



ESTADOS QUE O CORPO HABITA: CONEXÕES A PARTIR DA RELAÇÃO DE PRESENÇA NA TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Palavras-Chave: Dança Contemporânea; Técnica Klauss Vianna; Processo Criativo.

Autores/as:

Livia Farias Porto [IA / UNICAMP]

Prof.^a Dr.^a Jussara Corrêa Miller (orientador/a) [IA / UNICAMP]

INTRODUÇÃO:

Bailarino, coreógrafo, preparador corporal das artes da cena, professor, pesquisador e filósofo da dança – como costumava brincar – Klauss Vianna (1928-1992), por aproximadamente quarenta anos, dedicou-se à observação e investigação das estruturas corporais e do movimento humano. A sistematização de sua pesquisa foi posteriormente realizada por seu filho, Rainer Vianna (1958-1995), em colaboração com sua nora, Neide Neves, o que resultou na conhecida Técnica Klauss Vianna (TKV).

Sob este prisma, a Técnica Klauss Vianna instiga o dançar de cada um de forma não excludente: uma vez que a dança não é tratada como privilégio de dançarinos, estimula a expressividade e a pesquisa do próprio corpo, estabelecendo a condição de aluno-pesquisador de si. Ademais, a técnica propõe o desfrute do corpo dançante nas atividades diárias, fora do contexto sala de aula, como processo de prevenção de tensões e estresses desnecessários para o corpo contemporâneo cotidiano.

Na obra literária "A Dança" (2005), Vianna afirma que de forma semelhante às infinitas descobertas que a vida nos proporciona, um processo didático e criativo é inesgotável. Não procurava estabelecer certezas, mas despertar o desejo permanente da investigação perante a dança e a arte. Isto posto, nas aulas de TKV, são trabalhados tópicos corporais que induzem a uma investigação das possibilidades do mover e quando são levados para a cena, permeiam a improvisação e estabelecem uma relação de forma mais ampla com o corpo e o espaço. Desta forma, a TKV sugere uma mudança de pensamento, não apartando criação e técnica. Abrange uma pluralidade de corpos, de trajetórias e repertórios. Entende-se como uma dança autoral, que relaciona a pesquisa como assinatura, um espaço aberto ao reconhecimento das suas próprias processualidades.

No artigo "Improvisação: o corpo como protagonista da criação" (2021), a pesquisadora do corpo Jussara Miller discorre acerca da improvisação para criação coreográfica não apenas como meio investigativo para traçar caminhos, mas enquanto estratégia de vivificar a coreografia já criada. Fugindo da cristalização deste processo, a autora nomeia de labilidade da coreografia este princípio da liquidez e fluxo, sem enrijecer ou fixar na forma e na partitura. A labilidade permite ainda que haja uma atualização singular ao longo do processo. Nesse sentido, o corpo cênico ocupa-se da constante construção da presença que se reatualiza a partir dos quatro estados de atenção: a escuta de si, do espaço, do outro e da cena, para Miller, é a partir da escuta do corpo que se torna possível jogar com a imprevisibilidade do presente, dar espaço às incertezas.

(...) Dito isto, a coreografia não apresenta-se como uma camisa de força, mas como um território referencial para a dança acontecer livremente com desapego às formatações previamente estabelecidas. Quanto ao desapego, entende-se que ao mesmo tempo que a investigação do movimento é uma constante, o corpo deve estar poroso para o reconhecimento dos acasos e para descobrir outras possibilidades que podem surgir no momento presente como potência de cena (MILLER, 2021, p.50)

Ao dançar é preciso ocupar os espaços internos em relação com o entorno. Se ocupar e não se preocupar. A processualidade está intrínseca à pesquisa e é a partir da improvisação, que o vocabulário se amplia. A repetição sensível, experimentar mais uma vez o mesmo tópico para perceber o que de diferente pode aparecer no momento presente, evocando memórias, sensações, percepções e se permitindo dançar com os acasos cênicos. De acordo com a autora, é uma desconstrução do habitual mover-se para o inusitado, reconhecimento do que se faz enquanto de faz, como uma rede de perguntas ao corpo com respostas imediatas e provisórias a cada investigação improvisacional.

METODOLOGIA:

Realizou-se um mapeamento dos textos relativos à criação e improvisação em dança a partir da Técnica Klauss Vianna, assim como análise de espetáculos cênicos de pesquisadores que trabalham a referida técnica em seus processos artísticos. Assim como, a experimentação prática a partir de aulas com enfoque na Técnica Klauss Vianna, ministradas por Jussara Miller. Ademais, no decorrer da pesquisa prática, surgiu o interesse em estabelecer o estudo composicional entre as artes da cena, a música e a literatura. Para compor a pesquisa no campo da música, estabeleceu-se uma parceria com Pansy, alune¹ da graduação em Música Popular - Guitarra (UNICAMP) em que o livro "Pequena Coreografia do

¹ A linguagem neutra visa se comunicar de maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todos os indivíduos. Aplica-se a pessoas não-binárias, bebês intersexo, ao nos referirmos a um grupo de pessoas com mais de um gênero ou quando não sabemos quais pronomes usar com determinada(s) pessoa(s).

Assim com a linguagem neutra, a linguagem inclusiva visa não demarcar o binarismo de gênero, no entanto, ao invés de flexionar adjetivos, pronomes e outros, dedica-se em alterar ou reformular frases, de modo que os termos utilizados não se refiram a nenhum gênero. Para palavras terminadas em **-a/-o** substituir por **-e**.

<https://portal.unila.edu.br/informes/manual-de-linguagem-neutra/Manualdelinguagemneutra.pdf>

Adeus" (2021) de Aline Bei, foi escolhido para compor a pesquisa no campo literário, uma vez que a narrativa dialoga diretamente com os dois campos artísticos.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

Tratando-se do processo criativo em dança, no artigo "Quando as palavras dançam" (2022), a autora Raquel Santos analisa a obra "Pequena coreografia do adeus" (2021), da escritora paulistana Aline Bei. Inicialmente, para Santos, a estrutura textual do livro é um retrato fiel de uma dança libertária das palavras. Um romance em versos, no qual as letras iniciais das orações são minúsculas, as pontuações estão inadequadas e não há critérios gramaticais de escrita, é desafiador e fora da curva.

De acordo com análise realizada por Santos, notamos modificações não somente nas letras, mas nas posições que os versos tomam. O significado de algumas palavras parece ganhar vida e autonomia no texto. A ousadia com as palavras presentes em "Pequena Coreografia do Adeus" é um dos seus traços característicos. Então, a partir da relação leitor e texto, uma nova dança é realizada.

Em concordância com Lígia Gonçalves Diniz no artigo "Tempo e gravidade: emprestar da dança um léxico poético", constata-se que "ler um poema é colocá-lo e, a partir daí, colocarmo-nos em movimento" (DINIZ apud SANTOS, 2022, p.15). E, ainda, acerca da relação da poesia e da dança, através do pensamento do coreógrafo e teórico Rudolf Laban, Diniz sugere que o poema também é capaz de empurrar, agitar, pensar, esticar, partir e outras ações que Laban (1978, p. 113) enumera em seu tratado sobre os movimentos corporais que se baseiam na interação entre tempo, espaço e peso, a qual produz fluxos. Para Santos, a aparição de mais ênfase do elemento corpo é demonstrada a partir da dança. É bonito acompanhar a força de vontade de Júlia Manjuba Terra – protagonista da obra – para com a dança, de modo que sua perspectiva sobre é esperançosa, de muita sensibilidade:

eu queria entregar
na dança
o medo m e d o
que sinto
deixar ele se espalhe
e se perca
na música que dançaremos.
(BEI, 2021, p. 119)

A partir desta relação de áreas artísticas, no artigo "Dança, Música e Processos Criativos: possíveis interfaces" (2014), Dienerfer Avelino correlaciona duas áreas artísticas: Dança e Música. Para a autora, a dança é no e pelo corpo, o qual carrega inúmeras possibilidades de movimentações que, segundo Vianna

(2005, p. 105), surgem “[...] de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções.”

Estas duas linguagens têm três pontos em comum, denominados esferas de contato, sendo elas: temporal, de intensidade e a do caráter. Passos (2012, p. 4 apud AVELINO, 2014, p.139) afirma que, na dança, “o tempo pode ser percebido pela velocidade, duração, acentuação e periodicidade de cada movimento. Estes fatores geram o ritmo, levando-se em consideração a relação entre os movimentos antecedentes e consequentes em cada agrupamento coreográfico e uma pulsação padrão”. Esse ritmo presente na dança pode influenciar a música (quando tocada ao vivo e com objetivo de acompanhamento) tanto quanto o ritmo musical influenciar a dança, numa reciprocidade mútua.

O músico Jorge Schroeder (2000) observa que, na esfera temporal:

[...] as rítmicas da música e da dança influenciam-se reciprocamente. A música, intimada pelas articulações sonoras, pelo padrão cronométrico de caráter mais mental, pelas respirações frasais, pelas possibilidades instrumentais das fontes sonoras utilizadas e pelas características de propagação dos sons no ambiente. A dança, limitada pelo encadeamento dos movimentos, pelo apelo corporal nos padrões de tempo, pelo caráter metabólico e físico das suas possibilidades musculares e energéticas, pela respiração e pulsação sanguínea do corpo. (SCHROEDER, 2000, p. 33 apud AVELINO, 2014, p.139).

Ademais, Schroeder constata que há existência de uma ligação direta entre a pungência dos sons e a reação muscular. A música, compondo com a gama de intensidades sonoras e a dança a partir da energia e dinâmica dos movimentos. Assim, numa coreografia, quando se dá a união, a junção, o entremeio de corpo e som, movimento e melodia, este momento pode se tornar o êxtase, o ponto chave da dança. Essa interação – de forma mais ou menos intensa – com a música, permite que movimentos, estados corporais e ambiente estejam intimamente conectados por meio das trocas contínuas e influências mútuas.

CONCLUSÕES:

Criar é se colocar em lugar de dúvida. Dúvidas geram vontade, um excelente propulsor de pesquisa. O espaço expressa, o corpo relaciona, as sonoridades que comunicam, o silêncio que apesar de não parecer, diz muito. Processos criativos são vivos, ainda que haja uma versão "final" para ser apresentada, pode ser constantemente atualizado, revisitado. Segundo Miller, cada ação improvisacional é uma descoberta e uma abertura ao mundo sensível, o qual abarca a pesquisa infinita de descobrir a dança a cada experiência compartilhada. O entrelaçamento que o corpo cênico investiga: o mesclar da memória-imaginação-atualidade e a indissociabilidade destas três forças. O intérprete é capaz de transformar o imaginário em atualidade e vice e versa, através de operações psicofísicas.

A partir destes aspectos, podemos identificar algumas pesquisas que podem se potencializar pela experiência com a improvisação: ampliação do vocabulário corporal e de estudos de movimento;

ampliação da percepção sensível do nosso entorno (espaço, tempo, direção, fluxo, musicalidade); a escuta das possibilidades de relação com o outro; a autonomia para assumir certas "posições políticas" e posturas frente a situações diversas. Ainda que haja especificidades de cada contexto artístico e cultural, é possível sugerir que o diálogo entre música e dança nos processos criativos proporcionam uma experiência enriquecedora para ambas as partes.

BIBLIOGRAFIA

BRASIL, Ana Clara Amaral. "Dança e imaginação". Tese de Doutorado à Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2014.

FABIÃO, Eleonora. "Corpo cênico, estado cênico". **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 n. 3 - p. 391 - 326 / set - dez 2010.

GALVÃO, Monica; MILLER, Jussara. "Cartografias do Imprevisível". p.61, **Revista TKV** v.1, nº 7 - Março / 2021.

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

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MILLER, Jussara. "Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea". O avesso do avesso do corpo - educação somática como práxis, Joinville: Nova Letra, p.(148 - 161), 2011.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças**. São Paulo, Summus, 2012. 1º Edição.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo, Summus, 2016. 3º edição.

MILLER, Jussara. "Improvisação: o corpo como protagonista da criação". **Manzuá Revista de Pesquisa em Artes Cênicas** PPGARC UFRN V5 2021.

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora. "Corpos em Conexão, Corpos em Presença". **Revista Manzuá**, 2021.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide. "Técnica Klauss Vianna: consciência em movimento". In: ILINX – **Revista do LUME**. Campinas: Unicamp, no 3/2013.

MONTEIRO, Zélia. "O Movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança". Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Puc -SP, 2019.

NASCIMENTO, Marcus; MILLER, Jussara. "Memória, Imaginação e Improvisação na Técnica Klauss Vianna". Olhares, p.14, v.6, Outubro / 2019.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PAIVA, William. "Os Possíveis da Criação - Retalhos de um Processo Criativo: Ensaio sobre a percepção", p.89, **Revista TKV** v.1, nº 7 - Março / 2021.

SANTOS, Raquel Pereira. "Quando as palavras dançam: Pequena coreografia do adeus de Aline Bei". Universidade de Brasília, 2022.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.