

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

**COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO E EXTENSÃO – COGEAE**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

PAULO MARCELO SOUZA OLIVEIRA

**PRINCÍPIOS DE KLAUSS VIANNA – SOBRE AUTONOMIA EM UM
PROCESSO DE CRIAÇÃO**

São Paulo – SP

2018

PAULO MARCELO SOUZA OLIVEIRA

PRINCÍPIOS DE KLAUSS VIANNA – SOBRE AUTONOMIA EM UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – SP, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Técnica Klauss Vianna, sob orientação da Profa. Dra. Fernanda Raquel.

São Paulo – SP

2018

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Raquel (orientadora)

Profa. título nome

Profa. título nome

Agradecimentos

À minha orientadora,

Profa. Dra. Fernanda Raquel, por sua dedicação, sua paciência, por trazer apontamentos políticos, uma perspectiva acadêmica e artística, pelo apoio e encorajamento.

Às professoras, Dra. Jussara Miller, Dra. Neide Neves, Ms. Luzia Carion Braz e Marinês Calori, pelo compartilhamento de experiências ao longo desse curso.

Às professoras, Dra. Luisa Marques, Ms. Rosana Nogueira Pinto e Ms. Virgínia Souza, pelo debates e rica bibliografia para conhecimento.

À Zélia Monteiro, pela parceria ao longo destes anos, aprendizados e novos caminhos, pela amizade e troca no trabalho, e, principalmente, pelo convite a me arriscar naquilo que eu acredito.

Às minhas colegas de classe do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, pelos novos olhares, novos aprendizados.

Obrigado a todos!

RESUMO

OLIVEIRA, Paulo Marcelo Souza. **Princípios de Klauss Vianna - sobre autonomia em um Processo de Criação**. Trabalho de conclusão de curso (Especialização) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta monografia investiga o compartilhamento da pesquisa de Klauss Vianna como provocador a descobrir novas potências no ato de criar uma obra artística. Para análise desta pesquisa, foi escolhida a experiência do autor deste trabalho, dentro de um processo criativo interligado com sua vivência no encontro com inúmeras pessoas que puderam conviver com Klauss Vianna. A fundamentação teórica tem como base principal a Teoria CorpoMídia (KATZ e GREINER, 2005), para que seja possível compreender a necessidade da constante negociação entre corpo e ambiente. Conectado com a Teoria CorpoMídia, propõe-se uma comunicação com autores como Hubert Goddard (2001 e 2006) e sua pesquisa sobre o gesto, Jussara Miller (2007, 2012 e 2013) e sua pesquisa sobre o corpo cênico, Neide Neves (2010 e 2013) e sua pesquisa sobre o movimento, Marila Velloso (2012 e 2013) e sua pesquisa sobre processo de criação em dança, entre outros. O objetivo é construir novas possibilidades para a autonomia e autoria de um artista criador através da pesquisa de Klauss Vianna, atualizada para o contexto da dança contemporânea.

Palavras-chaves: dança contemporânea; autonomia; autoria; criação artística.

Sumário

Introdução	7
1. Sobre a autonomia em um processo de criação	9
• A mudança de cidade e novos aprendizados na dança	13
• Anos de estudo e pesquisa com Zélia Monteiro	15
• Encontrando abertura como autor em dança	18
2. Dispositivos necessários para acionar esta obra coreográfica	20
• Artista criador em grupo	21
• Sozinho na sala de ensaio	24
• Descobrimos modos de aquecer	27
• Definindo a pesquisa corporal	31
• Desvendando a dramaturgia	34
3. Além do estúdio, atravessamentos no cotidiano,.....	40
• Colegas de um mesmo mestre	41
• Fabulações no modo de operar	44
• Caminhando em direção ao futuro	48
Considerações finais	50
Referências bibliográficas	53

Introdução

Em todo processo de mudança, de evolução, existe um momento crítico e instável, como no caminhar: no momento em que estamos dando um passo à frente e nos encontramos com um pé no chão e outro no ar corremos o risco de desequilíbrio e da queda. É a crise - mas é também somente através desse risco que podemos alcançar nosso objetivo. (VIANNA, 2005, p. 67)

A primeira oportunidade que tive de observar um processo de criação foi em 2005, assistindo ao documentário *Cirque Du Soleil: Fire Within* (2002). Ao assistir ao desenvolvimento da criação do espetáculo *Varekai* (2002), ao longo de 13 episódios deste documentário, fui convidado a conhecer o percurso para a criação de um espetáculo. Entender como a jornada de criação é feita de riscos, dúvidas e das singularidades dos criadores.

Em minha jornada como artista, pude colaborar em inúmeros processos de criação, como integrante no processo de alguns trabalhos ou como um colega convidado a observar. Seria tolice acreditar que todo processo criativo é semelhante. Mesmo em criações, com a colaboração de artistas que puderam trabalhar juntos, inúmeras vezes, é possível encontrar singularidades em cada novo projeto. O contexto, a pesquisa, permitem que se rompa fórmulas preestabelecidas no ato de criar uma obra artística. Minha experiência inaugural assistindo ao documentário, em 2005, não pôde contemplar a maneira com a qual se desenvolve todo processo criativo. “Cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos, aqui discutidos, são absolutamente únicos.”(SALLES, 2011, p. 31).

Este trabalho de conclusão de curso para a especialização em Técnica Klauss Vianna se permite investigar as potencialidades que a pesquisa de Klauss Vianna (1928-1992) tem de colaborar para a autonomia e a autoria de um artista criador. A hipótese é que os princípios que norteiam a pesquisa de Klauss Vianna possibilitam o desenvolvimento de um pensamento investigativo singular em um processo de criação.

Para isso, foi escolhido descrever a experiência do autor desta monografia com os princípios de Klauss Vianna entre os anos de 2013 e 2017, optando por narrar em cada capítulo uma experiência específica em sua trajetória, tendo como

base central o processo de criação de um solo em dança. Por se tratar de uma pesquisa teórico-prática, optou-se pela escrita em primeira pessoa, para que não houvesse muito distanciamento na descrição da experiência do autor.

No primeiro capítulo, propõe-se relacionar o trabalho de Klauss Vianna com a autonomia para o artista criador. Nessa vivência, percebe-se como o diálogo com seus princípios foram fundamentais para ser o criador de uma obra coreográfica. No segundo capítulo, descreve-se todo o processo de desenvolvimento da criação do solo *o que tiver de ser, vai ser*, do autor deste trabalho. Em cada subitem é narrada uma etapa para a concepção desse solo e como o aprendizado sobre Klauss Vianna é presente nesse processo criativo. No último capítulo, arrisca-se ampliar os desdobramentos e as reverberações possíveis de serem identificados com a pesquisa de Klauss Vianna; a possibilidade de aprender sobre seus princípios através de encontros com diferentes artistas que o conheceram. E do encontro com estes artistas o caminho de continuidade da pesquisa.

A importância de compartilhar um processo de criação surgiu de uma reflexão na maneira como uma experiência singular pode oferecer diferentes perspectivas ao ato de criar, e estabelecer uma relação direta entre a pesquisa de Klauss Vianna e um caminho de autonomia do artista criador.

1. Sobre a autonomia em um processo de criação

Como começar? Percebo como escrever sobre uma pesquisa é familiar com o início de um processo de criação de uma obra coreográfica. Há várias ideias em como se entrar em um espaço para começar uma criação, sem haver uma certeza clara de como pode desenvolver esta criação. É possível construir imagens em minha mente, uma espécie de *storyboard*, como é usado na produção de películas cinematográficas, possibilitando uma organização das ideias. Não acreditava que a sensação de escrever um trabalho poderia ser tão similar com a de um processo de criação. Então, como começar a escrever sobre um processo de criação e tudo que o envolve?

Este trabalho tem como objetivo principal investigar como a pesquisa de Klauss Vianna propõe autonomia para o artista criador. Ao descobrir habilidades que se constroem com o tempo de prática e pesquisa o artista consegue alterar a percepção da sua singularidade como dispositivo criativo. A escolha de ser autor e criador não é dada; ou sugerida em uma ação imediata. Ao fazer a decisão de criar uma obra artística, sentimentos de incerteza, confusão, equívoco rondam a sala de ensaio, assim como o desejo de desistir de todas as ideias tomadas. É possível afirmar que o pensamento que envolve a pesquisa de Klauss Vianna beneficia o desenvolvimento do artista criador?

Ao iniciar no Programa de Pós-graduação em Técnica¹ Klauss Vianna, tinha uma curiosidade em conhecer mais sobre este artista e pesquisador brasileiro Klauss Vianna. Descobrir como, através de seus ensinamentos, era possível dialogar com a minha carreira como artista. Esta relação com seu trabalho surgiu de anos anteriores, com minha mudança para a cidade de São Paulo; e é na conclusão deste Programa *Lato sensu* de Pós-graduação que a clareza no diálogo com sua pesquisa se fez presente e importante dentro do processo do meu trabalho. Analiso

¹ Para este trabalho, entende-se técnica como:

“Ela é abordada como experiência da percepção e recurso para a construção do corpo próprio, um corpo disponível, à escuta, tal qual um processo de descobertas constantemente reformuladas, com respeito à individualidade do aluno artista.

Aqui, falar de técnica é falar de processo, de investigação corporal para acessar um corpo cênico no território do corpo sensível e do corpo poético. Portanto, entende-se a técnica como um processo de investigação.” (Miller, 2012, p. 52 e 53).

aqui como na criação do meu primeiro solo, intitulado "*o que tiver de ser, vai ser*" (2015), a pesquisa de Klauss Vianna pode me convidar a perceber novas potências no ato de ser autor de uma obra coreográfica.

Sandra Meyer Nunes (2002) discute a ideia do artista da dança como autor de sua própria obra. Através de exemplos de artistas que trilharam caminhos diversos em suas carreiras, fica evidente como não há um modelo na formação de um criador da dança. As escolhas artísticas dos coreógrafos mencionados por Nunes estão relacionadas com os contextos em que eles estão inseridos. Não há como entender a assinatura autoral de um artista ignorando a complexidade de seus conhecimentos, adquiridos ao longo de uma vida. Laurence Louppe (2000) traz uma reflexão de que, em tempos atuais, é raro encontrar um artista da dança que tenha uma formação específica em uma única técnica. Ela aponta a ideia de corpo híbrido como este corpo ligado à sua contemporaneidade e aos modos de produção, como cada artista, em sua trajetória tem a autonomia para construir esta rede de conhecimentos para o aprendizado e criação artística. Cabe ao artista descobrir quais propostas de pesquisa lhe oferecem um espaço para aprofundamento na investigação, como é possível acontecer com a Técnica Klauss Vianna.

Ao configurar a ideia de artista criador da dança, é compreendido como este papel de autor e criador se inicia nas relações com o ambiente. Para que isso seja possível, é necessário que se levantem questionamentos sobre os modos de fazer, produzir, agir em seu meio. É a partir desta consciência que existe um diálogo constante entre as ações dentro e fora de seu corpo.

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo mas nem sempre podem ser detectados visivelmente. (GREINER, 2005, p. 64)

O trabalho investigativo corporal, tendo como base os princípios de Klauss Vianna, é o método primordial para realizar a análise do objeto deste estudo: uma obra coreográfica. Há uma pluralidade de técnicas que fornecem a investigação e

percepção corporal, e cabe a cada artista descobrir como os diálogos se cruzam em seu corpo. Com estes diálogos, o criador em dança se abre para novos modos de agir com o ambiente.

São poucas as formações que colocam o artista em constante papel de criador e autor de um trabalho artístico. Há o estímulo pela troca e compartilhamento de ideias dentro de um processo criativo em um grupo de dança. Um diretor, ou um coreógrafo, propõe ideias e sugere para seus performers que tragam elementos para uma criação ser concebida. Este diretor/coreógrafo, em alguns casos, decidiu ser autor de suas obras depois de várias experiências como criador para um ou mais trabalhos de inúmeros artistas, desvendando nestes processos o seu modo de pensar criação.

Marila Velloso (2013) levanta questões pautadas nos aspectos relacionados ao processo de criador em dança. Dentre eles, discute a importância para possibilidades de uma formação de criadores em dança; um ensino para o papel de criador que esteja ligado à abertura para habilitar a autonomia e singularidade daqueles que decidam ingressar nesta jornada de autores de suas obras.

(...) ao desenvolver procedimentos de criação para estruturar uma peça de dança ou coreografia, o artista que cria e dança sua própria criação também desenvolve habilidades específicas no corpo. O processo de investigar e explorar procedimentos para criar se coadapta às habilidades corporais e vice-versa. Isso, partindo do conceito de coevolução o qual implica a simultaneidade na evolução entre duas espécies, ou no caso, entre dois fatores quando esses têm um processo em comum de desenvolvimento e (ou) proximidade relacional. (VELLOSO, 2013, p. 71)

No processo de criação do solo *o que tiver der ser, vai ser*, há uma proximidade relacional com o trabalho de Klauss Vianna, não apenas com os tópicos desenvolvidos dentro da Técnica Klauss Vianna² ou através do conhecimento de outros artistas que conviveram com Klauss Vianna em períodos diferentes de sua vida. Existe principalmente um diálogo com os seus princípios na comunicação com o processo de criação deste solo. Como Marila Velloso (2013) afirma em seu artigo, o artista autor de sua própria obra desenvolve especificidades durante o processo de criação.

² A Técnica Klauss Vianna é estruturada em tópicos corporais a serem trabalhados dentro de uma sistematização. Jussara Miller (2007) estruturou estes tópicos no seguintes estágios: processo lúdico, processo de vetores, processo criativo, e processo didático.

No trabalho de Klauss Vianna, é possível identificar como a autonomia do sujeito que investiga possibilidades no/com o corpo é um dos princípios que norteia sua pesquisa³. A exploração do movimento promove a singularidade daquele que dança. Habilidades como esta, desenvolvidas em sala de aula ou dentro de um processo de criação, abrem espaço para que um artista criador se questione, ao identificar como é possível ser o autor de sua própria dança.

Durante minha Graduação em Artes Cênicas, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2008-2011), na cidade de Brasília, pude vivenciar algumas experiências em audições para projetos de artistas locais. Em alguns casos, quando provocado a criar uma dança autoral, era identificável como, neste momento, quando poderia mostrar minha singularidade como artista e criador, descobria uma carência no ato de propor ideias para uma dança autoral, havendo a necessidade de seguir uma forma de como se mover ou como dançar.

Observo como a experiência nos últimos cinco anos (2013-2017) de aprendizado sobre a pesquisa de Klauss Vianna tem influenciado na minha construção da noção de dança e de corpo. Este modo de perceber o corpo sugere uma compreensão das singularidades de cada indivíduo. Não limitando a formas e execuções de movimentos, oferecendo, a partir de uma percepção sensória-motora, novos caminhos para o ato de se mover.

O fato de cada pessoa ser, em síntese, o próprio mundo permite que ela encontre resposta para suas dúvidas, paixões e anseios quando mergulha com coragem - e com boa técnica - no seu universo interno. (...) No teatro ou dança, o ator e o bailarino desencadeiam na substância de sua individualidade a chama da criatividade que nasce da observação e sensação. (VIANNA, 1984, p. 28)

Assim, em um primeiro momento, para uma possibilidade de ampliar as potências no ato de criar e colaborar para obras de diversos artistas, ao se colocar nesta posição de autor de sua própria obra, se descobre uma necessidade de perceber suas curiosidades, desejos e a si mesmo no mundo. Neste constante diálogo com o ambiente, a partir de um trabalho que promova a consciência dos

³ Para este trabalho de conclusão de curso, busquei referência em outros autores pesquisadores do trabalho de Klauss Vianna, como Neide Neves, para dialogar sobre autonomia e os princípios de Klauss Vianna.

elementos presentes, surge a complexidade no ato de fazer escolhas e decidir como a comunicação acontece.

A mudança de cidade e novos aprendizados na dança

Para uma maior clareza dos acontecimentos descritos neste trabalho de conclusão de curso, sugiro esta breve linha do tempo do período de onde residi durante os anos de 2013 a 2017:

- **2013/2014** - na cidade de São Paulo.
- **Final de 2014** - retorno para a cidade de Brasília.
- **2015** - entre as cidades de Brasília, Belo Horizonte e São Paulo.
- **2016/2017** - na cidade de São Paulo.

Este TCC discute o solo *o que tiver de ser, vai ser*, que surgiu no final de 2014, início de 2015, do encontro entre as cidades de São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Ao morar na cidade de São Paulo e visitando com certa frequência a cidade de Brasília, a diferença entre as cidades era presente. Esta diferença acontecia ao perceber o modo nas relações das pessoas com os espaços físicos. Entretanto, na investigação para esta peça coreográfica, foi possível concluir como não é apenas na mudança de cidade que surge uma alteração nas relações entre corpo e espaço, mas sim no encontro com os diferentes tipos de ambiente, sempre havendo uma negociação. “O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo.” (KATZ e GREINER, 2005, p. 130). A partir da Teoria CorpoMídia de Helena Katz e Christine Greiner, é possível criar esta negociação necessária para se habitar um ambiente⁴.

Ao perceber que ocorre uma mudança constante no diálogo com o ambiente, ou nas relações entre as pessoas, as estratégias iniciais para pensar esta coreografia se ampliaram, ganhando novos significados e novas perguntas. É nesta percepção, que acontece através de uma consciência corporal dos modos como eu me movo e diálogo com o ambiente, que o trabalho de Klauss Vianna se torna

⁴ A Teoria CorpoMídia será melhor abordada no capítulo dois deste TCC.

presente; oferecendo um estudo para entender o movimento além das formas e padrões habituais.

(...) com a Técnica Klauss Vianna, o aluno torna-se um pesquisador do corpo, não um reprodutor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento, e tudo isto se reúne em um único núcleo: o corpo-a-corpo com o próprio corpo. (MILLER, 2007, p. 16)

A noção de dança, além de uma construção da forma, me foi apresentada em 2013, pela artista Zélia Monteiro⁵. Antes deste período, minha experiência com a dança surgiu durante a graduação; participei de um grupo de pesquisa em teatro físico, fazia aulas de dança contemporânea, contato improvisação e improvisação, descobrindo ali meus interesses com o movimento. Meu entendimento de dança, no período da graduação, tinha como premissa a compreensão das formas dos movimentos. Ao assistir a uma improvisação, ou um dueto de contato improvisação, por exemplo, minha leitura do acontecimento se resumia às formas das ações. Existia uma dificuldade de perceber outras leituras do movimento, limitando as possibilidades de percepção e criação. O modo como eu organizava as informações determinou o como se relacionar com o corpo e com a dança.

Entre os anos de 2013 e 2017, principalmente na cidade de São Paulo, surgiu uma oportunidade para compreender outros modos de se relacionar com a dança. Ao fazer aulas com artistas que partem do entendimento de corpo e mente integrados a partir de pesquisas que conectam movimento e práticas de estudos somáticos no envolvimento dos processos internos e externos ao corpo para o aprendizado, tive a oportunidade de aprender outras possibilidades para o ato de dançar e ver dança.

A essência do trabalho corporal que proponho é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão. (VIANNA, 2005, p. 125)

⁵ Zélia Monteiro, artista de São Paulo, estudou dança clássica e foi assistente de Maria Melô (aluna de Cecchetti no Scallà de Milão). Trabalhou com Klauss Vianna, de quem também foi assistente, participando de seu grupo de pesquisa e criação. É professora no *Curso de Comunicação das Artes do Corpo - PUC/SP*, dá aulas regulares de dança clássica na *Sala Crisantempo* e é professora convidada do Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna. Dirige o *Núcleo de Improvisação* desde 2003.

A presença de estudos somáticos⁶ como disparadores para o processo de formação em dança, ou como agente no processo de pesquisa criativa, determinaram uma outra possibilidade para a ampliação no modo de fazer dança. Ao entender o corpo não como um modelo preestabelecido, mas sim como um corpo em dinâmica, em transformação constante.

Seguindo os princípios de Klauss Vianna para a pesquisa em criação, é possível entender a necessidade para uma abertura na investigação. Quando se propõe entender os estudos somáticos como parte dos estudos para a criação, se apresenta um convite à pesquisa na compreensão do funcionamento do corpo para a integração e ampliação perceptiva da criação em dança.

Assim, o corpo cênico construído para a cena contemporânea pode ser preparado todos os dias por meio do processo de acessar a dança de cada um com suas memórias, seus sentimentos e suas experiências, a fim de reabitar e reconfigurar o corpo que dança. Com o foco no processo, é possível trabalhar a técnica como atitude investigativa que abre campos de pesquisa a ser explorados, abrangendo de maneira mais ampla o trabalho técnico na contemporaneidade. (MILLER, 2012, p. 65)

A presença de um professor que seja facilitador e provocador no processo de aprendizado para autonomia dos alunos é importante durante a formação do artista criador. A Técnica Klauss Vianna oferece esta formação que propõe autonomia daquele que aprende como agente responsável de sua própria pesquisa.

Anos de estudo e pesquisa com Zélia Monteiro

À medida que tecnicamente vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas. Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado.

O ato de questionar é resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva. As musculaturas usadas para isso são cadeias profundas que ajudam a construir a nossa imagem: somos os únicos responsáveis pelo corpo e pelo rosto que temos, e somente nós poderemos modificar esse corpo e esse rosto. (VIANNA, 2005, p. 97)

⁶ Educação Somática pode ser entendida como: "(...) a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia" (...) (FORTIN, 1999: 40, *apud* MILLER, 2007: 26).

Nos últimos cinco anos (2013-2017), me mantive tendo aulas com vários artistas de São Paulo, mas, principalmente, com Zélia Monteiro. Sua pesquisa em improvisação envolve, principalmente, sua experiência trabalhando com Klauss Vianna, desenvolvendo um diálogo com a pesquisa de Klauss Vianna com outras pesquisas ao longo de sua carreira.

Observando o encontro com Zélia Monteiro nestes cinco anos, são grandes as transformações que ocorreram. A partir de um processo que permite que a informação seja compreendida dentro do tempo pessoal daquele que aprende. Não havendo uma busca por resultados imediatos, ou mesmo um resultado final, o processo em si mesmo já é a investigação da pesquisa que se mantém em fluxo e sempre em transformação.

O início do encontro ocorreu quando considerei necessário, como artista do movimento, aprender balé clássico. Esta ideia estava ligada ao pensamento de que, para dançar, era preciso aprender os movimentos básicos do balé, não havendo outro tipo de alternativa para o ofício desta prática que não envolvesse o conhecimento desta dança tradicional.

Ao longo dos anos, este pensamento foi se desfazendo, compreendendo que, para ser um artista da dança, não é obrigatório aprender balé clássico. Quando se entende que dançar está relacionado ao conhecimento que se tem sobre o movimento, pode-se ampliar a pesquisa das potencialidades da criação em dança. O pensamento de uma dança que se constrói a partir da minha singularidade surgiu exatamente das aulas de balé e dos grupos de estudos em improvisação com Zélia Monteiro. Um convite para o estado investigativo do movimento e um conhecimento do funcionamento do corpo.

Uma primeira habilidade é a de se pôr em contato e de estabelecer relação com as informações que forem selecionadas no ambiente (de ideias a procedimentos criativos ou atividades, calor, ruído etc.), pois nossa capacidade de perceber-agir é exercitada no momento em que movimentamos nossos sentidos (audição, visão, olfato, paladar, tato, proprioceptores de distintas especificidades) pondo em relação o aparato corpo com qualquer uma dessas informações que selecionarmos. Parece que uma habilidade de exploração sensorial, espacial, temporal, afetiva, comportamental, motora, é necessária - em alguma medida - a um corpo que cria em dança. (VELLOSO, 2013, p. 74)

Nas aulas de balé clássico de Zélia Monteiro há um cuidado em ensinar os direcionamentos ósseos, compreender quais musculaturas são acionadas em cada movimento do balé. Desta maneira, não se condiciona ao aprendizado das formas dos passos; é um convite à ampliação das possibilidades de dançar, entendendo de onde se inicia o movimento. Com esta informação é possível descobrir como o balé clássico pode dialogar com outras expressões artísticas.

No meu histórico como artista com Zélia Monteiro, observo como se transformou a ideia de mestre que sabe tudo e aprendiz submisso aos ensinamentos. Sempre houve uma provocação para refletir sobre o que fazíamos dentro de um estúdio, e se condizia com aquilo que acreditamos ser essencial para o trabalho. Um convite à autonomia neste aprendizado a partir de uma pesquisa do movimento. “O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente.”(VIANNA, 2005, p. 51). Compreendendo como há uma processualidade neste aprendizado, que não é planejado para uma competitividade no ato de aprender em um tempo mais rápido e mais eficiente que outros indivíduos, mas sim a partir da singularidade de cada indivíduo em seu desenvolvimento gradativo para a assimilação da informação.

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despida os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. (GODARD, 1998, p. 15)

Esta pesquisa como aluno de Zélia Monteiro se desdobra quando entro em seu grupo Núcleo de Improvisação⁷, em 2016, quando volto a morar em São Paulo. Como integrante deste núcleo, começo a ampliar meus conhecimentos em composição e improvisação, principalmente a partir de princípios e procedimentos do trabalho de Klauss Vianna.

Com este grupo, foi possível perceber como as minhas habilidades corporais, meu modo de pensar dança, se ampliaram ao pensar um trabalho em grupo a partir

⁷ O Núcleo de Improvisação é um grupo de dança contemporânea, coordenado por Zélia Monteiro, que tem como pesquisa principal modos de improvisar para a composição cênica. Site do grupo: <http://nucleodeimprovisacao.com.br/wp/> (último acesso março de 2018)

de encontros periódicos. Não somente na relação com outros artistas da dança, mas também no momento de criar uma composição juntamente com os artistas da luz, do som, do figurino. No diálogo com eles encontrei uma nova abertura para descobrir como é improvisar, não apenas através de habilidades corporais, mas no envolvimento com todos os elementos presentes no ambiente.

Habilidade compositivas parecem ser tão necessárias quanto qualquer outra. Sob este aspecto menciona-se a necessidade de refinar a habilidade de selecionar informações durante uma exploração do movimento quando se deseja compor (ou) estruturar uma improvisação compositiva ou que leve a uma estruturação coreográfica. Ao mesmo tempo em que o corpo estará ampliando suas possibilidades investigativas pelo movimento, este terá que em certo momento selecionar, manter e (ou) transformar informações. (VELLOSO, 2013, p. 75)

É através deste encontro, ao longo destes anos, com Zélia Monteiro, que iniciei em me arriscar como criador e autor de uma obra coreográfica. O solo - *o que tiver de ser, vai ser* - é um reflexo desta jornada de cinco anos. O modo de estruturar esta coreografia dialoga com princípios e métodos de pesquisa de Klauss Vianna (aprendidos com Zélia Monteiro e com as professoras no Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna); maneiras de trabalhar uma improvisação entre dança e luz desenvolvidos com o Núcleo de Improvisação e modos pessoais de perceber o mundo.

Encontrando abertura como autor em dança

É no tempo e por meio de estratégias de estudo e de pesquisa, que modos de explorar o corpo, o movimento e possibilidades criativas em dança podem se estabelecer coevolutivamente. Do mesmo modo, é necessário tempo para a emergência de outros modos de perceber, agir e de se relacionar com as informações selecionadas para explorar, investigar e compor em dança. (VELLOSO, 2013, p. 78)

Novas possibilidades criativas. Talvez é assim que seja possível entender o processo de execução desta coreografia. Se há incertezas e dificuldades dentro de um estúdio para a organização e seleção de uma obra coreográfica, há um campo desconhecido em como produzir um trabalho. Uma obra coreográfica planejada para acontecer em 2015, tendo como premissa que somente era possível criar um trabalho através de um edital, havendo a necessidade de esperar sua aprovação. Ao compreender as implicações políticas dos editais para a produção artística, é

possível analisar não apenas a obtenção de recursos financeiros para criação, mas também a aprovação para a execução.

Em *Corpo Artista - Estratégias de Politização*, Fernanda Raquel (2011) cria a hipótese de entender o corpo político como um corpo singular, rompendo com ideias de padrões habituais e modos preestabelecidos. A ideia de corpo político dialoga com o pensamento de Klauss Vianna em seus princípios de autoconhecimento, autonomia para o estado investigativo do movimento, na singularidade existem potencialidades para o artista que busca desenvolver seu percurso como criador.

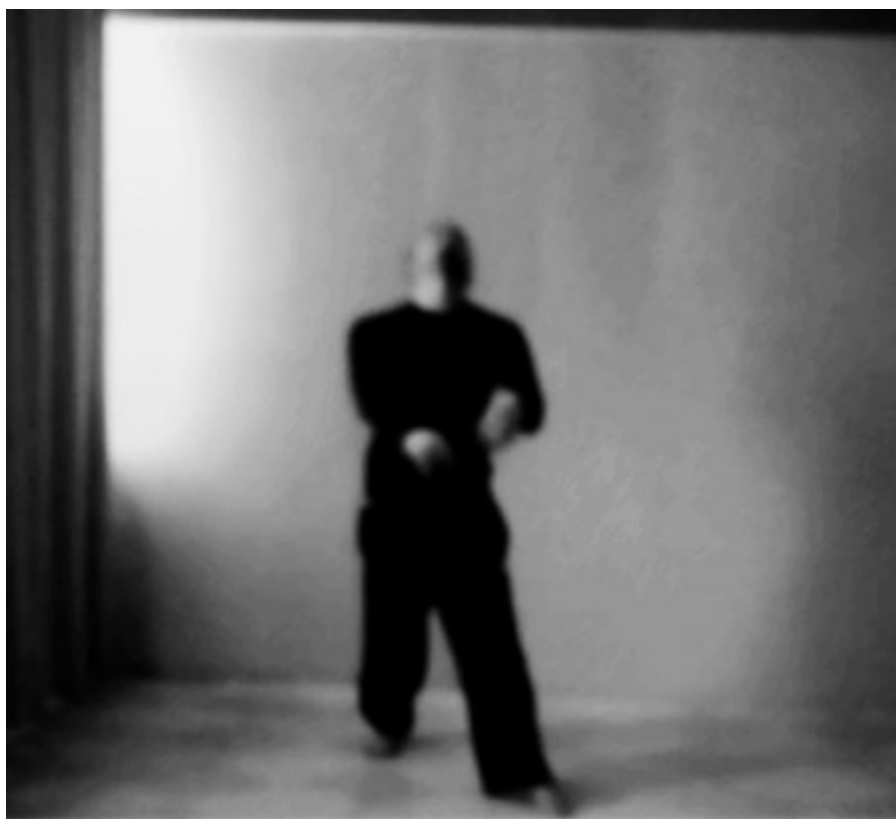
Na necessidade de descobrir novos modos de fazer, que surge de uma fragilidade e insatisfação como os modos de produção estabelecidos, a abertura para encontrar novos caminhos se torna uma posição política ao como fazer. A singularidade que o trabalho de Klauss Vianna convida ao pesquisador do movimento descobrir é uma potência para se propor arriscar em novos territórios. O *não saber como fazer* como o ingrediente inicial de uma ação de movimento.

Este solo se permitiu o *não saber como fazer* como ignição para sua criação. Ao romper com a espera por uma aprovação dentro de um edital, em 2017, se experimentou descobrir como pensar novos modos para sua apresentação. Uma descoberta que surge de uma contaminação nas maneiras de criar interligadas com as maneiras de produzir.

Na tentativa de testar novos caminhos, como autor de uma obra, me atento aos princípios de Klauss Vianna, não como verdades únicas, mas como provocadores à desestabilização na maneira de experimentar e executar um trabalho. É possível entender como, ao ser um artista em dança que constrói um diálogo com os princípios de Klauss Vianna, a percepção em como ser um artista criador se faz presente não apenas nas esferas dentro de sala de ensaio, mas também dentre os outros agenciamentos com o ambiente.

2. Dispositivos necessários para acionar esta obra coreográfica

Como um criador em dança constrói suas escolhas para criação de uma coreografia? É necessário analisar quais procedimentos práticos e reflexivos são acionados no processo criativo de um trabalho artístico. É a partir da minha própria experiência que procuro encontrar resposta a essa pergunta.



(Foto do autor)

A obra coreográfica *o que tiver de ser, vai ser* teve a possibilidade de ser construída a partir de princípios relacionados à pesquisa de Klauss Vianna. Estes princípios foram sendo assimilados através da minha experiência ao me mudar para a cidade de São Paulo. De 2013 a 2017 trabalhando com a artista Zélia Monteiro, pude vivenciar algumas das estratégias que norteiam a pesquisa de Klauss Vianna; e que foram possíveis de dialogar com os tópicos corporais aprendidos dentro da sistematização na Técnica Klauss Vianna do Programa de Pós-graduação do início de 2016 até o final do ano de 2017.

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (VIANNA, 2005, p. 100)

Para o solo *o que tiver de ser, vai ser*, o pensamento que se mantém presente dentro dos princípios da pesquisa de Klauss Vianna é esta busca pela autonomia, a investigação do movimento, maneiras de não enrijecer o pensamento e o processo de criação como local de descobertas.

Artista criador em grupo

Na experiência como um dos artistas de dança do Núcleo de Improvisação, coordenado por Zélia Monteiro, durante o projeto *A Figura e o Fundo*⁸, era importante acionar as personalidades como criador para o improviso cênico. A partir de provocações da própria diretora/coreógrafa durante os ensaios, surgiu uma abertura para o diálogo entre o treinamento de pesquisa de movimento em diálogo com as maneiras que cada artista criador propõe com sua singularidade.

Inicialmente, dialogamos a partir de quais aspectos compositivos eram acionados com uma maior frequência, para cada artista criador em dança, no processo do jogo improvisatório. Um exemplo seria explicar como, ao improvisar, alguém tem a tendência a repetir uma ação ou, outro exemplo, provocar uma ruptura na direção oposta à cadeia de acontecimentos que foram construídas. A necessidade de identificar as tendências de cada improvisador tinha como objetivo alinhar um entendimento de improviso entre os colegas deste projeto.

Rosa Hercoles (2011) propõe, como primeira instância à dramaturgia da dança, as habilidades dos desdobramentos das percepções corporais. A proposta de investigar maneiras de se mover era parte da pesquisa antes de cada jogo improvisatório, a partir de procedimentos escolhidos por Zélia Monteiro que ativassem a autopercepção de todos que participavam deste improviso cênico.

⁸ O projeto *A Figura e o Fundo*, do Núcleo de Improvisação, foi contemplado pela 19ª edição do Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

Nesta primeira etapa, a atenção se mantém em explorar o movimento. Com as instruções fornecidas para a pesquisa, ocorre este momento de investigação de possibilidades de se mover iniciadas por esta informação. Por exemplo, se mover percebendo como equilibrar o espaço, como é perceber o espaço junto de outros corpos em pausa ou em movimento. Ao final deste momento de exploração do "assunto" deste dia, inicia-se a próxima parte da pesquisa. Esta nova etapa é o improviso cênico, sendo o momento de jogo entre os participantes. A atenção se dirige para o tema da pesquisa do grupo, neste projeto o processo de pesquisa foi a relação com o balé clássico aprendido com Zélia Monteiro em diálogo com o repertório de cada integrante que improvisa. As provocações relacionadas ao tema de pesquisa sendo parte desta dramaturgia, que ganhou sentido a partir dos desdobramentos da proposta do projeto.

Na formação em Técnica Klauss Vianna, é necessária uma pesquisa constante dentro do tópico estudado, por exemplo, o estudo do eixo global (tópico abordado no processo lúdico)⁹, pois existe a necessidade da formação do aluno. A abertura para exploração e investigação do movimento permite uma relação com a instabilidade e a incerteza de cada novo movimento. Ao criar um ambiente para a investigação, o jogo de improviso cênico inicia-se em um diálogo com as múltiplas informações que o artista consiga negociar naquele momento. Um risco nas escolhas compositivas que se aciona a partir de diferentes mecanismos para cada artista criador.

(...) ao improvisador em dança é pedido que aprenda uma nova rotina, isto é, que aprenda a desarticular aquilo que estava estabelecido como formas de conexão habitual no seu corpo. Esta, todavia, é uma rotina de ordem um tanto diversa das outras, uma vez que implica, basicamente, em buscar recursos exploratórios e não em consolidar famílias de movimentos. Para realizar esta tarefa, o corpo conta com um vocabulário e as experiências confirmam que quanto mais sólida for a formação deste corpo, mais apto ele estará a realizar as desarticulações que pretende. Não se trata de um paradoxo, mas de uma condição. O que a amplitude do conjunto de recursos motores moldados sob a forma de passos de dança parece garantir é um alto percentual combinatório entre os elementos deste conjunto. Para improvisar, um corpo precisar haver colecionado muitas experiências motoras. A sua capacidade de inovar parece depender totalmente da sua habilidade em haver adquirido muitos conhecimentos motores. (KATZ, 1997, p. 20 e 21)

⁹ Na sistematização da Técnica Klauss Vianna, o processo lúdico (primeiro processo a ser abordado) é compreendido através de sete tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global.

A singularidade de cada criador é colocada como necessária para que o diálogo e a escuta se ampliem em inúmeras possibilidades, assim como a instabilidade que ocorre no ato improvisatório se instaure.

Quando se trabalha em um grupo que tem como linha de pesquisa principal o improviso cênico, é difícil pensar em como não abrir mão de procedimentos pessoais para que seja possível o improviso com os demais artistas em cena. A disponibilidade de escuta entre os integrantes¹⁰ no ato improvisatório é vital para a composição em tempo real. Desta maneira se torna possível a construção, a partir da singularidade de cada artista, de uma pluralidade de acontecimentos conectados naquele projeto em específico. Aqui o olhar da coreógrafa se faz presente, pois, assim, é possível distinguir desejos pessoais de elementos necessários para a obra coreográfica.

Na etapa final de um ensaio ou após a apresentação para o público, geralmente, entre nós do Núcleo de Improvisação, há uma conversa entre todos os artistas envolvidos na improvisação daquele encontro. São levantadas perguntas sobre como foi a experiência desse dia, quais as percepções que cada um teve no ato de improvisar em grupo. As convergências e os desejos pessoais são falados e colocados em discussão. São feitos apontamentos como parte da construção da dramaturgia daquela obra coreográfica, como necessidade para se alinhar às ideias de todos envolvidos nesse trabalho. Rosa Hercoles (2011) indica como as escolhas das ações são essenciais na construção da linguagem investigada. Na constante troca entre todos do grupo, cria-se uma unidade de quais procedimentos são escolhidos para o trabalho e dentro de qual contexto os corpos se mantêm em pesquisa.

Porém, ao começar um processo de criação, como o artista criador pode vivenciar descobertas para a obra coreográfica e fazer uma seleção, ao trabalhar sozinho, dos materiais essenciais para a criação desta coreografia?

¹⁰ Como parte da proposta do Núcleo de Improvisação, não são apenas os artistas criadores da dança que investigam o ato de improvisação; os criadores da música, luz e figurino também participam do jogo de improvisação.

Sozinho na sala de ensaio

Foram selecionados palpites¹¹ iniciais para compor o solo *o que tiver de ser, vai ser*. Ao final do ano de 2014, surgiu a oportunidade de participar de uma residência artística, no começo de 2015, no ateliê da artista Dudude Herrmann, em Brumadinho - Belo Horizonte¹². Como parte dessa residência, alguns dos artistas, aqueles que se sentissem interessados, poderiam apresentar uma etapa de algum processo criativo no qual estivessem envolvidos naquele momento. Com esta convocatória, decidi mostrar algo desta obra coreográfica.

Para esta seleção, analisou-se elementos que estavam mais presentes no meu histórico como artista. Os procedimentos escolhidos para pesquisa partiram da experiência com a artista Zélia Monteiro (São Paulo), mais precisamente com propostas aprendidas no seu grupo de estudos em improvisação em 2014.

O primeiro encontro com Zélia Monteiro foi em 2013, como aluno, em suas aulas de balé clássico, na Sala Crisantempo¹³. No ano seguinte, essa relação de aprendizado se ampliou. Se, em 2013, havia uma dedicação em fazer duas aulas por semana, em 2014 esta dedicação aumentou significativamente: participava de quatro aulas por semana de balé clássico, às vezes até seis aulas e, neste mesmo ano, decidi participar do grupo de estudos em improvisação. No ano de 2015, me mantive apenas no grupo de estudos em improvisação, retornando para aulas regulares de balé clássico no ano seguinte. Em 2016, integrei o Núcleo de Improvisação, coordenado pela mesma. No contexto de fazer aulas de balé clássico, no grupo de estudos em improvisação, assistindo aos ensaios de seu novo solo *Percursos Transitórios*¹⁴ e como artista criador do Núcleo de Improvisação, foi

¹¹ No artigo *Modos de ver, Ler e Criar para Estruturar um Solo*, de Marila Velloso (2012), a autora apresenta a forma que a artista Vera Mantero (Lisboa, Portugal) escolheu para nomear a metodologia para criar uma hipótese para a ação de especular e propor ideias para a criação. Vera Mantero denomina como *palpite* o nome dado para esta ação.

¹² Na página do Facebook DUDUDE, é possível encontrar imagens do ateliê artístico da artista Dudude Herrmann: <https://www.facebook.com/Dudude-363582883905/> (último acesso março de 2018).

¹³ Site do estúdio Sala Crisantempo: <http://salacrisantempo.com.br> (último acesso março de 2018).

¹⁴ O solo *Percursos Transitórios* de Zélia Monteiro fez parte do projeto A Figura e o Fundo.

possível relacionar a pesquisa de improvisação cênico e do balé clássico integrando com o trabalho de Klauss Vianna.

No grupo de estudos de 2014 falava-se bastante no trabalho de Klauss Vianna. Um dos temas que mais me marcou foi relacionado às tensões no corpo e em como elas poderiam gerar o início do movimento. Em seu livro, Klauss Vianna explica como um excesso de tensões pode restringir as possibilidades de movimento e está presente no modo como uma pessoa se organiza em seu dia a dia. Há a necessidade de um trabalho para que seja possível perceber estes locais de tensão no corpo e como liberá-los.

No início do trabalho corporal é muito difícil localizar as tensões musculares. Elas estão estritamente ligadas às tensões de fundo emocional e mental e em geral surgiram há tanto tempo que na maioria das vezes já constituem um hábito ou uma segunda natureza. (VIANNA, 2005, p. 107)

Em 2014, não conseguia identificar de maneira tão clara todas as tensões no meu corpo, por já se tornarem hábitos ao modo como meu relaciono com o ambiente. Este solo desenvolveu-se a partir de perceber a tensão ao ocupar um novo ambiente e de como se constroem as negociações com este ambiente. Como uma provocação, ou palpite inicial, em uma forma de encontrar de maneira mais específica por onde iniciar a pesquisa de movimento, naquele primeiro momento, experimentei uma movimentação do corpo a partir de uma tensão que iniciava em alguma musculatura facial. Busquei investigar como se comunicar a partir das tensões desta região sem o uso da fala, apenas no desenvolvimento de um exagero em uma tensão facial.

Ao final de 2014, decidi morar novamente na cidade de Brasília, pelo ano de 2015 inteiro, mas visitando as cidades de Belo Horizonte e São Paulo. A abertura do processo no ateliê da artista Dudude Herrmann (em Belo Horizonte), foi pensada a partir da seguinte proposta: desenvolver um trabalho de improviso que tem início na tensão facial e reverbera para o resto do corpo. Tendo um ponto de partida, mas não um roteiro a seguir, não havendo outros elementos envolvidos até este momento, como luz, música, figurino. Antes da apresentação, já existia uma clareza que precisava de um tempo de pesquisa muito maior para aprofundar nesse trabalho corporal. Entretanto, após esta apresentação, deparei-me com todos os outros

elementos para a dramaturgia dessa obra coreográfica que não eram uma preocupação até aquele momento.

Antes dessa abertura de processo, não achava que as condições do local de ensaio seriam elementos fundamentais para esta criação. Esta apresentação foi em um local muito aberto, arejado, bastante iluminado, sendo possível que mais de vinte pessoas pudessem dançar tranquilamente. Um ambiente totalmente oposto do qual eu estava investigando.



(Ateliê e foto de Dudude Hermann)

Todo o processo criativo para esta primeira abertura ocorreu na casa que estava morando, em Brasília. Muitas vezes, os ensaios eram em um espaço reduzido por móveis, não sendo pensado em um local ideal, *a priori*, para a investigação e criação de um trabalho de dança. Em um dos locais, a janela de um quarto era de frente para o muro de uma outra casa, reduzindo a luz do sol que entra pelo quarto, oferecendo uma certa penumbra neste local. A experiência de ensaiar em cômodos de uma casa fez surgir dois apontamentos: entender a

necessidade de um espaço que não seja tão grande e como dialogar com uma luminosidade menor.

Descobrimos modos de aquecer

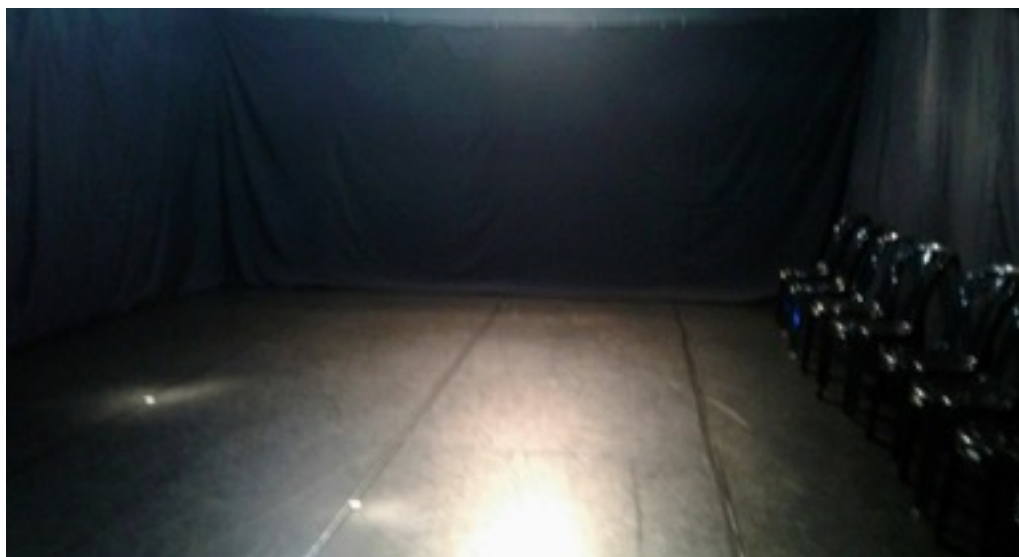
Em 2016, volto a morar em São Paulo, e começo a ser integrante do Núcleo de Improvisação, retornando às aulas regulares de balé clássico de Zélia Monteiro e continuando em seu grupo de estudos em improvisação. A possibilidade de manter uma continuidade na pesquisa do trabalho com Zélia Monteiro facilitou para que a construção deste solo se desenvolvesse e amadurecesse, abrindo novos diálogos de conhecimento.

Houve três apresentações no ano de 2017, na cidade de São Paulo: uma apresentação na IV Mostra Intérpretes Criadores - Solos, organizada pelo Núcleo Pedro Costa Cia. de Dança Contemporânea; outra apresentação na “Terça Aberta no Kasulo”, proposta da Cia. Fragmento de Dança, dirigida por Vanessa Macedo; e uma última apresentação no Centro de Referência de Dança da Cidade de São Paulo, dentro do projeto Cartografia do Possível.

Para este novo momento, foram sendo organizadas maneiras de estruturar o ensaio. Em 2015, me ocupei apenas de investigar as tensões em meu rosto e como reverberar para outras partes do corpo. Entretanto, em 2017, com a escolha de construir este trabalho com um maior tempo de pesquisa, novos questionamentos foram sendo levantados em toda sua estrutura: por onde começaria um ensaio? O que é necessário ativar no meu corpo para o início do trabalho? O que poderia ser o aquecimento? Qual a duração do ensaio? Como distribuir cada etapa do próprio ensaio? Tais questionamentos nortearam maneiras de investigação da própria pesquisa.

Para pensar em qual era a estrutura de aquecimento e de pesquisa de trabalho, é importante explicar quais eram os locais de ensaio. Em sua maioria, foi planejado em algum espaço no local que residia, na primeira apresentação na IV Mostra Intérpretes Criadores - Solos, organizado pelo Núcleo Pedro Costa Cia. de

Dança Contemporânea, foi possível usar o estúdio do local algumas semanas antes da apresentação.



(Estúdio do Núcleo Pedro Costa. Foto de Pedro Costa)

Com a oportunidade de ensaiar em um ambiente maior do qual estava acostumado, pude explorar diferentes propostas para aquecimento e propor novos palpites para esta obra coreográfica.

A compreensão de como o movimento se dá, nos diferentes níveis de descrição e nas relações que se estabelecem neste processo é fundamental para o desenvolvimento de autonomia no processo evolutivo do corpo do bailarino e, conseqüentemente, na sua criação. (NEVES, 2010, p. 37)

Lidar com o aquecimento foi um modo de entender sua necessidade no processo de criação. Sempre foi planejado como parte de um estado investigativo para a própria pesquisa do solo *o que tive de ser, vai ser*. Como proposta de integrar o aquecimento à pesquisa desta coreografia, em cada novo ensaio, algum tópico do processo lúdico da Técnica Klauss Vianna foi abordado, sendo presentes estratégias para trabalhar com a presença, ou com o peso, ou com articulações, ou com apoios, por exemplo. Estes tópicos corporais não foram organizados para serem trabalhados dentro de uma pauta do dia; o interesse por cada um deles surgiu da própria investigação durante o aquecimento. “(...) a Técnica Klauss Vianna propõe, antes de

mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; (...)” (MILLER, 2007, p. 52).

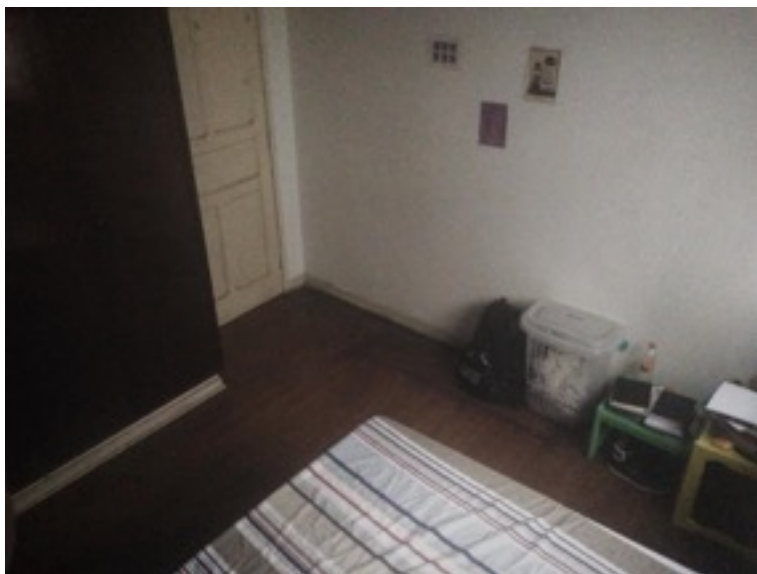
Ao chegar ao espaço, deitado no chão, me movia de uma forma mais banal, sem, neste início, buscar algum movimento para a pesquisa. Poderia estar ali deitado, ficar parado por uns minutos ou, às vezes, fazer pequenas mudanças de posição no nível baixo. Em alguma destas ações, por exemplo, ao fazer pequenas mudanças de posição no nível baixo, a curiosidade de o que eu escolhia perceber naquele dia conectava com algum tópico da Técnica Klauss Vianna. Se minha curiosidade, nestas mudanças de posição no nível baixo, me apontavam a perceber quais partes do meu corpo faziam contato com o chão, poderia levar o meu foco a trabalhar com algum tópico que guiasse esta pesquisa; neste caso, o tópico de apoios. Independentemente do que poderia ser investigado no dia, busquei interligar o tópico trabalhado com a exploração do espaço em várias direções e níveis, como uma maneira de integrar a percepção do meu corpo em relação ao espaço.

Além dos tópicos do processo lúdico presentes na Técnica Klauss Vianna, também usava uma outra pesquisa aprendido com Zélia Monteiro. Perceber as ações internas do corpo, como batimento cardíaco, respiração e ações externas ao corpo, como o vento que toca na minha pele, as imagens que chegam pelo globo ocular, o cheiro do local e daquilo que entrava pela janela e, principalmente, como eu organizo a audição e os todos os sons do ambiente. Esta prática sempre foi feita em todos os ensaios, pois era um modo de conseguir dialogar com o ambiente. Eu chegava no ensaio com minha atenção para este procedimento, mas só dava mais ênfase para ele na parte final do aquecimento em transição para a pesquisa.

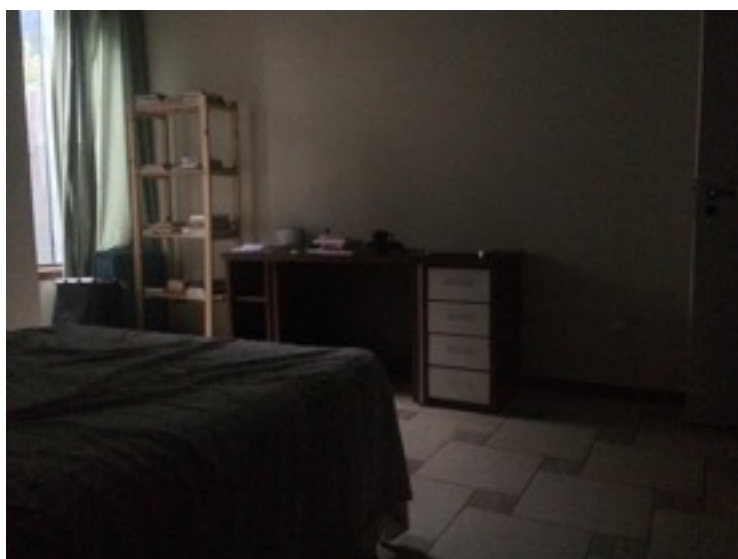
No estúdio do Núcleo Pedro Costa, o tempo era cronometrado, por uma questão de horário de outras atividades do local; ofereceram-me duas horas para usar o espaço. Dentro deste tempo, usava uma hora para aquecimento e, na última parte desta hora, o trabalho de ativação de sentidos, com processos internos e externos do corpo até fazer uma transição para próxima parte da pesquisa.

Nos aquecimentos no quarto, com a delimitação do espaço, não era possível fazer rolamentos ou saltos. Então optou-se por trabalhar com as possibilidades que esta área delimitada oferecia, por exemplo, com pequenas transferências de peso a

partir de exercícios com o objetivo de estimular os direcionamentos em vários sentidos no espaço e nas mudanças de posição do corpo, observando a distribuição do peso, quais áreas fazem contato com chão, como os meus sentidos eram percebidos nestas posições.



(Foto do autor)



(Foto do autor)

No estúdio ou em casa, percebi uma dificuldade em controlar a ansiedade e ter uma maior calma para a escuta do corpo¹⁵, sentindo a necessidade de alguém para orientar ou instruir alguns procedimentos. Nos encontros com o Núcleo de Improvisação, Zélia Monteiro conduz a investigação, ou mesmo em alguma aula na pós-graduação, conseguia lidar melhor com esta ansiedade e escuta do corpo, que sozinho, muitas vezes, era inviável. Entretanto, na investigação solitária, sem a presença de algum facilitador ou provocador conduzindo a pesquisa, aprendi a lidar com as minhas ansiedades, dando um tempo maior para esta entrada no espaço. Permitindo me prolongar no momento em que fico deitado sem fazer nada, com o silêncio e a escuta do corpo ampliando a pesquisa do dia que se inicia.

Definindo a pesquisa corporal

O processo de criação deste solo é desenvolvido a partir de procedimentos aprendidos com Zélia Monteiro, durante os cinco anos de convívio com ela. Sendo escolhido dois destes procedimentos de trabalho na pesquisa de Klauss Vianna, aprendidos neste período, **tensão e impulso**:

Tensão - na Tese de Doutorado da professora Neide Neves, ela esclarece como o termo *tensão* é “(...) bloqueio e limitações gerados por apoios inadequados, uso prioritário de alguns músculos, fruto de padrão de postura e movimento (...)” (NEVES, 2010, p. 42). Assim é compreendido e ensinado no Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna. O entendimento do termo *tensão* apresentado é de extrema importância, pois só assim é possível uma abertura para a expressividade e sensibilidade do corpo.

Ao entrevistar a artista Zélia Monteiro, questionei sobre como era entendido o outro aspecto do termo *tensão* no grupo de pesquisa de Klauss Vianna, nos anos 1980. Com este grupo de pesquisa, Klauss Vianna começou a pesquisar as tensões

¹⁵ Segundo Jussara Miller: “A *escuta do corpo* é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções.”(MILLER, 2007, p. 18).

dentro da singularidade de cada artista daquele grupo. Abrindo novas possibilidades para compreender o termo *tensão* na expressividade e padrões de cada pessoa, e também dentro dos papéis que cada indivíduo exerce socialmente, por exemplo: dentro de uma sala de aula, como professor, seus padrões podem gerar tensões específicas, diferentes de quando se está em uma fila de banco ou em casa com a família. Esta pesquisa tinha o interesse de investigar as tensões nas musculaturas profundas que surgem dos padrões de cada artista daquele grupo. Em *A Dança* (2005), Klauss Vianna aponta como a possibilidade para a expressividade está associada com o desbloqueio do acúmulo de tensões no corpo. Enfatiza também que estas tensões estão relacionadas com o ambiente de convívio de cada pessoa, e como há uma tensão necessária para um equilíbrio postural. Acredito que, com seu grupo de pesquisa nos anos 80, Klauss Vianna buscou pesquisar a expressividade do movimento de cada pessoa daquele ambiente que estivesse ligada à personalidade de cada um. Entendendo como há a necessidade da liberação do acúmulo excessivo de tensões para a mobilidade, mas explorando as tensões específicas da personalidade de cada indivíduo de seu grupo de pesquisa e criação.

Existem musculaturas em nosso corpo que constituem e formam a sua individualidade: quando acordamos e nos encaminhamos para a feira, independentemente de nosso humor ou cansaço, existe uma musculatura que compõe a nossa couraça - e que será diferente da musculatura que estará atuando no momento de visitar um amigo ou ir ao cinema. (VIANNA, 2005, p. 96)

Como aluno na Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna e trabalhando com Zélia Monteiro, pude ampliar meu conhecimento no acúmulo de tensões que limitam o movimento e como é necessário um tempo para identificá-los e desbloqueá-los. Porém, compreendi este outro tipo de *tensão*, vinculado à personalidade, que Zélia Monteiro também menciona em aula; pude aprofundar este assunto nos ensaios junto ao Núcleo de Improvisação. No projeto *A Figura e o Fundo*, pesquisamos aspectos relacionados ao balé clássico. Durante o processo, mencionei como não me sentia confortável com a vestimenta do balé; como uma maneira de aprofundar na pesquisa, me foi sugerido trabalhar durante o processo usando um traje comum em aulas de balé. Eu percebia como aquela indumentária afetava a minha relação com a gravidade, com o meu peso, minha relação com o chão, com a minha

aparência no espaço, por exemplo. Neste momento, descobri outras formas de entender a tensão como um agente que influencia na maneira de se relacionar com o ambiente, assunto que eu tanto buscava para o meu solo, percebendo que há outras camadas mais profundas de musculatura, talvez não só as musculaturas, ligadas aos meus padrões e às minhas singularidades. A partir de então, dei prioridade para testar este modo de pensar o termo *tensão* para este solo;

Impulso - a investigação de um movimento que leva para um próximo, em cadeia, a partir de diferentes partes do corpo. Ocorre principalmente ao se deslocar pelo espaço. O impulso que surge de uma parte do corpo para um deslocamento envolvendo o corpo todo e criando um novo impulso a partir de uma outra parte do corpo. É possível entender como esta série de impulsos pode ocorrer de movimentos do cotidiano e se transformar em uma dança. Por exemplo: ao se manter em pé e girando o quadril de um lado para o outro, é possível que este movimento do quadril faça com que um braço se mova para alguma direção do espaço, consequente este braço pode propor um impulso para que assim uma outra parte do corpo se mova e proponha um novo deslocamento neste local.

Ao investigar as possibilidades de organização de como se inserir no espaço, é possível perceber as trajetórias possíveis através do impulso. Em um ambiente, como em um local de apresentação, ao investigar a *tensão* que ocorre no corpo, como é pesquisada neste solo, quando se inicia em um determinado local do espaço uma parte do corpo se move a partir do exagero de uma tensão. Além disso, ter como recurso os impulsos é uma maneira de descobrir novas possibilidades para se deslocar pelo espaço.

Em 2015, para apresentação no ateliê de Dudude Herrmann (BH), foi pensando um esqueleto inicial para ser desenvolvido. Nesse primeiro momento, o objetivo era perceber o local de tensão que se manifesta ao entrar em um novo ambiente, no equilíbrio com a tensão do espaço e no diálogo com as pessoas presentes. Entendendo, que para cada novo ambiente, há uma negociação a ser feita entre este procedimento de perceber a tensão que se constrói naquele local com as tensões que são presentes na minha personalidade.

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 o 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. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, 2006, p. 131)

Partindo da Teoria CorpoMídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2006), não seria possível pensar que todo ambiente geraria tensão em uma mesma região do corpo, cada novo ambiente pode gerar um novo local de tensão específico. Mas, para este processo de criação, foi escolhido trabalhar com pontos de tensão que se manifestam na região do rosto e se conectam através de cadeias musculares para tensões em outras regiões do corpo. Por exemplo, ao perceber uma tensão na bochecha esquerda e uma tensão no pulso direito, através da musculatura da região da bochecha se conecta aos músculos do pescoço, do ombro, braço direito, antebraço, até chegar ao pulso, intensificando toda a musculatura desta região. Entretanto, não ficando estático, sempre se alteram estes pontos de tensão; pela mudança de nível espacial ou local no espaço ou proximidade com alguma pessoa. A complexidade de perceber as tensões nos meus padrões na negociação com o ambiente, conectados com os impulsos para deslocamento, foram os propositores para a pesquisa da criação desta obra coreográfica.

Desvendando a dramaturgia

Ao construir a dramaturgia deste solo, foi necessário analisar como perceber o espaço ao meu redor. Em uma entrevista de Hubert Godard feita por Caryn Mcrose (2006), Godard propõe uma reflexão sobre as maneiras de perceber e se relacionar com o ambiente. Ele compreende como os modos de dialogar com o espaço se apresentam desde um histórico pessoal, uma expectativa do espaço, o espaço geográfico, o espaço social e um não espaço (que pode ser entendido como o espaço e eu sendo um só, não havendo uma separação). Ao entender estas inúmeras leituras de relação com o espaço é possível analisar como elas acontecem simultaneamente, não havendo uma separação de etapas de uma para outra, havendo uma construção de tensão corporal que cada uma destas percepções

permite. Estas leituras de espaço são presentes no solo *o que tiver de ser, vai ser*, quando ao ter consciência de quais partes do meu corpo eu aciono para cada tensão envolvida possibilitando uma alteração na relação deste espaço em diálogo com o público.

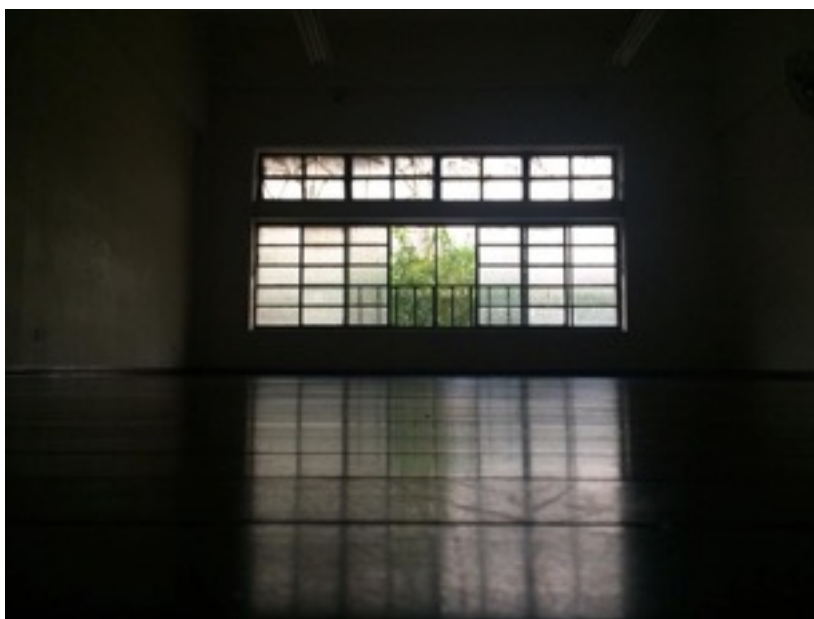
Trabalhando com o espaço, esta se trabalhando com o corpo. Quando você faz uma alteração no corpo, uma alteração física no corpo de alguém, você altera o modo como esta pessoa percebe o espaço. (GODARD, 2006, p. 35)¹⁶

Há um diálogo entre a consciência corporal e a percepção espacial; ao fazer uma alteração física e perceptiva do corpo a relação com o espaço, se transforma, habilitando dentro de um mesmo ambiente inúmeros modos de relação.

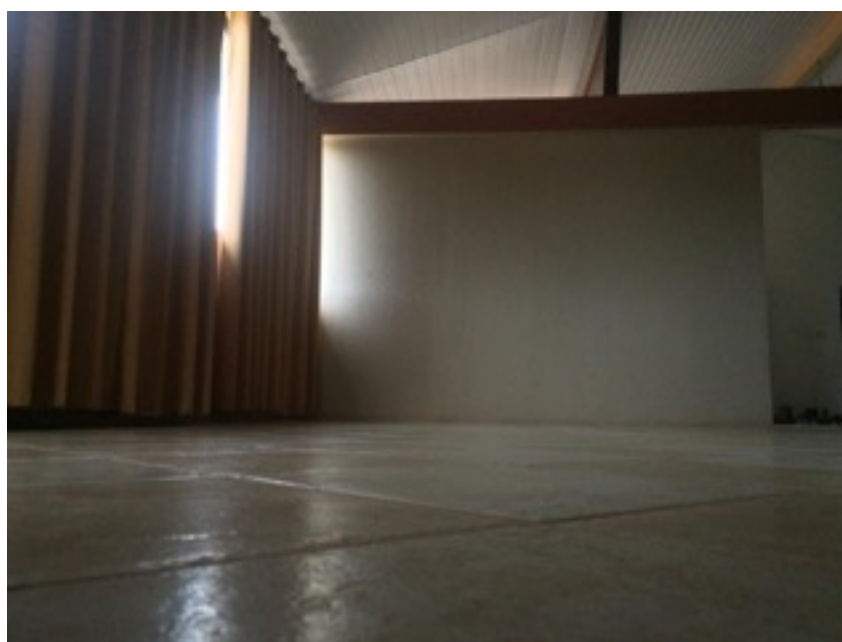
Em 2015, quando foi compartilhada a primeira apresentação desse solo, algumas coisas ficaram bem claras. Não havia necessidade de tanta luz na parte central do trabalho; o tamanho do local é um fator importante; se há a necessidade de música, quando colocá-la.

A escolha da luz teve influência do contexto de como ocorria os ensaios: algum quarto ou alguma sala e, às vezes, um estúdio. O horário escolhido sempre foi entre o final da tarde e início da noite. A iluminação natural destes locais não oferecia que estes ambientes ficassem totalmente claros, havendo a necessidade de dialogar com as sombras que se construíram e com a escuridão.

¹⁶ Versão original: "Working in the space, you work on the body. When you change something in the body, the concrete body of somebody, you change his or her way of perceiving the space." Neste mesmo artigo, Hubert Godard faz uma distinção entre *space* e *topos*. *Space* pode ser entendido como a relação imagética e perceptiva do espaço. E *topos* como a relação concreta com a geografia espacial.



(Ensaio no CRD - Centro de Referência da Dança da cidade de São Paulo.
Foto do autor)



(Espaço de ensaio em Brasília. Foto do autor)

Nas duas primeiras apresentações de 2017, na IV Mostra Intérpretes Criadores - Solos, e na “Terça Aberta no Kasulo”, escolhi utilizar de pouca luz como parte da construção da dramaturgia. Para este controle da manipulação da luz foi decidido o uso de lanternas. Estas apresentações tinham um caráter de ensaios

abertos, foi uma maneira de eu poder testar com o público o processo ainda em construção.

Em um artigo publicado para o livro *Dança e Dramaturgia*, André Lepecki (2016) apresenta uma perspectiva de entender o espaço da dramaturgia e do dramaturgista da dança como um campo para a errância. No ato de errar uma abertura para as incertezas, para o não saber e se arriscar nas escolhas envolvidas desta condição como fomentadores de uma dramaturgia que está em constante construção.

(...) a errância deverá ser compreendida não como uma busca por erros, um privilégio dos equívocos ou, ainda, uma apologia à falha como método(...), mas no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se. Mas permitam-me somar a esses modos de navegar sem bússola um afeto que chamaria de persistência ética; um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser. (...) Acredito que a dramaturgia processual deve sempre invocar e promover esse tipo de ir sem saber, esse errar que vaga, como método rigoroso. (LEPECKI, 2016, p. 66 e 67)

Neste espaço para testar ações e descobrir erros e novas possibilidades, tive a chance de convidar colegas para assistir. Entre eles, Hernandes de Oliveira, um colega iluminador com quem já trabalho no Núcleo Improvisação. Adicionando-o à equipe desta obra coreográfica, foi possível repensar escolhas na relação de público e luz. Até este momento, utilizava as lanternas fixas em uma disposição no ambiente. Como uma sugestão do Hernandes de Oliveira, o público poderia manipular as lanternas e decidir as maneiras de assistir a este trabalho. Esta escolha amplia as possibilidades de tensão com o espaço e o público. Outra sugestão que fomos construindo juntos foi uma maneira de finalizar este solo com uma luz que iluminasse todo o local, quebrando com todo o controle que o público pudesse ter da luz e do que era possível de se observar.



(Foto do autor)

Sempre foi instruído para o público que eles estariam no palco com o artista. Nestas duas primeiras apresentações de 2017, houve uma dificuldade de deixar claro para as pessoas que estavam assistindo que poderiam se deslocar pelo espaço durante a performance. Já na apresentação no Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo, em novembro de 2017, sendo agora uma apresentação deste processo finalizado, optamos por estas novas escolhas para a luz. Com lanternas em posse da plateia, a escolha de como eles se deslocam pelo espaço está associada às suas escolhas de iluminação, resolvendo esta questão de como eles podem se mover pelo espaço e como eu posso descobrir maneiras de interagir com suas proposições de luz e deslocamentos espaciais.

Nesse solo, tenho experimentado o silêncio com o público. Um aspecto importante do trabalho é o treinamento aprendido com Zélia Monteiro: mover-se com atenção nos sentidos corporais (visão, audição, tato, paladar, olfato,

propriocepção¹⁷), conectado aos processos internos e externos do corpo. Deste exercício, tenho treinado levar minha atenção à ação de perceber os sons do ambiente (por exemplo, sons de carro, pessoas falando, animais, aparelhos eletrônicos), como um disparador para o trabalho. A relação dos sons das cidades, dos espaços visitados no cotidiano se tornou este fundo de ruídos nas apresentações, como proposta de provocar alguma tensão corporal. Enquanto performer do solo - *o que tiver de ser, vai ser* - assumo os ruídos do cotidiano como uma trilha sonora inicial do trabalho. O barulho de um helicóptero, a sirene de um carro, uma porta que se abre, um gemido, um tossido, todos são elementos que fazem parte dos sons do cotidiano, e que podem ser ignorados por serem tão habituais. Entretanto, ao mudar da cidade de Brasília para São Paulo, perceber a diferença na paisagem sonora entre os ambientes que compartilhava me provocou a querer, para esta obra coreográfica, estar em diálogo com o som que este ambiente pode gerar. Em um primeiro momento, pode ser entendido como um silêncio na cena, mas, na realidade, está ocorrendo uma sinfonia de sons que são comuns do cotidiano daquele local.

Ao finalizar a criação do solo *o que tiver de ser, vai ser*, aspectos do pensamento de Klauss Vianna se colocam em evidência. O ato de buscar uma autonomia para criar um trabalho, assim como um estado ininterrupto para criação. Os princípios de Klauss Vianna, não estando apenas dentro de um estúdio de dança, mas se manifestando como aptidões de interações no dia a dia. Questionar o que se faz, como se faz, com quem se faz, não se restringindo a aceitar verdades aos modos como pesquisar. Sendo um agente propositivo e disposto a investigar novos territórios como criador em dança. O processo de criação como uma aventura sem verdades, apenas curiosidades a serem exploradas.

¹⁷ Segundo Marcia Strazzacappa, propriocepção pode ser entendida como: “ A propriocepção é entendida como a sensibilidade própria aos músculos, aos ossos, aos tendões e às articulações. É a propriocepção que nos informa do equilíbrio, da postura, do deslocamento do corpo no espaço etc.”(STRAZZACAPPA, 2012, p. 127 e 128)

3. Além do estúdio, atravessamentos no cotidiano

Durante a minha graduação em artes cênicas na cidade de Brasília (2008-2011), uma professora indicou o livro *A Dança* (2005), de Klauss Vianna, como leitura da matéria que ela dava aula. Naquela época, eu tinha uma fascinação por descobrir algum livro que estivesse recheado de exercícios e práticas a serem feitas para o “como fazer”. Uma preocupação em descobrir alguma técnica, ou treinamento ideal que pudesse contemplar todas as necessidades para um artista da cena, mais especificamente para um ator. Ao ler o livro de Klauss Vianna naquele ano, me frustrei com o que encontrei. Na expectativa de ler e aprender modelos de exercícios a serem praticados, me deparei com uma autobiografia, que vai descrevendo suas experiências como artista, pesquisador e professor. Frustrado, deixei este livro de lado pelos anos seguintes.

Ao me mudar para a cidade de São Paulo em 2013, começo a fazer aulas na Sala Crisantempo. A professora Zélia Monteiro sempre mencionava Klauss Vianna em sala de aula. Assim, ao escutar seu nome sendo citado, durante este período, decido reler seu livro. Desta vez, sem uma expectativa de encontrar entre as páginas alguma informação que eu acreditasse necessária. Com uma despretensão na leitura, descubro um outro livro diferente daquele de 2008. Neste momento, leio a história de um artista e suas experiências ao longo de sua carreira e crio uma empatia com esta história. Vejo como não há uma linha exata de como uma pesquisa se desenvolve, ela é construída na própria ação de fazer. Como um jovem que tinha acabado sua graduação havia pouco mais de um ano, tentando descobrir como é sobreviver como artista em São Paulo, conseguia me identificar com alguns aspectos que ele descreve em seu livro.

No ingresso na Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna pela instituição Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 2016, releio o livro novamente. Mas agora vou buscando entre as páginas como Klauss Vianna pensa sua prática. Com esta leitura encontro entre as páginas seu interesse em transmitir seu conhecimento, seu modo de pensar dança e a relação com o ambiente. Então, antes de buscar o que seria esta sistematização, pretendi com a duração desta pós-graduação e o meu envolvimento trabalhando com o Núcleo de Improvisação e com

Zélia Monteiro, descobrir como sua noção de dança, seu modo de pensar corpo, se conectam entre estas pessoas que conviveram com Klauss Vianna.

(...) compreendemos que as técnicas de corpo, no sentido maior do termo, recebem uma impressão de cada sociedade, de cada indivíduo. Cada corpo é único - não se pode pensar numa técnica absoluta que possa servir a todos os corpos, nem em um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas. Assim, não se pode falar em técnica corporal no singular, e sim em técnicas corporais no plural. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 21)

É através desta rede de informações construídas a partir destes encontros que tive com diversos artistas, que tiveram a oportunidade de trabalhar com Klauss Vianna, que, em sua pluralidade, é possível compreender como os princípios deste pesquisador do movimento podem oferecer a autonomia para a construção de uma autoria em um processo de criação.

Colegas de um mesmo mestre

No ano de 2016, ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna, também me mantive presente no grupo de estudos em improvisação, organizado por Zélia Monteiro. Neste ano, no grupo de estudos, Zélia Monteiro convidou artistas que trabalharam com Klauss Vianna em períodos distintos de sua carreira. Entre eles, Duda Costilhes, João de Bruço¹⁸, Beth Bastos.

Como uma possibilidade para ampliar e complexificar o trabalho que conhecia de Klauss Vianna, descobri como ao vivenciar diferentes pontos de vista sobre este artista brasileiro há outros tipos de abertura para seu trabalho. Christine Greiner (2017) oferece uma nova maneira de formular a ideia de alteridade ao indagar sua relação com a singularidade nos modos de vidas, como também nas experiências de processo de criação.

Pode-se considerar que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o *mesmo* (com um *estado outro*, acionado por algo, alguma circunstância ou ideia diferente) constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento. (GREINER, 2017, p. 124)

¹⁸ João de Bruço também é professor convidado no Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna na instituição PUC-SP.

Esta noção de alteridade pode oferecer um melhor entendimento ao modo como é possível se relacionar com o trabalho deste pesquisador do movimento a partir das diferentes experiências que cada um destes artistas obteve em seu convívio com Klauss Vianna. Assim, não se cria uma necessidade de apontar quem está certo ou errado sobre o que seria seu legado. É justamente ao perceber como cada uma dessas pessoas atualiza para si a experiência vivida de anos, mas ganhando um novo significado de qual é a importância desta vivência neste contexto atual, que é possível reconhecer o trabalho de Klauss Vianna em múltiplos contextos.

Da mesma maneira na qual encontrei na diferença entre as abordagens de prática do trabalho de Klauss Vianna, ao conhecer estes artistas, também descobri outras possibilidades para o seu trabalho na Técnica Klauss Vianna, no Programa de Pós-graduação *lato sensu* da instituição PUC-SP. A Técnica Klauss Vianna é a sistematização do trabalho de Klauss Vianna feita por seu filho Rainer Vianna (1958-1995), com colaboração de Neide Neves¹⁹.

A Técnica Klauss Vianna faz parte da Escola Vianna, uma escola de pensamento sobre o corpo, que tem como base o trabalho de pesquisa desenvolvido por Angel e Klauss Vianna há mais de 50 anos e, de diferentes formas, tem continuidade no trabalho de um grande número de pesquisadores. A pesquisa dos Vianna ficou conhecida como um trabalho de consciência corporal, e hoje pode ser entendida como arte do corpo e educação somática. (Miller e Neves, 2013, p. 1)

Assim, neste Programa de Especialização em Técnica Klauss Vianna, há também uma novidade na abordagem do trabalho. As professoras Neide Neves e Jussara Miller provocam os alunos a compreenderem o trabalho deste pesquisador em comunicação com estes outros dois, Vianna.

No curso, como parte da ementa curricular e do aprendizado do aluno, há uma preocupação em apresentar outros campos de pesquisa de Klauss Vianna. Não se restringindo ao campo da dança, mas com professores de áreas como do teatro, da saúde, da música, da educação e da própria dança, é compreendido como seu trabalho colabora com diversos campos do conhecimento. Com esta diversidade de áreas do conhecimento, encontram-se também percepções que estão conectados

¹⁹ Neide Neves é professora e coordenadora do programa de Especialização em Técnica Klauss Vianna pela instituição Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

aos interesses de cada professor; não necessariamente seguindo um único modelo de pesquisa.

(...) o comportamento pessoal e social acontece junto com a constituição de teorias das próprias mentes e das mentes dos outros. Teoria, neste contexto, significa um complexo de leituras que o corpo (incluindo o cérebro, mas sem se restringir a ele) faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos. Ao marcar a imagem da diferença, o corpo se disponibiliza à mudança e, ao teorizar, já se coloca em movimento. (GREINER, 2017, p. 125)²⁰

Depois de cinco anos (2013-2017) de encontros com diferentes artistas que me apresentaram Klauss Vianna a partir da pesquisa e dos interesses de cada um deles, comecei a me questionar como todos eles se conectam. Há algo que permeia todas estas pesquisas em diferentes campos de conhecimento.

Queria identificar exatamente qual a relação com este pesquisador do movimento que permanece presente entre os artistas que o conheceram. No livro *Dança* (2005), Klauss Vianna conta sua história a partir de sua experiência nas cidades em que viveu. Na Bahia, em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro, em São Paulo. Cada experiência em um novo ambiente pedia por modos de pesquisar e trabalhar bem específicas de cada local. Não se restringindo a um modelo de como fazer, talvez por seu grande interesse e curiosidade insaciáveis que possibilitaram com que estas experiências lhe proporcionassem uma continuidade na pesquisa. Então ao reler seu livro, percebo que a necessidade da circunstância atual propunha uma nova relação com sua pesquisa, entretanto, também identifico neste livro, que mesmo que seu interesse o atualize na pesquisa, o modo como ele pensa o fazer está conectado e presente em toda sua história. Em uma constante atualização.

Ao me propor reconhecer como é possível perceber uma ligação entre estes artistas que pude conhecer na cidade de São Paulo, identifico na maneira de pensar o trabalho e como investigar o movimento em suas pesquisas individuais a conexão com Klauss Vianna. Justamente pelas especificidades destes encontros, em épocas

²⁰ A pesquisadora e professora Christine Greiner buscou o pesquisador António Damásio, mais precisamente seu livro *O Mistério de Consciência* (2015), para entender como um organismo, ao ter uma sensação corporal, grava uma imagem ou um fluxo de imagem da experiência vivida. Este termo Damásio, nomeou de *marcador somático*. E nas próprias palavras da professora Christine Greiner (2017, p. 124): "(...) os marcadores estão sempre presentes como uma ação primordial do corpo, que marca uma diferença, detecta a perturbação e abre caminhos."

distintas, mesmo que haja diferenças nas abordagens de trabalho, é possível identificar um modo de pensar e pesquisar o corpo.

O trabalho desenvolvido por Klauss funciona como um sistema aberto que possui uma metodologia que explicita como teoria e prática estabelecem um processo de troca de informações com o ambiente, especialmente com os corpos com que trabalha. Um processo de contaminação que reorganiza o corpo trabalhado mas também traz novas informações para o desenvolvimento das instruções da técnica. Esta prática desenvolve pensamento e movimento num trabalho técnico que pressupõe, ressalta e aplica todas essas relações, corpo-ambiente, técnica-ambiente, corpo-técnica. (NEVES, 201, p. 63)

Fabulações²¹ no modo de operar

A especialização em Técnica Klauss Vianna foi estruturada em quatro semestres. Cada semestre se divide em um processo diferente da técnica. O primeiro semestre é nomeado como processo lúdico, neste semestre contempla-se os tópicos corporais (presença, peso, apoios ativos/passivos, articulações, resistência, oposições, eixo global) como aprendizado deste processo. No segundo semestre, o foco de aprendizado é o processo de vetores, e tem como finalidade o aprendizado dos direcionamentos ósseos a partir do mapeamento de oito vetores organizados pelo corpo (o primeiro vetor - ossos sesamoides do pé²², o segundo vetor - calcâneo, terceiro vetor - púbis, quarto vetor - sacro, quinto escápulas, sexto vetor - cotovelos, sétimo vetor - metacarpo e oitavo vetor - sétima vértebra cervical) estudados na técnica. O terceiro semestre é o processo criativo; neste semestre, se propõe um aprendizado a partir dos diferentes modos que alguns artistas compartilham do trabalho de Klauss Vianna como proposta criativa (João de Bruço e Zélia Monteiro são professores convidados deste semestre). E o último semestre, o quarto, é estudado o processo didático, neste semestre se propõe que os alunos planejem e deem uma aula de Técnica Klauss Vianna, seguindo seus tópicos corporais e seus princípios.

²¹ Christine Greiner (2017, p. 74) propõe o entendimento de fabulação como: "(...) a função fabuladora é uma função e também um estado corporal que se constitui a partir dos processos imaginativos mediados pelo organismo e pelos ambientes (rede sógnicas) por onde transita."

²² No livro *A Escuta do Corpo*, de Jussara Miller (2007), o primeiro vetor é identificado como metatarso. No Programa de Especialização da PUC-SP foi ensinado da relação entre o calcâneo e os metatarsos se trabalha com o osso sesamoide.

No processo didático, as professoras deixam claro sobre a importância dos princípios de Klauss Vianna. Quando um aluno era orientado a ministrar uma aula, havia uma reflexão e cuidado em observar se, ao dar esta aula, os princípios eram respeitados durante sua proposição. Não é possível dar uma aula de Técnica Klauss Vianna seguindo apenas os tópicos corporais e ignorando o pensamento que envolve esta pesquisa. Este programa não é sobre aprender inúmeros exercícios, ou procedimentos, é antes de tudo compreender como o trabalho deste pesquisador acontece a partir de seus princípios.

É possível dar uma aula sobre peso, ou apoios, ou eixo global, como pode acontecer em aulas de dança, como no contato improvisação. Mas esta pesquisa não poderia ser entendida como uma aula baseada no trabalho de Klauss Vianna. Para isso, seus princípios precisam estar claros, e não exatamente de uma maneira memorizada como uma tabuada, podendo se apropriar deles com vivência de aprendizagem no trabalho em si. Com esta vivência se permite uma abertura para que cada indivíduo tenha o seu próprio tempo pessoal de entendimento desta pesquisa.

Mas será que é possível aprender uma dança, como o contato improvisação, respeitando o que esta dança representa, a partir dos princípios de Klauss Vianna?

Klauss era questionador e esta sempre foi a tônica do seu trabalho. Semeou a compreensão de que o artista deve se provocar constantemente, questionando o que se torna repetitivo e padronizado, buscando novos pontos de vista. Seria mal compreendê-lo defender suas falas como dogmas a serem seguidos, imutáveis, fixos. (NEVES, 2010, p. 33)

A importância de questionar a dança ou o modo de reproduzir um movimento é um aspecto presente no trabalho de Klauss Vianna. Isto abre uma oportunidade para a reflexão em como se ensina um estilo de dança, ou como um artista se permite dançar. Não é colando uma ideia por cima de outra, é no diálogo de ideias estabelecidas juntamente de novas ideias adquiridas. A dança deixa de ser a reprodução de códigos para tornar-se uma pesquisa em constante atualização.

Como artista criador, o ato de questionar os modelos de como criar ou pensar a criação são necessários para uma autorreflexão de quais são seus reais questionamentos. Talvez assim exista uma possibilidade de evitar uma reprodução

nas maneiras que podem ser entendidas como modos de criar e produzir dança. No artigo *Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte* (2017), Christine Greiner aponta como a situação econômica, ou os dispositivos de poder podem interferir nos modos de produção e criação artística. Com a exigência de curtos prazos para que uma criação seja fomentada e contemplada.

Se, para o solo - *o que tiver de ser, vai ser* - houve uma pressão com o tempo em suas execuções iniciais, precisamente por relacionar a criação com as possibilidades para suas apresentações. O mesmo não deveria ser pesando sobre as motivações para sua criação.

Os interesses para este solo surgiram de experiências adquiridas no cotidiano. Em outros processos criativos que pude compartilhar, seja na dança ou no teatro, em momentos anteriores a minha vinda para a cidade de São Paulo, percebia como, para eles acontecerem, a pesquisa partia de dentro do estúdio. Por algum momento, acreditei que só pudesse criar iniciando um trabalho que começasse de um questionamento dentro do estúdio de dança, ou de um palco de teatro. Mas ao se pensar o início deste solo, a pesquisa teve início na minha relação com os modos de habitar no cotidiano em diálogo com os aprendizados do trabalho de Klauss Vianna em estúdio. Sua pesquisa, sendo apresentada através de seus princípios e investigações corporais, permitiram que eu pudesse levantar perguntas para a criação.

O autoconhecimento e o autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento -

Para se expressar através do movimento, é preciso reconhecer o corpo que se tem e como ele está organizado, em cada momento, num processo constante de aprendizagem, disponibilizando-o para os movimentos e o reconhecimento das sensações e estados corporais emergentes.(...)

A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso -

O que deve guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca da forma pronta, codificada e sim a maneira como o movimento se constrói. A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento - motor, sensorial, cognitivo, emocional - chega-se a formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo está conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas.

É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo o funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino. (...)

A atenção é necessária para o autoconhecimento –

(...) Todo o trabalho de autoconhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo, para o reconhecimento do modo como o movimento se dá, das sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve. (NEVES, 2010, p. 38 e 39)

Há uma necessidade de um tempo individual para se apropriar de uma pesquisa como esta de Klauss Vianna. Percebo como fui entendendo seus princípios ao longo destes anos, e ainda continuo. Ao observar alguns destes princípios, como foi enunciado logo acima, se tornam presentes no meu dia a dia como um convite ao fabular maneiras de dialogar e perceber o ambiente, criando hipóteses nas maneiras como se integrar no mundo.

(...) começa com um gatilho de percepção e o que vai diferenciá-la das outras habilidades e funções corpóreas é a sua aptidão para instaurar desestabilizações nos padrões habitados. É assim que se abrem novas possibilidades de ação.

Tudo o que se presentifica no corpo é real, porque tem existência corpórea (sonhos, fantasias, doenças somáticas e processos de criação). A função fabuladora não só admite a ficção enquanto uma possibilidade real, como também ativa movimentos desestabilizadores no trânsito entre corpo, mente e ambiente, gerando outras multiplicidades de movimentos-imagens-pensamentos em fluxo incessante. (GREINER, 2017, p. 74)

Enfatizo a importância de ter um tempo pessoal para compreender o trabalho de Klauss Vianna, pois, para alterar um hábito, perceber um movimento, ou como manter um diálogo com o ambiente, é um processo específico para cada indivíduo que tenha interesse em criar novas possibilidades de comunicação. Princípios de autoconhecimento podem oferecer este tempo particular, mas entendendo como para cada indivíduo há um modo singular de entendimento. Assim, como para cada pessoa há técnicas de educação somática, ou outras abordagens de percepção corporal, que sejam mais efetivas que outras, cabendo a eles experimentarem e descobrirem qual maneira pode funcionar para seu modo de se organizar no ambiente.

A técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um - o que não limita a dança como privilégio de dançarinos -, a expressividade do aluno e, sobretudo, instiga este último a ser pesquisador do próprio corpo, tornando-se aluno-pesquisador de si mesmo, com autonomia de ação investigativa em sala de aula e fora dela. (MILLER, 2012, p. 46)

Existe um tempo de aprendizado dentro de sala de aula. O Programa de Pós-graduação em Técnica Klauss Vianna dispõe de um tempo expressivo de pesquisa e

assimilação de conhecimento em sala. Porém, é importante observar que o trabalho de pesquisa não acontece, exclusivamente, dentro desta sala de aula. Para que ele se amplie, amadureça, ganhe consistência é importante fazer uma análise de como este trabalho pode, ou é inserido no contexto de quem aprende esta informação.

Caminhando em direção ao futuro

A relação entre Klauss Vianna e quem conviveu como aluno e/ou colaborador em grupo de pesquisa é uma experiência singular para cada uma das pessoas que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. E não é a função de nenhum deles a reprodução fiel de cada experiência. É saudável pensar como estes encontros estão associados ao contexto em que estavam inseridos. No meu histórico como artista e aluno, entendo como há aprendizados nestes processos em sala de aula ou processos de criação que não são possíveis de reproduzir. Estão gravados em memória e aquilo que é transmitido para futuras gerações, que não tiveram a oportunidade de conhecer alguém como Klauss Vianna, são apresentados através de experiências atualizadas. Não é objetivo da Técnica Klauss Vianna, em sua formação, ensinar exatamente como Klauss Vianna. É um outro diálogo, uma outra dinâmica, com corpos singulares em cada ciclo de formação, buscando nestas formações a importância de seu trabalho para o contexto atual.

Quando se pretende conhecer mais deste pesquisador, é difícil não criar uma curiosidade em como seria uma aula ou processo de criação sobre sua direção. Se realmente concordaria com suas ideias ou não. A ligação com sua pesquisa é apresentada por artistas, com os questionamentos e experiências destes artistas. O interesse é em sua pesquisa, nas provocações no modo de como fazer; como é apresentado a partir da contaminação que teve nestes corpos que trabalharam com ele. Sendo possível de observar a partir da maneira como estes artistas se movem e dançam, como há modos de pensar destes corpos. Conviver e criar com um artista deixa impressões no corpo. Estas impressões presentes nestes corpos poderiam se restringir apenas a eles, não havendo uma transmissão para futuras gerações. Mas houve para eles esta necessidade de compartilhar, cada um a seu modo e a partir de sua pesquisa.

Se há uma necessidade em saber quem foi a pessoa Klauss Vianna é possível de conhecer pelo seu livro *A Dança* ou através de inúmeros manuscritos, reportagens, fotos, vídeos, entrevistas, possíveis de serem encontradas no seu acervo virtual (<http://www.klaussvianna.art.br>) ou por outros pesquisadores acadêmicos que investigaram sua pesquisa e quem ele era. Permitindo uma ampla possibilidade de registro.

Entretanto, para se manter esta pesquisa para além de um acervo, a importância da formação ou grupo de estudos é fundamental para que corpos em atividade possam aprender e criar novos questionamentos a partir desta informação. Uma oportunidade que a formação em Técnica Klauss Vianna pode oferecer é precisamente para interessados nesta pesquisa, mas que habitam ambientes que carecem de professores e/ou pesquisadores sobre este assunto.

(...) ninguém pode usar o método Klauss Vianna a não ser eu mesmo, porque todo esse método tem relação com a minha própria vida, com talentos e dificuldades. A cópia não existe: existem ideias e sequências que podem ser utilizadas por outros interessados. O que quero é fazer aqueles que participam das minhas aulas sentirem-se bem com seu corpo e em qualquer sala de aula, seja ela de técnica clássica, senegalesa, Graham, butô, tai-chi ou num baile de debutantes. O exercício não importa: importa é como você o executa. (VIANNA, 2005, p. 145)

A autonomia se constrói deste campo fértil que os questionamentos, os princípios, aprendidos nestes anos de estudo e pesquisa se refletem no interesse e na proposição em criar uma obra coreográfica. Não determinando maneiras em como compor uma coreografia ou pesquisa corporal. Ao deixar em aberto as possibilidades para a investigação em como iniciar um processo criativo. Como artista criador, encontro, através da autonomia, subsídio para descobri novas maneiras de criar e descobrir minha autoria como artista.

Considerações Finais

O pressuposto do corpo como mídia aponta para um nível de descrição mais interessado nos processos, como as informações do ambiente são processadas pelo corpo. Algumas vezes eles se organizam de maneira instável, deixando vestígios que modificam o estado corporal, o que não quer dizer formas estabelecidas. (RAQUEL, 2011, p. 128)

Os passos seguintes para a autoria como performer percebo nestes “vestígios que modificam o estado corporal, o que não quer dizer formas estabelecidas.”. Na elaboração deste trabalho, opto por ainda não fazer um diálogo com outras práticas corporais ou experiências artísticas compartilhadas no percurso dos anos descritos. A omissão desta informação até as últimas páginas deste TCC não surgiu por uma dificuldade em criar cruzamentos com outras pesquisas no campo da dança e da educação somática. Da mesma maneira que foi uma escolha investigar a pesquisa de Klauss Vianna em minha experiência nos últimos cinco anos em encontros com artistas e pesquisadores que compartilham de seu pensamento, foi uma escolha apenas discutir minha experiência que estivesse relação direta com os princípios de Klauss Vianna.

Após a última apresentação do solo *o que tiver de ser, vai ser*, em novembro de 2017, retornei para a sala de ensaio buscando integrar outras práticas que poderiam reconfigurar este trabalho. Nesta última apresentação me senti provocado a investigar outros elementos para esta criação, como uma nova possibilidade para a pesquisa desta obra coreográfica. Em uma constante negociação com o ambiente, percebo como não há um encerramento da criação artística. O que ocorre é uma ampliação desta pesquisa para uma nova criação, ou mesmo a reformulação de ideias e procedimentos de uma obra. Independentemente da falta de perspectiva para uma futura apresentação, perguntas são levantadas após o compartilhamento entre performer e público, fazendo-se necessária a continuidade da investigação.

Como artista criador, descubro em minha própria pesquisa possibilidades para a integração do trabalho de Klauss Vianna com outros campos de interesses que mantenho. Tais campos de interesses possuem seus próprios princípios, o que poderia incorrer em divergências entre os pensamentos. Entretanto, percebo os

princípios de Klauss Vianna como provocadores a novas possibilidades de perceber como se relacionar com outros campos de interesse.

(...) a desestabilização parece se fazer presente como principal força geradora de criação, incentivando novos modos de perceber e experienciar a realidade. (...) o foco das experiências pesquisadas está na produção de corpos singulares, conectados ao seu ambiente, mas não achatados por eles. (RAQUEL, 2011, p. 175)

Ao me provocar descobrir como interligar a pesquisa de Klauss Vianna com os demais campos de interesse que mantenho, descubro no como fazer, como executar, oportunidades para manter ativo meu interesse na pesquisa de Klauss Vianna. É na importância em questionar meus aprendizados e como eles se dialogam, compreendendo que na aquisição de uma nova informação ocorre uma negociação que sugere reflexões sobre como escolho, e através do que escolho, buscar trabalhar em minha pesquisa. Evito me prender em uma ideia fixa para atualização daquilo que faço. É como questionador e provocador que compreendo a necessidade da atualização da pesquisa.

No momento em que decido fazer uma coreografia, um solo em dança, uma performance, descubro fragilidades em minha pesquisa, e inúmeras questões em como conectar os conhecimentos que tenho. Não é apenas entender estes conhecimentos, mas investigar circunstâncias de como criar uma obra artística.

Minha noção de arte e dança mudou muito a partir daí: não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula. (VIANNA, 2005, p. 41)

Na finalização deste trabalho de conclusão de curso, deparo-me com a autoria em futuras criações. Estou longe de admitir que sigo uma metodologia para criar. As condições de trabalho nos processos criativos dos quais participei foram sempre muito singulares. O que impossibilita afirmar o que fazer no momento que se entra em um estúdio para criar; complementando e me questionando, o que seria o próximo estúdio de criação? Criar algo é fazer uma escolha de discutir sobre algum assunto que me perturba em alguma esfera do sensível.

Os processos de criação em grupo ofereceram a experiência do pesquisar em coletivo. Para ser um autor, é necessário e vital se ter autonomia. Como artista criador, descobri o que é estar sozinho em uma sala de ensaio configurando questões a cada novo dia. A cada novo encontro, pude entender as necessidades de pesquisar sozinho. Foi possível criar habilidades para autonomia como artista com a sensação inaugural no processo de criação de um solo. E foi somente neste estar sozinho que pude entender e experienciar como a pesquisa de Klauss Vianna permite desenvolver minha autonomia como artista.

Referência Bibliográfica

- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. **Lições de Dança, n. 03**. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001:11-35.
- GREINER, Christine. **O Corpo**: Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- _____. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na Arte. **CONCEIÇÃO/CONCEPTION REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**, v. 6, 2017:10-20.
- HERCOLES, Rosa. A Composição da Ação pelo Corpo que Dança. **ANAIS DO II ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA - ANDA. Contrações Epistêmicas** - 2011. Orgs: MARCOS BRAGATO (UFRN). Disponível em: www.portalanda.org.br/index.php/anais
- KATZ, Helena. O Coreógrafo como DJ. Orgs: PEREIRA, Roberto e Soter, Silva. **Lições de Dança 1**, 1997, p. 11-24.
- LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. Orgs: CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia**, Fortaleza: São Paulo: Nexus, 2016, p. 60-83.
- LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade, 2000, p. 27-40.
- MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: "I'm in the space and the space is in me.", Interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly, Vol. 31, No. 2**, 2006, p. 32-38.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: Sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2 ed. São Paulo: Summus, 2007.
- _____. **Qual é o Corpo que Dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- NEVES, Neide. **A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP. 2010.

NEVES, Neide e MILLER, Jussara. Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento. **Ilinx – Revista do Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais**, UNICAMP, 2013.

NUNES, Sandra Meyer. O Criador-Intérprete na Dança Contemporânea. In: **Revista Nupeart**, v. 2, 2002, p. 83-96.

RAQUEL, Fernanda. **Corpo Artista: Estratégias de Politização**. São Paulo: Annablume; Fapesp. 2011.

_____. **Emergências do corpo na cena teatral contemporânea – a potência das falhas, desativações e impossibilidades**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP. 2017

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Educação Somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VELLOSO, Marila. Modos de ver, ler e criar para estruturar um solo. Orgs: RENGEL, Lenira e outros. **Coleção Corpos em Cena**, São Paulo: 2012.

_____. Processos de formação para criadores em dança: o desenvolvimento de habilidades sensório-motoras como aspecto coevolutivo a procedimentos de criação. Orgs: AMOROSO, Daniela e outros. **Dança : Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança / Programa de Pós- Graduação em Dança**. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia. Dança, Salvador, v. 2, n. 2, p. 67-80, jul./dez. 2013

VIANNA, Klauss. Dançar o movimento da vida. **Lua Nova**, vol.1, no.3, São Paulo dez. 1984:25-29. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-644519840003&lng=pt&nrm=iso. Último acesso: 17.02.2018

_____. **A Dança**. 6ª ed. São Paulo: Summus, 2005.