

“KLAUSS VIANNA: CORPO POESIA EM PERFORMANCE”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/ceres1.html>)

Ceres Vittori Silva

Universidade Estadual de Londrina

Abstract: This paper discuss some aspects of the research developed at the State University of Londrina “Klauss Vianna’s Technique and the corporal dramaturgy: the system of conscious motion in actors work”, which is studying the creative processes of the actor’s body. The text will present concepts involved in the processes of building a body architecture that ables the actor to be active during the creative process and also describes the techniques developed.

Keywords: Technique Klauss Vianna; actor’s work; performance; corporal dramaturgy.

Klauss Vianna e a Técnica de Movimento Consciente

O tema central deste artigo é o conhecimento sobre a obra deste que foi um divisor de águas para o trabalho de percepção e expressão corporal no teatro brasileiro: Klauss Vianna (1928-1992). Estudando seu trabalho pretende-se conhecer alguns dos paradigmas de construção de uma técnica corporal que dialoga com a arte do século XXI. O ponto de partida do trabalho de Klauss Vianna é o trabalho de ator, entendendo-o como fonte de conhecimento e fenômeno de significação. Uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão sobre a questão do corpo do ator como parâmetro fundamental ao seu trabalho. Para tanto, o texto expõe o processo de investigação do Projeto de Pesquisa “Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo do sistema de movimento consciente em trabalho de atores”, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina com o objetivo de estudar os processos criativos do corpo do ator.

Klauss foi bailarino, criador de uma técnica particular de princípios e domínio do movimento com muita influência na produção teatral brasileira. Apesar de seguir sistemas de regras e códigos da dança, sua técnica transcende esta arte para ser entendida como um caminho de autoconhecimento para a expressão do homem no mundo. Nascido em Belo Horizonte, estudou dança e desde pequeno se interessou pelo teatro. Dedicou quarenta anos de sua vida para a pesquisa e o ensino do movimento corporal e atuou em importantes espetáculos na história do teatro brasileiro, no eixo Rio-São Paulo. Por onde passou revolucionou a técnica e a linguagem do movimento, contribuindo para a evolução da dança e do teatro no Brasil.

Estudou e trabalhou em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro. Coreografou espetáculos de destaque na cena nacional como *A Ópera dos Três Vinténs* (1966-1967), *Navalha na Carne* (1967), *Roda Viva* (1968), *Hoje é dia de Rock* (1972), *Clara Crocodilo* (1981), *Mão na Luva* (1984), *Bolero* (1982), *Dadá Corpo* (1987) e foi preparador corporal de grandes nomes do teatro brasileiro tais como Marília Pera e Marco Nanini. Dirigiu a Escola Oficial de Teatro Martins Penna, no Rio de Janeiro, o Instituto Estadual das Escolas de Arte (INEARTE) e a Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo. Recebeu vários prêmios, dentre eles o Molière como melhor coreógrafo de teatro, na peça *O Arquiteto e o imperador da Assíria* (1970) (Ribeiro 7-15).

Criou em 1959, junto com Angel Vianna, que viria a ser sua esposa, o “Balé Klauss Vianna” em Belo Horizonte, e a partir daí começou a dar aulas propondo uma nova metodologia para o balé clássico que suprisse as lacunas do que até aquele momento era ensinado no Brasil, ao passo que introduzia perspectivas contemporâneas às suas criações, num diálogo com o mundo ao redor.

Em 1962 foi convidado pelo diretor do Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, Rolf Gelewsky (1930-1988), dançarino alemão recém radicado no Brasil, para fundar o setor de balé clássico da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, de quem conheceu as técnicas de Rudolf Laban e Mary Wigman (Massotti 13). Lá inseriu estudos de anatomia, capoeira, candomblé para os bailarinos, de modo a enriquecer e transformar o entendimento de corpo e movimento, e ali permaneceu com Angel Vianna até 1964 (Ribeiro 28).

Da Bahia para o Rio de Janeiro, já em 1965, seguiu dando aulas de balé e também de expressão corporal, lecionando na Escola de Teatro por seis anos. A assimilação da proposta de Klauss em produções teatrais se deu de maneira oportuna, já que, no teatro brasileiro, a primazia da palavra e a figura do coreógrafo tradicional abriam-se à comunicação gestual como uma nova concepção; e foi assim que Vianna, substituindo as famosas “dancinhas” dos espetáculos teatrais chamou a atenção para a existência de um trabalho corporal em um espetáculo de teatro (Tavares, *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor* 49).

Em 1980 chega a São Paulo. Ministrou aulas nas escolas de Ruth Rachou, Lala Deheinzelin e Renée Gumiel. Dirigiu a escola Municipal de Bailados e, entre tantos outros, que já propunham novos paradigmas onde a dança clássica buscava ser uma manifestação artística mais autônoma, Klauss foi mais fundo. Na Escola de Bailados do Estado de São Paulo e no Balé da Cidade tirou as sapatilhas de ponta e, com pés descalços reinventou a dança clássica no país. (Miller 36-37). Criou o grupo Experimental de Dança Moderna, formado por bailarinos sem formação acadêmica, mas forte posicionamento crítico e pesquisa individual. Recebeu o prêmio APCA como diretor artístico do melhor espetáculo, por *Bolero*. (Neves 30)

Sendo brasileiro, empenhou-se em criar uma identidade para o balé nacional que fugisse de reproduções e inadequações de técnicas e métodos russos e franceses, ainda vigentes na metade do século XX, sem deixar de ter consciência sobre as proposições e renovações do movimento já instauradas ao redor do mundo. “O que se verifica aqui, é uma transferência, em que os fundamentos do movimento pesquisados até então no corpo do bailarino, foram instrumentalizados para o corpo do ator, ocasionando um “quiasma” entre as áreas da dança e do teatro”. (Tavares, “Klauss Vianna e a preparação corporal do ator” 19).

Klauss Vianna faleceu em 1992, deixando seu livro *A Dança*, escrito com a contribuição de Marco Antonio de Carvalho e publicado em 1990. Fundamental foi o seu pensamento, à frente do seu tempo, bem como uma grande reflexão sobre o balé nacional brasileiro, assim como os espetáculos que assinou como coreógrafo, preparador corporal, diretor, entre outras denominações. O trabalho de ator no Brasil, aliado à performance, apresenta qualidade diferenciada graças aos estudos de Klauss e aos desdobramentos que seu legado nos possibilitou.

Klauss relutou e até não se preocupou em sistematizar os princípios e elementos que hoje são chamados de Técnica Klauss Vianna, mas também conhecidos como Técnica do Movimento Consciente. Trabalho este que foi realizado posteriormente pelos pesquisadores de dança e teatro no Brasil, como sua esposa Angel Vianna e seu filho Rainer Vianna, entre outros que vêm surgindo progressivamente nas últimas duas décadas apontando reflexões sobre o estudo do movimento.

A Técnica Klauss Vianna é resultado de um dos mais importantes estudos sobre o corpo e a dança no Brasil e mais registros sobre sua evolução e sua metodologia aplicadas ao teatro, especificamente, se fazem necessários, ainda mais se levarmos em conta a amplitude dessa aplicabilidade e a relevância de seus conceitos junto às Artes Cênicas no país. Ainda recorremos a autores estrangeiros para buscar técnicas corporais que alavanquem o trabalho de ator, enquanto contamos com uma preciosa pesquisa em nosso domínio territorial.

Um estudo sobre as possibilidades do corpo do ator, tendo como referência o percurso da obra de Klauss, sob a perspectiva da sistematização deste trabalho é uma aproximação relativamente carente na bibliografia para o teatro brasileiro e que este texto pretende lançar luzes. O artigo pretende “abraçar junto à responsabilidade de interromper o dano que a falta de memória sempre representa em termos culturais”, conforme Katz (13), buscando maturidade ao gerar um material que possibilite transformação e continuidade. Ressaltamos a importante contribuição do arquivo Klauss Vianna à disseminação da Técnica, encontrado em: <http://www.klaussvianna.art.br/>

Pensar o fazer teatral, a partir deste olhar, permite-me trazer à tona os estudos e a vivência sobre o movimento, desenvolvidos por mim junto aos Vianna, de forma a associá-los a novas descobertas, a fim de traçar mapas corporais para uma nova e mais complexa estrutura cênica. O eterno espiral desenhado com o corpo em aulas de descoberta reaparece abrindo canais de percepção e de troca. Escultura viva em movimento, que, graças à coerência das partes do sistema, pode dar ao ator autonomia para a poética do corpo cênico e sua consequente dramaturgia.

Klauss Vianna na UEL: fundamentos da pesquisa

De forma a analisar possíveis desdobramentos da Técnica Klauss Vianna em um processo criativo de trabalho de ator, o artigo expõe o processo de investigação do Projeto de Pesquisa “Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo do sistema de movimento consciente em trabalho de atores”, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina, no período de 2007 a 2012. Ao final, o texto traz um relato que amplia uma reflexão resultante do projeto.

O projeto aborda os processos significativos do trabalho de ator, como um conjunto interconectado, uma pequena troca de apoios, fragmento do grande Movimento Klauss Vianna. A justificada necessidade de sistematizar os princípios da Técnica lança a pesquisa a novos níveis de complexidade, entendendo que a dramaturgia corporal tende a se complexificar, concomitantemente à conscientização corporal. Utilizando a ideia de Sistema, que, aplicada à técnica Klauss Vianna resulta como expressão total de um corpo, num dado momento, em relação com o ambiente, por meio de suas mudanças de estado (Neves 126), acreditamos que tal enfoque facilita e esclarece o estudo do trabalho corporal, em especial a autonomia do movimento.

A descoberta de Klauss vem impregnada de uma busca contínua dos espaços corporais possíveis e necessários ao trabalho de ator. A consciência destes espaços permite a percepção de espaços internos, em especial os espaços articulares e a oposição gerada quando ampliamos estes apoios. A esse processo, em constante mutação, podemos evocar a imagem do espiral, movimento fundamental nos estudos de Vianna, com o intuito de caracterizar a complexidade pertinente ao processo de criação e conscientização presente na Técnica Klauss Vianna. A figura em espiral é trabalhada em sala de aula, como consequência do movimento produzido pelos encaixes ósseos, visto que eles se dão na forma de torções, gerando infinitas possibilidades deste movimento circular.

A partir de suas observações e estudos sobre o corpo, Klauss desenvolveu o que se assume nesta pesquisa como um sistema que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. E, ampliando os argumentos que justifiquem esse intuito é imprescindível que a Técnica Klauss Vianna seja vista a partir de suas bases, estudada em seus elementos únicos, seu desenvolvimento histórico e sua possibilidade de generalização. Tais objetivos vêm sendo alcançados desde a ampliação da fundamentação teórica na técnica, perpassando pela pesquisa prática diária até a construção de exercícios cênicos resultantes da investigação.

Para tanto se faz necessário conectar a memória do corpo a informações que o levarão a uma autonomia criativa. Vários sistemas trabalhando em uníssono, onde o “verbo precedeu o substantivo, o fazer foi experimentado antes da coisa feita”. (Vianna 91). Um espiral evolutivo no tempo e no espaço, tendo o corpo consciente como sistema complexo. Ele mesmo, signo capaz de gerar um produto artístico necessário, fruto de uma relação dinâmica e orgânica.

Trabalho de ator: espelho para dentro, espelho para fora.

Aqui nos debruçamos sobre nosso objeto de estudo, o corpo do ator, sendo ele mesmo um sistema evolutivo. Quando falamos em complexidade, a dificuldade para definir com rigor lógico os parâmetros sistêmicos é grande. Principalmente ao tratarmos de corpo, mais especificamente - sígnico - em evolução esteticamente, a partir de um sistema de criação de movimentos que é a técnica Klauss Vianna. Vemos que por todo o processo de emergência sistêmica, desde condições de permanência a partir de uma composição básica até a organização, a complexidade está sempre presente, como nos informa Vieira (2006).

As interfaces estabelecidas graças às qualidades da Técnica geram um processo de espelhamento de mão dupla: O olhar para dentro - a busca do autoconhecimento - eu por sua vez alavanca o olhar para fora: o movimento sígnico. “Eu sou o movimento, não apenas me movo, quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo” (Vianna 104-105).

Surge então, pela via da complexificação do movimento a importância desse espelho para dentro e para fora: reconhecer-se através do outro; a si e ao outro. Um aprendizado que só alcanço se reconheço códigos do meu corpo em mim; se me vejo movimento. Nesse contexto se estabelece uma pedagogia da dança. Klauss inicia seu trabalho com procedimentos em artes do corpo, transformando o corpo no laboratório do “como”. Sua técnica se baseia em estruturas, na consciência do corpo e na organização do movimento a partir do movimento, não da forma. Faz-se necessário primeiro percorrer o mapa que é nosso corpo para criar.

Essa relação dialética se inicia nos processos primários do corpo: respiração, pulsação, mobilidade dos órgãos internos, articulações, corrente sanguínea, pele, olfato, olhar, voz, audição, sexo. Isso tudo resulta graças às relações do corpo com o meio, com o outro. Sendo o corpo um sistema aberto, uma técnica corporal que se proponha a encaminhar esse corpo no reconhecimento de sua dança pessoal só pode ser ela mesma um sistema aberto. A Técnica sugere desdobramentos desse corpo em outros corpos poéticos, ao mesmo tempo em que o olhar pedagógico de Klauss para o movimento permite o desdobramento da Técnica em si, não como um fim nela mesma, mas como um meio, um processo poético.

Com base nessas hipóteses, o desenvolvimento da pesquisa segue duas rotas simultâneas e interatuantes. Em um primeiro momento é delineada a seleção de um campo conceitual adequado que apresente mais proximidade com a Técnica Klauss Vianna. Num segundo momento, os estudos se voltam para a operacionalização dos conceitos elaborados a partir dos estudos de

Vianna, funcionando não só como sistematização das conclusões teóricas, mas também como suporte para o desenvolvimento dessas conclusões.

O projeto se desenvolveu desde 2007, e se iniciou com uma cuidadosa análise teórico-prática do livro *A Dança*, escrito por Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho, em 1990. Em seguida, ampliamos os estudos na técnica ao utilizá-la como fundamental na criação de uma dramaturgia cênica a partir do texto teatral *A Mulher de 27 Filhos*, de Ludmila Bollow (1983). O contexto no qual se desenvolveu a pesquisa contou com a participação de dez estudantes do Curso de Artes Cênicas, participantes do “Programa de Formação Complementar de Pesquisa em Ensino de Graduação”, da UEL.

Naquele momento os conceitos desenvolvidos na primeira fase da pesquisa foram aplicados no diagnóstico das características sistêmicas da técnica Klauss Vianna. Desde que se iniciou o projeto com a análise que foi entendida como uma espécie de resenha teórico-prática do livro *A Dança*, o direcionamento da técnica sempre caminhou para a elaboração de um trabalho que incluísse textos e relatos dos integrantes do grupo. O trabalho teve como resultado parcial da pesquisa a apresentação do exercício cênico “O Círculo Mágico”, em julho, na UEL, e em outubro, no V Congresso da ABRACE, em Belo Horizonte, ambos no ano de 2008.

Parece óbvio, mas nem sempre o processo de desenvolvimento de percepção, vivência e criação é articulado de forma a se complexificar. A semente inicial - percepção - nem sempre é incitada pela observação, pelo espelhamento. Em consequência, o trabalho nasce sem pés, sem base. Criase um “desequilíbrio estável” enquanto devíamos criar um “equilíbrio instável”. Estes dois conceitos foram elaborados no decorrer da pesquisa e anunciam duas imagens: a primeira é a de uma arquitetura corporal com base nas compensações e tensões das musculaturas, que se tensionam para que a estrutura óssea seja mantida em pé. A segunda sugere apoios e oposições que geram, continuamente, alinhamento e movimento. É necessária a conexão dinâmica entre o movimento e a arte de criar. Espelho pra dentro, espelho pra fora.

A propriocepção do nosso corpo é fundamental para que se alcance uma visão de mundo, conceitos, procedimentos, objetivos e estruturas, que por sua vez chegam ao outro e evoluem, até que componha um novo sistema carregado de todas as informações adquiridas ao longo desse processo. A partir do trabalho que aqui se denomina criação de “imagens cinéticas”, resultaram “Aulas Interativas” e dois processos de poética cênica, finalizados nos espetáculos *O Terceiro Personagem e Pés-de-deux*, detalhados a seguir.

O campo conceitual abarcado nesta fase do trabalho teve suas bases calcadas, principalmente, nos seguintes conceitos da técnica: peso, apoios e oposição. A memória muscular, muito presente em minha trajetória na formação na técnica também foi trazida para a pesquisa. O delineamento dessa memória corporal deu-se a partir de lembranças pessoais dos componentes do grupo, traduzidas na forma de textos corporais. Essa linguagem pessoal subsidiou o entendimento dos parâmetros de troca e ainda a resignificação de textos escritos a partir das impressões do grupo sobre seu próprio mapa corporal e sua autonomia.

Os apoios estão diretamente relacionados à gravidade e maneira como o corpo se organiza a ela. Tomando como exemplo o espiral, os apoios são de extrema importância na construção das oposições ósseas. O direcionamento ósseo, que é uma parte mais perceptível, traz uma nova organização muscular que proporciona uma abertura nos espaços articulares e uma modulação da energia. Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. “Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo como solo” (Vianna 78).

A resistência e oposição, associadas, fundem-se em geração de tensão, que proporciona um aumento no tônus muscular. Isto acontece com torções, novamente com as espirais, pois ao mesmo tempo em que a gravidade auxilia no ato de puxar, gera uma oposição para subir e essa tensão que acontece no corpo, proporciona outra qualidade de movimento. Este encadeamento de qualidades é o que caracteriza o corpo poético e o direciona para a performance.

O projeto foi apresentado ao público externo por intermédio das interfaces criadas em uma aula desenvolvida a partir dos conceitos de articulação, impulso e sustentação. A “Aula Interativa na Técnica Klauss Vianna”, como foi denominada, é uma vivência corporal que oferece a qualquer pessoa interessada a possibilidade de experimentar no próprio corpo, de forma lúdica e criativa, os fundamentos do movimento consciente, proposto por Klauss.

A proposta da aula traz a ideia de que a técnica transcende a arte para ser entendida como um caminho para a expressão do homem no mundo. A aula, então, é um convite ao encontro e à troca com o outro, por intermédio da dança e da música, promovendo experiências cênicas que permitam aos participantes perceber o processo evolutivo do corpo. A transformação sgnica que pode ocorrer na imagem corporal a partir do movimento é direcionada à investigação de novos elementos artísticos, arquitetônicos e estéticos.

Para melhor evidenciar estas interfaces neste campo, o grupo propôs as aulas interativas também a participantes de fora do curso de Artes Cênicas. Os propositores participantes experimentam os movimentos propostos e mais, se percebem como sendo o próprio movimento. Quanto à Técnica, esta sai revigorada e se mostra eficiente ao colocar os propositores de forma disponível à troca de informações.

Situamos a proposta com fotos e textos utilizados nas Aulas Interativas:

Somos os propositores, somos o molde, a vocês cabe o sopro no interior desse molde, o sentido da nossa existência. Somos os propositores, nossa proposição é o diálogo, sós não existimos, estamos a vosso dispor. Somos os propositores, enterramos a obra de arte como tal, e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores, não lhes propomos nem o passado, nem o futuro, mas o agora (Clark, *Nós somos os propositores*).

Concomitantemente, o grupo veio elaborando partituras com base no conceito de imagem cinética, com vistas à criação de um trabalho mais formalizado, ao mesmo tempo, aberto, passível de dar continuidade a um crescente nível de complexidade. As imagens trabalhadas não correspondem a fotos que se acumulam, pelo contrário são imagens contínuas, e fluidas, assim como a espiral proposta por Klauss.

Na composição de um espetáculo têm-se elementos interiores e exteriores ao trabalho de ator, como o espaço, as imagens, o texto trabalhado, referências teóricas, as qualidades de movimento que se relacionam direta e indiretamente. Dessas interfaces é que se produz um aumento de complexidade no trabalho. As informações são ampliadas, espelhando um movimento em constante resignificação devido à sua inevitável instabilidade. Estes signos foram formalizados em dois trabalhos específicos. O primeiro foi apresentado pelo grupo todo sob a forma do espetáculo *Pés-des-Deux*, que estabelece uma relação com objetos, a partir da fragmentação do corpo humano. Nesta relação de coisificação do homem, uma parte do corpo e/ou um objeto representam por si, o corpo todo, criando sentido em cada fragmento revelado.

Esta fase do trabalho começou com um grupo que explorava movimentos em espiral. Nele, cada aluno elaborou uma partitura corporal, que foi por muito tempo investigada individualmente, com variações de ritmo, níveis, tensão, energia, criando assim um vocabulário próprio, uma identidade ao movimento, e que foi denominada como “primeira imagem”. A partir das experiências vividas e da repetição necessária a essa investigação, passou-se ao questionamento sobre como sair da zona de conforto para uma evolução desse movimento. Uma das alternativas encontradas foi abrir o olhar, tendo o outro como estímulo, como um modo de mudança qualitativa.

O grupo se reunia em duplas e trios de modo que todos pudessem dialogar corporalmente com o outro, por relações diretas e indiretas, passando por movimentos semelhantes, qualidades opostas, situações em comum, conquistando um vocabulário do grupo e do indivíduo. Tomando como exemplo a relação estabelecida entre dois atores ou mais por meio do jogo cênico e da improvisação foi possível perceber a sensibilidade do sistema, ou seja, a reação às transformações que ocorrem no ator e no ambiente, manifestados como fluxo de informação.

É bem verdade que não só de evoluções se faz esse trabalho, as crises tem igual importância no processo, pois permitem rever conceitos, ideias, momentos, caminhos, e aguçam assim a busca por novos caminhos, que trazem novas questões, já que a espiral é infinita. Klauss exemplificava a crise como o espaço entre um passo e outro no caminhar, o momento em que um dos pés está fora do chão e há o risco de desequilíbrio e queda, lembrando ainda que só através do risco é que os objetivos são alcançados (Vianna 51). Talvez esse momento seja o mais marcante de todo o processo justamente por se buscar na crise, a autonomia. Criou-se um leque de possibilidades que podia ser revisitado, selecionado e reexperimentado a qualquer momento.

Dessa colagem chegou-se a uma segunda partitura individual, a “segunda imagem”. Houve neste momento, o cuidado de não cristalizar a partitura. Por isso insistência na ideia de troca, de ampliação do olhar e da valorização das complexidades que surgem a cada momento, de modo que a repetição se transformasse numa reconstrução. Nesse momento, os atores confrontaram ainda mais profundamente os princípios técnicos. Conforme tais imagens foram apropriadas e se tornaram orgânicas ao indivíduo, foi possível novamente abri-las para novas trocas com o outro.

No trabalho em grupo, pensamos no princípio característico de cada um, que contivesse a identidade do movimento facilmente reconhecida - agora chamada de “terceira imagem” - de modo a garantir a heterogeneidade dentro do todo. A formulação desta imagem demonstrou uma fase de maturação do movimento, no qual as qualidades, imagens e partituras construídas acumulam-se e se transformam num vocabulário único que pode ser acessado quando necessário. Foi possível perceber a transição da preocupação técnica para a preocupação estética. As imagens também simbolizam as possibilidades criativas na construção de uma dramaturgia corporal.

Em 2012 o grupo se ramificou, e as participantes mais antigas encontraram mais tempo para reuniões e estudos de um ponto de vista um pouco mais aprofundado. Este grupo começou a trabalhar com bastões, explorando-os especialmente como apoio, aliando à pesquisa técnica. O bastão tem uma energia específica, impõe desenhos no espaço. Era preciso uma escuta no sentido de entender o tempo do objeto, o direcionamento que propunha pelo espaço. E assim seguimos investigando as poéticas do movimento a partir da estrutura desenvolvida na elaboração e partituras corporais com base na Técnica.

A finalização desta parte da pesquisa se deu na forma de apresentação do trabalho com base no texto de Klauss Vianna, O Terceiro Personagem, segundo Angel Vianna, escrito entre 1967 e 1968. O texto era inédito até então, e compõe o espetáculo apresentado no vídeo: <https://vimeo.com/50963608>.

"Tirem as sapatilhas", dizia Klauss Vianna. Em *O Terceiro Personagem*, texto inédito do coreógrafo falecido em 1992, a indicação é igualmente enfática: "Você está prestes a quebrar o outro salto". A primeira montagem para a dramaturgia de Klauss é londrinense e traz inquietações que perseguiram o coreógrafo durante sua trajetória artística e que embasaram a sua filosofia corporal. "O texto é uma forma de colocar em palavras os questionamentos de Klauss. É uma dramaturgia evocativa, não-linear, trazendo sempre aspectos da consciência do movimento e foi interpretado cenicamente sob a perspectiva da dramaturgia corporal". A montagem foi concebida também a partir de memórias de infância das sete atrizes-bailarinas que compõem o elenco. "O Klauss sempre dizia que não se separa a vida da sala de aula", lembra a diretora. "A vida é a única oportunidade que me foi dada", reflete, no texto, o dramaturgo. A própria diretora trouxe recordações dos tempos – entre 1987 e 1992 – em que trabalhou na companhia de Klauss, de Angel e, especialmente Rainer Vianna, de quem foi assistente. O espetáculo foi desenvolvido dentro do Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna, na Universidade Estadual de Londrina. (*O Corpo em Processo* "O Terceiro Personagem" estreia texto inédito de Klauss Vianna no FILO 2012).

Como se pode observar, a arquitetura individual é parte da performance do grupo, resultando em um trabalho imagetivamente interessante, no qual se percebe claramente a relação de apoio e complexificação do movimento. Este espetáculo amplia a visão dos conceitos da técnica, lançando-os ao patamar de sistema aberto, tal como o corpo do ator, ora confundindo-se com ele, ora codificando o trabalho de criação cênica, sendo significativo principalmente no que tange ao produto estético resultante do próprio trabalho de ator.

O texto dramático composto em três atos traz personagens como o homem, a mulher, os familiares, além do terceiro personagem, uma espécie de interlocutor, revelando, em muitos momentos, algumas inquietações que acompanham o artista por toda a vida, e no qual o discurso de Vianna se faz claramente presente, já que a dramaturgia traz pontos de relação com o livro *A Dança* e os preceitos investigados pelo bailarino. O texto foi agregado como mais um elemento na composição de uma encenação.

Inicialmente foi difícil reconhecer uma linha dramaturgicamente interessante, o texto apresenta falhas, pontos desconexos. Além disso, era extremamente datado, trazendo questionamentos e ideologias da década de 1960, que foram cortados e substituídos por novos questionamentos, mais próximos do grupo e pertinentes aos dias de hoje. O texto fala muito de comportamentos esperados pela sociedade, que divide homens e mulheres; a repressão que a criança sofre dentro de casa; e como o homem já maduro, se sente em relação ao amor e a felicidade em meio a tudo que dele é esperado.

O texto foi dividido em três partes em função das fases da vida: infância, adolescência e adulta, focando sempre na relação que o indivíduo estabelece consigo, com o outro e com o mundo a seu redor. Este olhar para as diferentes fases do movimento permitiu associar aspectos da história pessoal à dramaturgia; momentos que pudessem dialogar numa nova narrativa. Recolhemos memórias pessoais que corroborassem as ideias do texto. Músicas, fotos, histórias, questionamentos que fizeram parte do crescimento de cada uma e que, foram sendo apropriados, dando organicidade ao texto.

A esses três momentos foram associadas as três imagens cinéticas que cada uma das atrizes elaborou ao longo do período em que estivemos pesquisando a Técnica Klauss Vianna.

Começamos a trabalhar cada imagem associada às fases da vida, como seria e se teríamos um movimento ou qualidade que se caracterizasse como infantil, adolescente e qual seria a imagem atual. Ao falar de Klauss, observa-se que sua técnica de consciência de movimento se propõe a ser utilizada para descobrir uma dança “que já está na pessoa”, conforme ele mesmo dizia em sala de aula. Exatamente por isso ele inicia sua técnica em sua própria vida, pois considera que é o corpo quem conta nossa história - através dos músculos, da postura, do modo de andar, etc.

Desta forma é que se deu a construção do espetáculo: com a participação de Klauss como mais um integrante do grupo. Em nenhum momento sua presença calou a voz dos participantes. Ao contrário. Suas ideias foram alavanca para os desejos e movimentos do grupo, embasando e incitando questionamentos. Os desdobramentos alcançados são vivos e orgânicos pois não há como ignorar as emoções e sentimentos na sala de aula, pois “dançar é estar inteiro”, nas palavras do próprio Klauss (Vianna 25).

Desdobramentos

O texto apresentado contribui para algumas reflexões epistemológicas e metodológicas sobre a Técnica Klauss Vianna. O projeto desenvolvido na UEL e descrito neste artigo permite algumas considerações importantes sobre o trabalho deste grande pesquisador do corpo e do movimento. Em seu aspecto epistemológico identificamos conceitos presentes no processo de construção de uma arquitetura corporal capaz de ser atuante no processo de criação teatral. Com relação ao aspecto metodológico, descrevemos a Técnica Klauss Vianna como um sistema dinâmico de construção corporal, o que foi fundamental para o processo criativo do ator. Os caminhos percorridos durante o processo e seus desdobramentos corroboraram o paradigma: a técnica Klauss Vianna é fundamental para a pesquisa corporal do ator, e este, por sua vez, é entendido como foco da cena teatral.

A didática do trabalho de Vianna, vivenciada na Universidade Estadual de Londrina nos fez ampliar a percepção e compreensão do processo evolutivo do corpo. Esse processo evolutivo é individual, mas o entendimento alcançado por ele vai muito além da técnica. Estende-se por uma visão de mundo, paradigmas, estruturas, procedimentos, objetivos, entre outros elementos, alcançando o nível de sistema, aberto e dinâmico, generoso o suficiente para que outros sigam perseguindo a criatividade e a expressividade compreendidas em sua pesquisa.

Ampliar as questões para além do nível técnico, sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da dança de cada um faz com que as oposições necessárias utilizadas para encontrar tensões geradoras de novos elementos cênicos cada vez mais complexos resultem em um estudo cênico também mais orgânico e coerente.

Os resultados obtidos no projeto permitem rediscutir as hipóteses propostas, e concluir de modo crítico, avaliando o quanto a abordagem aqui proposta pode contribuir para o melhor entendimento da Técnica Klauss Vianna assim como sua disseminação. A renovação nos estudos na Técnica Klauss Vianna podem proporcionar também a expansão de estudos de ator e dramaturgia cênica, lançando-os em forma de reflexão para aqueles que buscam um corpo expressivo e que seja intérprete de sua própria história.

Os conceitos envolvidos na construção de uma arquitetura corporal atuante no processo de criação teatral, além de descrever o processo metodológico da Técnica Klauss Vianna alavancam a retomada dos conceitos em um novo e crescente nível em espiral alcançando os estudos do

corpo em performance e corroboram a prática diária dos envolvidos no projeto, aliando o treinamento do ator a uma reflexão teórica consistente.

Observamos também o corpo inicial e os conceitos presentes na construção de uma arquitetura corporal atuante no processo de criação na Técnica. Pensamos um sistema dinâmico de construção do movimento do ator como um ato de performance. Assim, o ator é capaz de ampliar sua pesquisa, investigando a fundo suas possibilidades enquanto criador e, ao mesmo tempo, parceiro do outro, estabelecendo interfaces entre ambientes que se completam e se chocam, estimulando o conflito necessário ao fazer teatral.

Bibliografia:

Bollow, Ludmilla. "The Woman with 27 children". *One Acts and Monologues for Woman*. Ludmila Bollow. Broadway Play Publishing, 1983.

Clark, Lygia. *Nós somos os propositores, Livro-obra*, 1964, in http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25.

Katz, Helena. "Apresentação". *Teatro do movimento: um método para um intérprete criador*. Lobo, L. e Navas, C. Brasília: LGE Ed., 2003.

Massotti, Cátia. *Nina. Princípios da Técnica Klauss Vianna na Criação Teatral*. Dissertação Mestrado. Universidade Federal de Campinas, 2012.

Miller, Jussara. C. *A Escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

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

Ribeiro, Joana. *A Técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

Tavares, Joana. R. S. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. "Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros". *Revista Ouvirouver* 4 (2008): s/p.

Vianna, Klauss. e Carvalho, Marco. A. de. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

_____. *O Terceiro Personagem*. Cópia mimeografada, s/d.

_____. *Corpo em Processo* "O Terceiro Personagem" estreia texto inédito de Klauss Vianna no FILO 2012. (Renato Forin Jr.) 28.06.2012

Vieira, Jorge. A. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Ed., 2006.