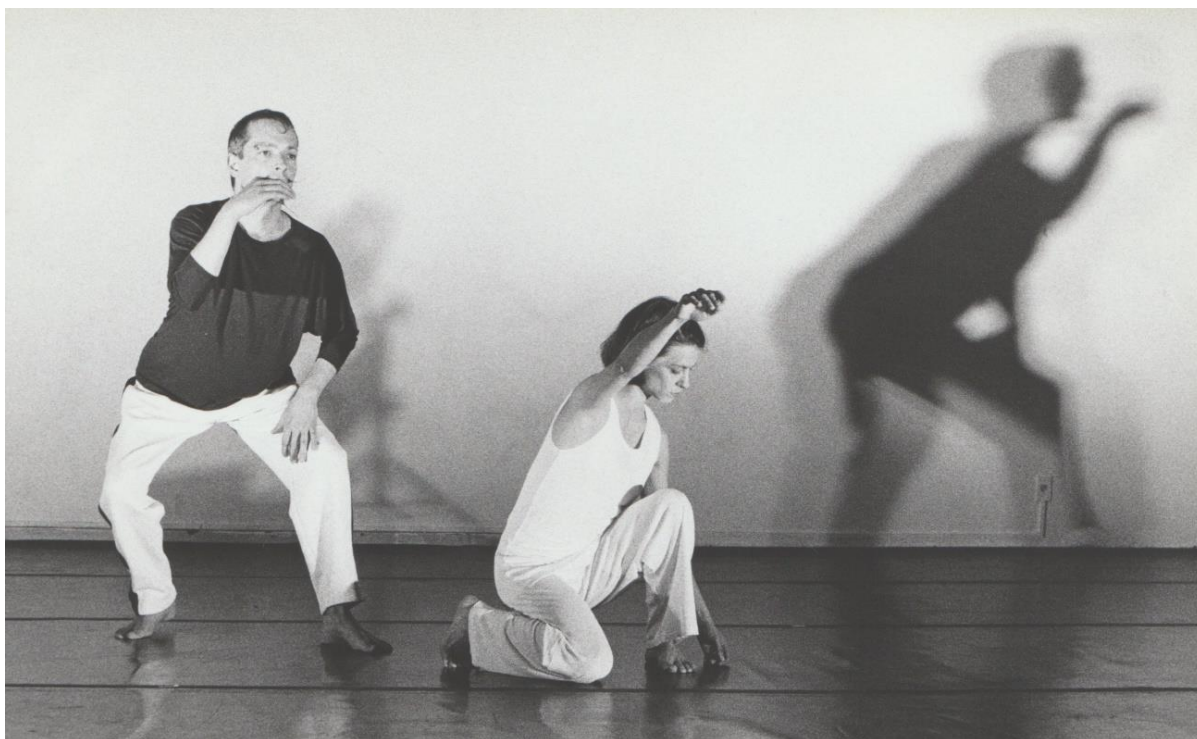
Para improvisar em dança é importante conhecer e reconhecer esse padrão, pois ele pode tomar a frente e conduzir a narrativa. Fazer durar determinados movimentos no

tempo e espaço não é dançar em quadratura, pois apesar de se estenderem em durações, os gestos improvisados não chegam a se estabelecer com regularidade e, com isso, não provocam sensação de continuidade (que pressupõe o antes e o depois).

Ritmos se estabelecem na improvisação, mas de modo variado e descontínuo. Ao defasar o tempo do gesto, a irrupção cria simultaneidades de diferentes pulsos, quebras no desejo de regularidade, frestas pelas quais a instabilidade penetra na narrativa.

Defasar-se de si é parte do processo. Improvisar é criar estratégias para defasar-se.

“Tempo é ritmo, sim. Mas não é ritmo só conhecido e instituído. É ritmo por nascer; por nascer e ser oferecido por cada um de nós que vive a angustiada experiência de escutar e acolher o novo sentido de ser de algo, de alguém, de nós mesmos”. (NICHAN, 2010, p. 39).





Descontinuidade

“[...] é a primeira fase do meu trabalho que é desestruturar as pessoas. Se eu não te desestruturo você não tem espaço pra nada novo. Já tem todos seus conceitos e preceitos e pré-conceitos prontos”¹⁸.

Assim como Klauss, quando comecei a trabalhar com o Núcleo de Improvisação, vi-me diante da necessidade de criar procedimentos desestabilizadores para que os artistas pudessem criar a partir desse estado de desestruturação de padrões. Com o tempo, fui encontrando minhas próprias estratégias para conseguir isso, como, por exemplo, em 2007, quando pedi aos artistas que observassem e anotassem os acontecimentos mais marcantes, num período de 24 horas de seu cotidiano.

Ao trabalhar sobre esse material, ficou explicitado que nas ações cotidianas estão inscritos nossos modos de operar as ações dançadas. Um longo e minucioso trabalho de reconhecimento nos deu possibilidades para desestruturar esses padrões de ação individuais. Com isso pudemos coletivizar esses modos de agir, que passaram a funcionar como dispositivos para todos os artistas do grupo, cada um rearticulando-os a sua maneira. Esvaziados de seus contextos (individuais), esses modos de operar a ação passaram a ter múltiplos e novos sentidos, quando apareciam no improvisado do grupo.

¹⁸ Klauss Vianna em entrevista a Lenora Lobo. Brasília, DF, 1989.

De acordo com Simondon (2009), no processo de individuação, a constituição de singularidades só acontece num processo de desconstrução. E é essa contínua desconstrução que o improvisador persegue. É por meio da desestruturação do gesto habitual que novas configurações, singulares, podem aparecer.

Os processos de desestruturação são necessários para que o corpo se atualize. A partir da desestabilização de um hábito é que podemos reconfigurar gestos, entendimentos, padrões, pensamentos e vivenciar uma atualização.

Ao trabalhar com a irrupção do gesto-tempo, com a urgência do instante, com a desestruturação do hábito, a consciência da descontinuidade está deflagrada.

A improvisação, processo que necessita do desvio dos padrões para se configurar, se dá nessa descontinuidade. “O movimento é tudo menos contínuo, sua atividade é constantemente infletida, no curso do acontecimento, pelas qualidades das respostas improvisadas que são dadas às deixas e aos alinhamentos”. (MANNING, 2019, p. 22).

Cena

“Nesse campo relacional que emerge com a experiência não existe hierarquia preestabelecida, tampouco existe uma posição-de-sujeito pré-constituída exterior ao acontecimento. Existem apenas relações emergentes”. (MANNING, 2019, p. 30).

O espaço da improvisação é móvel. Não tem dentro nem fora. A emergência do movimento, seja no corpo, na luz, ou sonoridade, muda os pontos que estabelecem tensões e reconfiguram o espaço de forma inesperada. A todo o momento as conexões entre as diferentes linguagens artísticas podem tomar diferentes rumos. O que não quer dizer que as relações entre elas sejam caóticas.

Ao pesquisar como se processam as relações entre corpo, música, luz, figurino, cenografia e público na cena improvisada, a questão da interdependência dos artistas envolvidos nessa forma de criação é muito importante, pois todos compõem a obra em tempo real e são ao mesmo tempo autores, diretores e intérpretes. Essa interdependência promove a não hierarquização da participação das diferentes linguagens na construção do espetáculo. Por isso - diferentemente do que acontece nos processos de coreografar previamente, no qual músico, iluminador, figurinista e cenógrafo participam apenas do final do processo criativo - nos processos de improvisação todos os artistas precisam participar desde o início da pesquisa.

O que constrói o espetáculo é a articulação entre as percepções de cada artista improvisador e a qualidade de suas relações no momento cênico. Assim sendo, visitar a maneira como cada artista tende a organizar seu discurso, a partir de sua linguagem, é muito importante. Para não cairmos na “armadilha” de relações já estabelecidas culturalmente nas artes, como, por exemplo, a dança seguir a música ou a música seguir a dança, a luz iluminar o corpo do artista e este estar sempre buscando o espaço iluminado etc., precisamos desconstruir algumas tendências de organização de discurso, que podem se comportar como hábito e atrapalhar o improvisado.

Conseguimos aprimorar essas relações na improvisação, quando passamos a estudar elementos formais comuns às diferentes linguagens, como, por exemplo, pulsação, frases, contrastes, variações, repetições, rupturas, velocidades, acentuações etc.. Ao estudar como eles se combinam no decorrer da história da composição, pode-se escapar das estratégias já estabilizadas e articular outros modos de compor.

Esse modo de se relacionar mantém a improvisação aberta, imprevisível, porém não caótica, pois as condutas de mobilidade são determinadas a cada instante, a partir das diferentes materialidades de cada linguagem artística, junto à capacidade de leitura dos artistas sobre como a obra está se fazendo.



Figurino

Os figurinos para uma improvisação cênica são pensados para além da sua função de vestir e caracterizar. Eles vão interferir diretamente na ação dos dançarinos, de modo desestabilizador.

Estudamos modos cotidianos do vestir de cada artista a fim de encontrar elementos que, na relação com cada corpo, possam ser provocadores de novos movimentos.

Há sempre mais de uma possibilidade de figurino para os artistas, para que não se fixe como única possibilidade de intervenção nos modos de operar o corpo e, assim, possa funcionar como agente modulador do gesto.

Desestabilizando nosso “modelo” dentro e fora, nossa autoimagem, os figurinos na cena improvisada têm um trabalho importante como desarticulador de padrões.

Por exemplo: num dos processos de criação do grupo, a figurinista pediu que procurássemos em nosso guarda roupa uma peça que não tivéssemos coragem de usar, mas da qual, ao mesmo tempo, não conseguíssemos nos desfazer. Com esse material, ela elaborou propostas para cada um dos dançarinos. Essas propostas foram confeccionadas justamente a partir das características das roupas que faziam com que não as usássemos. Saias justas, calças largas, flores em demasia, cores berrantes, decotes, golas, tecidos com texturas inusitadas etc.. Quando vestimos essas peças, elas nos causaram estranhamento e alteraram nosso modo de dançar. Tinham algo que vestia muito bem em cada um de nós, mas ao mesmo tempo nos incomodava. Características que não podíamos ver ou assumir? O fato é que revelavam certos aspectos nossos: não por uma caracterização dada pela roupa, mas pela dança alterada que ela provocava.

Iluminação

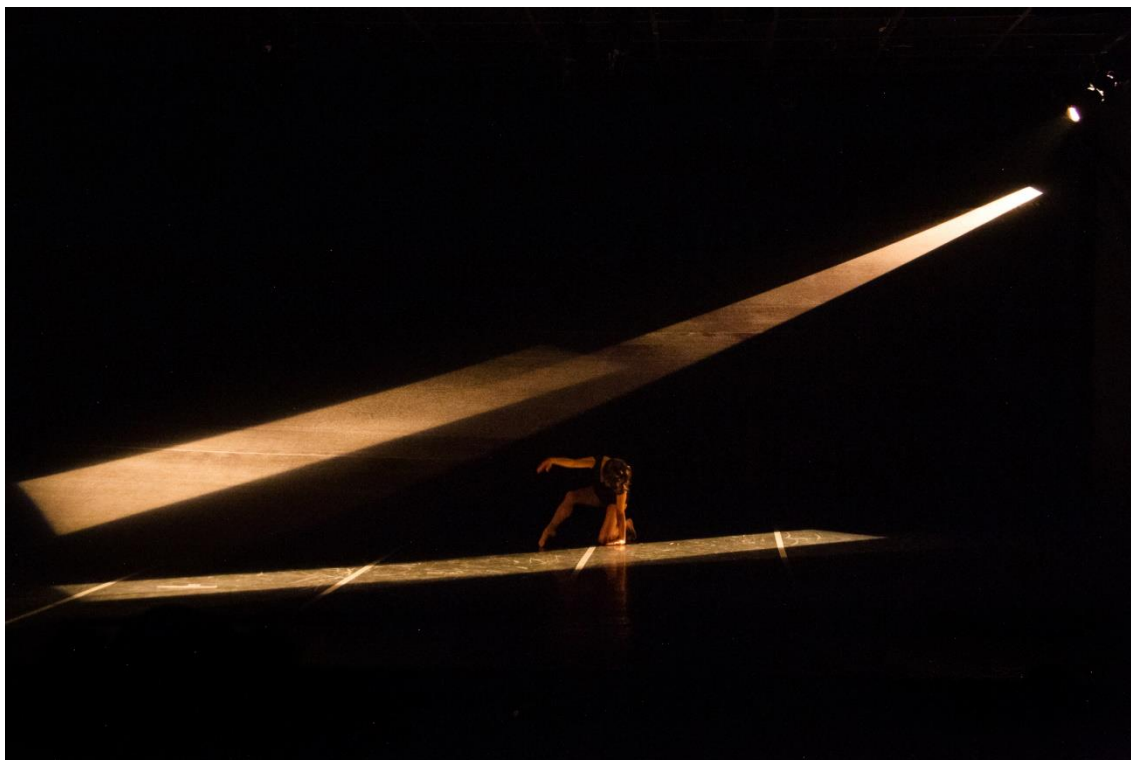
A iluminação improvisada é uma experiência nova, sem o peso e sem o apoio da tradição. Na conversa com outras linguagens, ela faz o papel do jovem talentoso, imaturo e desafiador, pronto a demolir qualquer certeza em nome do frescor da modernidade e do anseio pelo futuro. Equalizar essas intensidades num espetáculo improvisado, onde, a cada passo estamos diante do imprevisível, é um desafio que se impõe a todos os artistas envolvidos na encenação. (OLIVEIRA, 2018, p. 32).

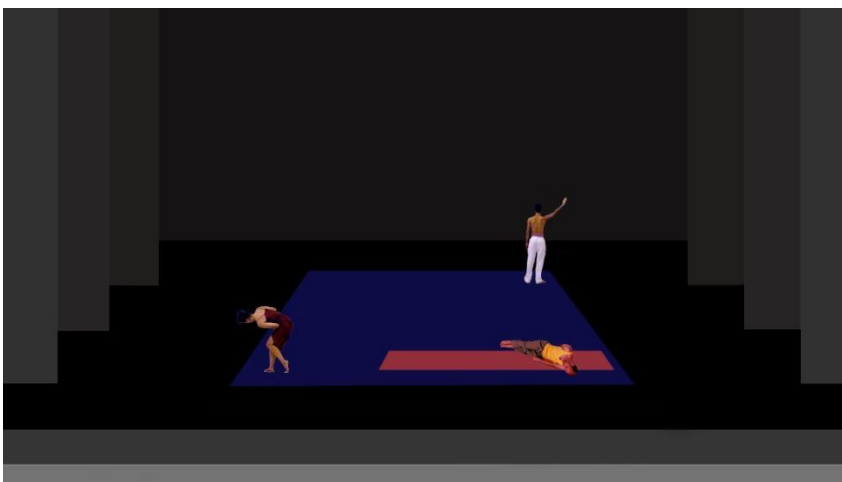
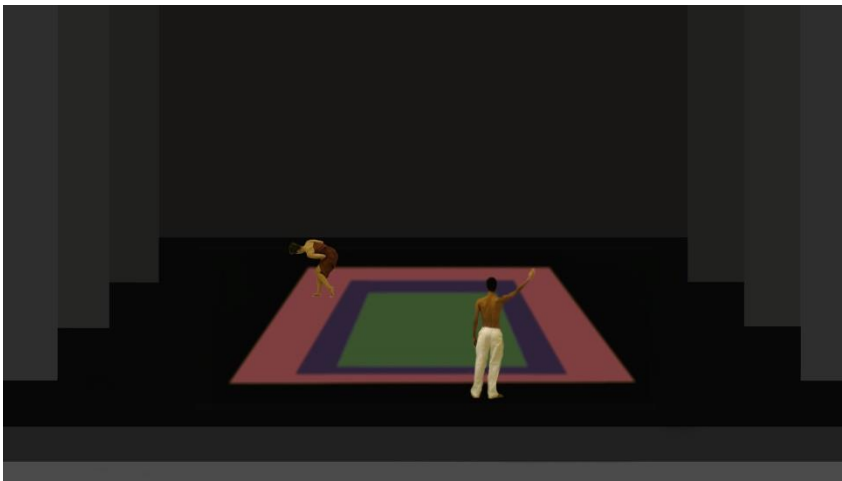
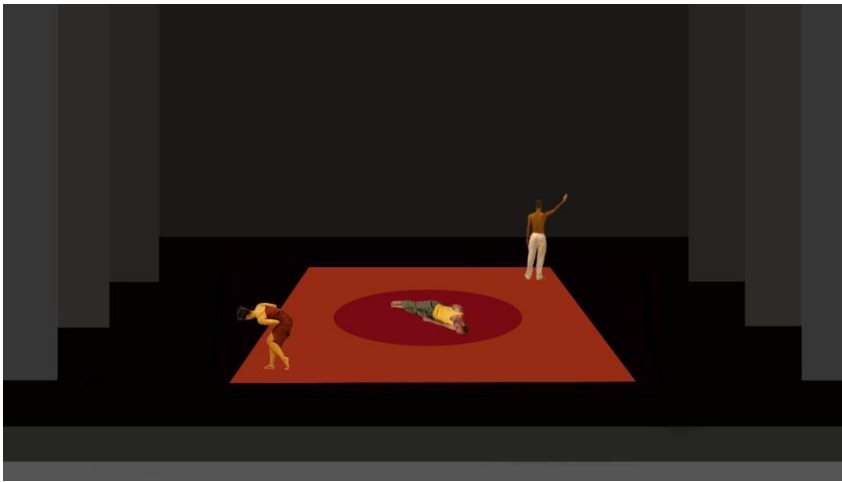
A Iluminação Cênica na pesquisa do Núcleo de Improvisação só foi possível a partir do encontro com o iluminador Hernandes de Oliveira, que desde 2007 se abriu à proposta de improvisar com a luz durante a cena. Diferentemente do que ocorre na música, o artista que desenha luz não costuma estar aberto a um trabalho improvisado.

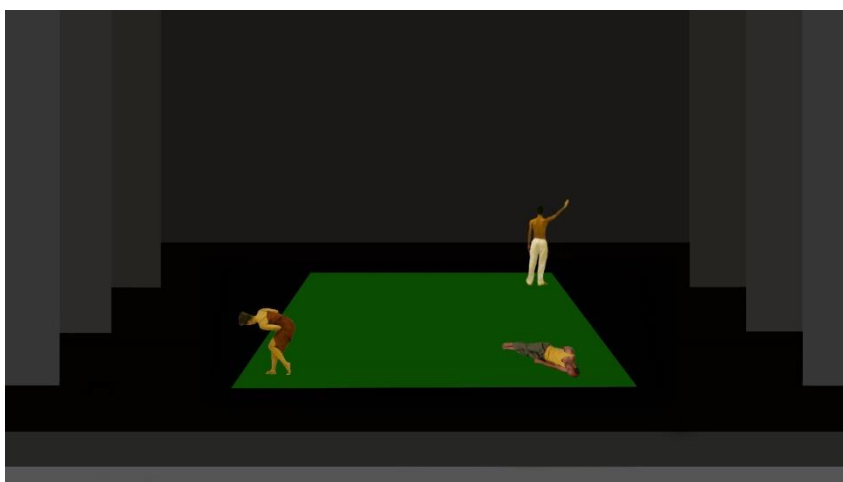
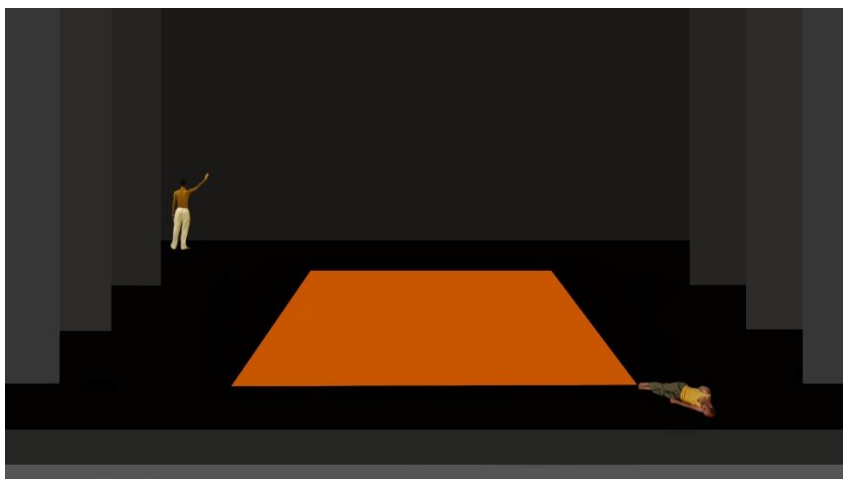
Na dança improvisada a luz não tem, como na tradição da dança cênica ocidental, apenas a função de iluminar o espaço e os corpos que dançam, mas busca na relação dialógica entre as diversas linguagens (corpo-espaco-som-luz-público) a emergência de suas ações.

As mudanças de desenhos e cores, assim como a forma como essas mudanças ocorrem, alterando as proporções do espaço e do tempo, criam tensões que, em trama com as outras linguagens, constroem a cena. Do mesmo modo, a ação do músico ou de um bailarino tensiona o espaço e altera a ação da luz.

Esse modo de pensar a iluminação traz para o trabalho uma complexidade que exige de todos os envolvidos um estudo constante. Por isso é um processo em que o iluminador participa e atua não apenas durante as apresentações, mas durante toda a duração da pesquisa, e propõe aos demais artistas vivências a partir de sua linguagem.







Cenário

Na pesquisa do Núcleo de Improvisação, é a especificidade de cada espaço que estabelece a cenografia. As possibilidades de jogo que a arquitetura circundante propõe criam, com a luz, a dança, a música e a disposição do público, diferentes dramaturgias.

No espaço cênico de um espetáculo que se utiliza da improvisação, é fundamental procurar por uma cenografia que possibilite abrir espaços para essas interações. Ao se usar elementos cenográficos, estes precisam ter um caráter fluido, mutante, a fim de estimular um diálogo sempre movente.

Por isso, nos trabalhos do Núcleo, o espaço cênico é muitas vezes trabalhado com a luz; um recurso que responde bem a estas necessidades do improviso.

Outros elementos cenográficos que temos utilizado nos espetáculos são objetos que possam se constituir em multiplicidades: um piso com determinada textura ou cor,

espelhos reflexivos etc.. Além de poderem ser movidos com facilidade pelos próprios artistas em cena e, assim, se tornarem propulsores de outros movimentos, recebem interferências da iluminação, o que lhes confere novos sentidos.





Sonoridades

Minha pesquisa das relações entre corpo e música na improvisação começou com Klauss Vianna e João de Bruçó, no processo de pesquisa de Dã-dá/Corpo.

Quando comecei a trabalhar com o Klauss, todas as minhas influências musicais foram abertas porque comecei a trabalhar com impulso, corpo e movimento. A minha musicalidade foi superinfluenciada por ele. [...] o que eu percebi, de cara, e o Klauss também se entusiasmou com isso no meu trabalho, foi a importância da cor do som para estimular o movimento. Instrumentos tradicionais ou não, metal, ou madeira, ou papel, ou plástico, ou ruídos. Isso tudo fazia parte do universo de provocar um corpo a se mover. Eu tinha uma grande liberdade nas aulas dele. Eu trabalhava com o Klauss sei lá quantas horas por semana. Eram, acho, três dias, seis horas por dia, e dois dias, oito horas por dia. [...] e aí eu tinha uma coisa de quando o Klauss estava falando da parte técnica eu imediatamente começava primeiro trabalhando o corpo [...] tinha muito isso: de adentrar meu corpo, para entrar nos instrumentos. No meu processo com Klauss, o meu corpo dança o tempo todo enquanto estou tocando¹⁹.

¹⁹ João de Bruçó em entrevista a Zélia Monteiro. São Paulo, 2006. Anexo C. p XXXIII

Provocações mútuas, entre os movimentos dos dançarinos e as ações do músico, encaminhavam a dança e a música, que surgiam no momento. A pesquisa de João com Klauss me estimulou a estudar o modo como se davam as relações entre essas linguagens, pois foi vivenciando tal experiência que percebi que essas relações poderiam ser muito mais livres do que minha formação em dança havia me apresentado (formada no balé, dançava na quadratura). Não foi a partir de uma formação em música que me motivei a experimentar novas formas de diálogos, mas a partir dessa prática, na qual novas formas ocorriam, é que fui estudar o que acontecia de diferente.



A partir de 1991, dei continuidade a esses estudos com o músico Danilo Tomic. Começamos por destrinchar os elementos comuns entre a linguagem da dança e a da música, e a partir daí improvisávamos de forma livre. Testando esses estudos na cena percebemos que, a partir do entendimento de algum elemento comum, era possível construir diálogos. Estes não tratavam de um tema, mas no seu próprio fazer iam criando sentidos, tanto para quem improvisava como para aqueles que assistiam.

Estudamos pulso, ritmo, alturas, frases, velocidades, peso, volume, harmonia, em ambas as linguagens. Pudemos constatar que as noções de pulso e quadratura ocupavam uma posição “privilegiada” na formação do dançarino, orientando seus

movimentos a partir de uma divisão temporal e espacial compartilhada com um tipo de discurso musical.

E se tais noções forem turvadas, quais seriam os pontos de encontro, os operadores que criariam essas conexões?

Considerando a noção de pulso, por exemplo, veremos que no contexto das danças populares ocidentais, ela se configura como a unidade básica de orientação temporal e espacial, a partir da qual se constituem a velocidade dos passos e as medidas dos deslocamentos. Ao elegermos esse elemento como principal conexão entre música e dança, podemos operar essa relação de diferentes formas: retirar o pulso do discurso musical, criando uma temporalidade lisa, sem referências métricas aparentes; hiperfragmentar a temporalidade; criar ritmos aleatórios; inverter a relação e definir a pulsação a partir da dança etc..

Assim, partindo de uma noção comum a ambos os meios de expressão artística, obtêm-se uma série de processos compartilhados, os quais serão variados e modificados no decorrer do espetáculo improvisado.

Fim

Por se dar em processo, a improvisação não tem princípio nem fim.

Ao improvisar, percebemos configurações que surgem e têm sua duração – longa, curta, ou ínfima, e seu esgotamento. Por se constituírem como um acontecimento, o esgotar dessas durações funcionam como irrupção, pela qual novas configurações penetram, dando folego à experiência improvisatória.

No entanto, existe uma decisão que finaliza o evento/espetáculo. Ela se sugere aos poucos. Demonstra sua presença mais de uma vez e cabe aos artistas, numa decisão coletiva, finalizarem aquele espetáculo.

Nesses processos, os esgotamentos tendem à estabilização, o que exige mais e mais esforço dos artistas a cada esgotamento. Fazer, criar, improvisar em cena - com público - são ações de esforço, e o corpo, embora de natureza improvisatória, precisa fechar esse ciclo para descansar. Esse esgotamento do corpo, no cansaço de seu fazer criar, abraça a emergência do deixar de fazer. Não o deixar de fazer ativo que é a pausa. Deixar de insistir no modo de operar instável, para voltar a operar com maior grau de estabilidade.

No decorrer da experiência improvisatória é preciso farejar os finais e cuidar para que a ansiedade não conduza a ação. O final se apresenta e, percebendo isso, os artistas o constroem, ainda no campo do imprevisível.

Como qualquer outra ação que emerge no improviso, a percepção do coletivo de artistas que nele está imerso, tende, por meio de seus esgotamentos, passar da temporalidade das irrupções às das durações.

REFERÊNCIAS

BERTHOZ, Alain. **Le sens du mouvement** – Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.

_____. **Le cerveau et l'espace** - 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gvt5ALDVk2Q>>. Acesso em: jul. 2019.

_____. **Regards sur le sport** - 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/aN-4keMYwtY>>. Acesso em: jul. 2019.

BOLLIGER, Sérgio. O caminho do improviso na dança – **revista Sobre o Improvisável** São Paulo: Núcleo de Improvisação, 2010, p. 20-30.

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.

DICHTCHEKENIAN, Nichan. Instante, essência do tempo. **Revista Sobre o Improvisável**. São Paulo: Núcleo de Improvisação, 2010, p. 36-44.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002, p. 11-35.

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

_____. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica. **Disciplina: Comunicação nas biopolíticas contemporâneas: a disseminação das bioidentidades**. Como as noções de saúde, gênero e etnia estão sendo apropriadas pelos biopoderes no contemporâneo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1º semestre, 2018 (aulas).

JUNG, Roberto Rossi. **Maria Baderna**. Gramado, RS: Editora das Hortênsias, 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.

KUYPERS, Patrícia. Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard. “Scientifiquement Danse – Quand la Danse puise aux sciences et réciproquement”. **Nouvelles de Danse**, n. 53. Bruxelles: Contredanse, 2006, p. 56-75.

LORD, James. **Um retrato de Giacometti**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MANNING, Erin. **Gesto menor**. Tradução: André Fogliano. São Paulo: Annablume. No prelo.

NÖE, Alva. **Tuning the body** – Ballettanz. New York, NY: Oxford University Press, 2006.

NÚCLEO DE ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE. Programa de Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. **Cadernos de Subjetividade**: o reencantamento do Concreto. Editora Hucitec Educ., São Paulo, 2003.

NÚCLEO DE IMPROVISACÃO. **Projeto**: Descontinuidades ou por uma poética do instante. São Paulo, 2018.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina** – barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica. **Disciplina**: Teorias da Complexidade na Comunicação: complexidade, tradução, mídia e paisagem. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2º semestre, 2017 (aulas).

_____. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica. **Disciplina**: Teorias Culturalistas da Comunicação: mídia, cultura e política dos signos. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1º semestre, 2018 (aulas).

_____. Programa de estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica. **Disciplina**: Políticas de vida e construção de corpos: estudos avançados na teoria Corpomídia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2º semestre, 2018 (aulas).

SIMONDON, Gilbert. **La individuacion a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: Cactus, 2009.

_____. **Cours sur la perception 1964-1965**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. **A mediação das companhias oficiais de dança no Brasil**: ecos da comunicação entre público e privado. 2012. (Tese de Doutorado) – Curso de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

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

_____. Entrevista a Patrícia Carvalho. **Acervo da Musicoteca**. Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte, 1987.

_____. Entrevista a Lenora Lobo. **Acervo pessoal**. Brasília, DF, 1989. VHS.

_____. **Acervo pessoal**: Disponível em: <<http://klaussvianna.art.br/>>. Acesso: mar. 2018.

HERCOLES, Rosa. As Dramaturgias do Movimento: **Revista do Laboratório de Dramaturgia** – LADI – UnB – V. 8, Ano 3, Dossiê Dramaturgia da Dança. Brasília, DF, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/login?source=%2Findex.php%2Fdramaturgias%2Fissue%2Fview%2F1929>>. Acesso em: 10 set. 2019.

ANEXO A - "Klauss Vianna e a improvisação" – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2006

Conversa entre Zélia Monteiro e Duda Costilhes - 15/08/2006 - Sala Crisantempo SP

IMPROVISACÃO/MOVIMENTO VERDADEIRO/MOVIMENTO PRESENTE

ZM: Na fase da criação do Dã-Dá, que foi de agosto de 1985 até novembro de 1987, o que é que você lembra como inquietação do Klauss em relação à dança, ao movimento, ao gesto? O que você diria que eram as necessidades dele naquele momento? O que ele estava procurando, buscando?

DC: A tal da história do movimento verdadeiro, do movimento... verdadeiro. Movimento que viesse do corpo e não da cabeça. Não aquele que a gente diz "eu vou levantar meu braço", mas como que se o braço levantasse sozinho. É como se já tivesse deixado o "eu" atrás, pra deixar a emoção florir, aparecer. Acho que é isso que ele buscava fundamentalmente.

ZM: O gesto verdadeiro?

DC: É, o movimento verdadeiro - não gesto; movimento. O que eu lembro é que durante muito tempo, pra ele, foi um trabalho de depuração, de tirar da gente tudo o que tinha de lixo...

ZM: Dos bailarinos?

DC: Sim. Todos os nossos vícios, todas as nossas paranóias. Pra chegar nesse movimento puro.

ZM: Esse puro, verdadeiro, que você fala... o quê é que seria, a seu ver? Porque fica meio vago falar em movimento verdadeiro. O que será que ele queria dizer com isso?

DC: É a história do momento presente, de não antecipar o movimento com a cabeça. Pra mim é isso. Estar num estado, deixar o corpo e a cabeça num estado onde a gente possa reagir a qualquer estímulo sonoro, ou de outro bailarino, para poder dançar uma dança presente, do momento e não a dança que foi feita anteriormente e que a gente só vai repetir.

ZM: Então essa coisa do verdadeiro teria a ver com original?

DC: É. Como é uma dança que surge no momento, você tem que estar pronto. O trabalho todo era estar pronto para pegar todas as... como uma antena... pra pegar tudo o que pudesse estimular esse movimento. Pode ser uma emoção interior, pode ser um estímulo musical, sonoro, pode ser uma relação com outro bailarino...

ZM: Mas, aí, também tem uma coisa - eu conversei um pouco sobre isso com o João - se eu simplesmente faço um gesto agora, no momento presente, isso não seria o suficiente pra dizer que esse movimento é verdadeiro, seria?

DC: Não, porque aí eu penso com a cabeça, no sentido em que você se diz "eu vou botar meu braço aqui", entende? 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.

ZM: Tá, então a diferença nesse gesto original, nesse gesto do momento presente, tem a ver com o como eu faço... não é com a mente que eu realizo as ações, os movimentos...

DC: Mas a ação é a emoção.

ZM: A emoção?

DC: Sim, no sentido de que a gente está tendo emoção a todo o tempo. Então, como transmitir, como colocar essa emoção que a gente está sentindo, no movimento, no

momento em que ela acontece. Como a gente tem emoções diferentes todo dia, a gente vai dançar diferente todo dia. Você não vai dançar uma dança pré-estabelecida. Por isso que eu falo que, num primeiro momento do processo teve uma grande fase onde era botar tudo isso prá fora, limpar tudo isso, pra que a gente pudesse estar presente no momento de dançar, com o corpo, mente, alma, tudo junto.

ZM: Prá você, a questão do desbloqueio das tensões, ou desestrutura das tensões crônicas daquela pessoa, daquele bailarino, tem a ver ou não com essa história de momento presente?

DC: Tem a ver. Por isso que levava tempo, porque tinha que desbloquear e tinha que desestruturar cada um. E isso... você não pode estabelecer um tempo prá isso. A pessoa vai descobrir uma tensão e vai soltar essa tensão que está relacionada com ‘n’ coisas físicas e emocionais... Isso se a pessoa aceitar essa desestruturação. E dependendo da pessoa pode levar menos ou mais tempo.

ZM: Como você pensa a importância disso, dessa parte do trabalho que ele fez com a gente no processo do Dã-Dá: de desestruturar nossas tensões. Pra quê que isso servia? Prá sermos melhores intérpretes; prá realizarmos melhor um personagem; prá dormirmos melhor? Era terapêutico?

DC: Pra mim, é tudo isso junto. Eu achei... eu vou trazer amanhã... o negócio da individualidade, lembra que a gente fez um relatório da individualidade? A gente trabalhou a individualidade através da visão, da audição, do paladar, do tato e dos apoios. Lá tem uma história das estátuas gregas, lembra das estátuas gregas?

ZM: Lembro.

DC: A gente fez um paralelo entre as estátuas gregas e a dança primitiva. Lembra desse trabalho? Teve um momento da pesquisa que fizemos esse paralelo. A observação das estátuas gregas era prá estudarmos os “apoios perfeitos” - um corpo pronto para se mover. Então, a coisa é: se você tem uma tensão aqui, não vai poder atingir este “apoio perfeito”. Você tem que liberar sua articulação pra deixar o movimento passar por ela. Se ela está tensa, sem que você tenha consciência disso, ela vai interromper o seu movimento, ela vai impedir, justamente, que você possa dançar melhor, ou que o seu personagem passe por ali, ou que você durma bem, entende? Mas, a partir do momento em que você a solta, você tem o apoio e então você pode usar a tensão já de uma forma consciente. E você sabe que essa tensão vai trazer “alguma coisa” na hora que você está dançando.

ZM: Como você vê esta parte do trabalho do Klaus? Como preparação corporal é muito bom, terapeuticamente é muito bom e criativamente, como é que você aproveitava isso?

DC: Esse trabalho deixa o corpo pronto para se movimentar, para dançar. Com o corpo preparado dessa maneira, você pode, a meu ver, dar duas ou três indicações para que ele se mova de uma forma presente. Pra mim a busca era essa. Enquanto você está ali, você vai dançar o que está ali e não uma coisa que se estabeleceu antes.

ZM: Então, você diria que era para criar uma dança naquele momento. Nesse sentido, prá improvisar... eu, particularmente, vejo o Klaus, no processo do Dã-Dá, com uma necessidade de trabalhar a criação da dança no momento presente. Ele não dava uma sequencia de movimentos pra gente fazer. Por isso é que tenho me perguntado se o trabalho dele com a gente na época, teria também uma intenção de nos deixar prontos pra improvisar.

DC: Sim. A busca era essa. Deixar você pronto pra improvisar e dançar.

INÍCIO DO PROCESSO DE PESQUISA

ZM: Que exercícios você lembra do Klauss ter trabalhado com você, ou com os bailarinos do grupo, no período do Dã-Dá?

DC: A primeira coisa que ele pediu pra gente, foi que cada um trouxesse um texto de que gostasse. Porque como a gente ia trabalhar a linguagem comum, íamos começar pela linguagem - porque é aquela história... bailarino não fala... Então, era importante pra ele que existisse a palavra neste começo, prá começarmos a nos comunicar com a palavra antes de começar a conversar com o corpo. Cada um trazia um texto, lia um pedaço do texto e depois ele fez a gente trabalhar com um trecho que ele escolhia.

ZM: A gente trabalhava individualmente? Eu não me lembro disso.

DC: Sim, cada um trabalhou com um trecho do texto escolhido. Eu lembro do meu: era um texto do Einstein. Outra coisa que ele trabalhou foi o espaço. Um de frente para o outro: um abre espaço, o outro vem e ocupa este espaço. Aí trocava: o outro abre espaço.

Lembra disso?

ZM: Lembro. O João chama de “passivo e ativo”. Eu não lembrava da palavra ativo e passivo... pra mim, era ocupar espaço... era construir espaços, preencher espaços. Eu lembro até que ele teve uma conversa com o grupo, porque muitas pessoas só queriam preencher o espaço e outras, como eu, só esvaziavam o espaço.

DC: Esvaziavam?

ZM: É. Eu por exemplo demorava muito para agir, porque queria observar o espaço que poderia preencher, e nisso, todo mundo preenchia e eu não tinha mais onde entrar. Não foi só eu. Ele falou que a gente não estava conseguindo dialogar por que alguns ocupavam muito. Por isso eu achei interessante o João lembrar desse nome: ativo e passivo. Acho que é uma chave pra improvisação: você conseguir esvaziar o espaço do seu movimento para poder encontrar a exatidão dele, ou seja, como colocar o movimento no espaço, inclusive criando novos espaços a partir do jeito que você se coloca.

DC: Esses exercícios eram feitos a dois, depois a três e depois o grupo inteiro. Tinha aquele também em que um senta na cadeira e o outro fica falando da pessoa que está sentada usando a primeira pessoa. Lembra disso? Então, esses exercícios eram parte das primeiras coisas que fizemos. Pra mim, já tem a ver com desestruturação, com tensão, por que ele estava fazendo as pessoas se observarem. Você começa a se observar... Processo de auto-conhecimento que ele utilizava para o movimento. Já é a busca do movimento original. Você se conhece, você conhece o teu caminho, sabe por onde passa, então, você pode estar aberto.

ZM: Que outros exercícios você lembra ?

DC: Aquele onde uma pessoa entrava no meio do círculo e ia tirando a roupa aos poucos. Até onde achasse que era possível se despir. Aí parava e outra entrava. Se alguém sentado no círculo desejasse que ela parasse, tb poderia pedir para parar.

ZM: Era um exercício de exposição diante do grupo, não? Lembra de algum outro?

IMPULSO: Gesto - Dança?

DC: Da diferença entre gesto e movimento, que é o impulso. Trabalhamos meses, ou semanas com impulso. O gesto de escovar os dentes, como que ele vira dança? Através do impulso que você vai dar. Então, ele colocou situações cotidianas: cada um fazia 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 dança.

DC: Eu tenho claramente na minha cabeça essa frase: “a diferença entre gesto e movimento é o impulso”.

ZM: Frase do Klauss?

DC: Sim, do Klauss. Trabalhamos longo tempo com impulso. A diferença de... eu me abaixar assim é um gesto, mas com o impulso esse gesto vira movimento. Teve uma fase que ele falou isso, depois ele pode ter falado uma outra coisa. Aquela coisa do Klauss, que cada semana era uma coisa diferente. Eu lembro também quando ele fez a gente sair na rua, cada um com um personagem, lembra? O Marcos foi vender bilhete de loteria. Eu saí na rua de mendigo.

ZM: Lembro. Eu não fiz este exercício. Mas eu lembro bem. O Napão saiu com a perna e o braço quebrado, a Heleninha saiu de grávida. Isso é um exercício de teatro, né?

TRANSFERÊNCIAS DE APOIOS / FRASES/RESISTÊNCIA

ZM: Eu lembro também que ele trabalhava os pontos de apoio, as transferências dos pontos de apoio no corpo. E, com isso, também, trabalhava um negócio que eu chamo de frase, mas eu não lembro como ele chamava isso. O trabalho era observar aonde começa o movimento, por onde ele caminha - qual é o meio - e onde ele termina. A gente ficava horas começando... por exemplo levantar o braço... e não podia... a gente tinha que resistir... querer levantar os braços...e não levantar.... Estou misturando dois exercícios?

DC: É, você está falando de duas coisas. Uma coisa é a leitura do movimento: o começo, o meio e o fim do movimento. Quando ele acaba, você inicia outro. Isso é uma coisa. Outra coisa é a resistência, a musculatura da resistência.

ZM: Mas o que eu lembro é que, pra gente analisar este início, meio e fim, a gente usava muito localizar o apoio, e as transferências de apoio. Eu lembro da gente ter que “segurar” o gesto. Por exemplo, eu quero levantar o braço e não posso, porque aí eu via onde este gesto começava. Com a intenção de querer levantar o braço cada um levantava a partir de um ponto: pelo ombro, pela clavícula, pode ser que uma pessoa projetasse primeiro o esterno... Tudo para analisar o início do gesto, do movimento...então, tinha que segurar o movimento, pra gente trabalhar a intenção inicial dele, quer dizer, a intenção no sentido do ponto do corpo que começa o movimento. Onde está o início daquele gesto de levantar o braço, de virar a cabeça, de levantar a perna. Não tinha alguma coisa assim?

DC: Tinha. Mas isso que você está falando, pra mim, é a coisa da tensão. Por exemplo: prá levantar um braço até aqui eu posso pensar pelo cotovelo, pelo ombro ou pela mão. Então, eu vou visualizar o gesto até lá, mas sem fazer. Eu vou conter isso. Eu vou levantar, estou levantando, levantando, levantando. Depois vou abaixar. Só depois você solta e deixa o movimento acontecer.

ZM: O que lembro é que tinha esse que trabalhava mais a musculatura, pra gente entender qual a ou as musculaturas que faziam aquele movimento. E outro era o de frase: - saber aonde o movimento começava, quando eu quero por exemplo, me levantar para ir apagar a luz. Qual era a primeira alavanca que eu utilizava.

DC: É, teve isso também. Quando você tem intenção de fazer alguma coisa, aonde que ela aparece no seu corpo?

Tá, lembrei. Agora lembrei. Então, a partir do momento que eu vou levantar... tá bom, então, a tensão vem aqui... tenho que identificar todo o caminho que o movimento faz no meu corpo até eu levantar.

ZM: Eu me lembro de trabalhar bastante isso aí.

DC: Bastante, trabalhamos muito.

ZM: Eu chamo isso de frase, mas acho que ele não chamava de frase. Por que

reconhecemos início, meio e fim do movimento.
DC: Não sei como ele chamava isso. Nem sei se tinha nome.

MUSCULATURA DA RESISTÊNCIA / PONTO DE APOIO e PONTO DE FORÇA

ZM: E esse outro que você falou, de conter o gesto, conter o movimento e depois soltar pra que ele vá “sozinho”. Pra quê você acha que ele fazia... pra quê era isso aí?

DC: Pra mim, era “musculatura da resistência”. Visualização de um movimento... Visualização de um movimento é a consciência de um movimento e consciência do caminho dele no corpo também. Musculatura de resistência, porque você vai levantar, mas você não quer... Mas vai perceber qual o caminho que faz.

ZM: A gente trabalhou muito, também, nessa pesquisa o caminho da tensão na musculatura né?! Independente dos apoios ósseos...

DC: Que é a diferença entre “ponto de apoio” e “ponto de força”. Ponto de apoio é ósseo e ponto de força é muscular.

ZM: No início esse caminho era identificado pelos pontos de apoio, como se fosse o “caminho ósseo” do movimento, e depois a gente fazia o “caminho da musculatura”. Como exercício pra percepção desse “caminho da musculatura” fazíamos esse da resistência... e qual mais? Tem uns que eu não sei se eu é que inventei... Não tinha um que fechava a mão, depois ia fazendo força da periferia do corpo até o centro e voltava? E era sequencial.

DC: Sim. A gente fazia sequencial. Fazia com o corpo inteiro, o olho, a cara, a boca, tudo, tudo. Depois solta, solta, solta.

ZM: Na verdade, eu acho que o Klauss, apesar de não falar nisso, trabalhava com cadeias musculares, não acha?

DC: Exatamente.

ZM: Que mais Duda?

TENSÕES INDIVIDUAIS

DC: Teve também, um momento onde ele pediu pra gente coreografar. Então, cada um inventava uma historinha. Eu lembro até... que eu encontrei escrita a minha historinha: eram dois bobos da corte.

ZM: Na minha memória, este exercício de cada um fazer a sua da coreografia veio depois de um trabalho de tensão individual, não veio? Você lembra deste trabalho?

DC: De tensão individual?

ZM: É. Lá na Renée. Um por um na sala com o Klauss? Depois deste trabalho um monte de gente caiu fora do grupo, você lembra?

Tínhamos que buscar um personagem que tivesse a ver conosco. Me lembro que escolhi uma mulher medieval, uma camponesa medieval. Agora eu não lembro mais porquê. Daí cada um se fechava com o Klauss numa sala e ele perguntava “qual é o seu personagem?”. Você mostrava em livro, se tivesse em livro, ou simplesmente falava sobre ... Depois, ele pedia pra improvisarmos. Eu lembro que ele me fez trabalhar muito plano baixo, me empurrou pra baixo direto. E ele ia fazendo perguntas no meio da improvisação: “por que você não faz isso?”. E você tinha que responder sem parar de dançar. Pelo menos comigo, ele fez assim. Aí é que ele que falou das tensões de cada um, foi nesse período.

DC: Ele identificou, fisicamente, a tensão de cada um?

ZM: Sim. Aí é que começou a ter gente caindo fora. Porque no trabalho do Klauss, ao trabalhar com as tensões, intenções, se passava obrigatoriamente pelas tensões crônicas

de cada um e nem todo mundo estava a fim de desestruturar suas tensões, né?! E para ele, para continuar no trabalho, precisava.

DC: É, isso você lembra mais que eu. A minha... acho que eu apaguei.

ZM: Tá. Então continua lá, na coreografia, que você tava falando.

DC: Da coreografia: cada um fazia uma pequena coreografia, escolhia um tema e escolhia os bailarinos com quem queria dançar, só isso. E a gente criava a coreografia na frente do Klauss. Acho que ele não dava indicação nenhuma. Depois a gente comentava o que se tinha na cabeça e o que saiu como resultado. Se o bailarino fez aquilo que você queria, se não fez. Porque tudo isso tinha a ver com leitura do movimento.

ZM: Acho que trabalhamos leitura do movimento e também como cada um se virava como coreógrafo, compondo. Fazia a gente analisar o que queríamos e se conseguíamos chegar lá. O “como”.

PROJEÇÃO NO ESPAÇO

ZM: Outra coisa, que com o João veio à tona, e que eu não me lembrava muito, foi o “projetar o movimento num ponto no espaço”... Não lembramos...

DC: Você projeta o movimento e depois você pega ele de volta, numa outra parte do corpo.

Essa coisa do espaço passava muito pelo olhar, né?! Você se apoiava através do olhar no espaço. A partir do momento em que você está presente no espaço, você tem noção dele, você se coloca em relação a ele. Se você tinha um espaço interno, você estabelecia um espaço externo, a relação do interno com externo. E só. Não me lembro mais...

INTENÇÃO/CONTRA INTENÇÃO

ZM: Uma coisa que o João falou também sobre “estar presente”, é que tinha a ver com o trabalho de oposição muscular. E ele falava também de “intenção e contra-intenção”, lembra? De querer entrar saindo, de sair querendo entrar... Quando você está numa ação você tenta encontrar a intenção oposta. Isso ajudava a pegar a musculatura também. Agonistas e antagonistas. Eu me lembro de trabalhar tanto pela musculatura quanto pela intenção.

DC: É. Achei, também, no caderno, a história de opostos que se atraem: dia e noite, pai e mãe, um trabalho de opostos, de oposição. Teve um primeiro momento de criação nesse grupo, que era essa coisa do espaço, do impulso e, depois, começou uma coisa mais muscular, a coisa da tensão, da intenção, da contra intenção, resistência, da contensão, expansão, recolhimento...

RELAÇÃO COM A MÚSICA – TENSÃO/ MUSCULATURA DO ENCURTAMENTO DA AUDIÇÃO

ZM: Tem uma outra fase aonde a gente trabalhou muito a relação da dança com a música. Deve ter sido uma fase em que o João voltou, depois foi embora de novo: porque o João aparecia e desaparecia. Fazíamos o trabalho da vibração sonora com o bumbo...sentir a vibração no músculo... sentir a vibração da música como uma tensão que impulsionava meu movimento.

Essa história de tensão pro Klauss era muito... estava pra todo lado, não estava?

DC: Estava, a coisa do tônus... você estar presente. Não pode estar abandonado, não pode estar largado, e não pode estar hiper tenso. Encontrar a boa atitude pro corpo inteiro, para dançar...

ZM: Acho muito interessante isso que ele fazia: trabalhar a música como um tónus. Você perceber a música muscularmente. Foi uma grande novidade, na minha vida como bailarina, porque a partir daí a música era mais uma tensão, assim como eu podia dançar a minha tensão, podia dançar a dela, ou não... Foi aí que eu entendi que tensão era pulso, tensão era música, porque reverberava do mesmo jeito que aquele tambor do João onde a gente ficava encostado horas, sentindo a musculatura vibrar. Para “não ouvir música só com a cabeça” como ele dizia. Dizia que a gente ouvia com o ouvido e viajava na música e não ficava no momento presente. O que mais você lembra dele trabalhar com a gente na relação com a música?

DC: Ele trabalhava a “musculatura do encurtamento”. Escutar a música com a musculatura de encurtamento do ouvido. Ou seja, você traz a música até você.

Tinha também etapas anteriores onde devíamos diferenciar a melodia do ritmo. Desenhar a melodia com uma mão, e manter o ritmo com outra. Desenhar com o movimento no espaço, os graves e os agudos, depois inverter, desenhando os agudos no nível baixo e os graves em cima... conhecer a base da música.

ZM: Tinha a coisa de correr atrás da música e a música correr atrás da gente, não tinha? Fugir da música, ir na frente, fugindo dela...Correr atrás dela..... quando fugíamos a gente puxava a música e quando íamos atrás dela, a música é que te puxava. Era nessa mesma fase do pulso, melodia e do desenho no espaço.

DC: Sim. Tinha também dançar depois da música. Enquanto a música toca você fica em pausa só ouvindo. Você escuta a música, desliga ela, e dança no silêncio a música que você escutou.

ZM: Dançar a memória.

RESISTÊNCIA X OPOSIÇÃO

DC: E tinha essa história da resistência, que tinha como instrução a história da tensão, foi o que a gente faz naquele vídeo com o “O Caso do Vestido”. A relação entre duas pessoas tem uma resistência.

ZM: Você via diferença entre resistência e oposição?

DC: Sim. Não é bem diferença, é que oposição cria resistência. O fato de eu querer ir, mas não ir faz com que a resistência apareça, e aí eu lido com ela. Ela é maior ou menor segundo o grau da intenção (se eu vou, ou não vou). É que nem a tensão de um elástico: quanto mais a resistência é grande maior é a tensão que acontece. Se eu cedo, eu posso ir ou posso voltar. Brincar com essa resistência, segundo você faz mais ou menos oposição.

ZM: A resistência seria esse estado de tónus que aparece com essa oposição?

DC: Isso.

ZM: Você acha que o Klauss construiu um campo propício para improvisação? Que o trabalho dele propiciava a improvisação?

DC: Pra mim, é esse o fundamento do trabalho dele: preparar você para improvisação. Trabalhar em improvisação estruturada, criar estrutura da improvisação. A história que ele falava de “ter que saber fazer cinco piruetas pra chegar no palco e não fazer nenhuma”. Você tem a energia de cinco piruetas dentro de você, mesmo se você não faz nenhuma. Essa energia das cinco piruetas é um trabalho que você fez anteriormente de estudo, de pesquisa, pra estruturar a tua atitude, o teu estado no palco.

RELAÇÃO COM OBJETO

ZM: Como ele trabalhava com objetos? No Dã-Dá eu trabalhei com o sapato, você com a cadeira, a Bel com jornal. Do que você lembra?

DC: Na minha cabeça, esses elementos eram pra dar um apoio pra individualidade de cada um, como se fosse uma muleta pra cada um. Então, num primeiro momento, cada um tinha um elemento, tinha uma coisa na qual se segurar pra se relacionar e poder se apoiar pra não ficar completamente solto no palco. E depois, largava no palco.

ZM: Lembro de forma totalmente diferente. Não lembro dessa coisa do objeto ser um apoio. Me lembro do trabalho que fazíamos de tensão na relação com o objeto. Do mesmo jeito que a gente criava a tensão entre o ponto em que estávamos e o ponto do apoio do olhar no espaço. A gente fazia um trabalho de intenção e contra-intenção com o objeto. De querer, por exemplo, pegar o objeto e não poder pegar. E, ao fazer este trabalho de criar uma resistência, de aproximação inicial com o objeto, apareciam várias intenções no corpo. Nesse espaço, criado pela oposição, apareciam as intenções possíveis, que depois eu poderia desdobrar em danças. Não se lembra de algo assim? A gente ficava horas resistindo, não podia pegar o objeto, não podia, não podia. E aos poucos ia ficando claro pra gente, ao fazer essa oposição, outras intenções daquela relação. Era como um leque de possibilidades ainda não percebidas, que se abria. Você lembra

disso?

DC: Lembro. Por isso que eu falo que é uma muleta, porque é um objeto exterior ao corpo. Em vez de ficar com essa relação só entre braço e mão, ombro e mão. Essa relação de oposição no corpo era relacionada com um objeto exterior, pra mostrar o quê tinha como indicação com relação ao espaço. Então, você já tem aí um trabalho de espaço, você coloca essa relação no espaço. A relação de resistência que existe não só no corpo, mas no espaço, com relação ao objeto. Por isso que eu chamo de muleta.

ZM: Sim, mas ele tinha um trabalho técnico, vamos dizer assim, para se relacionar com o objeto. Não era “pegar” o objeto e sair com ele, improvisando. Eu lembro dele falar: “você põe um brinco em cena, você tem que ter uma relação com este brinco. Se não, não me interessa você botar este brinco”. E essa relação, pra mim... o que ele queria... que relação era essa, com o objeto? Pra mim, ficou claro que era uma relação física. Começava por aí, e nessa relação física, de oposição apareciam possíveis intenções: de amor ou ódio, de aproximação, carinho, repulsa, sei lá, todas as possibilidades, né. Você lembra mais alguma coisa destes exercícios com o objeto? Além desse da oposição?

DC: Não. Porque os objetos apareceram somente no fim mesmo do processo, só um tempinho antes da gente estreiar.

RELAÇÕES DE PARTES / METODOLOGIA KLAUSS ?

ZM: Então, coisas que eu fui lembrando e fui pondo no papel: observação, oposição, que tinha a ver com intenção/contra-intenção, pontos de apoios ósseos, transferências de apoio, impulso, alinhamento ósseo, frases (início, meio e fim), tensão, observação das tensões, do encadeamento das tensões, pontos de força, resistência... Também conversei com o João sobre o fato do Klauss dar uma aula em que ele resolvia que dedão do pé tinha tudo a ver com nariz e que, através dessa relação dedão do pé/ nariz, ele alinhava nosso corpo inteiro. Eu sempre tive essa impressão do Klauss: de que ele podia dar uma aula da orelha em relação com o maléolo interno, sabe? Um negócio que em princípio não tinha nada a ver com nada, levava todo mundo a ficar horas no equilíbrio, na meia ponta, a fazer espiral ... tudo por causa da orelha com o maléolo interno. É como se ele pudesse inventar qualquer aula.

DC: Você lembra que ele dizia: “ai; o corpo é chato por que é tudo igual, é sempre a mesma coisa. Duas pernas, dois braços, tronco e cabeça. Corpo é isso”. Ele sempre inventava maneiras diferentes de falar a mesma coisa. Então, vou abordar o quadril pelo fêmur, ou pelo íliaco, ou pelas inserções musculares, ou pela co-relação com o ombro...

ZM: Então Duda, aí entramos numa coisa bem importante para as discussões que tenho tido aqui em São Paulo sobre o trabalho do Klauss. Me parece que o que é importante no trabalho dele são essas relações. O que, na minha opinião, caracteriza melhor a didática dele não é que ele pedia para abrir os ísquios ou fechar os ísquios, ou direcionar assim ou assado os ossos do pé. Não é isso. Mas sim conseguir estabelecer relações no corpo. E do corpo com o espaço ou com outros tantos elementos. Quando ele propunha abordar a bacia pela crista superior ou pelos ísquios ou pelas inserções musculares numa relação com o maléolo externo ou interno, ele parece querer algo com isso, tanto didática quanto criativamente.

DC: É que a partir de uma relação, qualquer que seja, você constrói o corpo inteiro. Você pega mão: dedo com punho, ou punho com omoplata oposto... A partir desse trabalho você vai trabalhar o corpo inteiro. Então, você pode trabalhar a pirueta pelo impulso do braço, pelo impulso do pé no chão, pela cabeça que vira, pela relação do xis com o equilíbrio, pelo equilíbrio de dois pontos: esterno e quatro dedos abaixo do umbigo...

ZM: O professor pode... Pode não, ele cria uma aula dele, né?

DC:É.

ZM: Não é como no balé, onde eu vou fazer uma progressão sempre igual em aula: demi plié, grand plié, depois tendus, depois os jétés, etc.

DC: Não, não. Aí volta aquela história, tem o caminho: por exemplo, sai do chão pra ficar de pé e depois... Mas pra mim, o caminho é chegar à sala de aula, ter consciência do seu corpo, trabalhar com ele anatomicamente e/ou tecnicamente e depois, contato.

ZM: Então, mas este trabalhar anatomicamente e trabalhar tecnicamente...

DC: Isso era feito de mil maneiras diferentes...

DIDÁTICA DE KLAUSS/ O QUE SERIA A TÉCNICA DE KLAUSS?

ZM: Essa discussão é bem importante, até pensando no que ficou do Klauss em termos de didática. Além dessa estrutura básica diária, como você falou, do chão até o em pé, colocar o aluno em contato com seu próprio corpo, esse trabalho técnico... O que é isso exatamente? Porque muita gente fala que “o Klauss não definia nada”.

DC: Nesse sentido, o que tinha de código, pra mim, é o eixo, o trabalho do eixo. O eixo começa pelo pé, que tem o contato com o chão, até o trabalho dos dedos do pé, os arcos de sustentação, o quadril, o esterno e o olhar, na altura dos olhos. A partir daí, você tem o eixo vertical. E esse eixo é maleável. A emoção, tem dia que estou mais contente, tem dia que eu estou mais triste... didaticamente essa era a primeira coisa a adquirir tecnicamente. A partir daí, você pode trabalhar.

ZM: Então, mas aí te lembro que às vezes a coxofemoral era em dedans, depois era em dehors... e eu não enxergo uma seqüência nisso....

DC: Tudo bem, mas primeiro vamos dizer assim, né... no primeiro ano você trabalha para soltar a coxofemoral, diferenciar as duas partes: ilíaco e femur. Dar espaço nesta articulação. Então você passava um ano só fazendo isso.

ZM : Mas durante todo o tempo que eu trabalhei com o Klauss não tinha esse negócio de evolução por ano, não tinha.

DC: Tinha. Tinha no sentido de que, por exemplo... justamente nessas aulas que eu falei, de nove às onze, meio dia às duas e de sete às nove, elas eram níveis diferentes. Então, a da noite, era a menos avançada. Tinha coisas que ele falava nas duas aulas primeiras e que ele não falava à noite...

ZM: Bom, mas isso é outra coisa, níveis diferentes, mais ou menos adiantados, isso sim. Mas essa progressão de trabalhar primeiro isso, pra depois trabalhar aquilo com o aluno, eu nunca vi ele defendendo essa ideia, não me lembro.

DC: Ele não defendeu porque as turmas iam com ele, essas turmas de nove às onze... Isso que eu estou te falando. Isso nunca foi discutido com outras pessoas ou colocado, mas ele me falava entre as aulas. Como eu anotava as aulas (ele me pedia pra anotar) eu lembro que ele me dizia: “hoje trabalhei isso, você tem que trabalhar isso, pra depois trabalhar aquilo”.

ZM: Acho que entendi o que você está tentando me dizer. Você não deve abordar um aluno iniciante pela musculatura ou pela oposição. Nesse sentido sim, acho que todos nós concordamos: tem que trabalhar primeiro com a estrutura óssea, tem que construir o corpo a partir dos apoios dos pés no chão para se chegar à posição da cabeça... Acho que você tem mais dados do que eu sobre isso, mas acho que vai por aí e não por uma seqüência de exercícios, como no balé.

DC: De uma outra forma o Arnaldo me fez essa pergunta: “o que ficou em você do Klauss, nas suas aulas. Como você faz ou como você lida com isso? Você faz aquelas aulas que ele fazia? Como é que é?” Aí, eu respondi: “eu até posso fazer a aula como ele fazia, mas eu acho que não é esse o trabalho dele”. O trabalho dele é o contrário, é avançar. Se eu for fazer exatamente a aula como ele fazia é “forma”, não é “movimento”. Ou seja, a minha aula evolui comigo. Lembro quando eu era assistente dele que ele falava “tenta achar uma outra forma de falar isso”. Ele me dizia: “tenta achar uma outra imagem, fazer de uma outra maneira”. Como abordar os mesmos temas que ele abordava, mas de uma outra forma. Ele sempre me incentivou a fazer isso. Então, eu acho que no trabalho dele você tem balizas e, em cima dessas balizas, você evolui. Você vai pra frente. Por que ele te dá essa possibilidade pra você ir pra frente, por que você está vivendo, você está andando, você está sentindo cada vez mais, você está aprimorando, né, afinando sua sensação, sua consciência, o teu conhecimento técnico, autoconhecimento como pessoa e tudo. E isso evolui. E era o que ele fazia. Se num belo dia ele sentia que isso aqui tem a ver com aquilo ali, ele aplicava isso. Se hoje eu sentir que aquilo tem também, eu vou aplicar.

ZM: É isso que eu sinto. Se você faz uma relação hoje no seu corpo e dá uma aula com isso, se consegue construir uma aula a partir desta relação vivida, pra mim é totalmente o espírito Klauss Vianna.

DC: Completamente.

ZM: Embora ele nunca tenha dado essa aula aí.

DC: E nunca tenha utilizado esses seus termos, nunca tenha estabelecido tal relação. Claro, pra mim, é óbvio isso. É o fundamento mesmo. O Klauss é isso. Pra mim, o melhor termo pra definir é ferramenta. Tenho ferramenta pra fazer isso. Assim como um professor de clássico vai te dar as ferramentas pra aprender o plié, tendus, o developé e que isso evolui dessa maneira, por que esse passo vem antes daquele, isso são as ferramentas do balé clássico. O Klauss deu ferramentas pra você observar o seu corpo e sentir que as coisas são interligadas, completamente. Então, você tem a capacidade de interligá-las, e de aplicá-las e de ensiná-las.

ZM: A partir dessa compreensão, quando você entende isso, porque não é fácil não... foi muito difícil pra mim começar a dar aula dentro deste pensamento do Klauss. Eu pensava: “como vou fazer se eu não tenho o código?”.

DC: Mas é difícilimo dar essa aula. Justamente porque não é uma aula “a + b”. É uma aula que ele foi criando na vida dele.

ZM: Estamos falando de aula, mas acho a mesma coisa no processo criativo, né?

DC: Aquilo que eu falei, tudo que ele aplicou na gente, no processo do Dã-Dá, veio da aula, ele aplicava na aula. Só que, na aula, era durante duas horas e eram duas vezes por semana. A gente era durante três, quatro horas por dia, todo dia. Então, a coisa só faz aumentar. A gente desenvolvia e ia mais longe. Mas tudo é o processo criativo... Por isso que dar aula de Klauss é difícil, porque a aula é criativa, construída criativamente.

Ele me fez anotar todas as aulas, agora eu leio duas, três frases das coisas que eu anotei e faço uma aula em cima daquilo. Precisa apenas de uma frase, ou de um exercício de uma aula.

ZM: Então, Duda, eu queria retomar a conversa de ontem ... sobre alguns exercícios que a gente fez no processo de pesquisa do Dã-Dá, , quando era o grupão ainda... Pra depois talvez a gente pegar um pouco mais os exercícios onde ele trabalhava a tensão e tal, que são mais do final do processo. Você falou em dois exercícios que eu não me lembrava, depois eu lembrei de um, o outro continuei não lembrando... Que era o do futebol... futebol? Torcida! O que era esse exercício da torcida?

DC: Nesse começo do processo o grupo era grande e o Klauss trabalhou muito a relação do grupo, até pra se conhecer, pra quebrar todos os bloqueios psicológicos e emocionais e aproximar, ajudar as pessoas a se relacionarem. Então, teve um dia que ele criou uma torcida de futebol, então tinha uma movimentação toda de uma torcida de futebol, como se estivesse num estádio de futebol. E no dia seguinte, ou dois dias depois, teve alguém que veio ver o ensaio... A gente resolveu refazer essa torcida de futebol, mas o Klauss não estava lá... Você também não estava porque você estava doente nessa época, e o grupo decidiu fazer: “Ah, então vamos refazer a torcida”. Eu fui contra, falei: “não, não vamos fazer essa torcida porque não tem nada a ver, essa torcida resultou do processo que a gente tinha feito com o Klauss naquele dia”. E isso causou um debate dentro do grupo, o quanto nos sujeitávamos ao Klauss e só dizíamos “sim” ao que ele fazia, sem ter nenhum espírito crítico e tudo isso. E eu me recusei a fazer e as pessoas fizeram e não deu em nada, porque não teve todo aquele processo antes, pra daí chegar na movimentação da torcida.

ZM: Dessa torcida você lembra o que ele foi que ele deu como exercício, como trabalho?

DC: Não. Não lembro. Só lembro da torcida.

ZM: Mas de qualquer maneira tinha uma coisa no processo de preparação que foi perdido, então, refizeram a torcida pelo desenho final, pela forma... Aquela estória: o desenho final não era o que ele queria.

DC: Exatamente. Não é o que conta. O que conta é o processo que leva até ali. Uma outra coisa foi aquele exercício do desnudar. Que era todo mundo, seja um círculo, ou de face, não sei se isso tem alguma importância, na verdade... duas pessoas, e uma pessoa começa a tirar a roupa da outra e a pessoa de quem se está tirando a roupa por exemplo, se é você quem está tirando a minha roupa, eu é que vou dar o limite.

Conversa entre Duda Costilhes e Zélia Monteiro - 16/08/2006 Sala Crisantempo SP

DESBLOQUEAR (CORPO / PSIQUE)

ZM - Esse exercício de tirar a roupa era pra trabalhar o limite e se expor diante do grupo?

DC: Sim. Para quebrar com os bloqueios psicológicos e emocionais.

ZM - Esses são exemplos de exercícios que fizemos que visavam aquela estória do “desbloquear”. E não eram apenas um trabalho técnico da musculatura, ou de percepção das tensões e de leitura dessas tensões, mas tinha todo esse lado que trabalhavam direto no psicológico da gente, não é?

DC – É. E como ele sempre falava, a tensão resulta também de um bloqueio emocional, uma tensão psicológica e emocional. Então, teve uma época em que ele trabalhou com cada um e chegou a identificar aonde se localizava a tensão corporal de cada um de nós, se era nos pés, se era nas pernas, se era nas costelas... e o bloqueio emocional que

causava isso. Então ele propunha exercícios individuais. Eu lembro que pra mim era “o caso das duas portas” e aí na hora, eu tinha que sair por uma dessas portas, tinha que escolher uma das portas e sair. Ele me disse: “você vai ter duas portas e vai se relacionar com elas”. Mas, o que eu punha nas portas era meu, ele só me propôs um cenário, vamos dizer assim. Talvez pra outras pessoas ele tenha pedido outras coisas, como o personagem para você, porque isso era diferente para cada um.

Eu acho que ele associava que a tensão muscular resulta de uma tensão emocional, uma tensão psíquica, por isso é que ele insistia e achava bom que as pessoas fizessem terapia, porque ajuda a soltar.

ZM - Quer dizer, a história das portas foi você que trouxe pra ele, não é?!

DC - Isso. É.

ZM - Depois de um pedido dele?

DC - É.

ZM - Eu lembro também.

DC - É, mas esse pedido dele é que a gente não lembra... pra você foi uma componesa, né?

ZM - É, o meu era uma camponesa medieval, mas não lembro o quê que ele pediu, lembro que era um trabalho em cima das tensões individuais. ele tava trabalhando um pouco nessas tensões psicológicas, eu não sei que nome dar pra isso...

DC - É isso, é tensão psicológica e emocional, são bloqueios, né? Pra mim, eu associo a isso, e eu acho que ele associava também. A tensão muscular, não é só física, mas também resulta de uma tensão emocional, uma tensão psíquica. Essas tensões, justamente porque são tensões, porque são bloqueios, tem a ver com a história de cada um. Então, tem a ver com que momento cada um está, a idade, relação com o próprio corpo, a história de cada um com o corpo que tem. Você tinha uma história completamente diferente da minha, com a resistência do clássico, eu não tinha essa resistência, né, o teu bloqueio era um o meu era outro, o do Marcos era outro, o do Zé Mário era outro... Por isso que ele insistia e achava bom que as pessoas fizessem terapia, porque ajuda a soltar. Eu lembro que ele contou uma história de uma menina que tinha uma tensão muito forte aqui, no ombro, que ele fazia e desfazia e trabalhava e ela não relaxava essa tensão no ombro. Até um dia que ele deu uma sacada e pediu pra ela trazer uma foto dos pais dela. E a menina trouxe a foto, e o pai dela era um cara muito grande, muito forte. Então, ela tava, de alguma forma, tentando se moldar ao pai dela. Só que ela era pequena e magrinha, e o pai era um cara grande e forte, então, a dificuldade de ela soltar essa tensão no ombro era, não só muscular, mas era também porque tinha uma projeção do pai muito forte.

ZM - Um outro exercício que tem a ver com isso, era aquele onde uma pessoa sentava e a outra pessoa falava na primeira pessoa, sobre essa que estava sentada.

DC - Mas isso foi bem no começo: você tá sentada e o outro fala: eu sou mulher, e estou com uma tira na cabeça, e eu sou “assim”, e eu sou “assado”, professora de dança, e eu viajei, eu voltei...e ficava dando voltas assim, falando na primeira pessoa e não podia parar, tinha que ficar num ritmo, sem parar pra pensar o que você ia dizer. Mas isso foi bem no comecinho.

COMO A EMOÇÃO SE COMPORTA NO CORPO

ZM - Eu lembro também daquele “vem pra perto de mim” e “vai pra longe de mim”. Pela repetição de uma das frases, falando para o outro, olhando na cara dele e repetindo durante dez minutos a mesma frase, íamos percebendo o crescimento da emoção e como o corpo se comportava. E a outra pessoa, quieta, também estudava a emoção dela e como o corpo se comportava. Depois mesma coisa com a outra frase.

Essa observação de como a emoção alterava o corpo era para depois saber usar isso em cena, né?!

DC - E isso não se fazia em distâncias diferentes também? Você falava de uma distância, depois de um tempo de uma outra distancia, mais próxima do outro.

Hum... mas é a essência, como a emoção se comporta no corpo, como se manifesta no movimento. É essa estória que a gente tava falando, tem emoção o tempo inteiro, então como traduzir ela em movimento sem interferir com a cabeça, sem bloquear ela. A gente tem milhares de armas pra inibir a emoção, carapaças, tensões, códigos... pra esconder, e a dança que ele buscava era essa de não bloquear, não esconder, não por a máscara, ao contrário, tirar e deixar a “emoção pura” realizar o movimento. Então pra que isso aconteça você tem que desbloquear o corpo, através da técnica, através da emoção, através do músculo e do osso.

ZM - E agora, ontem a gente também falou um pouco disso: que muita gente saiu desse grupo porque não aguentou o tranco desse tipo de trabalho. Ao trabalhar com a emoção a gente fica com muito medo de se expor, né? Agora quando você lembra esse exercício de tirar a roupa: lógico que dava medo de se expor, e não era só esse exercício, mas inúmeros exercícios que a gente fazia pra expor essas emoções, às vezes, é...

DC - Perturba, né?

ZM - é...

DC - Lembrei dessas estórias de tirar a roupa e das portas, tensão individual de cada um, mas teve também o exercício “dos personagens”. Ele pediu pra cada um sair na rua com um personagem (o Marcos foi vender bilhete de loteria na rua, eu saí de mendigo, o outro foi vender docinho na rua...).

E por exemplo eu passei, sei lá, uma hora, duas horas, vestido de mendigo na rua. Hoje quando eu penso realmente na coisa; nossa a policia podia ter me levado.

Lembro que tive uma sensação muito estranha, porque você se sente humilhado, mas ao mesmo tempo você tem um grande poder. Eu andava e as pessoas mudavam de calçada pra não cruzar comigo, então era uma mistura estranha de humilhação e de poder, não sei porque, porque as pessoas olhavam pra você, não sei.

ZM - E eu me lembro um dia - já depois daquele exercício individual do cotidiano que tem gravado, com todo mundo - que comecei a usar os apoios e as tensões de quando eu dou aula de balé, por exemplo, e acabei fazendo a “professora Zélia”. Um aspecto da minha personalidade se tornou o mote pra eu dançar. E eu me lembro d’eu dançando, improvisando com os apoios e as tensões da “professora”. Isso foi muito marcante pra mim, porque eu consegui entender, nesse dia eu consegui entender a história de dançar as próprias tensões, se usar como próprio personagem. Através das tensões você é personagem de si próprio. Não sei se estou sendo clara...

DC - Claro. O fato de você fazer um personagem de vendedor de loteria, de tirar a roupa diante do grupo, de trabalhar tecnicamente as coisas como ele trabalhava, pontos de apoio, pontos de força, identificar as tensões, tudo isso contribui pra você ter os elementos para poder trabalhar, por exemplo a ”professora”. Então você chega num ponto onde identifica a tensão e usa ela, ela não é mais contra mim, não me bloqueia mais, mas ao contrario, inverte a situação, começo a trabalhar com ela.

Cronologicamente teve a estória do grupo que abre o espaço e preenche o espaço, tem a estória da cadeira falando na primeira pessoa, já mais pra frente essa estória do impulso, (o que é que diferencia gesto e movimento, o impulso). Nesse exercício ele pediu pra cada um escolher uma situação do cotidiano, escovar o dente, acordar, tomar banho, e ver quais são os gestos que você usa quando você faz essa ação do cotidiano, e colocar impulso nesse gesto, e fazer uma pequena coreografia. Isso tá no vídeo que eu vi com você, que tem o grupo todo. E nesse vídeo tem também a coisa do grupo: tem um que vai na frente, que faz um movimento, e tem o grupo inteiro que faz o movimento.

IMPULSO X DESENHO DO MOVIMENTO

ZM – Era também o impulso no grupo que a gente estava estudando não é?

DC – É. Tem a coisa do impulso e o quê que diferencia gesto e movimento, o impulso. Então ele pediu pra cada um escolher uma situação do cotidiano, escovar o dente, acordar ou tomar banho... E ver quais são os gestos que você usa, quando você faz essa ação do cotidiano, e colocar impulso nesse gesto, e fazer uma pequena coreografia. É isso que tá no vídeo que eu vi lá com você, que tem o grupo todo. E nesse vídeo tem também a coisa do grupo, porque no fim, tem um que vai na frente que faz um movimento, e tem o grupo inteiro que faz o movimento, onde todo mundo age junto, ninguém fala nada, ninguém sabe a que momento vai começar e todo mundo faz junto, por causa da ligação entre nós, atenção que já está alerta.

ZM – Esse alerta, por exemplo, que tem no grupo era porque a gente estava aprendendo a ler o impulso que o outro fazia e tentar “pegar” o movimento pelo impulso e não pelo desenho. Se a pessoa levantou o braço, interessava como ela partiu aqui da clavícula pra levar o braço pra lá, a intenção ligada ao impulso de onde saía o movimento.

Acho importante destacar que nunca que o Klauss pedia uma leitura pelo desenho do movimento. Era pelo movimento, o movimento que é o impulso inicial, pontos de apoios, alavancas etc.

DC- Daí volta aquela velha estória, ele não parava, né? Então, nesse momento do grupo, movimento era impulso, era importante termos consciência do impulso. Uma vez que o impulso era adquirido, ele podia passar pras coisas psicológicas, aprofundar, então você trabalha de uma forma corporal, tecnicamente e mais pra frente vai para uma coisa psicológica.

DISTORÇÕES / DANÇA PRIMITIVA X CORPO PERFEITO (?)

DC - E isso tudo levou, não sei se você lembra, às danças primitivas e das estátuas gregas.

Começou com aquela história do pé, pegar energia, vai passando energia, e a coisa da distorção, a gente distorcia, distorcia, distorcia, então tinha a ver com África, Orixá. Ao mesmo tempo a gente trabalhava os pontos de apoio e o uso “perfeito” deles, o corpo aberto, o corpo pronto pra dançar, e ele comparou com as estátuas gregas. A gente passava de um para o outro. Então você trabalha tecnicamente abrindo espaço no teu corpo pra depois deformar e ele passa pra deformação através da tensão.

PROJEÇÃO E DESENHO NO ESPAÇO / EU E O ESPAÇO (eu dou e ele me devolve)

DC - Tem também a fase da leitura do movimento: jogar movimento no espaço, pegar ele por outro ponto do corpo.

ZM – E o desenho que ele realiza no espaço.

DC – Tinha que ter um começo, um meio e um fim. Eu faço um movimento e termino ele jogando para o espaço, mas ele pode terminar dentro de mim também.

Tudo isso porque ele queria fazer a projeção pelo espaço e fazer com que voltasse pro corpo, pegando por um outro ponto. Tudo isso pra mim, de uma certa forma, você trabalha psicologicamente e emocionalmente.

ZM – E com essa coisa da deformação, o que você acha que ele queria, o que ele estava buscando?

DC – A estória de deformar a forma, ou seja, não tem forma. Você deforma a espiral tanto pra dentro quanto pra fora.

ZM – Não fixa naquele ponto que seria o belo e bonito, ”a forma”, pra nossa cabeça de bailarinos, né?

DC – Quebrar. É uma coisa de quebrar com a estética, que é aquela coisa: não tem estética.

ZM – Acaba tendo, a gente olha e vê algo...

DC – Sim, mas é uma estética que é o resultado do caminho da emoção no corpo. Porque você está presente, porque você está com os cinco sentidos abertos, alertas e você dança o momento presente, aí isso vai resultar em algo no seu movimento. Mas você não vai pensar, “eu vou levantar o ombro, eu vou botar minha mão ali, vou colocar meu cotovelo assim”, tudo o que vai acontecendo é porque estou reagindo ao som, à luz, ao teu movimento, à câmera, à tudo. O trabalho era estar preparado pra isso, e a peça resultava disso.

OS CINCO SENTIDOS

ZM – “Os cinco sentidos”... você fala disso sempre. Como é que ele exercitava isso? Para estabelecer a relação com a tal da emoção, com a tal da expressão?

DC – Ele trabalhava por exemplo, a estória do paladar: - coloca um pedacinho de pão na boca, não engole, deixa o corpo engolir, ele vai salivar, salivar, salivar... deixa a saliva entrar percebendo o caminho, e vai sentindo o pedacinho de pão. Lembro de um dia que a gente tava fazendo uma aula particular e quando acabou a aula - tava um puta calor - eu fui lá no filtro pra pegar um copo d’água. Aí o Klauss chegou e falou: “Pêra aí, 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 vai engolir, deixa o corpo engolir”, e aí eu lembro que a água veio e justamente porque eu tava com uma puta duma sede, e como o corpo estava quente e a água era fria, eu sentia a água entrar, eu sentia a temperatura da água pela garganta. Eu tive a sensação de sentir o peso da água no meu corpo e eu comecei a dançar isso, o peso da água. Nunca mais, nunca mais aconteceu. O que era incrível era a temperatura da água, era muito diferente da do meu corpo, por isso dava pra sentir. 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?!

ZM – É... e ele não parava, né? Você saía com ele depois da aula, ia jantar e ele continuava “dando aula”.

DC – Exatamente. É por isso que é difícil falar qual era o exercício que ele usava pra trabalhar com você, ou esse tipo de coisa. Ele trabalhava com você o tempo inteiro.

ZM – Mas o que é importante pra mim com essa pesquisa não é formalizar nenhum exercício dele, mas aprofundar um pouco o pensamento, o que ele poderia estar investigando criativamente como linguagem.

DC – O olhar, por exemplo, ele trabalhava projeção do olhar, o ouvir, como ouvir a música, ele falava em encurtar a audição. Ele trabalhava a musculatura de encurtamento e de expansão e aplicava isso na audição: você põe o queixo pra dentro, faz uma pressão, encurta a audição. Ele trabalhava fisicamente com o sentido da audição, trabalhava fisicamente com o paladar, o olhar e depois com o tocar.

DESAUTOMATIZAR / VOCÊ NÃO FAZ, É O CORPO QUE FAZ

ZM –Nessa tua descrição, do dia em que você comeu o pão, tomou água, é importante para vermos que no trabalho dele tinha essa coisa de acordar as sensações mais refinadas do corpo. Normalmente a gente está um pouco anestesiado no que diz respeito às sensações e vai fazendo tudo no automático. O Klauss trazia muitos exercícios que desautomatizavam a gente. Não era só parar de esticar a ponta automaticamente, era muito mais profundo do que isso. Desautomatizar o gesto, a deglutição, desautomatizar a visão, a audição, o uso da coluna, o pliê, era em todos esse níveis que ele propiciava que a gente saísse do automático e voltasse a sentir. Porque é nesse sentir que estava, a meu ver, a possibilidade de criar.

DC- É por isso que ele chamava de dança criativa. É sempre a mesma história, é o corpo que faz, não você que faz.

ZM – E são exercícios que realmente te dão essa sensação, você vê seu corpo agindo. Eu até me assustei um pouco, porque provavelmente o exercício pegou alguma tensão no meu pescoço. Vou dar um depoimento agora:

- quando a água foi descendo eu fui sentindo o caminho dela, tava achando uma delícia, ela foi escorrendo, se espalhando em leque por cima da minha língua, indo pra trás, aí ela subiu e tocou o topo, no início da garganta, e eu tive uma sensação de sufocamento, como se eu estivesse me afogando. Ela encheu minha garganta e aí eu fiquei com medo e engoli. Então deu pra ver direitinho quando meu medo interferiu no movimento e eu não consegui dar continuidade a ele.

TEMA E TEMA

ZM - Você lembra dos exercícios que ele dava pra gente ir melhorando a leitura do próprio movimento, percebendo quando a gente “cortava” “desviava” o movimento? A estória dos temas... O que era tema pro Klauss ?

DC – O tema pra mim está ligado a história da projeção do movimento. Depois de um trabalho técnico de preparação, vamos trabalhar com a improvisação, e não sei..., a gente já estava numa fase aonde a gente escolhia o tema da improvisação, que era sempre um tema corporal. Por exemplo, o caminho do punho até o ombro, vou trabalhar com isso, então a gente devia identificar o quanto esse movimento era verdadeiro, e quando é que a gente começava a interferir com a cabeça.

ZM- Mas qual que era o tema? Era esse negócio do punho até o ombro?

DC – Isso. Cada um escolhia com o que trabalhar.

ZM – Mas eu lembro que tinha um outro tema. Tinha esse que você tá falando, por exemplo, eu vou escolher fazer transferência de apoios, vamos dizer: do punho até o ombro, mas dentro do meu tema de ponto de apoios aparecia um outro tema...

Tanto que ele falava: “Não perde isso, não perde isso”.

Aí você tinha que ficar nisso, explorando, não podia jogar fora. Ele queria ver a evolução disso daí.

DC – Exatamente. Se você pega um tema e começa a dançar, vai despertar no teu corpo uma outra coisa, não é?! E que você não sabe o que é, ninguém sabe o que é. Então você tem que estar preparado pra dançar essa coisa. Essa coisa é um tema, que você começa a desenvolver, aí tem uma hora que ele termina. O trabalho que ele fazia com a gente, é que você se tornasse consciente dos temas.

Só que no começo do processo a gente não tinha essa consciência, então ele entrava e dizia: “não perde, segura”. Ele identificava pra gente o tema.

ZM- Às vezes ele falava: “perdeu”. Eu me lembro de demorar muito pra descobrir o que é que a gente perdia. E agente perdia por causa de tensões, de medos

principalmente. Quando a gente tinha medo, quando alguma coisa assustava a gente, a gente parava ou fazia “aquela piruetinha”, “aquele gesto” de sempre. E nem percebia que quando você fazia “aquela piruetinha de sempre” já tinha abandonado o tema. Ele apontava: “você abandonou o tema quando começou a fazer aquele giro, não sei o que”.

EMOÇÃO / DISTANCIAMENTO / OPOSIÇÃO

DC- Às vezes ele via uma pessoa que tinha um tema muito forte e pedia pra gente assistir pra treinar a gente a também ver o tema. O trabalho dele, o que ele queria, era não somente ter a capacidade de estar aberto no sentido de presença, dançar o momento presente, mas também ter a distância, que possibilitasse a você ter a leitura do que está acontecendo, leitura da sua emoção, e não entrar na sua emoção. Porque se você dança só a sua emoção você é engolido por ela, Se você só tem emoção, você não tem movimento.

ZM – Não tem espaço nenhum pra dança. São vários os recursos que ele usava pra emoção não dominar o bailarino. Ele levava o bailarino a se conhecer em termos de tensões, das origens emocional e psicológica que determinavam seu movimento. Ele levava a gente a poder usar essas tensões como expressão e não ser escravo dessas tensões. Um outro recurso que ele usava pra você não ficar tomado pela emoção, vivendo a emoção, mas sim poder dançá-la era o distanciamento, que tinha a ver com oposição muscular, que cria espaço articular, E criando espaço, você cria distancia.

TEMA / RELAÇÃO. ESPAÇO / RELAÇÃO

DC – Quando você está dançando o seu tema e, ao mesmo tempo tem que ter leitura dele, era preciso detectar o começo, o meio e o fim do tema. No começo, logo que o tema aparecia, a gente perdia ele e parava. E então se você sentiu que perdeu, deveria parar e recomeçar a dança. No começo era ele que identificava tudo isso e essa fase durou muito tempo. Mas essa fase consistia nisso, em improvisar e identificar o tema. E no dia seguinte trabalhava com a gente pra poder desbloquear lentamente. Só chegou a trabalhar no dialogo através dos temas, quando estávamos só nós três. Pegar o tema um do outro; estar aberto e mesmo que você não tenha tema nenhum o outro propõe e você pega o tema do outro. Tudo isso pra mim, contribui pra trabalhar o distanciamento, pra poder dançar tua emoção sem se perder nela.

ZM - Tem uma coisa importante que você lembrou agora: que quando a gente começa a conseguir trabalhar com esse tal do tema é que a gente também consegue estabelecer alguma relação. O Klauss não tinha essa coisa da relação entre dançarinos ser de um pesar no outro, ou encostar, ou pular no colo do outro. Eram relações de ação. Esse trabalho do tema foi uma novidade na troca, na relação entre nós. Eu poder pegar o seu tema e passar pra Bel. Isso aparece no Dã-dá. Uma outra maneira de relação muito forte era a espacialidade: você está no espaço e sabe a distância entre você e o outro, você e os objetos, paredes, etc.. É preciso ter essa consciência para ter relação.

DC – Você tem que levar em conta e estar consciente de tudo o que está à sua volta.

TEMA / CONSCIÊNCIA / EMOÇÃO

ZM – O que é que tem no trabalho do Klauss de diferente, que faz com que a partir de uma proposta dada para improvisar, apareça um tema?

Pensando que quando estou improvisando, por exemplo, com transferência de apoios ósseos e surge um tema e eu já sou capaz de identificá-lo e dançá-lo por um tempo até

ele se esgotar (tinha uma estória de deixar o tema se esgotar por ele mesmo não é, sem o mental interferir).

DC – Pra mim a diferença é que o no Klauss o tema vem sempre do corpo.

ZM – Mas e se for um tema corporal também? Sei lá... a Thais agora vai dançar e ela vai usar o movimento da perna. Você acha que dá no mesmo? O que é que diferencia o trabalho dele?

DC - Prá ela usar o movimento da perna terá que estar muito consciente da perna dela, conhecer a perna, saber como ela se mexe, saber quais são as suas tensões, saber por onde passam, saber onde que machuca, onde que não machuca, se ela tem um bom apoio, se não tem um bom apoio, se ela apóia mais na borda externa, ou borda interna....

ZM – Então talvez seja esse o diferencial: esse leque de fatores que o bailarino tem que estar consciente para então colocar uma proposta e assim possibilitar que apareça um tema.

DC – É aquela estória que ele fala: o corpo da gente traz tudo ao mesmo tempo. Você correu, brincou, caiu, a cicatriz... tem uma cicatriz na perna esquerda ...

ZM – É esse leque de fatores, que você tem consciência, que faz toda a diferença. Para conseguir perceber um tema, conseguir dar caminho pra emoção que, por exemplo, a perna te propõe.

DC - Com isso vai aparecer coisas que você não sabe, é a tal coisa, não é pré-estabelecido.

ZM - É preciso um refinamento muito grande, porque realmente pra você improvisar sem esse refinamento do instrumento corporal, você vai estar sempre falando das mesmas coisas. No improviso de amanhã você vai falar a mesma coisa do improviso de hoje. Aí volta a estória das tensões. As tensões serão as dominantes do teu trabalho de improvisador e elas vão ser sempre o seu tema, hoje, amanhã e depois de amanhã.

Com muito trabalho, você sai do ciclo neurótico, como ele chamava, não é?! O ciclo neurótico das emoções / tensões.

DC - Você tem tensão no corpo inteiro, e amanhã você vai estar de uma maneira diferente em relação a isso. O que é difícil é você ser capaz de identificar isso todo dia. Pra mim o trabalho é esse, você estar pronto pra identificar isso no momento presente e dançar, e improvisar em cima disso. Não é fácil, tem dia que você não está afim, você quer se esconder.

ZM – Aquela frase que ele usava em aula eu acho que é uma chave também: “Como eu estou me sentindo agora?”

DC- É, é a chave. Pra mim é isso: o que você sentir, ser capaz de saber pegar: agora vou pegar isso aqui porque eu senti aqui, pronto. Vou trabalhar com isso. O sentimento do momento é o que a gente vai dançar.

ZM – O Klauss trabalhava de forma exaustiva com a gente para dançarmos aquilo tudo que estávamos sentindo. Tem um degrau gigantesco entre sentir e expressar o que você está sentindo. E ele nos instrumentalizava, como você falou, nos dava as tais ferramentas.

LIXO E MOVIMENTO ESSENCIAL

ZM - Uma outra coisa muito importante que você falou bastante aquele dia foi sobre o “lixo”. A fase do Dã-dá de jogar o lixo fora. Fala um pouco mais disso.

DC – Dessa fase eu falei da estória da pedra: um exercício que o Klauss chegou pediu pra gente: “Vocês vão pegar uma pedra na areia e jogar no mar” e todo mundo desenhava na areia, sentava na areia, olhava o sol, sentia o vento no cabelo, andava e então pegava a pedra e jogava a pedra. Cada um inventava uma estória e quando acabou o Klauss fez justamente essa observação: “Todo mundo fez milhares de coisas, mas

ninguém pegou a pedra e jogou no mar”. Era pra identificar o quanto a gente inventa, o que a gente tem de lixo e que tinha que limpar pra chegar nessa capacidade de ter um distanciamento; identificar a emoção, distanciar ela e dançar ela. Sem floreios. Sem enganação.

ZM – Dançar ela e não esse monte de lixo que vem junto por causa do mental, por causa das tensões.

DC – Por causa do bloqueios, das inibições, das carapaças, das máscaras, dos códigos, não é? Tudo isso tem que tirar, tudo isso você tem que...

ZM – Foi uma fase longa, de vários exercícios nesse sentido, de jogar esse lixo fora, teve também o exercício da exaustão. Ficar improvisando até a exaustão, pra gastar tudo isso, tudo o que não prestava. E depois disso a gente começava a entrar num gesto mais essencial.

Como esse do ”jogar a pedra no mar” tiveram outros exercícios nessa mesma fase. Talvez ele buscasse a ação essencial, o gesto, o movimento essencial correspondente àquilo que você quer. Pra mais tarde, justamente quando você identificar uma emoção, você saber colocar essa emoção no gesto e não ficar “floreando” ou até mesmo se desviando dela, com outros movimentos que não trazem clareza nenhuma pra quem esta assistindo.

MUSCULATURA DA EMOÇÃO / SUSTENTAÇÃO

ZM - A gente já conversou sobre essa coisa que ele chamava de musculatura da emoção?

DC – A não, não, não falou, musculatura profunda nós não falamos.

ZM – Ele chamava de musculatura da emoção, ele relacionava com o que?

DC - Com a musculatura profunda, com a musculatura que está mais embaixo.

ZM – Embaixo do quê?

DC – Por exemplo, tem o quadríceps que é uma musculatura forte, que é uma musculatura superficial no corpo, mas embaixo dessa musculatura, mais perto do osso, tem uma outra musculatura. Por exemplo: se eu vou levantar a perna, não só levantar, mas mexer a perna, com essa musculatura que é mais perto do osso, que é mais profunda e não com aquela mais superficial, essa profunda é mais emotiva.

ZM – Ele falava também de musculatura de sustentação, ele usava a palavra anti-gravitacional, que anatomicamente seria mais exato, né?

DC – Não, ele falava que a musculatura de sustentação é aquela que nos mantém em pé.

ZM – Mas essa era a musculatura da emoção, não era? Não era essa a profunda?

Não tinha um trabalho para ficarmos em cima das musculaturas de sustentação dos ossos? Você ia pra esse “lugar”, aonde você ficávamos só na musculatura de sustentação e a partir daí, qualquer estímulo que entrasse iria provocar uma musculatura mais superficial e então deveríamos deixar essa cadeia muscular agir, e assim o movimento acontecia?

Pra mim foi essa parte de ficar na musculatura de sustentação dos ossos, que eu acho que é a anti-gravitacional, e a partir daí é como se eu ficasse num estado mais próximo do neutro, aquele neutro que nunca existe, mas que eu me aproximasse um pouquinho dele e então eu estaria num bom ponto pra começar minha improvisação. Agora, pra chegar nessa musculatura tínhamos que se aquecer bem, pra baixar as tensões, aliviar as tensões, as “couraças” os anéis de tensão, pra que os estímulos pudessem passar pelo meu corpo(estímulo sonoro, visual, tátil ou da minha própria tensão).

DC - As musculaturas de sustentação estavam ligadas à musculatura das resistências, você tem a musculatura de sustentação, você tem a resistência.

ZM – A resistência é quando você entra com a oposição, aí você começa a ter resistência.

Tinha uma coisa assim, de entrar na sustentação, ativar essa musculatura de sustentação primeiro, pois aí realmente você tem espaço articular e aí você começava a entrar com a oposição, criando resistência o que gerava um tônus mais alto. E o desenho do movimento vinha daí. Tinha todo um trabalho de criar espaço articular pra depois usar a força.

DC- Eu lembro que tinham três: sustentação, resistência e projeção. Projetar o movimento no espaço. E daí vinha a estória de pegar de novo. Você projeta e quando você deixa de projetar, o movimento termina e por onde ele vem de novo par o corpo ? Tinha que identificar isso.

PONTO DE FORÇA

ZM – E ponto de força?

DC- Ponto de força é, quando você tem um apoio, ósseo, da clavícula, por exemplo, mas você trabalha com a musculatura para abrir a clavícula e utiliza esse musculo como ponto de apoio. Se eu trabalho pelo osso é ponto de apoio, se eu trabalho pelo músculo é ponto de força.

SUSTENTAÇÃO / RESISTÊNCIA / PROJEÇÃO (CONTENSÃO)

DC: Essa fase de sustentação, resistência e projeção durou bastante.

ZM: Durou mesmo, durou muito. Também está ligada à emoção, não?

A própria “sustentação, resistência e projeção” faz esse caminho. Você sustenta uma ideia - ou uma emoção ou uma musculatura... você sustenta. Você não sai jogando essa ideia pra fora, esse movimento pra fora...

Você segura, você resiste, cria oposição. Aí, acontece um distanciamento, porque você criou oposição/resistência. E quando você tem oposição, você tem também uma capacidade de decidir se vai pra lá ou pra cá...

DC: Se você não resiste, você não cria oposição e você não tem o distanciamento.

A história do correr “de” e do correr “para”: se eu vou correr “de” alguém, eu tenho que correr “para” alguém. Se eu vou correr atrás de alguém, eu vou correr fugindo de alguém. Porque, aí, você tem a resistência, tem espaço.

ZM: Em quase todos os exercícios do Klauss, a gente tinha que acompanhar todas as etapas do movimento. Não podíamos nunca sair “jogando movimento fora”. Quando você vê o Dã-dá, isso é muito claro: a gente fica mais de meia hora parados (aparentemente).

DC: Aí que entra a história da contensão, da deformação e da tensão. Porque teve um momento, depois de passado a “sustentação, resistência e projeção”, que ficamos resistindo e deformando, deformando, deformando, deformando... E, depois, trabalhamos a coisa da tensão: tensiona, tensiona, tensiona, tensiona...

Conversa entre Duda e Zélia (com a presença de Ethel Scharff e Valéria Cano Bravi) dia 21/08/2006 - Sala Crisantempo, SP

ZM: Uma das coisas que eu tinha anotado pra gente conversar hoje, é sobre a diferença entre os exercícios/propostas do Klauss que eram ligados a sensibilização, a acordar a percepção do indivíduo, como por exemplo aquele de engolir o pão, aquele de engolir a

água... e os exercícios/propostas que trabalhamos muito no Dã-dá e que são mais ligados à construção da cena.

DC: Teve um dia que ele trabalhou coluna com agente. Ele colocou a gente sentado no chão encostando as colunas com a de outra pessoa, costas com costas. E depois tinha que descolar devagarzinho... era sempre aquela mesma estória: você não vai fazer, você não vai deixar, você não vai descolar do outro. Você vai deixar o corpo ser descolado, você vai só observar quem é que está deixando: - é você que está deixando ou é o outro que está deixando? Só observar... você vai deixar o tempo que for... e ficávamos lá, um tempão, até separarmos as colunas completamente. Só isso. Vocês lembram disso também?

ZM: Sim. Mas eu tenho a impressão de que foi no Dã-dá que a gente pode desenvolver por exemplo a abordagem de tema: deixar o tema surgir, não perder ele, desenvolver o tema na improvisação...

DC: Não interferir...

Isso ele desenvolveu no processo do espetáculo. Mesmo essa história de “sustentação, resistência e projeção” ele trabalhava um pouco em aula, mas com a gente ele trabalhava aonde eu projeto, aonde eu relaxo, o jogo do movimento no espaço, qual é o desenho disso, a dimensão da minha projeção, o tempo que eu fico na minha resistência e volto pra sustentação... a pesquisa de tudo isso, justamente para a linguagem de movimento que ele queria. Isso era com a gente. Na aula, ele trabalhava por ex: o tema, fazendo as pessoas identificarem, brincarem um pouco com isso, mas não desenvolvia.

ZM: Eu me lembro da gente ficar na sustentação e só daí usar a resistência. Nessa resistência ele dizia que o movimento era visível. Tinha uma coisa também de gerar uma energia com a resistência, com a força do músculo, para desenhar o movimento e as tensões do corpo eram assunto. Não precisava ter nenhum assunto exterior a você, tudo já estava ali, no seu corpo.

DC: Ele levou a gente a poder identificar qualquer tema que estivesse no corpo. Por exemplo, a espiral: eu posso ficar horas trabalhando com espiral, com a possibilidade de desenvolver ela durante um certo tempo identificando quando que eu tô começando a fazer só “forma” como ele falava, e não mais movimento.

ZM: E isso já era o assunto.

ASSUNTOS DA DANÇA

ZM: Essa coisa do assunto me faz lembrar que nessa época do processo do Dã-dá, eu comecei a sonhar muito. Num desses sonhos eu entrava em cena e não tinha coreografia. Eu ficava parada, o público lá e eu desesperada: o quê que eu ia dançar? “não tem coreografia, e agora?”...tava todo mundo no teatro... Eu lembro exatamente dessa fase, que foi... parece... quando eu desaprendi uma coisa com o Klauss, que era dançar sequências de movimentos. Aí eu já não sabia o que era pra fazer, fiquei naquele “nada” ali. O quê que eu ia fazer? Não sabia o que fazer. Vou me mexer a partir do quê? Esse “a partir de mim mesma” era uma coisa... foi uma coisa que demorou muito pra cair a ficha.

DC: Então, tá vendo? Esse problema eu não tive. Não tive que desestruturar uma “coreografia”. A única coisa que eu tinha feito antes era “Clara Crocodilo”. Eu vim de “Clara Crocodilo”, que era aquela piração, que era aquela coisa... completamente...

ZM: No Dã-dá, todo esse trabalho de alinhamento ósseo, pra desbloquear as tensões pessoais, pra dar espaço interno pra outra coisa aparecer, pro corpo não ficar dançando aquelas tensões de sempre, de cada um etc. era para possibilitar a dança a partir de “si mesma”.

IMPROVISAÇÃO E AQUECIMENTO

ZM: O mais difícil, pra mim, depois que o Klauss morreu, era driblar essas tensões pessoais... até hoje... tem a ver com o aquecimento, me parece... Mas como driblar... auto-driblar essas tensões... é muito difícil sem ele, porque ele fazia um papel de alter-ego.

DC: É, ele tinha o olhar, ele tinha o olhar...

ZM: É muito difícil sair dos vícios e automatismos.

DC: Mas eu, nesse sentido... eu tento incorporar essa tensão. O caminho é esse, a tensão é essa, não vou poder fugir disso. A não ser que tenha uma pessoa com quem eu trabalhe, com quem eu me aqueça, que tenha um olhar e que veja e me diga. Mas o que é que eu tenho pra me ajudar nisso? Primeiro, a experiência do trabalho que a gente já fez, já identificou uma série de caminhos, já sabe abrir, um pouco...

Sabe que as tensões estão lá, e conseguimos identificar lidar com elas. Isso pra mim já é um grande passo.

DIFERENÇA ENTRE GESTO E MOVIMENTO

DC: Lembra do vídeo que a gente fez? A gente fez um vídeo. Era uma frase onde ele perguntava pra gente qual era a diferença entre gesto e movimento: o impulso... Você coloca a mão, é um gesto; se eu dou um impulso é movimento. Então, ele pediu pra gente pegar uma situação do cotidiano, por exemplo, o acordar, o escovar dentes, o trocar de roupas, e descobrir quais são os impulsos dessas ações e fazer uma coreografia com isso. Por exemplo, escovar dentes... descobrir onde é o impulso do movimento de pegar a escova... Eu fiz o acordar, a Zélia fez o tomar banho, a Gi fez ir no banheiro, o Zé Mario fez o dirigir o carro, ... eu não sei tinha uma coisa de lençol também, não sei se era lençol, acho que a Ethel fez acordar também...

ZM: A Ethel fez o acordar...

DC: Então ele queria saber de nós o quê que diferencia o gesto do movimento. O impulso. Era uma fase que ele falava muito do impulso... se eu ponho a mão aqui, é gesto; se eu dou impulso numa articulação, é movimento. Então, tinha que identificar os impulsos no corpo e como eles se davam... que já é o começo de sustentação, resistência e projeção. Só que era uma coisa mais solta, mais bruta, um movimento mais bruto, depois que ele foi refinando, através da musculatura.

CÓDIGO

ZM: Nós três. É... se for pensar, temos muitos códigos em comum mesmo. Por exemplo, encurtamento da audição. Se você for falar isso, quem vai entender o quê que é isso?

DC: A maneira de trabalhar o encurtamento da audição é colocar o queixo pra dentro, que pega aqui... Então, o quê ele falava era em como trazer a música até você? Eu não vou pra música, mas você traz a musica. Era uma época em que ele trabalhava expansão e recolhimento, então, pôde surgir encurtamento e alongamento...

CONSCIÊNCIA E LINGUAGEM

ES: Sabe que... eu vejo que a gente tem um código desse movimento tão incorporado... tô trabalhando com o Ivaldo, tem o trabalho da Béziers. Mas essa coisa do espaço, da resistência...

DC: É do Klauss.

ES: De passar o movimento. Ele até chega nisso. A gente tem isso tão vivido no corpo, e é difícil ter uma outra técnica de linguagem que chegue nisso, assim. Não consigo...

DC: Não, porque a busca dele era na dança. Os outros podem ter muito estudo do movimento, mas pra ele, era criar uma linguagem de dança.

ZM: Ele não vinha da fisioterapia, não era o bem-estar do corpo que interessava a ele.

DC: Exatamente. Usar tudo isso pra uma dança, como colocar isso no palco, a preocupação dele era essa, criar essa linguagem... utilizar tudo isso que a gente tá falando pra dançar.

USO DAS PRÓPRIAS TENSÕES COMO TEMAS ABRINDO ESPAÇO

ZM: Tem uma ferramenta aí, que ele nos deu, que é como você falou: usar as próprias tensões. As tensões estão dizendo coisas. Então, se você conseguir escarafunchar e mexer com elas (e por isso que tinha gente que não aguentava o trabalho), elas virava o assunto.

Por exemplo, se eu tô sentindo essa tensão de trapézio, ele nos pedia que explorássemos isso. E vai surgindo umas danças, você vai ficando com medo...

DC: E ele explorava fisicamente, psicologicamente e emocionalmente, tudo isso em nós ... ele pegava todo o aspecto do movimento, da musculatura, não só físico, mas também emocional e psicológico...

ES: Mas não é que ia elaborar esse psicológico nem resolver esse emocional...

DC: Não, não.

ES: Tudo isso era o material .

DC: Material, exatamente. Por isso que eu falo, a gente aprendeu a usar isso... isso ele deu pra gente...

ZM: É aquilo que a gente tava conversando aquele dia com o João, parece que o seu “eu” fica um pouco atrás disso tudo; fica, meio distanciado. Você vê a sua tensão desenhando alguma coisa no espaço, tudo que você tem que fazer é tentar não bloquear o movimento.

DC: Eu lembro que chegou nesse momento que a gente trabalhava tema na improvisação e quando o tema aparecia, eu lembro da emoção que ele continha. Quando dançava determinado tema, por exemplo, eu sentia uma emoção atravessar meu corpo. E, às vezes, ela sumia... engraçado... por que você sente que ela some (zuup). Acabou, não tem mais, você esgotou ela... então, tá bom, vamos começar de novo, vamos pegar outra coisa. Isso, eu acho que ele ensinou pra gente. Isso, acho que são ferramentas pra você se tornar capaz de identificar suas tensões: você não é capaz de soltá-la, de liberá-la pra abrir outros caminhos, mas você é capaz de usá-la de dança-la.

ZM: Isso sim, explorar o que ela pode te dar como assunto...

ZM: Na época não se falava, como hoje se usa muito falar, em partitura pra improvisar. O Klaus não falava nisso, não tinha partitura, mas você tinha recursos pra achar assuntos. É algo infundável...

DC: Infundável porque é você mesmo, você tá ali...

ZM: É aquela história: muito e muito trabalho. Porque, como a Ethel falou, muda um apoizinho e já surgem outros assuntos. Mas você tem que treinar um monte pra conseguir abrir caminho pra esse “apoizinho” se desenvolver como dança no espaço.

Deixar o novo caminho desse novo apoizinho, construir novo desenho, trazendo com ele certa emoção.

Mas só que o corpo precisa estar sabendo fazer isso. Pra dar possibilidade. Senão, cai no mesmo ponto de tensão, interrompe o caminho no mesmo lugar, fala sempre a mesma coisa, e aí o novo apoizinho já virou a mesma coisa de sempre.

MUSCULATURAS: presença, oposição, tensão, repetição com e sem espiral

ZM: E sobre a presença?

DC: Essa história do trabalho da percepção, que a Zélia falou: colocando, por exemplo, uma pessoa do lado da outra e prestando atenção elas conseguem fazer o mesmo movimento, não o mesmo movimento exatamente, mas a mesma intenção de movimento. Só em estar atento um ao outro já ativamos uma musculatura, um certo tônus em cima do qual você pode trabalhar.

ZM: Eu também queria lembrar um pouco melhor o que ele estava trabalhando com a gente na última parte do Dã – dá. Eu tenho a lembrança que ele começou a trabalhar repetição de gesto. Era a repetição neurótica de um gesto...

DC : Era a parte urbana, a dança urbana. A gente vive num ambiente neurótico, então, a neurose para ele passava pela repetição do gesto sem a espiral, que praticamente, é um círculo. O círculo pode ser, como ele falava, saudável ou neurótico: se é saudável, vira espiral; se é neurótico, vira círculo. Tinha que usar isso pra alimentar o movimento, buscar essa neurose e trabalhar com ela.

ZM: Era isso mesmo: tinha uma coisa de alimentar o movimento. É como se o tema fosse surgir de uma coisa repetida neuroticamente, um gesto, no caso, ou um apoio, ou a partir de uma tensão também... Até aquilo se expandir e você poder desenvolver alguma coisa no espaço...

E tinha o trabalho também com o objeto... que eu lembre era essa estabelecendo oposição. Levamos nos ensaios objetos pessoais, para mim acabou ficando só o sapato...

DC: Pra mim a cadeira.

ZM: O que ele trabalhou foi uma relação de oposição, de tensão, de criar uma intenção de ir e afastar, o corpo inteiro, pra poder aparecer, nessa tensão, as possíveis relações que estabelecíamos com o objeto.

E da segunda parte do Dã-dá com a música do Villa Lobos, Amazonas, o quê é que você se lembra? Porque pra mim o que ficou foi desenvolver no espaço toda aquela tensão, criada nos corpos no início do espetáculo, aqueles caminhos das tensões... tinha toda aquela coisa de composição: trabalhar o tema, jogar o tema pro outro, o outro desenvolver o tema que você começou, jogar pro outro e assim por diante...o tema ia se transformando indefinidamente.

COMPOSIÇÃO – COMO TRABALHAR COM O TEMA – COMO “EMPRESTAR” ELEMENTOS DE OUTRA LINGUAGEM

DC: Como você falou: se, por exemplo, eu desenvolvia um tema, quando sentia que ele acabava podia pegar o teu, podia pegar o da Bel, podia até fazer à dois . A gente estudou isso muito na música ... pegamos a partitura, identificamos cada parte da música, como o tema aparecia, como esse tema ia pra cá e daqui ia pra ali, tudo isso criava balizas pra gente improvisar, pra gente pensar a dança improvisada.

ZM: A minha sensação é como se ele tivesse emprestado da música estruturas de composição pra trazer para o improvisado na dança...

Então tinha toda essa coisa de observarmos o surgir do tema, o desenvolvimento do tema, ver ele passar pra o outro, ou desaparecer e aparecer de novo lá pra frente...

A gente estudava isso na música como possibilidade, pra que a gente tivesse esse recurso para usar no movimento.

Acho que isso é recorrente no trabalho do Klaus, ele emprestar, ou observar, estruturas compositivas de outras linguagens. Na pintura ele também fazia isso.

DC: No “caso do vestido” ele pegou a trama de marido, mulher e amante e colocou em musculatura, traduzido em musculatura.

ZM: E planos no espaço, também...

DC: E colocou isso em linguagem de movimento. Da linguagem literária pra linguagem muscular e movimento. Ele não criava uma trama através de passos, através de coreografia, mas de uma trama já feita, por exemplo, transpunha para o movimento, na dança.

ZM: A minha lembrança, de como ele usou a música Amazonas do Villa Lobos, era de que talvez ela nem precisasse ser tocada. Que poderíamos dançar no silêncio, de tanto que a gente estudou a estrutura musical...

DC: O quanto a gente trabalhou em cima dessa estória do tema, de identificar o tema, de deixar e de pegar de novo. De você mesmo ser capaz de identificar temas, enquanto está dançando, e poder desenvolver pra cá ou pra lá, sem antecipar com a cabeça, sem dizer, “agora vou pra cá, agora vou pra lá”. Com o olhar dele, ele te dizendo, a gente conseguia. “Não é por aqui, é por ali; para pega outro; você pegou esse tema continua com ele, desenvolve”. A gente repetiu tanto isso, fez tantas vezes, que chegamos num ponto onde a gente já conseguia identificar, sem que ele dissesse, mas mesmo assim é delicado, você pode perder assim (estalo com os dedos) essa distância crítica...

ZM: Aí também entra uma questão de como ele usava outras linguagens, como a música, como a literatura, a pintura, para trabalhar a dança, emprestando estruturas de composição dessas outras artes. Acho que ele foi mal compreendido, porque isso é uma maneira de coreografar, sem ser o “dois pra lá, três pra cá, quatro pra lá”.

ES: Tendo aquelas primeiras referências, o espaço, a resistência, a projeção, se está pronto para este tipo de espetáculo...

ZM: Sim, tem que estar com o corpo pronto para saber usar tudo isso.

DC: O corpo aberto pra isso, pronto pra isso, os cinco sentidos, a presença...

ZM: Pra depois construir um espetáculo nessas bases...

QUE ESTÉTICA É ESSA? EXISTE UMA ORIGINALIDADE EM KLAUSS?

DC: No vídeo do Dã-dá dá pra ver que a gente não para, mesmo se tem momentos que a gente para, não é estático, não fixa .

ZM: O desenho não fixa. Parece que vai... mas não chega a ser...

DC: Vai e volta. Hoje a gente consegue ver isso, hoje a gente consegue ter essa distância e identificar, mas na época também a gente não identificava, e acho que as pessoas também não viam, também não identificavam, porque o Klauss não chegou a fechar... se depois do Dã – dá a gente tivesse continuado, talvez aí tivesse ficado mais claro, talvez tivéssemos chegado realmente na linguagem...

ZM: Eu lembro dele falando pra mim “a gente passa anos trabalhando com o bailarino pra que ele tenha ... claro que não sou eu que criei o teu gesto, porque você tem autonomia de criar teu gesto, mas essa é a minha maneira de ver a dança, essa é a minha maneira de coreografar.

DC: Existia uma dificuldade das pessoas em identificarem o eixo criativo. As pessoas precisam de uma forma, precisam de um rótulo, precisam de uma coisa concreta ali “ah, é assim!”, se não... Era difícil demais... é difícil.

ES: E as pessoas acabavam cobrando: ah o Klauss não coreografa, o Klauss trabalha, trabalha, trabalha e não monta um espetáculo... não monta um ... não termina...

DC: Por isso que eu falo... lembra quando o Arnaldo perguntou se o trabalho do Klauss era datado, se não era datado? Eu falei: “mas não aconteceu, como eu vou datar uma coisa que ainda não aconteceu. O trabalho dele ainda está pra acontecer...”

ZM: Mas já era toda a concepção do Klauss acontecendo! Entrávamos em cena e ficávamos nos equilibrando na musculatura de sustentação dos ossos... quando se instaurava um silêncio e que depois alguma coisa rompia esse silêncio, usávamos o

encurtamento da audição espalhando a tensão gerada na musculatura pelo espaço. Deixávamos essa “reação” escrever até onde ela tinha que escrever, no meu corpo e no espaço. E então esperávamos o próximo estímulo. O quê que é isso? É Dã-dá! Por exemplo, Steve Paxton também faz improvisação, criou uma maneira de improvisar e foi reconhecido como tal e o Klauss não foi, por quê? Aquilo que a Ethel falou ... cadê o produto final acabado? Mas o produto final dele era inacabado! Não caiu a ficha pra entenderem isso?

DC: Mas quando você continuou com ele e desenvolveu um pouco mais, as pessoas já identificaram como uma coisa acabada, mesmo se não reconheciam como trabalho dele. Mas já identificavam, não? As pessoas achavam que era um produto, não?

ZM: Elas não achavam que era improvisado, achavam que era coreografado. E será que por isso aceitavam mais?

DC: Tá vendo? Identificavam como um produto final.

ZM: Mas aí eu enganei elas, por que não era produto final. Era improvisado...

ES: Eu acho que é um vício do público, o público quer uma coisa que ele já conheça. Se tem uma estrutura diferente e ele não tem referência...

ZM: É você tem razão. A primeira parte do Dã dá era maluca. Não acontecia nada (risos). Meia hora lá... o músico dançando...os bailarinos parados, não tem som, não tem música, não tem nada...

DC: E dura quanto tempo isso?

ZM: Ah, dura uns vinte minutos, pelo menos...

ES: Até que o músico dança bem! (risos)

ZM: Acho que é por isso que tenho a necessidades de entender melhor a visão dele. Para tirar o Klauss desse lugar de ser apenas preparador corporal, professor ou mestre, mas revelar o Klauss da cena, com seu pensamento estético.

DC: Criador de uma linguagem. Lembra que diziam: “quem faz Klauss não dança”...

ZM: “quem faz Klauss não dança”... realmente ele deixou pouca gente, tem pouca gente que trabalhou a fundo com ele... e ele não deixou quase nada escrito, tem pouco documento...

TRABALHO CORPORAL ESPECÍFICO PARA ESTA LINGUAGEM CÊNICA

VCB: Se as pessoas não tiverem esse trabalho corporal constante, fica difícil alavancar. Se não tiverem esse trabalho corporal de base, a linguagem da improvisação fica difícil.

DC: Isso é importante: a linguagem da improvisação tem que ser comum. Como é que o Daniel vai improvisar, a Suiá vão improvisar a partir de uma coisa que você vai dar para eles... sem o trabalho comum do corpo? Pode até depois vir de outros estímulos, mas no começo... a base é ali... você vai preparar e você vai desenvolver a improvisação, a pesquisa e procura, através do corpo.

ES: Porque senão fica sabe aquela coisa... pega cadeira, carrega cadeira, coloca cadeira, tira cadeira.... Qualquer um faz isso, e você assistir isso como público, é assim.... ai.... se a pessoa não tem um caminho lá dentro...

O Wellington ontem : ele fez uma cena bonita, ele olhou e virou, ele olhou de novo, tinha uma densidade, porque ele tem um trabalho no corpo.

DC: Não é no corpo... é teatral o que ele fez.

ES: Tinha a expressão do olhar. Ele tava concentrado, tava numa coisa assim, forte...

DC: Mas eu pedi para fazer um giro, um pulo, um salto, uma passagem no chão e uma locomoção. E o giro dele, quando ele levantava era assim, ele olhava assim... Era uma coisa assim. Tinha uma coisa, tinha uma situação, que ele olhava assim e tal. Era interessante, mas era teatral, não era corporal, não era uma coisa que tinha que ele projetava o olhar e o olhar...

ES: Não tinha o pé no chão, não tinha uma atitude... Sustentação, resistência, projeção?

DC: Por exemplo... entende? É isso que eu falo... se isso viesse de sustentação, resistência, projeção, seria uma coisa. Veio de técnicas teatrais, que também tem as suas características.

ZM: Mas fica em outra linguagem.

DC: Eu achei a interferência da Suiá mais de acordo com o que a gente estava fazendo. Eu lembro que uma hora que ela sentou na cadeira, ela teve certas atitudes onde você via que ela estava procurando um caminho no corpo dela... Se via mais do que no Daniel.

ZM: Foi ótimo eles terem entrado, pra que isso tenha ficado mais claro para nós.

VCB: E aí ficou clara a diferença. Ficou claro que existe uma linguagem. Então, o quê faltaria pra esses bailarinos entrarem nessa linguagem?

ZM: É que a gente passou por todos esses exercícios de desbloqueio, de desconstrução do corpo. E também o desbloqueio e desconstrução psíquica. O Klauss era muito corajoso em fazer isso com a gente, porque podia dar muita piração ali, né?

DC: É isso... e lembra que a gente falou da história do lixo, num primeiro momento?

ZM: A estória do lixo é uma chave importantíssima... a gente ficou um tempão, no processo do Dã-Dá, que era jogar fora, jogar fora...

DC: Botar pra fora, botar pra fora, botar pra fora... e só depois começamos a trabalhar. Tivemos um tempo disso: de improvisação de contato, de comunicação, de inibição, de desinibição, era... tudo valia, tava valendo, tudo, tudo, dentro... bota bota bota bota bota... E tinha a ver com a ansiedade de cada um. Porque o engajamento de cada um, no processo era diferente, tinha diferentes graus. Então, teve que ter esse tempo, pra que todo mundo se encontrasse um pouco mais adiante e aí começamos... o luxo que o Klauss teve foi esse: ele pode tomar esse tempo, o quanto ele queria. Era isso que ele dizia “quando acontecer, aconteceu; se não aconteceu, vamos esperar acontecer”.

ANEXO B - "Klauss Vianna e a improvisação" – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2006

Conversa entre: Duda Costilhes; João de Bruçó e Zélia Monteiro - 14/08/2006 Sala Crisantempo - SP (presença de Valéria Cano Bravi, WellintonDuarte, Suiá Ferlauto e Daniel Fagundes)

LEITURA /TEMA

ZM: Tem uma coisa de reconhecer pra onde tá indo? “o que cada um está fazendo agora?”

DC: Justamente, a gente tem essa possibilidade de ver o que o corpo está fazendo, que é a leitura... essa leitura é da nossa linguagem, do trabalho que a gente fez...

Eu proponho algo, o outro propõe e logo, os três estão ligados. Pode até cada um partir de uma história completamente diferente, mas...

ZM: Os três viram, ouviram o que está acontecendo ali.

A gente tinha que tentar reconhecer quando o tema aparecia. Não o tema “apoio ósseo” por ex., ou “transferência de apoio”, ou “impulso”, não era isso.

JB: Mas, tipo assim, o tema cervical?

ZM: Não...

DC: Não... Se estão três pessoas dançando e de repente uma pessoa começa uma história, que fica mais forte, que fica maior do que as das outras duas...Fica mais presente, vamos dizer assim, nem diria mais forte, mais presente mesmo. Então, as outras duas têm a capacidade de se ligarem e poder conversar, ao invés de continuar na

sua...Ou sair ou entrar. Dialogar, de alguma forma, seja saindo, seja conversando, seja brigando... de alguma forma... mas dialogar com esse tema que apareceu. E se você tá ligado, se você tá presente... todo mundo no mesmo tom, na mesma sintonia... mas, isso... só com treino, isso é uma coisa... trabalho!

ZM: Acho que é trazer já o foco na composição da improvisação. Porque se você consegue ler o que está acontecendo: “agora o João trouxe uma coisa”, “peraí, deixa eu ouvir, deixa eu esperar, eu já estou compondo com ele”... como o Duda falou, brigando ou indo junto, ou saindo do foco... se você está lendo, visando tudo que está acontecendo com os outros, com o espaço, pode interagir.

DC: Mas tem a busca... a capacidade de buscarmos... capacidade, também, de ver quando não está acontecendo nada, e então, parar... não insistir, não ficar lá tentando. Se vê que a coisa não anda, então, larga, deixa, vai chegar de outro jeito... ou volta, vai trabalhar com outro tema que possa surgir...

ZM: Então, acontecia muito isso, o que acabava por esgarçar o improviso. Mas, de qualquer maneira, parece que a gente já tinha desenvolvido com o Klauss, essa leitura da improvisação durante o ato do improviso. E isso passa pela história do tema...

JB: Eu acho engraçado esse negócio, porque é como uma sintonia que você tem que entrar. Como você tem que reagir a todos os estímulos, sejam sonoros ou visuais.

DC: E o silêncio...Tem que dar espaço pro tema aparecer... quando não tem espaço, quando não tem esse silêncio, fica difícil...

QUE ELEMENTOS PARTICULARIZAM O TRABALHO DE KLAUSS COM A IMPROVISACÃO?

ZM: Foi interessante hoje, em relação aos parâmetros de leitura do improviso, quando entraram o Daniel e a Suiá, pois não é a mesma coisa, né? Vocês, que estavam de fora, o que acharam?

Por exemplo, entrou o Daniel primeiro, tirou a cadeira, deu um copo de água pro João, pegou a cadeira do João e começou a fazer um... . Essa interferência do Daniel e o que acontecia antes (que era o Duda, eu e João numa brincadeira) foi uma outra coisa, tinha uma outra qualidade de ação. Será porque o Daniel nunca fez Klauss... não conheceu o Klauss ?

H1: Eu vi na movimentação dele, no tipo de movimentos que ele fazia, uma diferença grande em relação a vocês três.

JB: Eu acho que ele tem uma característica um pouco de ator. Ele resolve na cabeça o que ele quer fazer antes de começar a fazer.

DC: É o que eu ia falar: a interferência dele é mais teatral do que corporal.

JB: Ele prepara na cabeça o que ele quer, antes de fazer. Pra mim, ele não se deixa falar...

Esse elemento do ativo-passivo, que a gente chegou a conversar um pouco, que eu acho superinteressante. O Klauss, naquela época, queria o passivo absoluto, até pintar alguma coisa que fosse verdadeira, entre aspas... mas eu acho que tem... eu acho interessante balancear um pouco o passivo com o ativo... E alguns exercícios do Klauss eram completamente passivos, quase que... deixar a coisa vir...Verdadeira... até rolar alguma coisa que venha de dentro... mesmo quando a gente brincava com elementos teatrais ou com a palavra...

DC: Mas acho que toda essa tensão, toda essa coisa que a gente fazia antes, criava um ambiente e acabávamos, de uma certa forma, criando personagens, né... Ele gostava de teatro, o Klauss. Quando ele brigava com a Dança, ele ia pro teatro, e quando ele brigava com o teatro, ele ia pra dança. (risos)

JB: Mas mesmo a ideia da Nossa Senhora no andor que cruza o palco, descendo a diagonal, não é? Era super teatral isso, sei lá... é dança, mas é bem teatral também, já puxa uma outra...

DC Engraçado... tem uma passagem no livro do Yoshi Oida, em que ele conta que em uma peça, onde ele está de costas pro público e vai abaixando bem devagar, ele sentia, nas costas, o público... que era um momento forte...E, um dia alguém perguntou no quê que ele pensava, qual era a coisa que ele tinha dentro dele, pra poder dominar esta cena tão forte. Ele falava que a única coisa que ele pensava era em ter o joelho exatamente alinhado entre o dedo do pé e o dedo da mão e no equilíbrio do corpo. E que isso bastava para ele criar uma cena, um personagem ou uma aura, uma atitude teatral...

ZM: E isso daí é bem Klauss. Quando o Duda dá esse exemplo do Yoshi Oida, eu lembro do Klauss falando assim: “O que é que você tem que fazer ? Só pensar em alinhar seus ísquios com seus calcanhares.” E você tinha que dançar só isso. Me lembro de perguntar: “ Mas eu faço o quê? E se eu ficar parada 20 minutos?”. E ele disse: “Você fica parada 20 minutos, ué. Você só tem que pensar nos ísquios em cima do calcâneo.” Quer dizer, a dança brotava daí, e não de uma ação.

Voltando à intervenção do Daniel... eu trabalhei nesse improviso com a minha tensão no pescoço - era isso que conduzia meus movimentos. Quando eu sentei ali e o Duda sentou tb. eu estava nesse tema ainda, deixando o impulso partir dessa tensão da cervical. Então, é bem diferente da ação do Daniel: que vai até lá e entrega um copo, tira a cadeira, faz um som, e veste uma saia.

Eu mesma também fiz isso hoje: eu vi os pés da Suiá e já fui para uma idéia. Naquele momento quando a Suiá estava com os pés saindo por trás da cortina, eu vi a boneca, daí eu trouxe a boneca pra você. Mas é uma coisa que com o Klauss não tinha. Nunca agi muito dessa forma... Era mais a coisa do corpo que norteava.

JB: Eu diria, então que dentro do trabalho de Klauss, você cria um personagem com essa postura e com isso é que ele vai acontecendo... é uma coisa corporal, física e que vai pintar emoção. A base é o corpo!

ZM: Isso! Essa é a diferença que eu estava querendo apontar.

M1: Vertiginoso... esse deixar... esse tempo do ir... do físico, né, que está lá sentindo a relação dos ísquios com o calcanhar e ao mesmo tempo deixando esse comando ... é muito vertiginoso porque... em que momento que eu me trago e como que isso também vai interferir na movimentação .

JB: Mas esse “eu” atrás, não era a tal verdade das coisas? Era um pouco a verdade, não é?

Eu tinha entendido que era verdade, esse “eu” atrás. A verdade do movimento é o “eu” atrás...

DC: É isso. Mas depois da vez que você encontrou, como você vai repetir?

JB Daí você não repete...

H1: Eu achei que o espaço entre as pessoas, quando eram só vocês três (Duda, João, Zélia) o espaço era meio ativo, assim... virava uma coisa...

DC: Tinha uma tensão física...

H1: Tinha uma tensão. E quando tava o João ali, que você tava mexendo ali no plástico e ficou ali, entre vocês dois criava-se um cheio assim, digamos, um espaço cheio. E com o Duda também. Mas com o Daniel eu não senti...

ZM: Então, por isso é que eu estou dizendo que essa diferença...

M1: Quando são vocês três, parece que tem essa coisa do corpo e do visual do espaço e da música.

DC: A gente volta a falar do que já falamos: a história do tema, a capacidade de ler o tema e de lidar com ele.

ZM: Acho que não é o tema, porque ele leu o tema...

DC: Não, não... ele leu o tema. Mas o quê que ele fez? Ele quebrou o tema...

ZM: Não, ele não quebrou o tema, é a abordagem dele que acho que não é pelo corpo e a nossa é. Ele não quebrou o tema porque ele continuou, ele pegou a cadeira do João e continuou arrastando...

H1: Ele quebrou o negócio do João...

ZM: Então, ele interrompeu o João, mas continuou com o tema do João nele. Nesse sentido, o tema não é o problema...

DC: Pra mim é isso.

ZM: É o jeito que... é a leitura que ele fez pra entrar. Em vez dele ir pelo corpo...

JB: Ele falou: “eu vou lá, vou pegar a cadeira, vou dar um copo de água” e foi o que fez.

“Eu vou lá, vou tirar minha camiseta, vou botar o vestido do Jorge (Garcia), como tem na foto e vou aparecer ali na frente.”

ZM: Isso. Então, ele não foi pelo corpo.

H1: Ele poderia ter reagido ao estímulo do João ou não...

DC: Mas de uma maneira corporal...

JB: Eu não sei porque eu me lembrei desse exercício, em que estudávamos simplesmente isso: quando eu levanto o braço, eu levanto por aqui... aí, quando eu vou em frente, eu não vou com essa parte eu vou com as minhas costas... se eu vou para trás, eu vou por essa musculatura. Se eu giro, eu giro por essa.. Se eu vou abaixar, eu vou abaixar por aqui...

DC: Se vai virar pra lá... se você vai olhar pra lá... esses músculos que fazem você virar por aqui... olhar pra lá...

ZM: Então, esse trabalho traz esse distanciamento do “eu”, acalma o “eu” ...

JB: Acalma o “eu” porque você começa fazer as coisas sem estar tão preocupado em saber o quê e quando vão acontecer. E isso cria um outro espaço interno.

ZM: Então, o Klauss, tinha esses exercícios que distraiam a mente ...

JB: Truques...

ZM: Truques... que distraiam o mental... Sei lá... você se assistir; você não ir na frente, mas ir atrás do corpo...

JB: Ir atrás de você... você vê as coisas não por aqui, mas por trás do globo ocular... Porque você dá uma sugestão e o teu corpo... o tônus do teu corpo é que reage...

M1: Eu ia falar esse negócio que o João falou, do olho... a Quito trabalha muito isso, só que ela fala em porcentagem... Que é a coisa do “eu não tô 100% fora”... é que é mais pela sensação... “e também não tô 100% dentro”; então, como é que é estar 50% fora e 50% dentro. Um pouco parecido, assim...

ZM: É diferente eu acho. O Klauss era mais objetivo... porque você está dentro e fora. Ele treinava por ex: “você olha um ponto no espaço”... e para olhar ele usava oposição do occipital. O ponto de apoio do teu olhar no espaço e o occipital fica exatamente na mesma direção, no mesmo vetor, projetando para trás. E isso eleva o tônus e esse tônus deve ser distribuído pelo corpo inteiro, então, é diferente do que a Quito fala...

Nem sei se chega na mesma coisa, porque a distribuição do tônus vai ser outra. Porque quando você tá 50% fora, 50% dentro, é uma coisa só de intenção. Não se trabalha com distribuição de tônus... enfim... dá outro resultado...

DC: O caminho é físico, é uma coisa física - através do físico, do corpo, do músculo, do osso. Vem daí a emoção, vem daí. Não é que eu invento, que eu crio, que eu imagino ou que eu pense ou sinta...

ANEXO C - "Klauss Vianna e a improvisação" – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2006**Conversa entre Zélia Monteiro e João de Bruçó - 09/08/2006 - Sala Crisantempo - SP****OBSERVAÇÃO E PRESENÇA (lidar com o aqui agora). Estratégia do Desbloqueio**

ZM: Eu pensei da gente começar pela memória. Não sei se você, ao ler o projeto, pensou em algumas coisa... eu pensei em algumas perguntas.

JB – O trabalho de improvisação para mim, tanto para descobrir os elementos da peça, descobrir elementos da dramaturgia, ou mesmo um trabalho de improvisação totalmente aberto, remetem muito ao trabalho do Klauss.

ZM – E na improvisação cênica, quando se leva a improvisação para a cena, você sente que tem no seu trabalho uma origem no trabalho do Klauss?

JB – Tem, o Klauss tinha uma coisa com a improvisação que é tão importante: a presença, você estar nessa sala, está ouvindo os carros passarem, você está sentindo a iluminação desse lugar, você está sentindo a cortina atrás de você, as caixas de aquecimento, a câmera. São tantos elementos que, no fundo, esse estado de atenção, de comunicação com todos esses elementos, é a coisa mais difícil de um lado e mais simples do outro, e aí começa a entrar a questão de **como** ele driblava a pessoa quando ela estava improvisando e se colocando em primeiro plano, com suas capas, seus costumes, hábitos corporais, hábitos de fala, como driblar isso... ...porque é aí que se perde o instante, o aqui e agora.

ZM – Que é a relação com o ambiente.

JB – A relação com o ambiente. E para todo o artista com quem ele trabalhou sempre tinha a ideia de desbloquear os vícios, as defesas, hábitos, para ser um cidadão livre na hora de improvisar ou um cidadão livre na hora de estar em algum lugar, a presença.

ZM - Você tem lembranças de quais seriam os tópicos ou instruções do Klauss, ou parâmetros que você sente que estavam sempre presentes no trabalho dele que, na sua maneira de ver, tinham uma relação direta com o “estar presente”, com o improvisado, ou com essa capacitação de lidar com o aqui e agora.

JB – Por exemplo: ele falou para a Bruna Lombardi, quando estava fazendo Grande Sertão Veredas, que ela tinha que observar todas as janelas do caminho de casa até o local de gravação. E aí o que acontece? A pessoa vai para a rua e, ao olhar para todas as janelas do caminho, passa a não pensar mais no que ela vai fazer e começa a vivenciar o momento. Então, ela vai se posicionando de uma maneira mais chã, através da observação exterior, que era um dos truques do Klauss que eu me lembro.

ZM – Você focar, por exemplo, numa observação externa, voltar seu foco para isso e com isso desligar talvez....

JB – Um dia você vai ver só narizes, um dia você só vai ver orelhas, você vai ver só não sei o quê. E, para mim, por exemplo, tem uma coisa meio maluca que, quando eu estou com uma tensão no corpo ou algum problema em alguma parte do corpo, se eu vou para a rua e fico olhando essa parte do corpo nas outras pessoas, eu acabo...

ZM – ...soltando.

JB – ...sarando.

ZM – É... isso era um truque também.

OPOSIÇÃO (INTENÇÃO / CONTRA INTENÇÃO)

ZM – Você falou dessa coisa do oposto né... e eu lembro que ele trabalhou, mais especificamente um momento do Dã-dá, com aquela história da intenção e da contra-intenção do movimento: de você usar as musculaturas agonista e antagonistas, para fazer o gesto, para se mover; mas tinha uma história também, não sei se você lembra, de aonde estava a intenção no corpo. E onde estaria a contraintenção. A gente ficava lá, se debatendo..

JB – Pensando o que poderia ser isso.

ZM – Para tentar entender o que ele queria. Você também tem a impressão de que algumas das coisas dele vieram da influência que ele teve do teatro?

JB – Com certeza.

ZM – Ele trouxe muito bem para o corpo, quase que “cientificamente”, algumas práticas...

JB – Com certeza. Esses conflitos de texto e subtexto, são a mesma coisa que você falou do gestual: a intenção e a contraintenção do gesto.

ZM – Ele trazia tudo para uma coisa bem física, muscular.

JB – Era aquela coisa também de... porque é tão difícil falar da linguagem do Klauss para uma pessoa que não fez aula com ele? Ele falava "as imagens têm que ser trabalhadas". Eu me lembro dessa coisa de que quando você pressiona você alonga. Quando você tem um gesto em que você vai, ele volta.

ZM – Então, mas eu acho que é porque ele também não sabia, ele estava pesquisando. Hoje parece mais fácil para a gente olhar para trás e ver que tem uma mecânica física, muscular, que ele usava e que ele estava buscando com isso um modo de dançar.

JB – Ou aquela... famosa, quando ele dava aula de clássico que era o plié que você não desce, as pernas vão para o plié, mas a pessoa sobe. E são esses elementos, por exemplo, que eu incorporei. Até na respiração. Ou seja, não sei se você lembra do último workshop que eu dei, você inspira, a tendência é subir, se você expira, a tendência é a terra. Se você inverte, a tendência é alongar o teu corpo. Você inspira pensando na terra, e expira pensando no céu. Se você fizer isso andando na rua, vai te dando esse espaço interno.

LIMITAÇÃO /INSTRUÇÕES PARA A IMPROVISACÃO

ZM - ...esse trabalho de preparação corporal, tem alguma coisa que além da preparação corporal. Eu acho que tinha a ver com a criação de linguagem cênica ligada ao improviso. Claro que o Klauss apostava muito nos intérpretes, não só como intérprete, aquela pessoa ia ser criadora. Então se ele trabalhava comigo era apostando que eu fosse criar meu trabalho. E aí acho que saem vertentes diferentes. Do teu trabalho, do meu ou de outras pessoas que trabalharam com o Klauss. Eu acho que tinha uma coisa forte no trabalho dele que ia bem além da preparação corporal. E que era uma maneira, por isso que eu estou falando em linguagem, embora não saiba se é a palavra correta, mas era uma maneira de processar.

...esse rigor técnico, vamos dizer assim, num trabalho de consciência do corpo, ele... como isso pode ser facilitador para uma situação de improviso. Muitas vezes, num primeiro momento, as pessoas têm uma impressão contrária, que são regras muito fechadas, muito técnicas, que atrapalhariam o improviso.

JB – Mas aí tem um outro ponto que ele falava: que o improviso sem a limitação não é improviso. Ele falava: quanto mais você tiver limitações, mais rico vai ser teu improviso, se você souber lidar com isso. Mas é essa coisa... ele tinha essa coisa da...os limites é que faziam a improvisação crescer.

A VERDADE DO MOVIMENTO/RELAÇÃO COM A MÚSICA (pontes: vibração do som; texturas; impulsos)

ZM - Eu queria saber um pouco como que na parte musical eram esses caminhos? O Klauss propunha caminhos? Você é que propunha para ele? Ele tinha inquietações na relação música-movimento, música-gesto, música e dança?

JB - Quando comecei a trabalhar com o Klauss, todas as minhas influências musicais foram abertas porque eu trabalhava com impulso, corpo e movimento. Então a minha musicalidade foi super influenciada por ele. Tanto é...

ZM – De uma maneira corporal?

JB – De uma maneira corporal e musical, entendeu? Talvez por isso a música que eu faço hoje na Europa tem uma tendência de trabalhar mais com dança e teatro. Com concertos também, mas são concertos de improvisação, que as público não têm muita base de como catalogar. Então eu dizer: é a música João Guimarães Rosa–Klauss Vianna... não sei como dizer o que é. Mas aí, lógico, já é meu trabalho. Então, o que eu percebi, de cara, e o Klauss também se entusiasmou com isso no meu trabalho, foi a importância da cor do som para estimular o movimento. Então, instrumentos tradicionais ou não, metal, ou madeira, ou papel, ou plástico, ou ruídos. Isso tudo fazia parte do universo de provocar um corpo a se mover. Eu tinha uma grande liberdade nas aulas e é lógico que a aula do Klauss tinha uma estrutura que eu já conhecia muito bem, então a gente formava uma dupla dinâmica. A gente dava um show, porque ele não precisava falar nada, ele mostrava um movimento (som voz).

ZM- Como foi essa influência entre você e o Klauss?

JB – Através do corpo. Isso é uma coisa absolutamente certa. Tinha uma magia nesse aprendizado de anos e anos. Eu trabalhava com o Klauss sei lá quantas horas por semana. Eram, acho, três dias, seis horas por dia, e dois dias, oito horas por dia. e aí eu tinha uma coisa de quando o Klauss estava falando da parte técnica eu imediatamente começava primeiro trabalhando o corpo... tinha muito isso: de ver entrar dentro do meu corpo, passar pelas mãos e entrar nos instrumentos.

ZM – É porque então você fazia um trabalho de corpo junto com ele, por isso que a ponte aconteceu...

JB – Lógico, o tempo inteiro.

ZM – Eu chamo assim de ponte porque eu vejo algumas coisas na relação com a música, que eu fui descobrir no trabalho com o Klauss e com você, alguns exercícios com música no processo do Dã-dá. Um que me marcou muito foi a gente ter que sentir no corpo a vibração do bumbo, como se a gente fosse surdo. Ele queria que a gente sentisse vibrar na musculatura e ossos e não queria que a gente ouvisse com o ouvido. Ele falava que quando a gente ouvia com o ouvido, já partíamos para a coisa fora do corpo, e aí tudo embora. Ia embora do momento presente, do aqui agora. Então ele fazia esse exercício, onde a gente ficava encostado no bumbo e você tocando. Pra gente poder, ao sentir a vibração do som, ter um outro tipo de resposta. E isso me deu o entendimento de muita coisa, não só de trabalhar com a música como vibração, mas também em relação ao ambiente, com outros elementos que não fossem musicais. Enfim, são várias coisas que eu chamo de ponte, porque eu vejo a relação entre as linguagens da música e da dança. Por exemplo: os timbres que você usava muito em aula, diferentes timbres, você falou do plástico, você falou de algumas...

JB – Eu falei da cor, em timbre.

ZM – Você falou em cor. E a gente, da dança, vai relacionar com textura, o timbre eu traduziria num movimento como textura. Então, pode ser uma qualidade de movimento que vai ter mais a ver com irritação ou mais com suavidade conforme o timbre. Ou seja, a textura do movimento. Ou mais resposta na pele, mais no músculo, mais no osso, pois

a densidade muda, né? O timbre vai te influenciar diretamente nessa textura do movimento. Então, por exemplo, hoje em dia eu sei conversar melhor com músicos por causa disso. Eu consigo fazer uma uma ponte. E eu tenho plena consciência que eu aprendi isso nessa época com você e com o Klauss.

JB - Aí tinham coisas, lógico que quando ele dava uma coisa de tensão você tinha duas formas: ou você dava o suporte para a pessoa, apoiava ela prá chegar nessa tensão, e podia ser no nervoso, como você falou, ou na calma, entendeu? Ou você trabalha com opostos ou você trabalha com impulsos, mas a dança tem um impulso próprio. O impulso é um outro departamento, tem o timbre, aí vai entrar o impulso. O impulso também era uma coisa muito... que você pode trabalhar em diversas formas. Se eu penso, hoje em dia, em todas aquelas discussões que tínhamos. A música tem um ritmo e você está atrás da onda, você está na frente da onda. É aquela coisa de você ter um atraso ou ter um adiantamento em relação ao tempo da música. Ou quando a música dá um acento e o corpo faz oposição. Ou os dois acentos vão juntos. Quer dizer: aí tem uma gama de elementos que você pode, como num joguinho, ir mudando e provocando durante a improvisação.

ZM – Você percebe que aí tem uma questão diferente, na compreensão da relação entre movimento e música, entre dança e música, onde tanto músico quanto bailarino estão conversando a partir dos mesmos parâmetros. O que eu quero dizer é que, não é um trabalho com música onde o bailarino fica solfejando, aprendendo as notas, a cantar, a entender o universo musical... Mas, uma relação de conversa. Onde você está no instrumento e eu estou no movimento, e conversamos a partir dos mesmos princípios de linguagem.

JB – Exato.

ZM – A gente está no mesmo... não sei como chamar... trabalhando com o mesmo elemento, impulso, pulso na música, impulso no gesto... Ou timbre, que eu chamei de textura e que tem a ver com tato. Ou seja, você está trabalhando o timbre e eu também. Eu acho que o trabalho de vocês dois trazia uma maneira muito mais eficiente de diálogo entre linguagens. Com a música, é muito evidente para mim. Nunca era aquela coisa: vou interpretar essa música. Por exemplo, dançar o contrário da música: você tinha que saber dançar ao contrário. E o que seria o contrário daquela música? Aí é que ele esmiuçava questões, como essas de timbre, de pulso, de peso, de impulso. Como tudo isso sendo corpo. A melodia, por exemplo. Como a melodia é corpo?

OPOSIÇÃO NA MÚSICA

JB - ... Então todas essas tentativas de ir até o limite do conflito. De um pode ser um puta rock'n roll e você estar fazendo um movimento super calmo. Um rock'n roll que eu digo, uma coisa massiva, e você tem um movimento super leve, ou você tem uma valsa e você faz um movimento todo cortado e frenético. Então, aquela coisa do ritmo interno que ele fazia, com os bailarinos... mas tem uma coisa também: era diariamente música ao vivo. Era diariamente a música vinculada à dança. ...

ZM - Sim. E o que falei é que dava a possibilidade da gente trabalhar no mesmo elemento,.. Você estava trabalhando o pulso e eu também, só que você estava manifestando isso no tambor e eu estava manifestando isso na dança. E a gente conversava através do pulso. Mas através do pulso de cada um, da escuta do pulso, surgia a conversa, o improvisado. Isso pra um bailarino não é obvio.

JB – Nem para o músico, muito menos para um músico, muito menos para um músico.

ZM – Porque eu acho que vocês dois desenvolveram esse trabalho dessa relação. Vocês não viram na época tudo o que aquilo potencialmente era. E não foi explicado também... Os Na dança contemporânea, você vai separar dança e música, mas mesmo hoje em dia,

os alunos nem sabem o que tem que separar. Porque eles nem conhecem as estruturas e como podem se articular. Música para eles é um negócio que toca e você dança. E para modificar essa relação você precisa entender quais são as relações possíveis. Primeiro a música não está no corpo. E não é que o bailarino precise tocar. Mas fazer uso de elementos comuns. Ou não. É preciso observar com tranquilidade, timbre, pulso, volume, a melodia...

Muitas vezes você é que conduzia parte da aula do Klauss. Você ia levando a gente só com sons. Eu queria que você falasse um pouco de como era isso, que ideia estava por trás disso.

A MÚSICA TRAZENDO PARA O MOMENTO PRESENTE

JB – O Klauss tinha o tema da primeira meia hora de aula e eu ia acompanhando, como eu te falei, olhava a classe e sentia o ritmo do dia e entrava com alguma história. A partir desse tema colocado ele deixava que eu seguisse, porque ele sentia que a música estava conduzindo a classe. Às vezes só falava uma palavra aqui, outra ali, “ah, presta atenção nisso, ah, presta atenção naquilo”. E a música tinha um tempo para trazer as pessoas. Eu acho que tinha essa função de trazer as pessoas para o momento, para dentro da sala de aula.

ZM – Essa função da música no trabalho com o Klauss, essa função de trazer para o momento presente, para o aqui e agora, como que você traduzia isso musicalmente? Era o que? Não teria um pouco a ver com os instrumentos? Não sempre, mas às vezes não tinha?

JB – é lógico!

ZM – Porque eu me lembro de você tocando descarga, batendo a tampa da privada lá do banheiro da Renée Gumiel.

JB – É, tinha esse fator de provocação também, nesse caso, dos elementos sonoros da própria sala onde a aula acontecia. Tinham instrumentos, também, por exemplo, tenho um instrumento que tem uma qualidade de aconchegar, como um mantra. Pode ser uma kalimba, pode ser um instrumento de madeira, um xilofone, pode ser uma canção, eu usava muito a voz. E a aula seguia até na diagonal, que era uma festa, mas as vezes em círculos, em jogos de dois, de três, as vezes na sensibilização com o espaço, mas sempre tinha uma estrutura musical.

ZM – Seria como aquela história no início da aula. Sempre tinha a coisa de chegar, deitar e entrar em contato com o chão, só a partir desse tempo é que começava o processo de construir alguma coisa no corpo.

JB – Exatamente. E a mesma coisa era na relação musical, ela tinha uma... naturalmente eu fui procurando instrumentos que tivessem qualidades distintas. Elementos de tranquilidade, de provocação, elementos de surpresa, e depois vinha a parte mais rítmica e forte. Mas eu sempre usei a voz, mesmo que os alunos não estivessem ouvindo. Era uma coisa de usar a voz como um... Porque a voz também tem para mim uma importância fundamental no corpo. São poucas as pessoas que fazem coreografia com voz. Mas na sala de aula, o tom da voz do Klauss já é... ele sabia ter um tom de voz as vezes que era... a pausa que ele fazia... Ele tinha essa coisa. Até hoje quando eu toco, eu uso a voz o tempo inteiro, mesmo na parte rítmica. É uma coisa que a gente começou falando: no meu processo com Klauss o meu corpo dança o tempo todo enquanto estou tocando.

IMPROVISACÃO E TÉCNICA (partes do corpo, espaço, alavancas, articulações)

ZM: Você acha que o Klauss construiu um campo propício para a improvisação? Que exemplos de instrução você lembra que ajudavam a construir esse campo?

JB: Dentro das aulas ele dava espaço para improvisação, sempre tinha aquela meia hora, às vezes ele deixava a música levar e tal, que era um trabalho de experimentação pessoal, cada um sentindo no próprio corpo o que ele tinha dado como elemento de trabalho. E pra mim isso é uma improvisação.

Mesmo que você dê um tema “vamos trabalhar o pé e depois vocês vão improvisar com o pé, como se o pé estivesse falando, ou o pé está triste, o pé conversa, o pé fala, como que o pé reage, ou outras partes do corpo” aquilo era um trabalho para mim já de improvisação. Que é delimitar, para mim umas das instruções que eu me lembro sempre: ele delimitava uma área do corpo, ou um tipo de tônus específico, ou um tipo de relacionamento com o espaço. Às vezes também uma relação com a música, ele propunha alguns jogos: me lembro que tinha essa coisa da música provocar e o corpo reagir, ou quando a música parava você sentia o eco dela no teu corpo.

Você ouve parado e quando a música para você faz o eco da música.

... Mas, por exemplo, tinha as fases do trabalho do Klauss que era o esqueleto, o peso, depois vinha alavanca, articulação, depois isolar as partes do corpo. Tudo isso era a parte técnica, que são os elementos para mim de improvisação, eu não consigo separar, eu não consigo separar o trabalho técnico dele. São para mim os elementos onde até hoje me baseio em toda a improvisação que eu faço. Aí tem o espaço, me lembro que tinha brincadeiras que ele fazia com o espaço, das pessoas repetirem o movimento dos outros, onde você sempre deve estar sentido qual a relação da outra pessoa em relação ao espaço.

ZM : Você improvisa, mas não perde a consciência de que o outro está lá.

JB: Você não perde a consciência se você está em diagonal, se você fez uma curva e outro fez uma curva do outro lado e como você reage para trabalhar sempre... quase uma improvisação coreográfica. Isso é uma coisa que eu sinto na improvisação contemporânea, que às vezes que não tem espaço, as pessoas se fecham uma com a outra, uma coisa “minhoquenta”, mas não usam o espaço.

ZM: Depois ele começa a trazer a musculatura, o trabalho da musculatura através do tema de alavancas e articulações e o uso funcional dos músculos. Com o uso da alavanca apropriada, que tem a ver com peso com o ponto de apoio, você tb. vai usar a musculatura adequada.

JB: A força correta, adequada, a força correta para cada movimentação. Ele falava que as pessoas usam força demais onde não tem que usar e de menos onde deveria... ele falava da coisa da barriga com atrás da perna, na frente da perna com as costas...

ZM: E liga um pouco com o que você falou ontem, a questão do desbloqueio das tensões. Cada pessoa que chegava na aula dele, ou para trabalhar com ele, tinha essa fase de encarar as próprias tensões e trabalhar um pouco numa tentativa de desbloquear, amenizar isso pra surgir um movimento mais livre.

TEXTO

ZM: Eu lembro tb. dessa coisa dos elementos da dança, encontrar os elementos da dança no texto. Então quando ele trabalhou, por exemplo, com Drumond no “Dã-dá, a gente tinha que falar para ele, depois de ler o texto, quais qualidades de tônus teria cada um daqueles personagens e daí improvisar com aquela qualidade de tônus. Que plano do espaço aquele personagem se locomovia melhor? Aí a gente tinha que improvisar usando esse plano no espaço. Que dinâmica de movimento, que velocidade, que tempo:

era um personagem que se movia rapidamente? Com leveza? Ou ele era pesado? Inclusive qualidades de resistência. Lembro que pro casal foi encontrado um “tônus de resistência”.

EMOÇÃO (Postura, Resistência/distanciamento da emoção) PERSONAGEM

ZM: Nessa época 86, 87... 86, ele dizia: “se a gente não resiste às coisas, não resiste à ação, a gente vai pra emoção”. E com a resistência você criava um espaço, um distanciamento.

JB: Em qual parte do corpo estava concentrada a energia desse personagem? Aí automaticamente a emoção vinha, quer dizer ele partia das articulações, se o personagem tinha o nariz meio em pé, ou se ele tinha um pequeno “não vem que não tem” e a partir disso você acaba tendo a emoção que se necessita para o personagem.

ZM: Mas o Klauss em aula e acho que fora de aula também, convivendo com ele, estava o tempo inteiro relacionando e mostrando pra gente um pouco dessa relação, desse comportamento corporal totalmente relacionado com o personagem, com a emoção. Como você falou um pouco, o esterno um pouquinho pra trás já constrói um jeito de olhar, porque coloca a cabeça em determinado lugar. Então essa pessoa, com o esterno aqui vai olhar só até aqui, o mundo dela vai ser pequeno, o espaço dela vai ficar pequeno e os ombros dela também, ela não vai suportar muito a direção da clavícula, então ela vai suportar um pouco as coisas nas costas. E assim você ia construindo todo um corpo e ia percebendo a emoção que aquele corpo te despertava.

JB: Você comentou que ele falava “não precisa botar emoção, não precisa botar emoção”. Na verdade não é que não precisava botar emoção, sinto que ele não queria é que a emoção fosse na frente da construção corporal e se a construção corporal do personagem, ou da dança, ou do personagem bailarino que ele chamava se... se o corpo não está dizendo a emoção vai ser “over”, não precisa.

Lembro dele dizer que as coisas podem ser ditas de formas muito mais simples, porque dependendo do contexto em que está a estória ou dependendo do corpo como se move, você não precisa ter uma emoção porque a emoção está dentro do que você está fazendo... não sei, não sei explicar direito

ZM: Acho que é bem claro quando você fala, se o corpo não está trabalhado adequadamente a emoção fica “over”. Ele falava que a emoção está contida na musculatura profunda, ele tinha uma conversa meio assim, não é ?

..... que bastava você deixar essa musculatura aparecer e se manifestar no seu movimento que aquilo ali ia trazer emoção para alguém que estava lá na platéia e que o importante era você permitir que a musculatura profunda aparecesse no seu movimento. E não ficar trabalhando só com suas tensões pessoais, bloqueios pessoais e pelo que eu entendo, ele dizia que isso destruí a criatividade da pessoa, a capacidade criativa dela então era preciso sempre desestruturar a pessoa, para desestruturar esses bloqueios para deixar aparecer...

JB: Para mim a musculatura mais profunda ou a musculatura da emoção que ele falava, teve uma época que ele chamava muito assim...

Para mim é esse sentimento, entendeu? De liberdade. Agora até que ponto se pode definir essa musculatura da emoção ou se é um chute pro futuro, uma viagem dele de falar dessa musculatura da emoção. Porque eu me lembro que o Nanini ficava pensando na tal da musculatura, nesse Dvd ele falou da musculatura da emoção.

Mas até que ponto pode existir esse controle é uma coisa difícil de dizer também, difícil de saber se o Klauss chegou mesmo lá! Ou se ele só deu um sinal do que ele achava e que tem que ser explorado ainda.

Me lembro que tinha um exercício específico para abrir “aqui”, aquele que você cruza a perna “aqui” e vai fazendo “assim” até que você abre tudo, aí você chora aí você desaba as coisas, tudo bem!

Mas é perigoso. Tem que tomar cuidado com quem você dá ou dar pouco tempo, tem que dar pouco tempo. Tem que dar pouco tempo, porque você vai abrindo, abrindo, abrindo, abrindo... aí tinha uma hora que algumas pessoas choravam, outras tinham crises, outras seguravam as pontas, outras não entendiam o que estava acontecendo, enfim. Essa carapaça “daqui” principalmente. Essa abertura chega um ponto... sai um monte de lagartos e monstros, cobras e lagartos da tua emoção. Agora, esse foi o único exercício que eu posso lembrar da musculatura da emoção, eu me lembro que ele fez com o Nanini.

ZM: Mas no “Dã-dá” eu lembro de um exercício, será que ele não fez com você?

Ele pediu para cada um de nós procurar um personagem com que a gente se identificasse.. Aí se trancava na sala com um por um para trabalhar. Aí ele falava que a gente tinha escolhido nosso personagem de acordo com nossas defesas e então ele fazia a gente improvisar em cima das características do personagem que a gente já tinha então pesquisado. Já tinha aquela dinâmica de achar a característica do personagem, ele ficava olhando um pouco daí ele começava:

“Agora abre o esterno, agora projeta o esterno, não, agora a clavícula ali, agora não sei o que aqui, não! Mais para baixo, só plano baixo! Se arrasta, se arrasta mais! Só plano baixo! Não quero mais que você... você não levanta mais! Ficava..

JB: Massacrando.

ZM: Botando na lama. Mas aí o que eu me lembro disso, é que surgiu uma outra coisa que não tinha realmente nada a ver com aquele personagem que você tinha escolhido, aquele personagem você jogava fora. Porque aparecia uma outra organização de dança que até a gente mesma ficava surpresa. Teve gente que chorou e passou mal também, teve gente que depois disso saiu do grupão. Para mim foi bom, foi uma descoberta de possibilidades, mas nem pra todo mundo...

JB: Mas eu acho que... aí eu não sei se ele estava trabalhando a musculatura da emoção... Porque toda musculatura tem uma emoção, essa musculatura interna que está segurando as emoções, as vidas, a história de cada um, os problemas, os choros quando criança, ou sei lá o que... isso está fechado. Aí quando vai abrindo, ele vai abrir e...

ZM: Vai soltar!

JB: E vai soltar, e tem vários jeitos. Ou fazer isso, você vem com uma camponesa e ele te transforma te joga no chão, te limita, te limita até a hora que você explode e sai uma outra pessoa, entendeu?

ZM: Em cima dos padrões que ele viu que eu escolhi. Porque aí o que ele deve ter pensado: “esses padrões que a Zélia escolheu, são padrões de defesa dela”. Aí na hora que escolho um personagem felicíssima achando que eu ia abafar, ele destrói o personagem inteiro. Percebeu que aquilo era só defesa, padrão de defesa. Foi interessante para mim, foi uma descoberta. Depois desse exercício eu comecei a poder imitar a mim mesma, quer dizer, a me usar como “personagem” para improvisar. Por exemplo, hoje eu posso improvisar com uma professora de balé, porque aí eu pego a musculatura da professora e já começo a me mover ali, com essa musculatura. Você passa a conhecer seus personagens. Também posso improvisar a Zélia mãe, posso improvisar a Zélia criança, tenho um leque um pouquinho maior. Porque eu percebi nesse dia que você pode brincar com as tuas defesas, você pode brincar com tuas tensões e em vez delas ficarem te dominando, te escondendo, elas podem até estar a seu serviço. E você observar como está seu corpo, por exemplo, na relação do apoio... dos apoios do pé, uma coisa simples né. Simples assim, não precisa ser assim como estou, não! Como está teu pé? Como você está pisando? Onde está seu apoio hoje? E na hora

que você relaciona isso com algum estado, de tristeza, por exemplo, e depois você alterar o apoio você sente alterar a emoção. Você começa sentir...

JB: Tinha uma coisa também que ele falava, que dependendo do dia, dependendo da emoção que você tem, teu corpo está mais para frente, nos dedos do pé, no metatarso, ou no calcanhar. Se está muito eufórica você vai para os dedos do pé, e que isso era uma observação diária de trabalho. Me lembro de tentar mudar os pontos de apoio quando estava triste e meu problema ficar mais relaxado.

Que nem ontem eu falei sobre a coisa da dor, quando eu tenho uma dor eu fico olhando os outros e sarro.

FUNDAMENTAÇÃO ANATOMICA X LIBERDADE

ZM: Ele era super-anatômico, mas tinha uma qualidade que eu não sei muito bem como explicar, que não era anti-anatômica, mas que abordava o corpo sob diferentes focos. Então por isso um dia você podia estar mais na borda interna, porque no outro dia a história era a borda externa, um dia o fêmur podia estar girado para dentro, porque o que ele queria ver era a abertura da sacro-ilíaca. Então quando ele pedia para rodar o fêmur pra dentro abrindo a sacro-ilíaca e usando o transverso e todo o assoalho pélvico, ele estava interessado nisso, em alongar ísquio-tibial. Não é que ele falou: “olha fêmur tem que rodar pra dentro, e essa é a direção dele”. Quem pegou isso do Klauss e fixou, não entendeu, porque ele mudava o tempo inteiro e essa liberdade, o entendimento do que essa liberdade proporciona na dança faz com que eu possa usar tudo de qualquer jeito. Então eu posso dançar tudo de qualquer jeito, não tem um jeito de dançar.

E da oposição que você falou, sempre com a oposição. E esse cuidado que ele tinha, realmente dentro desse cuidado ele podia subverter mesmo a organização, ela podia acontecer no momento presente também e ela podia acontecer de infinitas formas no corpo das pessoas, sempre de maneiras diferentes.

PONTO DE FORÇA / ESPAÇO ARTICULAR / FEIO: OUTRA ESTÉTICA ?

JB: E umas das coisas que ele mais falava para mim também e que ele ficava “puto”: a coisa do bonitinho, do balé, ou não sei o que e ele falava que queria uma coisa que fosse mais... Então era o en dedans, descentralizar, ou um tônus exagerado numa parte do corpo, ou no rosto...

ZM: Ele fez muito isso no “Dã-dá”, exagerar o tônus em partes do corpo, ele chamava de “ponto de força” na época, tinha o ponto de apoio, onde estava o peso, e tinha o ponto de força que era onde você jogava o tônus. Por ex., você tinha o ponto de apoio na omoplata e o ponto de força aqui na mão.

JB: Eu acho que isso era um trabalho estético também

ZM: Claro!

E sempre com espaço articular. Você nunca torcia e usava a tensão máxima sem preservar o espaço articular. E para ter espaço articular você tinha que conhecer a direção óssea anatômica, para que você posicionasse, por exemplo, sua cintura escapular e aí você pudesse jogar tensão e torcer ela para dentro. Nunca usando o trapézio e apertando a cervical.

JB: Eu acho que no “Dã-dá”, talvez isso seja um tema superinteressante, ele tava tentando até quebrar a beleza do movimento.

Então ele forçava, e para um bailarino não dançar bonito era um drama, até hoje quando trabalho em cias internacionais, quando o figurino e a maquiagem não batem, sai todo mundo chorando, homem, mulher, coreógrafos...Porque eles não aceitam se mostrar se não for o “belo”. Aconteceu isso, do diretor sair correndo para o maquiador e falar:

“Você não pode fazer isso com o bailarino, se você botar o bailarino feio, não existe bailarino, ele desaba!”. Eu olhei aquilo...

Acho que tinha essa coisa da ruptura, (essa coisa que pegou do teatro talvez) essa revolta do belo e do estético, essa questão do que é estético? Ele trabalhou muito com essas coisas.

... As improvisações eram cruéis: quando começavam a dar resultado ele caía nessa coisa de destruição, ele destruía tudo, começava tudo do zero, “Eu quero mais, quero mais, quero mais”. Aí tinha horas que eu falava assim: “O que mais o Klauss quer? Não sei o que ele quer?”

ZM: Não dava para saber, era muita tensão, muita tensão, muita tensão.

JB: Sei lá, só para entender o que é o “Dã-dá”. Como por exemplo, agora com esse pingue-pongue com você, para mim tem essa coisa meio, quase certa, essa coisa de ruptura estética. Ele estava obsessivo com essa coisa, porque não era mais época em que o teatro estava fazendo isso.

OUTRO CORPO ?

ZM: Ele queria mostrar um outro corpo, que o corpo era uma outra coisa, ele tinha uma outra visão de corpo também, que não era a visão que se tinha nas cias de dança, por isso é interessante ver que ele montou o “Dã-dá” quando ele saiu do Balé da Cidade, depois de uma frustração de sua experiência no Balé da Cidade. Foram uns seis meses depois.

E com esse novo grupo ele propunha esse novo corpo, que era uma nova maneira de organizar o movimento. Você tinha que quase não dançar, tanto que uma das revoltas maiores dos bailarinos no processo, é que estávamos demorando muito para estrear. Porque ele não queria estrear enquanto ele não desconstruísse aquele “velho” corpo na gente, não era só de medo. Claro que tinha medo também e muito, mas ele queria desconstruir um corpo primeiro.

E o quê mais João?

JB: Não sei muito teorizar como esse entrosamento aconteceu, porque talvez fosse exatamente a minha paixão pelo movimento como músico, talvez o meu interesse pelo trabalho do Klauss como artista. E o elemento que o Klauss Vianna me deu foi uma liberdade estética dentro da música também. Porque a minha música não era só, a função da música do Klauss não era só apoiar, era provocar, era criar situações, quase que um tônus musical e que transferia pro tônus do corpo, a gente falou do timbre e tal, mas era muito, muito junta e no Dã-dá eu tenho pouca lembrança, porque o trabalho com Klauss são oito anos da minha vida. Desde que ele chegou em São Paulo até a hora que ele se despediu, que foi depois do Dã-dá.

E isso é um ponto que acho também importante discutir do Klauss: - é essa filosofia do movimento que ele tinha, essa liberdade de pensar e depois pensar o contraditório daquilo que ele tava pensando. Aceitar nem que seja por uma noite que ele estava totalmente errado. Só para ver se daquilo ia sair uma terceira via, uma quarta via, uma quinta, uma coisa que ele não estava conseguindo perceber sem provocar.

Era dinâmico, não queria chegar ali e dizer “Agora eu sei”. Ele sempre estava lendo, ele pegava misturava isso, via aquilo, via um vídeo, ou ia ver um espetáculo, gostava não gostava, mas porque que gostava e não gostava e... é.

E isso, isso... isso pra mim, minha maior influência é isso, essa inquietação e essa abertura de... mesmo que no fundo o artista tem uma cara.

ZM: Então João, só para retomar um pouquinho, essa história lá do dedão do pé com o nariz de uma observação que você fez e o Klauss usou para construir uma aula com essa relação. E eu acho que o que é importante não é dar “aquele aula do Klauss com o

dedão do pé com o nariz”, se eu for por aí eu não vou chegar em lugar nenhum. O que é importante no trabalho dele é você entender que para você dar uma aula você precisa estabelecer relações no corpo. Essas relações você tem toda a liberdade de criar, de inventar, por isso que pode ter a aula dos “cílios relacionados às unhas do pé”. No sentido de que, se você estabelece uma relação você propicia um caminho para o aluno, para ele brincar nesse caminho, não é um caminho que diz “tem que ser assim porque assim é certo!”. Você estabelece relação, convida o aluno para fazer esse caminho e ele vai indo e vai estabelecer outras relações, dele, que você vai permitindo, quanto mais você vê que o aluno está conseguindo fazer relações você vai acolhendo. O aluno também vai construindo.

HERANÇA / CONTINUIDADE DO TRABALHO

ZM: O céu da boca é seu; esses “25 pontos”; nunca ouvi falar; é seu também?

JB: Eu poderia dizer que é do Klauss. Alguma coisa parecida com certeza ele deu.

ZM: Mas o que estou achando interessante nessa conversa é perceber, com mais clareza, que todos esses exercícios que você criou, é como se o Klauss tivesse te “dado” isso. Que esse convívio com o Klauss nos treinava a ser observadores da vida e do corpo e observando, você descobre relações e cria procedimentos.

JB: Você descobre exercício novo. Exatamente, as relações entre o corpo.

ZM: Mas as relações que você faz não são as mesmas que as minhas. Como essa coisa de “introjetar pulso ou deixar o pulso extroverter”... Eu dou isso em aula com toda uma “construção” do que é pulso no corpo. Trabalhando o pulso através de um ponto de tensão, para que os alunos percebam as relações entre tensão e pulso. Depois eles trabalham com outros pulsos (coração, respiração), mas a partir do pulso da tensão. E aí vou fazendo a ponte tensão/emoção. É como os andamentos na música clássica: o andante, o allegro, o allegro ma non troppo, o adágio quase triste, são tensões. E claro, isso é do Klauss, mas ao mesmo tempo, o jeito que eu organizo isso didaticamente, é um jeito que criei junto com o Danilo Tomic.

JB: Talvez esse exercício nem seja mais do Klauss, mas é como se ele tivesse “baixado”, porque é uma coisa que ficou intrínseca.

Uma coisa que eu fiquei superimpressionado e você também, foi que eu estava falando de “flutuação”. E nós dois, em lugares diferentes do mundo, pensando o mesmo tipo de problemática, de como o corpo pode flutuar; sair do chão.

ZM: Sim. Eu estava pensando em “ponto de suspensão”.

JB: É, e eu dei também todo um trabalho em cima disso e no fim a gente estava perplexo. E outros elementos como a vibração: o batimento interno, e o movimento lento que você pode variar com o movimento quebrado porque dentro de você tem uma escola de samba.

ZM: Ou tensões.

JB: Como você falava? Tec, tec, tec, tec.

ZM: Um motor.

JB: A diferença é que um fala escola de samba, outro fala de outro jeito, mas enfim, todos esses paralelos foram meio impressionantes para mim. Essa filosofia do movimento do Klauss, esse aprendizado dele, não está ganho, não é uma coisa que formou pega um papel, um diploma e leva para casa. É uma coisa que está em movimento ainda.

ZM: Está sendo desenvolvido ainda.

JB: E é Klauss.

ZM: Porque tem essa característica da observação. Aí você se torna criativo. Um bailarino intérprete de alguma companhia, que ficasse 2, 3 anos na mão do Klauss,

virava criador, não tinha como. Não tinha como o bailarino continuar só como intérprete, não dava.

ATIVO E PASSIVO

JB: O que eu discutia bastante com ele é que criar o tempo inteiro é um saco. Por isso, tem que ter os momentos de ficar “parado lá, como uma flauta e deixar o vento soprar” (sonho Zélia), porque temos uma ansiedade de mostrar como eu sou talentoso, como sou isso e aquilo. É uma ansiedade de todo artista. Dependendo da maturidade desse artista, ele vai ficar com isso mais tempo, menos tempo, mas tem um momento em que você aprende a lidar com o que está acontecendo em volta mais do que preocupado em mostrar o que você sabe e aí você começa a ter outras reações em relação à improvisação.

É o equilíbrio. Agora lembrei o que ele falava. Isso era o que ele falava: que era o equilíbrio entre o ativo e o passivo. Que tem pessoas que são mais ativas e que tem que entender o passivo delas e pessoas mais passivas que tem que entender o ativo. Esse equilíbrio é o equilíbrio de estar presente, como a flauta no vento. Mas se o vento vem você toca, você reage. Ativo e passivo.

ZM: É um elemento bem importante que você colocou agora, porque traz essa possibilidade de que às vezes, a força maior, a intenção naquele improviso, é esvaziar, é você não agir. Tudo o que você tem de melhor a fazer naquele momento é não agir, para que se configure alguma tensão que vá levar à próxima ação do improviso. Então, você realmente procurar esse equilíbrio do ativo e passivo. Aí sim tem uma chave para improvisação, mais diretamente ligada ao improviso que tem origem no pensamento do Klaus. Porque entra não só a questão espacial, mas também a questão do distanciamento da ação... E essa coisa da composição no improviso, que chamam de escuta.

JB: Você escuta, você percebe o espaço, a luz, o que está fazendo.

Eu comecei isso por causa do criativo, criativo, criativo, cansa. Me lembro até daquela coisa: “falem os dois juntos, sem parar” : - não existe diálogo! Quando duas pessoas começam a só falar, falar, falar, por cima do outro, ninguém vai entender nada. E tem essa coisa, tem as pessoas que querem mostrar, mostrar...

REPERTÓRIO NA IMPROVISACÃO

JB: Se você traz um elemento para a improvisação e eu uso esse seu movimento, eu estou me apropriando de um movimento seu e você de um meu. Então, se a gente tiver essa liberdade, eu não estou tentando criar o novo o tempo todo. O que eu tenho que entender é que aquilo vai virar uma coreografia. Se um grupo inteiro presta atenção e trabalha no espaço o movimento dos outros de maneiras diferentes... Eu me lembro que o Klaus tinha alguma coisa para isso também.

ZM: Tinha. O Klaus fazia um exercício que era assim: não era para copiar o movimento do outro, ele queria que pegasse os apoios do outro. Ele buscava os apoios em comum do grupo. Na hora que alguém começasse a se mexer, os outros deviam ter uma leitura do seu impulso, para que pudessem responder de uma forma coerente a este impulso. Uma pessoa dava o impulso, os outros olhavam e depois faziam o mesmo impulso, ao mesmo tempo.

Quando a gente copiava o movimento pelo desenho, tipo ele levantou o braço eu vou levantar também, o Klaus não queria ver isso. Eu podia até não levantar o braço, mas se eu fizesse o mesmo impulso, era isso o que ele queria ver. Aí ele dava um elemento para o improviso também, que é: eu poder “roubar” alguma coisa de você, que não é o

desenho do movimento, mas uma alavanca, um ponto de apoio, um tensão sua. Isso traz ... como se fala?

JB: Comunicação?

ZM: Sim, também. Mas queria dizer outra coisa... quando às vezes estamos sem assunto...

JB: Repertório?

ZM: Isso. Estou sem assunto, aí vou lá e roubo alguma coisa.

JB: Nesse sentido, estou roubando, mas não estou roubando. Estou utilizando um elemento que vai se tornar um elemento “coreográfico” na improvisação.

TEMA / COMPOSIÇÃO/ MEDOS

ZM: Mas tem uma coisa importante de que não falamos que é o tema. No “Dã-dá” a gente improvisava, improvisava, improvisava e tinha que achar o tema e explorar esse tema. Não podia jogar fora. Teve todo um momento do “Dã-dá” que era essa história do tema, de desenvolver o tema no improviso. O tema tinha que surgir e quando ele surgisse, a gente tinha que saber ver que ali tinha um tema bom, saber escolher, não perdê-lo, desenvolvê-lo...

JB: Não sei agora, mas para mim tem uma coisa assim, até mesmo na música. Você está em uma batida e muda. Por que mudou? Mudou por quê? Se você está num grupo e esse movimento que você está fazendo é importante, ou essa batida é importante, você tem que segurar até que possa transformar isso em outra coisa e não abandonar porque você é criativo, ou sei lá.

Você vai conseguir transformar ou resolver com a ruptura. Porque tem isso também: se o tema fica o tempo inteiro, você não soube acabar.

ZM: Tinha essa estória do medo atrapalhar o desenvolvimento do tema, no caso da dança, pelo menos, porque o medo bloqueia o corpo. Klauss também falou pra eu prender os braços e dançar sem os braços, porque quando começava a aparecer um tema, lá ia eu com aqueles braços do balé e para ele isso era uma fuga da dança que surgia. Então ele prendeu meus braços para eu não ter esse recurso, não poder fugir e ter que encarar o tal do tema. E aí conseguir ir um pouco além, desenvolver isso um pouco mais.

JB: O “belo” também atrapalhava. Mostrar o que todo mundo gosta e aplaudiu desde criança.

ZM: É verdade. Eu, como bailarina, poderia estar presa à questão do “belo”. Mas mesmo se eu não fosse isso, ia fazer aquele jeitinho, aquela piscadinha, que eu sei que todo mundo gosta, porque estou com medo. Com isso desvio o foco, pois estava me expondo numa emoção. Acho que tanto o bailarino como o ator tem esses vícios. E Klauss trabalhava muito bem com isso. Tinha uma coisa de tirar os nossos apoios, onde a gente “se escondia”. Porque ele queria que a gente descobrisse e desenvolvesse nossos “temas”. Ele dizia que o que atrapalhava o desenvolvimento do tema que surgia eram esses bloqueios que cada um tinha.

Uma vez que você fosse improvisar, poderia até não conseguir chegar num tema, mas quando via aquele braço levantando você já percebia: opa, olha a minha defesa atuando de novo. Você começava a ser capaz de perceber suas próprias defesas, aquilo que te impedia de criar. Era uma ferramenta mesmo que ele te dava, um presente. Para um improvisador, toda vez que você reconhece “aquele bracinho” saber que está tentando se enganar e tentando enganar os outros... é um presente! Você se apropriava de você mesmo.

PROCESSO / VERDADE

JB: Por isso que demorou dois anos e meio, por isso que ele não queria apresentar, porque era o processo que interessava a ele.

ZM: Acho que sim. Ele tinha tesão nisso, não no espetáculo.

JB: No espetáculo ele não tinha muito interesse e tinha muito medo, porque aí iria virar uma coisa estática. Quando você me fala, eu lembro que todo esse tipo de investigação era ali, no dia, na hora, como ele ia ter tempo para coreografar? Ele não estava preocupado com a coreografia, estava preocupado com a verdade dessa...

ZM: Desse corpo.

JB: Desse bailarino, personagem, intérprete, chegar ao bailarino-personagem-intérprete perfeito. Que também não vai chegar. Mas ele ficava nessa viagem.

ESPAÇO / PROJEÇÃO / TONUS / PRESENÇA

ZM: Você falou da projeção no espaço. O que eu lembro é da projeção no espaço pelo osso.

JB: Ele tinha aqueles exercícios em que falava que primeiro você fecha o olho, depois abre e projeta no espaço, depois projeta para fora do espaço... Ele falava da diferença de quando você dança no banheiro ou no Teatro Municipal. Mesmo que você esteja totalmente fechado, você tem que continuar projetando. Ou mesmo se você trabalha de costas para o público, você está projetando de uma certa forma, e mesmo que seja uma posição fechada ela tem uma projeção, porque é o espaço cênico que provoca essa projeção. Agora não me lembro exatamente, você falou de projetar o osso?

Quando eu começo a pensar em projeção, quando eu trabalho com isso, é uma coisa também muscular, de tónus. Principalmente de tónus, não me lembro exatamente da coisa do osso, mas tinha essa coisa do tónus estar “iluminando”. Tinha aquele exercício da mão, tónus de 0 até tónus 100%. Aí você chega a um ponto em que você passa esse mesmo sentimento com o corpo inteiro; para todas as partes do seu corpo e isso traz uma presença.

ZM: Uma muito coisa importante esse exercício de tónus de 0 a 100, né? Você ir subindo, subindo, graduando até o máximo da tensão e depois voltar. E espalhar isso pelo corpo todo.

JB: É o que ele falava, que tem o 0% e o 100% e que as pessoas não usam esse leque do tónus, então ele dava esse exercício da mão, só que o exercício da mão, quando você sentia que sua mão estava presente, ele pedia para passar para o corpo inteiro a mesma sensação, para tudo, para o sexo, para a ponta do pé, do cabelo.

Você tem que estar alerta, porque você está nesse espaço, senão você começa a se perder dentro da improvisação pessoal, viajando (ele falava que não gostava de ver ninguém com o olho fechado, por causa disso: perdia o tónus). Tem várias pessoas que trabalham tão interiormente, ou tão para elas mesmas que é quase uma masturbação. Você vê vários tipos de improvisação que são assim, não acontece nada, não chega até você, porque estão tão preocupados com eles mesmos que nem percebem se estão de frente, de lado, de costas, se estão correndo em uma linha reta ou curva.

ZM: O Klauss trazia para a gente essa coisa de que quando você está dançando, improvisando, você está construindo um espaço. Você está projetando nesse espaço e está construindo um espaço com o seu movimento. E agora que você falou em curva, lembrei que ele fazia a gente trabalhar linha curva, linha reta, todas as diagonais, para cima, para baixo, para tudo que é direção.

ESPAÇO ENTRE

JB: Lembro de ele falar muito para escolher um ponto na sala e, através desse ponto seu olhar vai se apoiar, e apoiar seu movimento. Tinha essa coisa do ponto na sala.

ZM: E tinha trajetória, agora lembrei. Porque nesse exercício de olhar, olhar um ponto perto de mim, ou longe de mim ou além da sala, tinha o negócio da trajetória. Você olhava um ponto na sala e esse ponto era um ponto de apoio para o olhar. E aí a gente distribuía esse tônus pelo corpo, o tônus desse olhar, e aí ia até o ponto, fazendo a trajetória entre você e o ponto. Fazendo o desenho dessa trajetória. Quando chegava lá, escolhia outro ponto e assim ia.

E agora eu lembrei também de um exercício que ele deu no “Dã-dá”, ainda no grupão. Era de passivo e ativo com o espaço. A gente, improvisando, tinha que criar espaços com o corpo e os outros preencherem esses espaços.

JB: O espaço entre.

ZM: Entre. Nunca podia grudar, mesmo quando você preenchia o espaço que o outro criava, tinha uma coisa de você preencher esse espaço mantendo espaço.

JB: Ele falava que tinha que ter a densidade entre o que está acontecendo, então o espaço vazio entre a minha mão e o meu braço, ele tem uma resistência. Aí você cria esses espaços coreográficos.

ZM: Ele dava muita importância ao meio, ao meio da frase, ao meio do gesto e ao meio do espaço. Ele falava: o importante não é o arabesque, o importante é como você constrói o arabesque. Quando você chega, você já está desmanchando aquele arabesque. Isso para falar da construção do desenho no corpo, mas na relação espacial também, era a distância entre você e o ponto e o percorrer essa distância é que era interessante para ele. Quando você chegava, parecia que ele nem estava mais interessado em ver aquilo.

TRAJETÓRIA / FRASE / TEMA / LIMITAÇÃO

JB: E o próprio trabalho de criação. Ele não queria saber do final, era o caminhar até o ponto.

Mas tinha essa coisa do movimento também, eu me lembro, não sei se era da aula... essa coisa do começo, meio, e fim. O impulso vem, ele acontece e ele tem um fim. Ou o movimento é circular, então ele não tem 1, 2, 3, 4, não, é 1111, 2222, 3333, 4444, 1111, ou (acelera o tempo) 1111, 2222, 3333, 4444, que às vezes ele dava um exercício e eu tinha que fazer a música, e aí ele ficava puto, porque as pessoas chegam, 1, 2, 3, 4, e às vezes ele queria 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, do movimento circular. E para mim uma mudança muito forte era essa coisa de acabar o movimento. Uma frase você fala até o fim.

ZM: É a frase, ele chamava assim.

JB: Ou a limitação, ele dava limitação. Eu não me lembro de ter visto o Klaus falar assim: improvisa.

ZM: Não, nunca, nunca.

JB: Nunca. Não existe isso para ele. Era improvisa com espaço, ou improvisa entre o espaço, entre as pessoas, no buraco, improvisa...

ZM: Com os ísquios.

JB: Com os buracos do seu corpo. Eu me lembro que ele falava dos buracos do corpo: tudo que é órgão, é água, todos são espaço, espaço, espaço.

ZM: Ele sempre restringia bastante, para que a gente aprofundasse o improviso. Ele dava 2 horas de aula antes de improvisar. Você não improvisava antes de duas horas trabalhando com aquele assunto, não era?

JB: O que eu acho que era difícil e é ainda instigante, é isso, eu me lembro que tinha vezes em que era muito limitado. E aí, as pessoas, nessa limitação, entram em pânico e não percebem mais nada dos outros, do que está acontecendo. É uma coisa cruel dele, é que não deixava a gente esquecer a projeção, mesmo você trabalhando com uma coisa minimal e interna. Não dá para eu esquecer a suavidade se estou trabalhando com um tónus pesado.

Ficava aquela tensão. Ainda mais quando foi diminuindo as pessoas do grupo, porque aí ficava muito intensivo.

ZM: A limitação foi aumentando no processo do “Dã-dá”? É isso que você diz?

JB: Eu acho que sim. Porque era dali que ia sair o que ele queria, então ficava aquela coisa super fechada, o que travava um pouco.

ZM: É, travava. A gente quase não se movia, não conseguia se mover. Meu irmão falou uma coisa, não sei se foi ele, que no “Dã-dá” parecíamos avião taxiando na pista, quando liga as turbinas, mas não voa.

JB: E não acontecia nada.

ZM: Dava para fazer 5 espetáculos com aquele material todo. Eu acho que é porque ele estava naquela coisa de pesquisa, pesquisa, pesquisa.

MEDO OU UMA NOVA PROPOSTA?

JB: Acho que aí mistura. Tinha o seu medo, tinha o medo do Klauss, tinha o medo das pessoas, de estar entrando em um processo super intensivo, onde você acaba mexendo com um monte de fantasmas, histórias pessoais. Mas tinha também, sempre vou falar isso que vivi com o Klauss, tinha muito medo na hora de criação. Ele tinha medo de voltar a mostrar alguma coisa que não fosse o ideal do ideal, ou sei lá. Ele não ficava satisfeito com nada e é uma coisa de medo mesmo de mostrar um trabalho: agora o Klauss vai fazer uma coreografia. E ele não assumiu a coreografia, né? Não era uma coreografia, era um processo didático no palco.

ZM: Didático? Eu diria experimental.

JB: Experimental em movimento, mas não era uma coreografia acabada, disso ele tinha medo.

ZM: Eu estou apostando que era um processo de experimentação em cena. Porque acho que ele estava entrando numa coisa com a linguagem da dança. Ele não coreografou porque era improvisado. Hoje em dia muita gente trabalha com improvisação cênica em dança, sem fechar uma “escrita”, mas na época...

ROTEIRO

JB: Ele fez um roteiro, isso ele fez. E o roteiro de viagem do Klauss era científico, aquela coisa: aqui é isso.

ZM: Depois dessa parte em que você sobe o tónus ao máximo, começava a deformação, tinha algo assim no roteiro. Tinha uma parte muito interessante, da relação com os objetos, que eu uso até hoje em aula.

OPOSIÇÃO NA RELAÇÃO COM O OBJETO / INTENÇÃO E ESPAÇO

ZM: Nada mais é do que a resistência ao objeto, oposição criada pela distância entre eu e o objeto. Então primeiro precisávamos estabelecer isso, depois resistir, e isso acendia toda a sua musculatura. Trabalhávamos com musculaturas opostas, agonistas e antagonistas, lembra disso?

E é nesse espaço de tensão que você criou, entre você e o objeto, que todas as relações que você pode ter com aquele objeto, vão aparecer. Aí você tem que saber catar uma e desenvolver, aí é o problema. Vamos dizer que uma relação seja de empurrar esse instrumento para longe de mim, me afastar. Eu tenho que saber desenvolver no tempo e espaço esse afastamento. Depois posso estabelecer uma outra, de me aproximar do objeto, ou de quebrar, ou de acariciar, sei lá, vai ter milhões de coisas que vão surgir ali. A última parte do “Dã-dá” era isso, a gente fazia com o sapato, com a cadeira, com o jornal. Tinha todo um trabalho técnico ali, enorme.

JB: O que eu me lembro também, é que o objeto é mais importante do que você. É a mesma coisa que eu falei do espaço, o espaço é mais importante que a própria pessoa, e aí você cria uma relação de respeito com esse objeto, em que o objeto é o ator principal e eu estou suportando esse objeto. Então a partir daí dá pra começar a criar todo um trabalho. E também tem essa coisa que você falou e eu me lembrei disso, que é apoiar, empurrar, largar, uma coisa de o objeto ter que ser quase que “magificado”. Não existe essa palavra, mas eu adoro inventar. Aí você começa a ter uma relação: o objeto te inspira o movimento.

ZM: Ele fazia essa “magificação” com oposição.

Primeira coisa; o objeto ficava a uma certa distância da gente. Você tinha uma relação com o olhar primeiro (e aí fazia aquele trabalho do olhar que falamos) pra sentir a distância entre você e o objeto. Aí você espalhava o tônus, despertado pelo olhar, na adequação da distância. Depois disso você ia começar a se aproximar do objeto sem poder se aproximar, com a intenção contrária (quero me aproximar, então vou me afastar). Você ficava parado. Porque você quer aproximar, mas você não pode, você fica parado, só que você pega agonista e antagonista.

Aí você começa a ver todo tipo de coisa, por exemplo: minha mão abriu, eu quero “pegar”, então se a intenção é pegar só que não pode pegar, você só tem como saída distribuir o tônus pelo corpo, está lembrando disso? E ficava nisso mais de meia hora. Até o momento em que uma das ações era escolhida, por exemplo, pegar e colocava em jogo e desenvolvia esse “pegar”.

Como eu com o sapato, por ex. Se o sapato virava chapéu, era por todo um contexto que tinha sido desenvolvido até que ele virasse chapéu. Quem estava olhando, via aquele sapato como um chapéu mesmo. Klauss não suportava o corpo “carregando” o objeto, ele dizia: não quero ninguém carregando nada. Se você não tem relação com esse objeto, você não precisa desse objeto, tira esse objeto da cena.

Para estabelecer relação, que eu me lembre, tinha esse trabalho técnico aí. Se o objeto tem que ter uma relação comigo, é a partir da construção no corpo, através da oposição. E, a partir da oposição, começavam a aparecer as intenções. Aí você tinha que saber ler as intenções que surgiam em você e jogar com a contra-intenção.

JB: Intenção e contra-intenção, isso sim. De várias maneiras, de vários jeitos. Aquele em que você empurra a parede, você não faz força para empurrar porque você vai para os opostos. Parece que está fazendo força, no fundo estou querendo ir, mas estou aumentando meu gesto, ou estou indo contra. Me lembro uma vez que falei para ele: - Klauss, agora até quando estou fazendo xixi, eu sinto uma coisa entrando dentro de mim.

ZM: Tinha uma coisa de empurrar puxando a parede. Você quer afastar? Então vai empurrar puxando. Afastar se aproximando.

JB: Mesmo os exercícios deitados, ele falava: você apoia, você empurra o chão com diversas partes do seu corpo, para criar espaço. Fazendo isso, você está criando um volume dentro do seu corpo através do empurrar, ou pressionar, como ele falava.

TEMA E TEMA / COMO TRANSFORMAVA EM CORPO, OUTROS ASSUNTOS - TEMAS, PERTENCENTES A OUTRAS LINGUAGENS

ZM: E de tema, o que você entende por tema, o que você lembra?

JB: O que eu me lembro de tema é que isso estava intrigando ele no momento. O que ele sentiu, ou viu no próprio corpo de noite por exemplo. Tinha essa coisa dele, de escolher um problema para o corpo e resolver investigar esse problema. Ou é a tensão, ou é o peso, ou é o desequilíbrio, quer dizer, eu não me lembro de o Klauss dar um tema assim... ele deu poema, deu quadro, como tema?

ZM: Não, eram sempre corporais os temas. Mas lembro que quando ele dava poema ou quadro ele "decodificava" isso para o corporal.

JB: Eu me lembro de quando ele falava dos santos de Minas Gerais, ele falava da mão do Aleijadinho. Sim, ele trazia isso para o corpo, aí você começava a improvisar a partir de livros e coisas assim. Nesse sentido tinha toda uma parte técnica, em que ele falava dos contrários.

ZM: Então, ele trazia a questão da observação de obras escritas ou visuais e estudava o que é que se poderia transportar. Se escolhia a mão das figuras do Aleijadinho, tínhamos que observar como eram os apoios dessa mão, como eram as torções. E aí você ia improvisar com esses apoios, essas torções, essas espirais. Era como uma tradução, do elemento literário ou plástico para a dança através de uma coisa que você já usava, com a qual já estava acostumada, como por exemplo ponto de apoio, espiral, torção. E que eu me lembro era assim com poemas também.

JB: Porque se você falar de música... como a gente já conversou, a música era tão junta com o trabalho do Klauss, que não consigo mais pensar numa música, que foi feita e na qual vocês se inspiraram. É uma troca imediata. Num momento, eu tocando a música do Aleijadinho, ou tocando a música do tónus, ou da tensão, era uma coisa que era muito junta.

Eu não me lembro dele ter pegado Debussy e falado: seu tema é essa música.

Eu tinha esse relacionamento com ele, que ele não precisava falar nada: o João está aí, ele faz. Lógico que ele discutia comigo quando não estava de acordo, mas 90% das vezes era mágico, não precisava falar nada, rolava. Mas inspiração de música, nunca. Ele falava para ler um jornal, por exemplo, era uma discussão sobre o que era música.

O que não é nada novo, porque Cage, Merce Cunningham... essas experiências do que é música para dança, desde o silêncio até a batida do coração já rolavam.

ZM: Klauss já trazia uma reflexão sobre música para dança, desde aquela coreografia que a Angel dançou. Não sei se foi nos anos sessenta ou nos anos cinquenta. Era com o ruído de máquina de escrever.

Ele tinha uma inquietação. Eu realmente não me lembro dele por Chopin para a gente improvisar, ou Debussy, nada desse tipo. Ele só usou essas músicas uma vez, para a gente treinar o fugir da música. Ele usava às vezes uma grande valsa e a gente não podia entrar no tempo da música, a gente tinha que fugir da música, não podia dançar aquela música. Era um exercício bem difícil, pois você tem que dançar *ipsis literis* o que a música melodicamente te pede, para depois poder quebrar com isso, para poder dialogar.

JB: O que eu me lembro do Klauss ainda, e que a gente já conversou, é essa coisa de estar atrás da música, na frente da música, contra a música, usar a música, não usar a música... eram vários elementos.

O que mais poderíamos dizer de tema?

ZM: Para mim tema tinha muito isso que a gente discutiu quando falou da frase. O tema era algo que aparecia de surpresa na improvisação.

JB: Mas o tema... você está falando frase?

ZM: É porque para mim esse negócio de se inspirar no Aleijadinho não era tema. Às vezes ele podia tirar do Aleijadinho alguma coisa que ele usasse como apoio para a improvisação. O que eu lembro dele chamar de tema era quando você estava improvisando e ele dizia: aí tem um tema bom. E você não podia deixar aquilo ir embora. Ele falando: vai, vai, não deixe ir embora esse tema, desenvolve esse tema.

JB: São duas maneiras diferentes de tema. Se ele fala vamos improvisar só tensão, isso é um tema.

ZM: Isso. Aí tinha um outro tema que aparecia, quando você estava improvisando lá com a tensão, surgia alguma coisa no teu movimento, que ele dizia: aí tem um tema teu, da Zélia. Ele até falou que isso era um princípio de um personagem dançado. Cada um estava mais ou menos levantando um personagem.

JB: Tinha uma coisa de insistir também. Insistir, desenvolver, mas não abandonar, porque às vezes você tinha feito um movimento, ele falava vai, vai, vai e vê se esse movimento vai te trazer alguma outra coisa.

LINK PARA TRABALHOS: Zélia Monteiro e Núcleo de Improvisação

<https://vimeo.com/user5048260/videos/page:1/sort:date>