

Dançar o movimento da vida

Klaus Vianna *

I Dançar não significa reproduzir formas. A forma é fria, estática, repetitiva. É aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida; lançar-se na espiral dinâmica que nos tira do círculo neurótico da repetição e da não-possibilidade de experiências primeiras. A forma pode ser comparada com a morte; o movimento, com a vida. Nosso corpo precisa de códigos para que possa se exprimir. Novos códigos nascidos, não da forma, e sim do movimento, devem surgir dentro de um processo de reclassificação interior de valores autênticos. Num passo subsequente, esses códigos irão comunicar-se com o mundo exterior.

II Sou um ser criador. Nós todos somos seres criadores. Somos a origem de uma estética que é filha do meu momento físico, emocional, mental e espiritual, bem como social e político (quando estes dois últimos aspectos estão ligados a nossos interesses primeiros).

Discute-se muito a respeito de uma dança política, no sentido da política do corpo. Mais do que na forma, uma real dança política estaria localizada na idéia, no conceito. Ela nasceria do movimento, que é eterno, que é vida.

Acredito que o corpo possua, internamente, uma política que lhe é própria. Uma política que se confunde com a dinâmica do movimento. Quando soltamos nosso movimento, ele tende a se organizar de forma natural e a organizar o corpo, obedecendo a uma série de prioridades. Tais prioridades obedecem a uma lógica que é em tudo semelhante à lógica da vida.

Como qualquer outro sistema honesto de autocohecimento meu trabalho objetiva a descoberta do *eu interno*. Chega-se a ele através de muitas formas, mas, principalmente, através da intensa vivência da

* Klaus Vianna é professor de dança e ex-diretor do Teatro Municipal de São Paulo.

relação mundo-eu: minha individualidade emerge deste relacionamento.

O eu interno desabrocha a partir da maturação do “eu social” com o qual nos relacionamos com o mundo externo. A descoberta da singularidade do eu interno, o ser único, individual, criativo, que existe no fundo de cada um de nós, é fundamental para que ocorra a verdadeira descoberta da vida e do movimento.

Todos nós somos vítimas, desde que nascemos — talvez até mesmo antes — e durante todo o processo educacional, de uma quantidade enorme de condicionamentos. As coisas estão, de maneira fácil, catalogadas em nossa memória cerebral. Isto facilita os processos mecânicos (podemos recorrer à memória mecânica sempre que disso tivermos necessidade). Por outro lado, afasta e dificulta o processo de autoconhecimento. Isso traduzido em termos de comunicação, mais especificamente de dança, faz com que a pessoa seja um mímico repetitivo e não um bailarino criativo. Em poucas palavras, a memória robotizada pode produzir formas, mas nunca criar movimento.

O processo de elaboração, com sentido didático, de uma aula de dança, contém, na sua própria base, um tema principal: a derrubada da parede que separa a sala de aula — onde o aluno exercita o seu corpo — do mundo externo, onde ele exercita a vida cotidiana.

III

Antes de qualquer outra coisa, ele deve saber que o corpo que usa para correr, brincar, rir, amar, sofrer é o mesmo corpo que deverá ser usado no trabalho da dança. Quanto mais o aluno trazer para a sala de aula os seus problemas existenciais, seus questionamentos, dúvidas; quanto mais ele trabalhar, durante a aula, as questões que nascem da relação de sua individualidade com o mundo externo, mais rico e mais profundo será o resultado dessa pesquisa. Uma pesquisa que objetiva a conscientização de seu corpo e a descoberta de seu movimento próprio.

A “derrubada da parede” deverá ser levada a todos os aspectos da vida da pessoa. Tal eliminação de barreiras pode, inclusive, começar na relação a ser estabelecida entre professor e aluno, que deverá ser a mesma relação entre duas pessoas na vida. É, em boa medida, um fato normal, pelo menos nos estágios iniciais, que o aluno procure projetar no professor sua freqüente necessidade de um ponto de referência externo, destinado a absorver as carências de todo

tipo que são típicas da personalidade ainda não completamente formada do aluno. Quando esta projeção ou transferência acontece, e é detectada pelo professor, este deverá encontrar um meio — e esse meio é sempre de tipo pessoal — para devolver ao aluno a energia de fundo neurótico que esse mesmo aluno gerou. É nesse processo que o aluno chegará a ajustar-se.

A relação de tipo “professor, guru onipotente” — “aluno, filho subserviente” pode ser altamente nociva ao processo do trabalho da dança, da mesma forma que o é no processo da vida. O professor é, simplesmente, uma pessoa dotada de mais experiência (alguém que já passou pelo processo que o aluno está passando), e ele deverá fazer com que o aluno se observe, estabelecendo uma linha de prioridades lógicas na trajetória da redescoberta, pelo aluno, do seu movimento próprio. O professor deve ser uma pessoa com mais experiência na relação mundo-eu: como veremos mais adiante, esta relação é fundamental em meu trabalho. Considero-a como origem e motor do movimento.

IV As figuras desenhadas pelo movimento circular são as mais relaxantes para o corpo humano. Mas esse movimento pode ser perigoso quando usado de maneira indevida e repetitiva. Sem uma capacidade madura de observação física, emocional e intelectual do que se está fazendo, perde-se o sentido criativo da repetição e do amadurecimento dessa linha curva. Ela deverá, sempre, redundar numa espiral, ou seja, numa curva aberta.

Se a pessoa entende a curva como sendo uma linha fechada (círculo), ela roda, roda, e não sai do mesmo lugar. É preciso distinguir bem, portanto, entre a *linha curva* que uso em meu trabalho e o círculo fechado, que é o oposto dele. Este raciocínio é perfeitamente válido para todas as situações da vida; portanto, também pode ser válido para o trabalho da dança.

Em qualquer área da atividade humana, todas as técnicas profissionais foram aprendidas e desenvolvidas a partir da experiência de vida. Os problemas técnicos que aparecem nas profissões são os mesmos problemas que aparecem nas situações da vida. Se isso não acontece na dança, algo está errado com a técnica usada na sala de aula. Este é o caso do balé clássico quando mal orientado. Ele coloca uma verdadeira redoma de vidro que separa o bailarino da

vida. Neste caso, os fluxos das duas linhas de experiência — a da vida e a da sala de aula — não se comunicam, não se encontram. Desta forma, o resultado final que se obtém não espelha ou reflete uma autêntica situação existencial.

Técnica não é estética. Técnica tem um sentido utilitário, claro e objetivo. Ela tem de ser cristalina, transparente. De que adianta fazer uma série de movimentos considerados bonitos, se isto não amadurece, não me faz crescer? Se isto não contribui para o processo do autoconhecimento? Essa mentalidade distorcida faz com que a técnica acabe sendo considerada um fim em si mesma, quando ela deve ser um meio eficaz. Há aqui uma inversão de posições.

A técnica eficaz e verdadeira é aquela que permite extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza que impregnam a memória mecânica. É aquela que leva o bailarino a descobrir o *seu* verdadeiro movimento.

Um dos requisitos de um bom movimento é que ele sempre seja claro e objetivo. A beleza surge naturalmente, como consequência natural da verdade e da objetividade do movimento. A mim interessa principalmente o movimento, pois é através dele que trafega a emoção. Seu valor estético é uma mera consequência. O movimento é fraco e vazio quando não estiver impulsionado pela verdade. Meu sentido pessoal de estética está muito mais baseado na clareza do movimento do que em referências condicionadas de forma ou conceitos preestabelecidos.

Por outro lado, as situações políticas e sócio-culturais influenciam de maneira determinante o comportamento gestual e postural das pessoas. Por exemplo, uma sociedade como a polinésia, havaiana ou taitiana, célebres pela liberdade de seus costumes, produz naqueles povos posturas e movimentos flexíveis, redondos, denotando o grau de liberdade interna e externa de que aquelas pessoas desfrutam. Já uma sociedade guerreira, de caçadores, de ênfase viril, como a de certas tribos africanas, produz posturas e movimentos fortes, intensos, de grande conteúdo rítmico. Todas estas são formas de condicionamento natural.

Cada um de nós é um microcosmo, uma síntese de todo o universo. Assim, nós somos o universo, e ele está inteiro dentro de nós. E a essência última do universo é, também, a nossa essência. Por isso, se eu não restabelecer o contato consciente com o meu eu inte-

rior, contato que em geral é perdido desde a mais tenra infância, permanecerei impotente e incapaz de estabelecer um verdadeiro diálogo, seja ele qual for. O resultado dessa situação de falta de sintonia com o eu interior, traduzido em termos corporais, faz com que meus gestos, posturas e atitudes — que são maneiras através das quais eu me projeto no mundo — sejam medrosos, curtos, inseguros.

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. Isso faz com que, por exemplo, grandes atores consigam representar um mesmo personagem, um mesmo texto, dezenas e dezenas de vezes, todas elas distintas uma da outra. Buscando em si mesmo a verdade daquele personagem, esse ator consegue, a cada nova representação, explorar aspectos novos, e até mesmo inéditos, do ser fictício — mas ao mesmo tempo muito real — que ele encarna.

O mesmo processo se aplica à construção de personagens clássicos da dança. Quando ele é corretamente aplicado, as “Giselles, Odets, Copélias” deixam de ser personagens acadêmicos, para serem verdadeiramente clássicos. Em outras palavras, deixam de ser estereótipos formalizados de personalidades humanas, para atingirem a dimensão de autênticos arquétipos de humanidade. No teatro ou na dança, o ator e o bailarino desencadeiam na substância de sua individualidade a chama da criatividade que nasce da observação e da sensação. Só a partir daí — e não antes,—

BEM... EU NÃO PRETENDO
DE VOCÊ UM MOVIMENTO
LIVRE COMO OS POLINÉSIOS
OU VIRIL E RITMADO COMO
OS CAGADORES DAS TRIBOS
AFRICANAS ...



MAS VOCÊ NÃO
ESTA' NEM
CONSEGUINDO
SAIR DESSE SEU
ENCOLHIMENTO



é que os elementos adquiridos através desse processo são codificados pelo cérebro. O passo seguinte é a utilização da técnica mais adequada para, a cada representação, dar corpo e alma cada vez mais ricos ao personagem. Este é, creio eu, o processo de criação da dança — movimento — bem como de todas as demais forças vivas da comunicação verdadeira.

A forma necessária

Movimento é experiência de vida. A vida repete infinitamente todas as suas criações, reproduzindo, com todas as coisas, ciclos cada vez mais aperfeiçoados de nascimento-vida-morte-renascimento. A técnica deve ser adquirida da mesma maneira. A técnica é uma conquista do dia. Exige reeducação, no sentido de que o estudo (ou criação) do movimento não deve ser repetido de maneira automática, mecânica, mas sim deve ser *sentido* e vivido interna e externamente. Para isso, é preciso que eu repita muitas vezes o movimento. Não adianta entendê-lo de maneira apenas intelectual. É na prática da repetição sensível e consciente que a pessoa conquista e desenvolve uma técnica formal adulta; é essa técnica que lhe permitirá criar movimentos próprios, cheios de espontânea e natural beleza.

A forma é necessária para gerar movimento. Portanto, não sou contra a forma, e sim contra a forma mal empregada. ★

