



## **Klauss Vianna e a preparação corporal do ator : um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros**

JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES

Joana Ribeiro da Silva Tavares é Doutora em teatro pela UNIRIO (2007), com estágio PDEE/CAPES na Universidade de Paris-8 (2005-2006), na França. Profa. da Faculdade Angel Vianna; dançou, entre outras, na cia. Deborah Colker e coreografou no teatro para diretores como Domingos Oliveira. Atualmente colabora em projetos artísticos com a cooperativa de coreógrafos independentes Rørelsen (SE); no projeto de intercâmbio internacional – Synapse. [joanarita@ig.com.br](mailto:joanarita@ig.com.br)

## ■ RESUMO

Esta pesquisa buscou historiografar a trajetória do coreógrafo Klauss Vianna (1928-1992) no teatro brasileiro, no qual sua intervenção pode ser detectada ao longo de mais de duas décadas (1967-1988), seja como coreógrafo e preparador corporal, seja como ator e até mesmo diretor. O levantamento de sua obra teatral identificou trinta e duas montagens, das quais vinte e quatro encenadas no Rio de Janeiro entre 1967 e 1979. A reconstituição e análise desta fase carioca revelou a própria genealogia da função de “preparador corporal”, definida progressivamente na variedade de termos assinados por Klauss Vianna. A questão da desconstrução da função do “coreógrafo”, originária da dança e o legado maior de Klauss Vianna ao teatro moderno brasileiro – a “preparação corporal do ator” constitui o objetivo principal deste artigo.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Klauss Vianna; Preparação Corporal; Teatro Brasileiro.

## ■ ABSTRACT

This research aims to record the work of the choreographer Klauss Vianna (1928-1992) in the Brazilian theatre, where his intervention as a choreographer, physical instructor, actor and even as a director can be traced for over two decades (1967-1988). The research of his work revealed a selection of thirty-two plays, from which twenty-four were staged in Rio de Janeiro, between 1967 and 1979. The investigation and analysis of this period traces the origin of the *physical instructor* for actors, defined by the various terms created by Klauss Vianna to designate this function. The deconstruction of the function of the choreographer, originally from dance and Klauss Vianna’s biggest legacy to the Brazilian theatre – *the actor’s physical preparation*, are therefore the main object of this article.

## ■ KEYWORDS

Klauss Vianna; Body Preparation; Brazilian Theater.

Os estudos sobre a trajetória artística do coreógrafo Klaus Vianna (1928-1992) e seus múltiplos desdobramentos no terreno da dança e do teatro brasileiros vêm aumentando nos últimos anos, se tomarmos por base a bibliografia levantada no início desta pesquisa<sup>1</sup>. Estudos vinculados, em sua maioria, aos centros acadêmicos vieram, desta forma, somar-se às publicações de referência sobre o tema. Dentre elas, destacam-se *Dança Moderna*<sup>2</sup>, *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*<sup>3</sup> e a mais recente *A escuta do corpo. Sistematização da técnica Klaus Vianna*<sup>4</sup>.

A obra de Klaus Vianna recebeu ainda uma análise de Dulce Aquino, uma de suas interlocutoras baianas, no artigo “Klaus Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade”<sup>5</sup>, sobre o projeto moderno que atravessou sua criação e pedagogia. Outra interlocutora, desta feita de Florianópolis, Martha Mansinho, documentou na sua pesquisa *Trajatória de Klaus Vianna na dança brasileira*<sup>6</sup> três extensas entrevistas com o coreógrafo, que datam de 1989. Entre os documentos mais recentes, Inês Bogéa realizou o curta “Movimento expressivo – Klaus Vianna”<sup>7</sup>, destacando a relevância de Klaus Vianna para a história da dança brasileira. O ano de 2008 contou, por fim, com o lançamento do *web site* “Acervo Klaus Vianna”<sup>8</sup>, coordenado pela pesquisadora Paula Grinover, sob financiamento do Programa Petrobras Cultural – Memória das Artes, 2006.

<sup>1</sup> Esta pesquisa de doutorado teve início no ano de 2003, todavia os estudos sobre o tema remontam à pesquisa de mestrado em teatro: TAVARES, Joana. *A Técnica Klaus Vianna e sua aplicação no Teatro Brasileiro*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

<sup>2</sup> NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1992.

<sup>3</sup> LOBO, Leonora e NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

<sup>4</sup> MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo. Sistematização da Técnica Klaus Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

<sup>5</sup> AQUINO, Dulce. “Klaus Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade”. *Revista de arte e cultura. Piracema*. N° 01. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, 1993. p. 110-8.

<sup>6</sup> MANSINHO, Martha. *Trajatória de Klaus Vianna na dança brasileira – entrevistas*. Florianópolis: UFSC, 1990.

<sup>7</sup> “Movimento expressivo – Klaus Vianna”. BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sérgio. São Paulo: Miração Filmes, 2004.

<sup>8</sup> Ver o site <<http://www.klaussvianna.art.br/>>.

No panorama internacional, o coreógrafo Klaus Vianna começa também a ser citado em artigos e teses. Em artigo<sup>9</sup> sobre o Curso de Interpretação em Artes Cênicas da UNICAMP, preparado para o CNRS<sup>10</sup>, na França, Sílvia Fernandes apresentou o panorama teatral da década de setenta no Brasil, quando “Klaus Vianna elabora seus primeiros exercícios de preparação do ator, focalizando a questão da partitura corporal”<sup>11</sup>. Publicação esta que analisa as noções<sup>12</sup> de pluridisciplinaridade e interdisciplinaridade, tão presentes na formação do intérprete contemporâneo.

Ainda na bibliografia francesa, Márcia Strazzacappa elaborou sua tese<sup>13</sup> de doutorado na Universidade de Paris-8, na qual apresentou Klaus Vianna como um “reformador”<sup>14</sup> brasileiro, criador de uma técnica de corpo genuína em meio a outros reformadores brasileiros e estrangeiros, tais como Maria Duchenes e Étienne Decroux (1898-1994), só para citar alguns.

<sup>9</sup> FERNANDES, Sílvia. “Formation Interdisciplinaire du Comédien: une Expérience Brésilienne. Trad. Christine Zurbach-Valera. In: GOURDON, Anne-Marie (org.). *Les nouvelles formations de l’interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*. Paris: CNRS Éditions, 2004. pp. 146-163.

<sup>10</sup> CNRS – *Centre National de la Recherche Scientifique* – Centro Nacional da Pesquisa Científica – Instituição pública responsável pela pesquisa científica e tecnológica na França. Possui sua própria editora desde 1940, sob o mesmo nome, a CNRS Éditions, que publica, entre outras, a coleção *Arts du Spectacle* dirigida por Béatrice Picon-Vallin; uma referência para os estudos das Artes Cênicas.

<sup>11</sup> “(...) *C’est à la même période que le danseur Klaus Vianna élabore les premiers exercices de préparation de l’acteur, focalisée sur la question de la partition corporelle (...)*”. FERNANDES, Sílvia. *Op. cit.* p. 150.

<sup>12</sup> Anne-Marie Gourdon diferencia o termo “pluridisciplinaridade” de “interdisciplinaridade”, tão em voga na pedagogia contemporânea. Segundo a autora, a noção de pluridisciplinaridade, assim como as de “multidisciplinaridade” e “polidisciplinaridade” implicam na justaposição, que mantém intactas as disciplinas. Enquanto a “interdisciplinaridade” comporta mistura e até mesmo a fusão entre as disciplinas, promovendo uma “transdisciplinaridade” — que transcende as disciplinas de origem. In: GOURDON, Anne-Marie. “Analyse conceptuelle des termes utilisés”. In: GOURDON, Anne-Marie (org.). *Les nouvelles formations de l’interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*. *Idem*. pp. 10-12.

<sup>13</sup> HERNANDEZ, Márcia Strazzacappa. *Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l’état de São Paulo (Brésil) au XX<sup>ème</sup> siècle*. Paris: Paris 8 – Vincennes – Saint Denis, 2000. Tese de doutorado sob orientação do Profr. Dr. Jean-Marie Pradier.

<sup>14</sup> “Reformador” – Um critério utilizado pela autora que concerne à originalidade, a inovação e a possibilidade de aplicação de um trabalho corporal em domínios distintos daquele de sua origem. In: *Idem Ibidem*. P. 30.

Entre as pesquisas que propuseram uma análise específica sobre o trabalho corporal de Klaus Vianna, figura a dissertação de Neide Neves<sup>15</sup> – uma das perpetuadoras da sua técnica. Com base nos estudos do neurologista Gerald Edelman sobre a TNGS<sup>16</sup>, a autora buscou repensar questões inerentes ao trabalho corporal de Klaus Vianna, com destaque para a noção de que “possibilidade de expressão” está “no modo de funcionamento” do próprio “corpo”<sup>17</sup>.

Sobre o legado de Klaus Vianna, foram realizados estudos reveladores, que demonstram como o seu trabalho corporal se perpetuou por mais de uma geração. Nesse sentido, a dissertação<sup>18</sup> de Jussara Corrêa Miller, professora da extinta escola de Klaus Vianna<sup>19</sup> (1992-1995) em São Paulo, documentou a sistematização<sup>20</sup> da técnica, segundo Rainer Vianna (1958-1995); o que, somado às dissertações de Neide Neves e de Clélia Queiroz<sup>21</sup> fundamenta princípios do trabalho corporal de Klaus Vianna, expostos até então de modo não seqüencial em seu livro – *A dança*<sup>22</sup>.

■ 16

---

<sup>15</sup> NEVES, Neide. *O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – Técnica Klaus Vianna*. São Paulo: PUC, 2004. Dissertação de mestrado orientada pela Profa. Dra. Christine Greiner.

<sup>16</sup> TNGS – *The Theory of Neuronal Group Selection*. Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – segundo Neide Neves, esta teoria desenvolvida pelo neurologista Gerald Edelman permite compreender o funcionamento do sistema cerebral e de faculdades tais como a memória e a consciência, explicando o surgimento da mente e das funções mentais no processo da evolução humana, bem como a relação da mente com o corpo. In: *Idem*, pp. 22-23.

<sup>17</sup> *Idem Ibidem*. p. 22.

<sup>18</sup> MILLER, Jussara Corrêa. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klaus Vianna*. Campinas: UNICAMP, 2005. Esta dissertação de mestrado foi publicada pela editora Summus/ SP, 2007.

<sup>19</sup> Criada por seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves em 1992. A escola funcionou apenas por três anos e fechou após o falecimento de seu mentor, Rainer Vianna, em 1995.

<sup>20</sup> Esta sistematização realizada por Rainer Vianna foi denominada “Técnica do Movimento Consciente – Klaus Vianna” e contou com a colaboração inicial de Neide Neves. Note-se que atualmente ela vem sendo reconhecida simplesmente como “Técnica Klaus Vianna”. Cf. NEVES (2004) e MILLER (2005).

<sup>21</sup> QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. *Cartilha Desarrumada – Circutações e trânsitos em Klaus Vianna*. São Paulo: PUC, 2001. Dissertação de mestrado orientada pela Profa. Dra. Helena Katz.

<sup>22</sup> VIANNA, Klaus e CARVALHO, Marco Antônio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990. Este livro foi reeditado em 2005 pela Summus. Observe-se que o livro — dividido em

Ainda, sobre o legado paulista, Júnia César Pedroso<sup>23</sup> analisou a assimilação da técnica de Klauss Vianna no meio da dança e do teatro em São Paulo, registrando depoimentos de alguns atores e bailarinos, como Zélia Monteiro, que trabalharam diretamente com ele, ou com os colaboradores Rainer Vianna e Neide Neves.

Estudos mais antigos como *Klausiendo*<sup>24</sup>, de Luciana Rezende e Patrícia Vianna, traçaram aspectos relevantes da extinta escola de Klauss Vianna em São Paulo, na qual as autoras tiveram a oportunidade de estudar. E dentre as investigações mais recentes, incluem-se as pesquisas experimentais de Luzia Carion Braz<sup>25</sup> e Marília Vieira Soares<sup>26</sup>, que aplicaram a técnica de Klauss Vianna no treinamento corporal do ator, situando-a, portanto, no terreno do teatro, em que ela floresceu amplamente no corpo do ator.

Graças a estes estudos, entre outros<sup>27</sup>, algumas fases da obra de Klauss Vianna foram documentadas e analisadas sob vieses diferenciados. A pluralidade destes campos de investigação é um resquício do caráter interdisciplinar de Klauss Vianna, que sempre atuou entre os terrenos da dança e do teatro no Brasil, expandindo seu trabalho à comunidade em geral.

Todavia, com relação à sua fase carioca (1965-1980), quando desenvolveu um trabalho transversal entre as áreas da dança e do teatro, com resultados renovadores para ambas, qua-

---

duas partes – apresenta na primeira “A Vida” algumas imprecisões, como a troca de datas de espetáculos, bem como a falta de referência às inúmeras montagens teatrais nas quais trabalhou. A segunda parte intitulada “A Técnica” comporta reflexões que fundamentaram o seu trabalho corporal, em detrimento de uma sistematização didática de sua técnica.

<sup>23</sup> PEDROSO, Júnia César. *Klauss Vianna e a expressão corporal do ator*. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 2000. Monografia final do curso de graduação.

<sup>24</sup> REZENDE, Luciana e VIANNA, Patrícia. *Klausiendo – Nos caminhos da dança*. Campinas: PUC Campinas, 1992. Monografia.

<sup>25</sup> BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. São Paulo: ECA-USP, 2004. Dissertação de mestrado.

<sup>26</sup> SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. Campinas: UNICAMP, 2000. (Tese de doutorado).

<sup>27</sup> Sobre a primeira fase mineira ver ainda as pesquisas de ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959–1975)*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Dissertação de mestrado; e PÓLO, Juliana. *Inventário Angel Vianna*. Rio de Janeiro: RioArte, 2004.

se nada foi documentado<sup>28</sup> e analisado até agora. Quadro este que começa a ser modificado no contexto da obra de sua companheira e parceira Angel Vianna, que foi objeto de alguns estudos nos últimos anos. Após um primeiro registro de Letícia Teixeira – *Conscientização do movimento: uma prática corporal*<sup>29</sup> — sobre o trabalho corporal de Angel Vianna, abriu-se um panorama que vem sendo completado desde então. E dentre os estudos posteriores, destacam-se a até então inédita biografia de Angel Vianna<sup>30</sup>, traçada por Ana Vitória Freire, bem como a tese<sup>31</sup> e posterior publicação<sup>32</sup> de Maria Enamar Ramos Neherer Bento, que analisou a aplicabilidade da pedagogia desenvolvida por Angel Vianna para o trabalho corporal do ator contemporâneo.

Esses estudos, que buscaram recompor e analisar o abrangente campo de atuação de Angel Vianna, refletem, ainda que indiretamente, o trabalho de Klauss Vianna, seu parceiro dos primeiros anos. Pode-se dizer que a colaboração entre Angel e Klauss Vianna, presente na primeira fase mineira e no “intermezzo baiano”<sup>33</sup>, encontrou no Rio de Janeiro seu primeiro intervalo, causado, entre outros, pela expressiva demanda que Klauss Vianna recebeu do meio teatral carioca.

Esta pesquisa teve, portanto, por objeto, a abordagem deste período latente na trajetória de Klauss Vianna – seu con-

<sup>28</sup> Exceções feitas às pesquisas de: SANTOS, Maria Thais Lima. *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos (1970/1971)*. ECA-USP, 1994. Em que a autora analisa duas montagens do Teatro Ipanema, nas quais o trabalho de Klauss foi fundamental, a saber, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970) e *Hoje é dia de rock* (1971). Do mesmo modo que em: CRUZ, Doris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002 — ainda que se trate de uma dissertação sobre o sistema cenográfico — a autora cita o trabalho corporal de Klauss Vianna nas mesmas montagens supracitadas.

<sup>29</sup> TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do movimento: Uma prática corporal*. São Paulo: Caioá, 1998.

<sup>30</sup> FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

<sup>31</sup> BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004. Tese de doutorado.

<sup>32</sup> \_\_\_\_\_. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. Rio de Janeiro: Summus, 2007.

<sup>33</sup> Klauss Vianna e Angel Vianna viveram em Salvador, na Bahia, entre 1963 e 1965, quando Klauss Vianna foi convidado para reformular o setor de balé clássico na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, criadas sete anos antes, em 1956.

tato com o teatro – marco decisivo no direcionamento de seu trabalho corporal. Ainda que outras fases tenham sido mencionadas, esta investigação se deteve, majoritariamente, sobre a intervenção de Klauss Vianna no teatro do Rio de Janeiro (1967-1979), delimitação necessária, já que pouco estudada no conjunto de sua obra. Foi possível identificar no quadro dos conhecimentos atuais sobre o assunto como este período, cujo maior legado concerne à “preparação corporal” do ator, apresentava sérias lacunas em sua historiografia. Acredita-se que uma das razões, que expliquem a quase inexistência de estudos sobre o tema seja, justamente, o seu caráter híbrido, resultante do terreno de interseção em que ele se situa.

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”<sup>34</sup> entre as áreas da dança e do teatro. Uma “prática deslocada”, que dificulta o seu reconhecimento enquanto obra autônoma; quer devido à falta de documentação sobre o tema, quer devido à sua dificuldade de identificação enquanto obra coreográfica. Afinal, seria a obra de um coreógrafo no teatro – quando incorporada por atores – ainda um movimento de dança?

A resposta a esta questão pressupõe uma análise crítica da “preparação corporal”, tomando por base aquela realizada por Klauss Vianna, mediante a reconstituição de sua atuação no teatro brasileiro. Em razão da escassez de fontes sobre o assunto, fossem elas publicações ou mesmo gravações em videocassete, registro ainda pouco utilizado na época, a reconstituição do trabalho de Klauss Vianna exigiu minucioso levantamento da fortuna crítica das montagens nas quais ele

---

<sup>34</sup> Quiasma — Reversibilidade ou entrelaçamento. Conceito cunhado por Merleau-Ponty in: Merleau-Ponty. “L'Entrelacs – Le Chiasme”. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1978. pp. 172-204. Acredita-se aqui, que o entrelaçamento que Klauss Vianna promoveu entre as áreas da dança e do teatro, ao trazer para o teatro os fundamentos do movimento pesquisados, até então, no corpo do bailarino possibilitou que ambas as áreas fossem afetadas, num processo de reversibilidade, uma vez que o coreógrafo sempre transitou entre os dois terrenos.



interveio, em arquivos<sup>35</sup> institucionais e pessoais.

Outra fonte imprescindível foi a documentação oral, obtida por meio de entrevistas<sup>36</sup> com os artistas-testemunhas. A necessidade de elaborar estes documentos orais incidiu na utilização do método de “história oral”<sup>37</sup> – desenvolvido pelo CPDOC<sup>38</sup>; o que encontra ressonância na própria tradição oral, como um método de transmissão de conhecimento usual nas áreas ligadas às técnicas corporais e à dança no Brasil.

Desse modo, foi possível elaborar um inventário da obra coreográfica de Klauss Vianna no teatro brasileiro, que revelou trinta e duas montagens, nas quais ele interveio ao longo de vinte e um anos (1967-1988), como coreógrafo, preparador corporal, ator e até mesmo diretor. Sua cronologia teve marco inicial na montagem de *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, sob a direção de José Renato, em 1967, no Rio de Janeiro. E o marco final foi no espetáculo *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, sob a direção de Francisco Medeiros, em São Paulo, em 1988.

A elaboração deste inventário remeteu à montagem de um complexo quebra-cabeça, no qual as “peças”<sup>39</sup> avulsas não

■ 20

<sup>35</sup> Como o Centro de Documentação e Informação em Arte – CEDOC – da Funarte; a seção de periódicos microfilmados da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; o MIS – Museu da Imagem e do Som, o CCSP Centro Cultural de São Paulo/ Divisão de Pesquisas/ Arquivo Multimeios e o acervo pessoal de Angel Vianna, entre outros, que engloba o acervo de Rainer e Klauss Vianna.

<sup>36</sup> Para esta tese, a “entrevista temática” tornou-se a mais adequada, em detrimento do tipo “história de vida”, por causa do grande número de montagens relacionadas.

<sup>37</sup> ALBERTI, Verena. *História Oral a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro, Ed FGV, 1989. Observe-se que a história oral vem servindo de manancial para a historiografia do teatro e da dança moderna e contemporânea no Brasil, períodos em que ainda é possível contar com seus testemunhos.

<sup>38</sup> CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. O programa do CPDOC foi implantado no Brasil em 1975, cinco anos após sua difusão na década de setenta nos Estados Unidos e Europa, procurando conjugar duas tendências, a norte americana, que privilegia a formação de banco de dados de depoimentos orais, independente de um projeto de pesquisa; com a européia, que visa à lógica de investigação científica, sem necessariamente, disponibilizar as entrevistas para o público. Trabalha ainda com a entrevista qualitativa, combinando as técnicas de história oral com o método de história de vida, acrescido de sua documentação. Contribui desse modo, não só para a elaboração e aplicação de entrevistas, quanto na sua posterior transcrição e documentação. Cf. *Idem*.

<sup>39</sup> “Peças” aqui deve ser apreendido sob múltiplos significados: dramaturgia textual, poética da encenação, sistema de interpretação do ator e mercado teatral.

indicavam a composição de uma figura hegemônica. Um *puzzle* que reflete o próprio sistema teatral brasileiro, em que a ausência de um projeto poético único se traduz numa pluralidade de vertentes dramáticas, dificultando a sua sistematização, como reitera Tania Brandão: “(...) a questão central do *sistema teatral* não estava na dramaturgia, nunca esteve; e esta é uma peculiaridade nacional (...) o cerne do *sistema teatral brasileiro* na verdade sempre foi este: ele sempre foi movido a partir de personalidades”.<sup>40</sup>

Todavia, um elemento perpassou preponderante por todas estas peças – o corpo do ator, âncora maior do sistema teatral brasileiro, do qual Klauss Vianna se tornou um forte aliado. Tanto na primeira geração moderna, como Tônia Carrero, quanto na segunda, como Rubens Corrêa, era o ator, na maioria dos espetáculos, que requisitava a presença de Klauss Vianna, da mesma forma como nos dias atuais continua requisitando o “preparador corporal”.

O levantamento desta obra revelou uma variedade de termos assinados nos programas das montagens teatrais, que ilustram como Klauss Vianna sempre esteve em contínuo processo de reinvenção de seu ofício. De coreógrafo moderno auto-didata, forjado no balé clássico de Belo Horizonte, Klauss Vianna batizou seu trabalho no teatro com, aproximadamente, oito termos distintos, a saber: “coreografia”<sup>41</sup>, “dinâmica corporal”<sup>42</sup>, “expressão corporal”<sup>43</sup>, “preparação corporal”<sup>44</sup>, “dire-

<sup>40</sup> BRANDÃO, Tania. “Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações”. In: REVISTA DO IPHAN – n.º 29, edição especial 500 anos. Rio de Janeiro, s/d. pp. 3-4 e 19.

<sup>41</sup> A “coreografia” foi assinada em seis montagens: *A Ópera de Três Vinténs* (1967); *Oh! Oh! Oh! Minas Gerais* (1967); *Roda-Viva* (1968); *O Jardim das Cerejeiras* (1968); *A Capital Federal* (1968) e *Casa de Bonecas* (1971), em que assinou igualmente “preparação corporal”.

<sup>42</sup> A “dinâmica corporal” foi assinada em quatro espetáculos: *Hipólito* (1968); *Alice no País Divino-Maravilhoso* (1970); *Por Mares Nunca de Antes Navegados* (1972); e *Não me maltrate, Robinson* (1977).

<sup>43</sup> A “expressão corporal” foi assinada em seis montagens: *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1970); *Os Convalescentes* (1970); *As Hienas* (1971); *Hoje é dia de rock* (1971); *A Dama de Copas e o Rei de Cuba* (1974); e *A Rainha Morta* (1976).

<sup>44</sup> A “preparação corporal” apareceu em oito montagens: *Casa de Bonecas* (1971); *Constantina* (1974); *Doce Pássaro da Juventude* (1976); *Teu nome é mulher* (1979); *Clara Crocodilo* (1981); e no projeto T.A.R.Ô Rosa dos Ventos vinculado às montagens de: *Às Margens da Ipiranga*; *Fulaninha e Dona Coisa*; e *Risco e Paixão*, todas em 1988.

ção corpo/espço”<sup>45</sup>, “direção”<sup>46</sup>, “criação e direção da técnica corporal”<sup>47</sup> e “direção e movimentação corporal”<sup>48</sup>. Isto posto, sem falar nas duas peças<sup>49</sup> em que ele participou na dupla função de preparador corporal e ator, concomitante.

Portanto, a análise-reconstituição da obra de Klauss Vianna não poderia ter tido outra chave de leitura senão a própria terminologia adotada pelo coreógrafo, ignorando a sua cronologia, o que resultou numa espécie de dinâmica de “espiral”, alternando o aparecimento de novos termos com antigos. É, portanto, à questão da desconstrução<sup>50</sup> da função do “coreógrafo” originário da dança, realizada por Klauss Vianna e o seu maior legado no teatro brasileiro – a “preparação corporal” do ator – que esta pesquisa se dedicou.

Esta pesquisa foi estruturada em duas partes que indicam o movimento geral de uma obra iniciada como “coreografia” e encerrada como “direção e movimentação corporal”, apesar de matizada por outras funções. A primeira parte tratou da desconstrução da “coreografia” e do início da “expressão corporal” – na qual foram analisados seus primeiros trabalhos, quando Klauss Vianna ainda assinava a “coreografia”. Inclui, também, a sua volta aos palcos como intérprete, atuando como ator profissional.

Uma questão predominante durante esta fase inicial foi a demanda dos diretores que, reconhecendo seus limites na área da dança, requisitavam a intervenção de Klauss Vianna durante a encenação de “musicais”, como relatou em seu livro: “(...)

<sup>45</sup> A “direção corpo/espço” foi encontrada na montagem: *Nau Catarineta – Barca do Povo* (1976).

<sup>46</sup> Klauss Vianna assinou a direção duas vezes: *O Exercício* (1977) e *Conversa entre Mulheres* (1978).

<sup>47</sup> O termo “criação e direção da técnica corporal” foi coletado do convite para apresentação comemorativa – n.º 200 de *Mão na Luva* (1984), na temporada carioca.

<sup>48</sup> A “direção e movimentação corporal” foi coletada do programa de *Mão na Luva* (1984) na temporada paulista.

<sup>49</sup> *Trágico Acidente Destronou Tereza*, em 1968 e *Hoje é dia de rock*, em 1971.

<sup>50</sup> Segundo BLACKBURN (1997: p. 94) e ABBAGNANO (2007: p. 281) o processo da desconstrução, conforme o filósofo Jacques Derrida, consiste em mostrar como a mensagem ostensiva de um autor é minada por outros aspectos da sua formulação. Busca, por isso, dessedimentar a estrutura para que as linhas autênticas possam emergir.

um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo e chamar alguém ligado à dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa *dancinha* e foi nesse sentido que aceitei o trabalho” (VIANNA, 1990: 32).

É interessante lembrar que este tipo de parceria remonta ao séc. XVII, quando os *maîtres de ballet*, na França, coreografavam os *divertissements* das peças teatrais, que incluíam números de balé, como as de Molière. Função esta que no Rio de Janeiro costumava contar com a participação de bailarinos e coreógrafos do Teatro Municipal, que tinham nos espetáculos ligeiros do Teatro de Revista, a possibilidade de complementar seus salários.

Mas ainda que estes trabalhos iniciais possam ser vistos como indícios do que viria a ser a “preparação corporal”, constituem um campo de atuação limitado voltado, preferencialmente, para a marcação coreográfica. O primeiro contato de Klauss Vianna com o corpo do ator na *Ópera de Três Vinténs* mostrou a inoperância da coreografia, tal como fora trabalhada antes na dança. Da mesma maneira que o balé clássico, técnica na qual Klauss se especializara, demonstrara ser uma ferramenta inviável perante um elenco numeroso e heterogêneo, submetido a um ritmo acelerado de ensaios.

Para tanto, buscou-se compreender a desmontagem de um procedimento coreográfico oriundo da dança e o surgimento da “expressão corporal” – como a denominação que abarcou o fenômeno da “explosão” do corpo do ator na década de setenta. Trata-se de uma operação que apresenta nuances, como o surgimento da “dinâmica corporal”, um termo transitório que evidencia a desconstrução da “coreografia” e a volta à mecânica do movimento corporal.

Deste modo, a desconstrução que o coreógrafo Klauss Vianna já realizara anteriormente na didática do balé clássico, foi retomada e os fundamentos do movimento corporal pesquisados em outras áreas tais como as artes plásticas, a anatomia e a física foram instrumentalizados para o corpo do ator. Esta primeira “coreografia” para o teatro foi identificada pela atriz Marília Pêra como uma “não-dança”, pois negava os

princípios formais do balé clássico. Era uma espécie de dança mais “orgânica” e de “acordo com o seu personagem”<sup>51</sup>.

Outra diferença, notada pela bailarina Sônia Magalhães<sup>52</sup>, foi a marcação coreográfica a partir dos movimentos criados pelas próprias bailarinas, contrário à idéia de um “movimento-modelo”, comum ao balé clássico e à dança moderna que então se fazia no Rio de Janeiro. A crítica carioca também estranhou este novo trabalho corporal, considerando-o como um “simulacro de coreografia”<sup>53</sup>, com marcações “grotescamente fáceis”<sup>54</sup>, que fugiam aos padrões apoteóticos dos musicais de Revista.

A *Ópera de Três Vinténs* foi um marco inicial na trajetória de Klaus Vianna, pois revelou os limites de um procedimento coreográfico originário da dança, gerando a pesquisa de um método que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator. É possível que o coreógrafo tenha incorporado, da dramaturgia de Bertolt Brecht, o conceito de “distanciamento”<sup>55</sup> que costumava empregar ao se referir, entre outros, ao trabalho sobre a emoção: “É preciso que haja sempre um distanciamento físico e crítico do que faço e do que digo. A emoção deve ser distanciada: ela é proveniente de uma técnica, é inerente aos músculos, ao espaço, aos ossos, ao corpo”<sup>56</sup>. A *Ópera de Três Vinténs* foi, portanto, o marco inicial de um “quiasma” entre as áreas da dança e do teatro carioca, que Klaus Vianna promoveria intensamente na década de setenta: “O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só”<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> PÊRA, Marília. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 1999.

<sup>52</sup> MAGALHÃES, Sônia. *Entrevista à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 2007.

<sup>53</sup> JAJA, Van. “Die Dreigroschenoper”. *Correio da Manhã*. Caderno da Cultura. Rio de Janeiro, 29/01/1967, s/p.

<sup>54</sup> MICHALSKI, Yan. “A ópera de três vinténs (I)”. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 25/01/1967.

<sup>55</sup> O Distanciamento Brechtiano pode ser detectado, entre outros, nos *songs*, ou canções da *Ópera de Três Vinténs* – que diferente do canto harmonioso e ilustrativo da ópera e da comédia musical provoca um estranhamento por causa da sua paródia grotesca e ritmo sincopado. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999. *Op. cit.*, p. 367.

<sup>56</sup> VIANNA, Klaus e CARVALHO, Marco Antônio. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 33.

O marco final desta primeira fase, dedicada basicamente aos musicais, foi *A Capital Federal*, em 1968, último espetáculo em que assinou a “coreografia”. Observe-se que na sua cronologia esta montagem sucede a de *Hipólito*, no qual ele já havia introduzido um novo termo – a “dinâmica corporal”.

A segunda parte desta investigação tratou das variações ocorridas entre as funções de “expressão corporal” e “direção e movimentação corporal”, matizadas pela realização da “direção”, quando Klauss Vianna assumiu duas encenações cariocas; *O Exercício* (1977) e *Conversa entre Mulheres* (1978). Observe-se que a análise das peças de teatro, que fundamentaram sua obra, constituiu-se num procedimento recorrente desta pesquisa, que buscou evidenciar a herança da “lição moderna”, distinguindo-a do “teatro antigo”, em que se ignorava a análise textual, ressaltando-se o histrionismo dos primeiros atores, amparados pela figura do “ponto”, que soprava as suas deixas textuais.

Acredita-se que a função de “preparador corporal”, segundo Klauss Vianna, pressupõe esta leitura textual, tendo em vista tanto o seu interesse literário, manifesto desde a primeira fase mineira, quanto o importante “acervo de peças”<sup>58</sup> que possuía, incluindo alguns originais datilografados. Para a “análise-reconstituição” das montagens nas quais Klauss Vianna interveio foi utilizada a semiologia aplicada à *mise en scène*, desenvolvida, entre outros, por Patrice Pavis, que assinala, entretanto, que “(...) o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste à semiotização como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu” (PAVIS: 1999,186).

Para examinar a intervenção de Klauss Vianna em cada montagem, identificando os elementos de sua técnica, que contribuíram para a edificação do “preparador corporal” no teatro brasileiro, foram investigados alguns princípios e procedimentos, que fundamentaram seu trabalho corporal. Obser-

---

<sup>58</sup> Este acervo pode ser consultado na Biblioteca Klauss Vianna – da Faculdade Angel Vianna.

ve-se que os elementos de sua técnica, destacados nesta pesquisa, concernem essencialmente ao seu trabalho com o teatro. O que significa um recorte sobre o seu trabalho corporal, em detrimento de um compêndio sobre a “Técnica de Klauss Vianna”, o que já vem sendo objeto de outras pesquisas<sup>59</sup>.

Finalmente, para visualizar a função do “preparador corporal” proposta por Klauss Vianna, no contexto internacional, buscou-se apoio na disciplina de AFCMD<sup>60</sup>, ou Análise Funcional do Corpo no Movimento da Dança. Trata-se de um método de leitura transversal francês, que pesquisa a origem do movimento corporal, mediante o estudo de seus princípios físicos, biomecânicos e neurofisiológicos, entre outros. O contato mais profundo com essa disciplina, ocorrido durante o “estágio PDEE”<sup>61</sup>, realizado em 2005 na Universidade de Paris-8, na França, levantou suspeitas de que o trabalho corporal de Klauss Vianna possa também ser compreendido como um sistema de análise do corpo em movimento, abrindo o caminho a futuras pesquisas.

Espera-se, portanto, que esta pesquisa<sup>62</sup> possa ajudar a

<sup>59</sup> Ver em QUEIROZ (2001), TAVARES (2002), NEVES (2004) e MILLER (2005).

<sup>60</sup> *L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé* — Esta disciplina foi fundada por Odile Rouquet (bailarina-coreógrafa, formada em Ideokinesis por Irene Dowd) e Hubert Godard (bailarino e Rolfista) e oficializada a partir de 1990. Dirigida, inicialmente, para a prevenção de lesões, durante a formação do bailarino e do pedagogo em dança. Este foco primeiro foi estendido à leitura do movimento corporal, servindo hoje, como método de análise para o teatro, a medicina, o circo, a música, e as artes marciais. Se comparada com o sistema Laban de movimento, pode-se dizer que a AFCMD analisa o movimento a partir do espaço interno do corpo, seus sistemas óseo-musculares, entre outros — enquanto Rudolf Laban teria partido da construção do movimento relacionando-o ao espaço externo ao corpo.

<sup>61</sup> O Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior — financiado pela CAPES — possibilitou, entre outros, participação no Curso de Aprofundamento em AFCMD — oferecido pelo CND — Centro Nacional da Dança em Pantin, de setembro a dezembro de 2005. Este estágio foi vinculado ao departamento de dança da Universidade de Paris-8, Vincennes-Saint-Denis, dirigido pela profa. dra. Isabelle Launay e co-dirigido pela profa. dra. Isabelle Ginot, que se mostraram solícitas para responder as questões suscitadas pelo tema desta pesquisa. A pesquisadora recebeu de igual modo, a atenção dos profs.drs. Patrice Pavis e Yves Lorelle, do departamento de teatro que franquearam, respectivamente, o acesso aos seus seminários e grupo de pesquisa. In: TAVARES, Joana. “Klauss Vianna, dez anos de preparação corporal no teatro brasileiro — um estudo sobre a origem da expressão corporal na Europa e sua repercussão na cena brasileira”. *Relatório final – Capes/ Pdee*. Rio de Janeiro: agosto, 2006.

<sup>62</sup> TAVARES, Joana. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia*

esclarecer a passagem decisiva de Klauss Vianna no teatro carioca, em seus múltiplos desdobramentos, identificando aspectos desconhecidos de sua trajetória. Respondendo antigas questões e suscitando novas, que contribuam para o seu reconhecimento, legitimando um dos maiores legados de Klauss Vianna, a função do “preparador corporal” e sua importância na redefinição do corpo do ator no teatro brasileiro moderno.

## Referências

### LIVROS:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALBERTI, Verena. **História oral – a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

BENTO, Maria Enamar Ramos Neherer. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. Rio de Janeiro: Summus, 2007.

BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de filosofia**. Trad. Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

LOBO, Leonora e NAVAS, Cássia. 2003. **Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE Editora.

MERLEAU-PONTY. 1978. “L’Entrelacs – Le Chiasme”. **Le visible et l’invisible**. Paris: Gallimard, pp. 172-204.

MILLER, Jussara. 2007. **A Escuta do Corpo**. *Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu. 1992. **Dança Moderna**. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura.

PAVIS, Patrice. 1999. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva.

TEIXEIRA, Leticia. **Conscientização do movimento: Uma prática corporal**. São Paulo: Caioá, 1998.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. 1990. **A dança**. São Paulo: Siciliano.

---

*da preparação corporal no Teatro Brasileiro*. Tese de doutorado, sob orientação da profa. Dra. Tania Brandão da Silva e co-orientação da profa. dra. Angel Vianna. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007. Esta pesquisa recebeu subvenção da CAPES (2003-2007).



\_\_\_\_\_. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005. 3ª ed.

#### **CRÍTICAS EM JORNAIS:**

JAJA, Van. 29/01/1967. "Die Dreigroschenoper". *Correio da Manhã*. Caderno da Cultura. Rio de Janeiro, s/p.

MICALSKI, Yan. 25/01/1967. "A ópera de três vinténs (I)". *Jornal do Brasil*. Caderno B.

#### **ARTIGOS EM REVISTAS:**

AQUINO, Dulce. 1993. "Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade", in: *Revista de arte e cultura. Piracema*. Nº 01. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, p. 110-8.

BRANDÃO, Tania. "Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações". In: REVISTA DO IPHAN – n.º 29, edição especial 500 anos. Rio de Janeiro, s/d. pp. 03-04 e 19.

Coletâneas:

FERNANDES, Silvia. 2004. "Formation Interdisciplinaire du Comédien: une Expérience Brésilienne. Trad. Christine Zurbach-Valera, in: GOURDON, Anne-Marie (org.). *Les nouvelles formations de l'interprète. Théâtre, danse, cirque, marionnettes*. Paris: CNRS Éditions, pp. 146-163.

#### **MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES ACADÊMICAS:**

BRAZ, Luzia Carion. 2004. A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna. São Paulo: ECA-USP.

HERNANDEZ, Márcia Strazzacappa. 2000. Fondements et enseignements des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo (Brésil) au XX<sup>ème</sup> siècle. Paris : Paris 8 – Vincennes – Saint Denis.

MANSINHO, Martha. 1990. Trajetória de Klauss Vianna na dança brasileira – entrevistas. Florianópolis: UFSC.

MILLER, Jussara. 2005. A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. Campinas: UNICAMP.

NEVES, Neide. 2004. O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – Técnica Klauss Vianna. São Paulo: PUC.

PEDROSO, Júnia César. 2000. Klauss Vianna e a expressão corporal do ator. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. 2001. Cartilha Desarrumada – Circuitações e

trânsitos em Klauss Vianna. São Paulo: PUC.

REZENDE, Luciana e VIANNA, Patrícia. 1992. Klausiano – Nos caminhos da dança. Campinas: PUC Campinas.

SOARES, Marília Vieira. 2000. Técnica Energética: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. Campinas: UNICAMP.

TAVARES, Joana. 2007. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO.

TEIXEIRA, Leticia Pereira. 2007. Inscrito em meu corpo: uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. Rio de Janeiro: UNIRIO.

#### **FILMES:**

BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sérgio. 2004. *Movimento expressivo – Klauss Vianna*. São Paulo: Miração Filmes.

#### **ENTREVISTAS INÉDITAS:**

MAGALHÃES, Sônia. 2007. Entrevista à Joana Ribeiro. Rio de Janeiro.

PÉRA, Marília. 1999. Entrevista à Joana Ribeiro. Rio de Janeiro.