

Técnica Klauss Vianna na construção de uma dramaturgia corporal

Autora: Ceres Vittori Silva

Co-autoras: Érika Toledo

Jessiara Menezes

Kátia Maffi

Vitória Andrade

Resumo: o artigo tem como objetivo apresentar e discutir o projeto de pesquisa “Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo sistêmico 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. O texto apresenta conceitos presentes na construção de uma arquitetura corporal capaz de ser atuante no processo de criação e descreve a Técnica como um sistema dinâmico de construção do movimento do ator.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna; Teoria Geral dos Sistemas; trabalho de ator; performance; dramaturgia corporal.

Abstract: this paper aims to present and discuss the research project “Klauss Vianna’s Technique and corporal dramaturgy: study of the conscious motion system in actors work”, developed at the State University of Londrina to study the creative processes of the actor’s body. The text will present concepts involved in the processes of building a body architecture that able to be active in the creation and describe the Technique as a dynamic system to building the actor movement.

Keywords: Technique Klauss Vianna; General Systems Theory; actor’s work; expressive body; corporal dramaturgy.

1. Apresentação

O presente artigo tem como objetivo expor o processo de investigação e trazer à reflexão resultante do Projeto de Pesquisa – Técnica Klauss Vianna¹ e dramaturgia corporal: estudo sistêmico 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.

Sob a perspectiva da metodologia do trabalho do ator contemporâneo a pesquisa que embasa o texto evidencia os elementos da relação teatral e a coloca frente a novas metodologias de investigação. Propõe ainda a discussão sobre como tornar o corpo consciente, de forma a sistematizar e aprofundar os estudos em teatro embasados pelo processo de desenvolvimento da dramaturgia corporal.

O texto apresenta algumas reflexões epistemológicas e metodológicas sobre a Técnica Klauss Vianna. Em seu aspecto epistemológico foram selecionados conceitos presentes no processo de construção de uma arquitetura corporal capaz de ser atuante no processo de criação teatral. Com relação ao aspecto metodológico descreve a Técnica Klauss Vianna como um sistema dinâmico de construção corporal para o processo criativo do ator.

Apresenta também, os caminhos percorridos durante o processo e seus desdobramentos. Os resultados obtidos no período incluem artigos de Iniciação Científica e Artística, Trabalhos de Conclusão de Curso, aulas e workshops, participação em congressos e seminários, criação de espetáculos e publicações em anais e periódicos. Os objetivos alcançados são calcados no paradigma: a técnica Klauss Vianna é fundamental para a pesquisa corporal do ator, por sua vez entendido como foco da cena teatral.

Para esse trabalho optamos por utilizar uma abordagem baseada na Teoria Geral de Sistemas (TGS). O projeto não se aprofunda nos conceitos, apenas faz uso da ideia de sistema aplicada à técnica Klauss Vianna: como expressão total de um corpo, num dado momento, em relação ao ambiente, por meio de suas mudanças de estado (NEVES, 2008: p.126). Acreditamos que tal enfoque facilita e esclarece o estudo do trabalho corporal, em especial a autonomia do movimento, suas aplicações no trabalho do ator e no diálogo compreendido nos parâmetros sistêmicos, entendendo desta forma a dança que se desenvolve no trabalho de Klauss.

¹ O Projeto de Pesquisa “Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia Corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores” é um projeto do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, que se iniciou em 2007 como Programa de Formação Complementar, e reformulou-se em 2009 como Projeto de Pesquisa.

A justificada necessidade de sistematizar os princípios da técnica Klauss Vianna parte da individualidade de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos do corpo que dança e lançam a pesquisa a novos níveis de complexidade, entendendo que a dramaturgia corporal tende a se complexificar, concomitantemente à conscientização corporal. Para Vianna o que importa não é a forma, mas, como se chega até ela respeitando a particularidade de cada um. Nesse processo, consciência corporal e criatividade caminham juntas na elaboração da dramaturgia corporal consciente e criativa.

Com base nessa cooperação o projeto abordou os processos significativos do trabalho de ator, como um conjunto interconectado, uma pequena troca de apoios, fragmento do grande Movimento Klauss Vianna, uma interface na relação entre sistemas. Para tanto, apresentamos inicialmente o trabalho de Klauss Vianna e, em seguida, como essa técnica foi acolhida no projeto de pesquisa na UEL. Partimos para a aproximação entre a Técnica Klauss Vianna e os resultados alcançados, entendendo como essas relações se estabeleceram no trabalho do ator contemporâneo, no curso de Artes Cênicas da UEL.

2. Técnica Klauss Vianna

O tema central deste artigo compõe-se a partir dos paradigmas de construção de uma técnica corporal que dialoga com a arte do século XXI. Uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão sobre a questão do corpo do ator como parâmetro fundamental ao seu trabalho e esse corpo como elemento expressivo. Aqui se pretende ampliar o conhecimento sobre a obra, desse que foi um divisor de águas para o trabalho de percepção e expressão corporal no teatro brasileiro: Klauss Vianna (1928-1992).

Klauss foi bailarino, criador de uma técnica de princípios e domínio do movimento. Nascido em Belo Horizonte, estudou dança, e desde pequeno interessou-se pelo teatro. Estudou e trabalhou em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, por onde passou revolucionou a técnica e a linguagem da dança. Coreografou, entre outros, espetáculos como *Roda Viva*, *Hoje é dia de Rock*, *Mão na Luva*, *Clara Crocodilo*, *Dadá Corpo*, *Bolero* e foi preparador corporal de grandes nomes do teatro brasileiro tais como Marília Pêra 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*. (RIBEIRO, 2002)

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. No mesmo ano, foi convidado por Rolf Gelewsky para fundar o setor de balé clássico da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Lá, inseriu estudos de anatomia e capoeira para os bailarinos, de modo que pudessem enriquecer e transformar o entendimento de corpo e movimento, e ali permaneceu até 1964 (VIANNA, 1990).

Da Bahia para o Rio de Janeiro, seguiu dando aulas de balé e também de expressão corporal, lecionando na Escola de Teatro por seis anos. Posteriormente, em São Paulo, Klauss Vianna reuniu os mais importantes dançarinos da época contribuindo definitivamente para a afirmação da dança contemporânea no contexto artístico da cidade (AQUINO apud MILLER, 2007, p.118).

Klauss Vianna faleceu em 1992, deixando seu livro *A Dança*, escrito com a contribuição de Marco Antonio de Carvalho, publicado em 1990, bem como outros pensamentos sobre o balé nacional brasileiro e o modo como acreditava que este deveria ser, assim como tantos outros espetáculos que assinou como coreógrafo, preparador corporal, diretor, entre outras denominações. Não se preocupou em sistematizar os princípios e elementos que hoje são chamados de Técnica Klauss Vianna, trabalho este que foi realizado posteriormente pelos pesquisadores de dança-teatro no Brasil, como sua esposa Angel Vianna e seu filho Rainer Vianna entre outros que vêm apontando reflexões sobre o estudo do movimento.

Um estudo sobre as possibilidades do corpo do ator, tendo como referência o percurso da obra de Klauss é uma aproximação relativamente carente na bibliografia para teatro e que esta pesquisa pretende lançar luzes. 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. O artigo pretende “abraçar junto à responsabilidade de interromper o dano que a falta de memória sempre representa em termos culturais”, conforme Katz (2003, p.13), buscando maturidade ao gerar um material que possibilite transformação e continuidade.

Pensar o fazer teatral a partir deste olhar permite-me trazer à tona os estudos e a vivência sobre o movimento, desenvolvidos 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 amplificação do corpo cênico e sua consequente dramaturgia.

3. 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. Ao tratarmos de corpo, mais especificamente – sógnico – em evolução esteticamente, a partir de um sistema de criação de movimentos que é a técnica Klaus 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).

Com a noção de complexidade, começamos a aceitar que processos que ocorrem simultaneamente em diferentes escalas ou níveis são importantes e que o comportamento de sistemas como um todo, depende de suas partes de modo não linear. As descrições do comportamento de sistemas passaram a requerer uma nova teoria, porque as leis que descrevem esse comportamento são qualitativamente diferentes daquelas que governam suas partes individuais. As interfaces estabelecidas graças às qualidades da técnica geram um processo de espelhamento de mão dupla: O olhar para dentro - a busca do autoconhecimento - alavanca o olhar para fora: o movimento sógnico. “Eu sou o movimento, não apenas me movo, quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo”. (VIANNA, 1990: p.104-105).

Surge então, pela via da complexificação do movimento e nas suas interfaces, a importância desse espelho para dentro e para fora: reconhecer-se através do outro. Um aprendizado que só alcanço se reconheço códigos do meu corpo em mim; se me vejo movimento. Klaus 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 corpo, não da forma. Faz-se necessário primeiro olhar o mapa que é nosso corpo para criar. 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 Klaus para o movimento permite o desdobramento da técnica.

Sua experiência nos incita a ampliar as questões para além do nível técnico. Como sugere o autor, a dança é um modo de existir. Ao perceber a variedade infinita de movimentos que o corpo humano permite percebo minha própria capacidade expressiva e minha potencialidade de comunicação. Minha forma de expressão pelo movimento espontâneo permite o diálogo entre o que conheço e reconheço em mim e o que me vem como influência pelas relações com tudo que me cerca. A individualidade contida nos conceitos da técnica faz com que cada intérprete possa registrá-la em seu corpo na forma de movimento expressivo, sendo essa dança, o próprio ser que a executa.

Admitir uma abordagem como essa, onde se possa compreender o fenômeno teatral frente a novas metodologias de investigação e, em particular, frente à contribuição de outras ciências, bem como posicionar a referência teórica proposta pelos Vianna à luz da Teoria Geral dos Sistemas proporciona indiscutível conhecimento e material teórico para o estabelecimento de paralelas entre os processos (interpretativos e dramaturgicos) e respostas criativas, o que implica na necessidade de hipóteses ontológicas sobre a mesma. Um conjunto de tais hipóteses, coerente com a proposta do autor citado, pode ser: A Técnica Klaus Vianna é sistêmica, é complexa, é legaliforme.

As relações entre as teorias citadas aproximam-se em muitos aspectos e, em especial, os que se seguem. Neste momento a pesquisa visa aos processos interpretativos e sua ênfase está no fato de que para a análise são utilizadas ferramentas da Teoria Geral de Sistemas (TGS). Um fator que merece atenção na discussão do potencial metodológico da TGS é que a boa atividade científica é facilitada se formos capazes de perceber e discutir a natureza de nosso trabalho e das hipóteses com que trabalhamos.

A partir de suas observações e estudos sobre o corpo, Klaus 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 Klaus 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.

A descoberta de Klaus vem impregnada de uma busca contínua dos espaços possíveis e necessários ao trabalho de ator. A consciência destes espaços permite a percepção de espaços internos e a conseqüente reação que provoca tanto em quem atua como em quem assiste. Essa provocação parece fundamental a estes estudos desde a evolução em

complexidade solicitada ao ator até os questionamentos que pode trazer à plateia, tanto quanto a interface que se estabelece na relação entre ambos. A esse processo, em constante mutação, podemos denominar princípio de continuidade, fazendo uso do conceito peirceano, ou ainda evocar a imagem do espiral, movimento fundamental nos estudos de Vianna.

Jorge Vieira apresenta e define sistema como um “conjunto ou agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades”. Esta relação é o que interessa à pesquisa e associamos o processo na Técnica Klauss Vianna aos parâmetros básicos existentes no sistema, sendo eles: Permanência (a tendência que todas as coisas têm em permanecer no tempo); Meio Ambiente (o sistema que envolve o sistema de referência, aberto) e a Autonomia (todos os “estoques”, de energia e matéria em todas as suas formas, logo de informação, que permitem ao sistema a exploração necessária à permanência no tempo) (VIEIRA, 2006, p.41).

Com base nessas hipóteses, o desenvolvimento da pesquisa segue duas rotas simultâneas e interatuantes: uma teórica e outra aplicada. Em um primeiro momento é delineada a seleção de um campo conceitual adequado que apresente mais proximidade com os objetivos propostos. Num segundo momento, os estudos se voltam para a operacionalização dos conceitos elaborados, a fim de serem utilizados na aplicação prática da pesquisa. Na sua prática, a pesquisa vem levantando dados a partir de aplicações em grupo de estudos do movimento em situações de dramaturgia cênica.

Graças a esse sistema denominado corpo humano (IMPARATO, 1988, p. 182-192), que está inserido em um contexto e com ele conectado, estabelecendo relações de vínculo e compartilhando propriedades entre seus elementos, é possível elaborar uma imagem futura, que tem seus pés no passado e no presente. O corpo inteiro animado pela memória muscular torna-se um instrumento sensitivo que responde com sabedoria, conectando a memória corporal a informações que levarão a uma autonomia criativa. Um espiral evolutivo no tempo e no espaço. O corpo consciente como sistema complexo, aberto, capaz de gerar um produto artístico necessário; fruto de uma relação dinâmica e orgânica.

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 espelho. Em consequência, o trabalho nasce sem pés, sem base. Cria-se um “desequilíbrio estável” enquanto devíamos criar um “equilíbrio instável”. Os 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 e a segunda sugere apoios e oposições que geram, continuamente, alinhamento e

movimento. É necessária a conexão entre o movimento e a arte de criar. Espelho pra dentro, espelho pra fora.

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. As associações se deram no nível da relação entre meus estudos na técnica junto aos Vianna e na retomada destes estudos para o desenvolvimento da dramaturgia corporal dos atores envolvidos no projeto de pesquisa.

A ideia de 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 contidos em um sistema. Possibilitou ainda, a resignificação de textos escritos a partir das impressões do grupo sobre seu próprio mapa corporal e sua autonomia.

4. O percurso da pesquisa

A pesquisa visa à descoberta de um novo corpo, que a partir de sua propriocepção 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 “imagens cinéticas”, resultaram Aulas Interativas e dois processos de criação cênica, finalizados nos espetáculos *O Terceiro Personagem* e *Pés-de-deux*, que serão detalhados a seguir, além de inúmeros textos dos participantes do projeto.

Uma das ações criadas vem apresentando o projeto ao público externo por intermédio das interfaces criadas em uma aula que foi 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. O trabalho de Klauss na dança pode ser visto como um sistema aberto que propõe e permite enxergar a relação deste corpo com seus espaços interno e externo. A aula, então, é um convite ao encontro e à troca com o

outro, por intermédio da dança e da música. O objetivo específico desta parte do trabalho é o de promover experiências cênicas que permitam aos participantes perceber o processo evolutivo do corpo, registrando os conceitos da técnica na forma de movimentos expressivos. A transformação sígnica que pode ocorrer na imagem corporal a partir do movimento é direcionada à investigação de novos elementos artísticos, arquitetônicos e estéticos.

No sentido de aprofundar a pesquisa e torná-la mais minuciosa, o grupo realizou as aulas interativas com vistas a verificar até que ponto a técnica se coloca frente a um sistema aberto e de que maneira essa relação pode interferir no processo de criação. A partir daí, seguimos para a análise que Neide Neves faz da relação entre a Técnica Klauss Vianna e a TGS. Ela observou que a técnica é passível de muitas trocas e com esse ganho de informações, é a responsável pela evolução do sistema - corpo (NEVES, 2008).

Para melhor evidencia destas interfaces neste campo, o grupo propôs as aulas interativas também a participantes de fora do curso de Artes Cênicas. Desta forma, os integrantes do projeto, além de proporem a aula, também participam dela, promovendo assim a relação e o contato com as outras pessoas interessadas nesta investigação. Na troca gerada, mesmo sem o conhecimento da Técnica, a disponibilidade é muito ampla. 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.

Assim, essas relações de troca fazem com que novas informações que surgem contribuam para um progresso do sistema, situando a Técnica Klauss Vianna em um alto nível de complexificação, podendo ser entendida como um sistema aberto, pelas possibilidades que alcança na troca com o outro e na própria manutenção da técnica por meio do aumento progressivo de complexidade que ela propõe (NEVES, 2008). Esse sistema é entendido como o corpo do ator e a maneira como ele se relaciona com a técnica, com o movimento, e seu processo criativo.

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





Projeto Quinta no Museu, Londrina, 2010

“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, Lygia, *Nós somos os propositores*, Livro-obra, 1964).

Com essas informações voltamos à pesquisa. Nesse momento olhamos o ator como um ser sistêmico, passível de troca e composto de todos os paradigmas da técnica, pronto para utilizá-los em seu processo criativo. Essa disponibilidade permite que ele dialogue com outros corpos, pessoas em cena, e mesmo o próprio espectador, jogando com outros 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.

Retomando o conceito de sistema em Vieira (2006) que o define como um “conjunto ou agregado de elementos relacionados o suficiente para que haja a partilha de propriedades”, pode-se observar que o processo de montagem de uma peça é visto como um sistema aberto, cujo principal subsistema é o ator, foco deste trabalho. Têm-se elementos interiores e exteriores a ele, como o espaço, as imagens, o texto trabalhado, referências teóricas, as qualidades de movimento que se relacionam direta e indiretamente compondo as trocas, ou interfaces, que se estabelecem.

Foram recorrentes também as associações do trabalho aos parâmetros básicos. Como permanência, entendemos o trabalho que se iniciou há três anos e se mantém em desenvolvimento, passando por inúmeras transformações ao longo desse processo. O meio ambiente é o espaço físico e os demais elementos que compõem esse espaço e que em situação de criação coletiva possam vir a interferir no trabalho do ator. A autonomia é o que se mantém como fruto da troca com esses elementos, o que fica no trabalho, as imagens construídas a partir da memória corporal.

Observamos também evolução e complexidade, parâmetros evolutivos do sistema. Evolução ao pensar o corpo inicial e os conceitos presentes na construção de uma arquitetura corporal atuante no processo de criação e complexidade na Técnica como elemento que o sistema busca para se manter em evolução, um sistema dinâmico de construção do movimento do ator. Assim, o ator é capaz de ampliar sua pesquisa não só teórica, mas, sobretudo prática investigando a fundo suas possibilidades enquanto criador e parceiro do outro, estabelecendo interfaces entre ambientes que se completam e se chocam, estimulando o conflito necessário ao fazer teatral.

Esta fase do trabalho começou no ano de 2009, com um grupo de aproximadamente vinte pessoas e explorava movimentos em espiral. Nele, cada aluno criou 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 para desmecanizar os exercícios foi abrir o olhar, tendo o outro como estímulo, aceitando as interfaces que se estabeleciam como um modo de mudança qualitativa. Atentos ao foco em um elemento externo abriu-se a percepção para o que ainda não tinha sido revelado, ou não fazia sentido até aquele momento. O ambiente externo sempre esteve ali, o mesmo espaço, as mesmas pessoas, mas o jogo que se estabeleceu entre todos esses elementos, a partir do momento em que o “eu” se abriu ao “outro” foi o que possibilitou as transformações ocorridas neste momento.

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. As relações e o jogo criados são percebidos corporalmente de modo diferente em cada um, que elabora e retém o produto desta troca para ser resgatado no tempo necessário.

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. Vieira enfatiza que os sistemas abertos estão permanentemente sujeitos a crises. Na tentativa de permanecer, reestruturam-se, reorganizam-se, adaptam-se e se transformam no tempo, encontrando na complexidade a solução para seguirem seu caminho (VIEIRA, 2006, p. 58-59).

Os atores, então, buscaram na crise, a autonomia. Criou-se um leque de possibilidades a partir desse jogo que podia ser revisitado, selecionado e reexperimentado a qualquer momento dentro da investigação individual. Dessa colagem chegamos a uma segunda partitura individual, a “segunda imagem”. Houve neste momento, o cuidado de não cristalizar a partitura. Por isso insistimos na ideia de troca, ampliação do olhar e da valorização das complexidades que surgem a cada momento, de modo que a repetição se transformasse numa reconstrução.

Klauss Vianna definia crise, exemplificando-a 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, 1990, p.51). Talvez esse momento seja o mais marcante de todo o processo justamente por essa crise. Havia o questionamento sobre o que investigar, tanto na vida quanto no trabalho, e obviamente isso era claramente expresso em movimentos.

A formulação de uma “terceira imagem” apareceu nesta fase de maturação do movimento, no qual as qualidades, imagens e partituras construídas acumulam-se e se transformam num vocabulário que pode ser acessado sempre que necessário. Foi possível perceber a transição da preocupação técnica para a preocupação estética

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. O movimento alcança sua individualidade e uma identidade de movimento e de pensamento: as inquietações agora permanecem no nível expressivo do fazer teatral embora indissociável das preocupações anteriores acerca do movimento.

Experimentamos o princípio regente da imagem do outro de modo a perceber na troca as qualidades de movimento propostas, bem como o ritmo, a ocupação espacial, o tamanho e intenção dos movimentos. As informações são ampliadas, ao passo que a reflexão também evolui, espelhando um movimento em constante ressignificação devido à sua inevitável instabilidade. O que deve ser visto aqui como um fator positivo, pois é pela possibilidade de interferir e receber interferências que esse processo é capaz de seguir evoluindo.

Tendo novos pés nesse grupo, no ano de 2011, passamos por um período de experimentação, reconhecimento e revisão de tudo o que havíamos visto até então oportunidade de passar aos que chegavam o que havíamos aprendido. Os participantes então propunham a aula interativa fora do espaço do projeto e, nos encontros do projeto as pesquisadoras de Iniciação Científica e Artística apresentavam os exercícios, sempre contando com a minha orientação. Poder estar do outro lado refletia duplamente no trabalho. Desenvolvendo esse lado pedagógico era preciso todo um cuidado desde a preparação do encontro até o uso das palavras, o tom de voz, a maneira como explicar e demonstrar o que era proposto.

Essa possibilidade de significação que permeia as experiências cênicas foram fomentadas em práticas criativas no decorrer do processo. 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.



Pés-des-Deux - 8ª. Semana de Artes da UFOP. Ouro Preto, maio de 2012

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, de onde

partiu o segundo espetáculo, *O Terceiro Personagem*. Os níveis de compreensão da técnica haviam se complexificado e tinham nesse momento um novo ponto para trocas, discussões, questionamentos, e sobretudo, criação. Também nesse momento o trabalho se apresentava de forma mais madura a todos nós.

Este grupo começou a trabalhar com bastões, explorando-os essencialmente como apoio, aliado 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 possibilidades de movimento e estrutura que ele proporcionava. Neste momento o texto de Klauss Vianna, *O Terceiro Personagem*, foi apresentado às participantes do projeto, agregado como elemento de composição de uma encenação. A finalização desta parte da pesquisa se deu na forma de apresentação do trabalho com base no texto, segundo Angel Vianna, escrito entre 1967 e 1968, mas inédito até então.

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

Inicialmente foi difícil reconhecer alguma linha dramática a partir dos movimentos das atrizes. O texto apresenta falhas, pontos desconexos, além de ser extremamente datado. Traz questionamentos e ideologias, em voga na 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 foco voltou-se para o movimento nas fases da vida: infância, adolescência e adulta, focando sempre na relação que o indivíduo estabelece consigo e com o mundo a seu redor. A partir dessa leitura, associamos aspectos de nossa própria história à dramaturgia, que pudessem dialogar numa nova narrativa. Passamos, então, a recolher memórias pessoais que corroborassem as ideias do texto. Músicas, fotos, histórias, questionamentos de cada uma e que pouco a pouco iam dando organicidade ao texto ao serem apropriados pela nossa possibilidade de leitura.

Associamos também esses três momentos às três imagens que cada uma das atrizes elaborou ao longo desse 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.

A arquitetura corporal da obra teve como ponto de partida o diário de bordo dos participantes, no qual relatam as três etapas distintas da evolução das imagens cinéticas e a retomada de seus signos, a partir de acontecimentos em suas vidas pessoais. O texto alavancou as experimentações que trazem as imagens individuais e interfaces entre elas como subsídio à criação da dramaturgia corporal.



O Terceiro Personagem – Festival Internacional de Londrina – Filo, junho de 2012

5. No Núcleo de Pesquisa: os desdobramentos da técnica

O corpo do ator, contemporaneamente, tem sido o foco das atenções em estudos do teatro que avançam no sentido de construir uma linguagem própria, ligando a prática diária a uma reflexão teórica consistente. Reconhecer esse corpo consciente de forma a sistematizar e aprofundar os estudos em teatro embasados na Técnica Klauss Vianna, sob a perspectiva da metodologia do trabalho do ator contemporâneo, foi fundamental ao processo da pesquisa.

O projeto se desenvolveu desde 2007, e se iniciou com uma cuidadosa análise teórico-prática do livro *A Dança* (1990), escrito por Klauss Vianna e Marco Antônio de Carvalho. 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 Bollo (1983). O contexto no qual se desenvolveu a pesquisa contou com a participação de dez estudantes do Curso de Artes Cênicas que participaram 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 Klaus Vianna. Desde que se iniciou o projeto com uma cuidadosa análise que foi entendida como uma espécie de resenha teórico-prática, do livro *A Dança*, o direcionamento da técnica caminhou para a elaboração de um trabalho que incluísse texto e relatos dos integrantes do grupo e resultou em uma experiência cênica em 2008. O trabalho teve como resultado parcial da pesquisa a apresentação do exercício cênico “O Círculo Mágico”, em julho, na UEL (fotos) e em outubro, no V Congresso da ABRACE, em Belo Horizonte, ambos no ano de 2008.

Com base no processo, a atriz Nayara Zattoni, participante do programa, desenvolveu trabalho de conclusão de curso intitulado “O Círculo Mágico: Caminhos e Reflexões na Técnica Klaus Vianna”, publicado na revista *Anagrama* e na quarta publicação dos Seminários de Dança de Joinville, intitulada *O Averso do Averso do Corpo - educação somática como práxis* (WOSNIAK, MARINHO, 2011).

O ano de 2008 foi também período da licença sabática desta autora a pesquisa se voltou para a discussão e reflexão dos conceitos da técnica a partir de um curso de formação na técnica Klaus Vianna, realizado durante o segundo semestre de 2008, na Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, com a docente Neide Neves. A docente participou ainda, de dois grupos de estudos: um grupo presencial, formado por Neide Neves (PUC/SP), Jussara Miller (Unicamp/Campinas) e duas docentes da USP/SP. E um grupo virtual, com estudantes do curso de pós-graduação da Faculdade Angel Vianna. A orientação da pesquisa esteve a cargo da profa. dra. Joana Ribeiro, docente da faculdade Angel Vianna e Unirio. Esta troca

proporcionou a autora deste projeto acesso indiscutível a conhecimento e material teórico necessários ao estabelecimento de paralelas entre os processos teóricos e respostas criativas, uma vez que toda a estruturação vem se dando em atividades práticas com grupo de alunos/atores, dentro e fora da malha curricular do curso de Artes Cênicas da UEL.

Em consequência, em 2009 demos início ao Projeto de Pesquisa “Técnica Klauss Vianna e dramaturgia corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores” que conta, atualmente, com dezesseis estudantes. O processo vivenciado até 2012 foi apresentado pela docente no IV Seminário Angel Vianna: O atravessamento da arte na construção subjetiva – criação, clínica e educação, como coordenadora de mesa com tema Teatro, em 2010. Também está relatado na VI Reunião Científica da ABRACE, em Porto Alegre e no IV Congresso Internacional de Dramaturgia, ocorrido em Valdivia, no Chile, ambos em 2011 e no Congresso da Associação de Críticos na Argentina, em 2012.

Além disso, foi apresentado no V Seminário Angel Vianna, em 2011, em mesa: Sobre a preparação corporal do ator, por Nayara Zattoni e com os artigos de Iniciação Científica das estudantes Jessiara Menezes Lorena, “A importância da Técnica Klauss Vianna no processo criativo do ator”; Kátia Maffi, “Estudos de Dramaturgia Corporal a partir da Técnica Klauss Vianna: corpos conscientes e criativos” e de Bianca Beneduzi, “A construção da imagem corporal baseada no trabalho do homem sobre si mesmo e em interação com o outro”, em mesa sobre o corpo contemporâneo: constrangimentos e possibilidades.

A Aula Interativa teve sua primeira versão para alunos do curso de Artes Cênicas, em 2010. Estendendo-se depois a alunos do curso de Música, foi realizada no programa “Quinta no Museu”, apresentado pela Universidade Estadual de Londrina em parceria do Museu Histórico municipal, e nos anos seguintes esteve presente como atividade dos calouros do curso de Artes Cênicas, além de outros interessados.

O espetáculo *Pés-des-deux* fez sua estreia em Ouro Preto, onde participou da 8ª. Semana de Artes, na qual o grupo ofereceu também uma oficina nos princípios da Técnica. Foi apresentado no FILO 2012 e em temporada na Usina Cultural, em setembro. A primeira montagem de *O Terceiro Personagem* teve sua estreia no FILO 2012. A produção cumpriu temporada no mês de setembro, em Londrina, foi apresentada no V Simpósio e VIII Mostra de Dança da FAP, em Curitiba e na Mostra Maldita de Teatro em Assis.

Outro desdobramento significativo do processo está nos Trabalhos de Conclusão de Curso. Em 2010, a atriz Érika de Toledo ampliou o olhar na técnica a partir da monografia sobre *O Teatro e seu Duplo* (2006), de Antonin Artaud. Em 2012, as estudantes Jessiara Menezes e Kátia Maffi foram além e, juntamente com mais duas estudantes, relataram o

processo do espetáculo “Simbiose”, fruto dos estudos desenvolvidos neste projeto e com vistas a uma nova possibilidade estética. Finalizando, Vitória Andrade faz um relato do projeto desde 2009 até 2012, investigando o processo do grupo, as montagens e os princípios pedagógicos surgidos como desdobramento do processo, além de relatar sua própria autonomia na Técnica.

Com o olhar voltado aos processos e resultados artísticos conquistados pelo projeto de pesquisa podemos inferir que a didática do trabalho de Klauss propõe a percepção e compreensão do processo evolutivo do corpo, sendo esse processo evolutivo individual, e o seu entendimento perpassa a técnica, estendendo-se por uma visão de mundo, por diferentes estruturas, 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. A realidade manifestando-se em níveis crescentes de complexidade (VIEIRA, 2006).

O resultado obtido nas duas fases do projeto permitirá 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. O olhar da pesquisa se volta aos processos teatrais já desenvolvidos sob as bases da Técnica Klauss Vianna, resgatando sua história e lançando-os em forma de reflexão para novos trabalhos para aqueles que buscam um corpo expressivo e que seja intérprete de sua própria história.

A renovação nos estudos na Técnica Klauss Vianna proporcionará também a expansão de estudos de ator e dramaturgia cênica que vêm sendo realizados no curso de Artes Cênicas da UEL. Ao mesmo tempo a pesquisa e desenvolvimento de processos de criação teatral no departamento de Música e Teatro poderão influenciar atividades artísticas em outras universidades. 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 permitirão alavancar importantes subsídios para possível renovação de planos de trabalho em sala de aula, principalmente nas disciplinas do eixo pedagógico: Práticas Interpretativas. A retomada dos conceitos em um novo e crescente nível em espiral permitirá

alavancar os estudos do corpo desenvolvidos na UEL e corroborar a prática diária dos envolvidos no projeto, aliando o treinamento do ator a uma reflexão teórica consistente.

Referências Bibliográficas:

- ARTAUD, A. *O Teatro de seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOLLOW, L. The Woman with 27 children. In: *One Acts and Monologues for woman* by Ludmila Bollow. Broadway Play Publishing, 1983.
- BUNGE, M. *Treatise on Basic Philosophy* – vol. 3. Dordrecht: D. Reidel Publ.Co., 1977.
- CLARK, L. *Nós somos os propositores*, Livro-obra, 1964.
- IMPARATO, G. Dança. *FACE: Caos e Ordem na linguagem e na arte*. SANTAELLA, L., PINHEIRO, A. e IAZZETA, F. (orgs.). São Paulo: EDUC, 1988.
- KATZ, H. Apresentação. In: LOBO, L. e NAVAS, C. *Teatro do Movimento: um método para um intérprete criador*. Brasília: LGE, 2003.
- MILLER, J. C. *A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- NAVAS, C. & DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NEVES, N. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. *O Movimento como Processo Evolutivo Gerador da Comunicação – Técnica Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 2004.
- RIBEIRO, J. *A Técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.
- TAVARES, J. 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*, n.4, 2008.
- VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. de. *A Dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- _____. *O Terceiro Personagem*. Cópia mimeografada, s/d.
- VIEIRA, J. A. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.
- WOSNIAK, C e MARINHO, N. *O Averso do Averso do Corpo - educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011.

Este texto foi recebido para avaliação em 29 de setembro de 2012

Data de publicação 30 de maio de 2013

Ceres Vittori: atriz, bailarina, diretora e coreógrafa. Mestre em Psicologia pela Unesp (2003) está se doutorando em Letras pela UEL. É docente do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina. Estuda a Técnica Klauss Vianna desde 1987, tendo sido aluna e assistente de Klauss e Rainer Vianna. Atua nas áreas de teatro, dança, arte-educação e psicologia. Atualmente se ocupa da área de dramaturgia corporal e cênica, no Curso de Artes Cênicas da UEL, trabalhando nas linhas de pesquisa práticas interpretativas. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Técnica Klauss Vianna e Dramaturgia Corporal: estudo sistêmico de movimento consciente em trabalho de atores” e do Programa de Formação Complementar “Práticas de Encenação”. ceresvittori@gmail.com

Erica Cezário de Toledo: participante do Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna na UEL, Londrina, desde 2009 e bacharéis em Artes Cênicas: Érika Toledo, pesquisadora da Técnica Klauss Vianna há cinco anos, relacionando à poética artaudiana. erikacezariodetoledo@hotmail.com

Jessiara Menezes: desenvolve pesquisa com base na Técnica como sedimento para o trabalho de ator. Aluna pesquisadora do projeto de bolsa de Iniciação Científica da UEL. Ministra oficinas para crianças foi estagiária da Casa de Cultura de Londrina por três anos. jessiaramenezes@hotmail.com

Kátia Maffi é integrante do Grupo Simbiose, no qual vincula a pesquisa na Técnica. Aluna pesquisadora do projeto de bolsa de Iniciação Científica da UEL. Atualmente é orientadora artística do Projeto Ademar Guerra. katiamaffi@hotmail.com

Vitória Beatriz de Aquino Andrade é pesquisadora do projeto de bolsa de Iniciação Artística da UEL. Ministra aulas de dança na Escola Criativa, Londrina, para crianças do Ensino Infantil e Fundamental. vitua2@hotmail.com