

Nina:

*princípios da Técnica
Klauss Vianna
na criação teatral*



Cátia Massotti

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CÁTIA CRISTINA MASSOTTI

*Nina: princípios da Técnica Klauss
Vianna na criação teatral*

Orientadora: Profa. Dra. Marília Vieira Soares

***Nina: principles of the Klauss Vianna's technique in the theatrical
creation.***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Campinas

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M388n	Massotti, Cátia Cristina. Nina: princípios da Técnica Klauss Vianna na criação teatral / Cátia Cristina Massotti. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Marília Vieira Soares. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Klauss Viana, Técnica de. 2. Teatro. 3. Dança. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Soares, Marília Vieira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Nina: principles of the Klauss Vianna's technique in the theatrical creation.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Klauss Vianna's technique

Theater

Dance

Creation (Literary, artistic, etc.)

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestra em Artes

Banca examinadora:

Marília Vieira Soares [Orientador]

Jussara Correa Miller

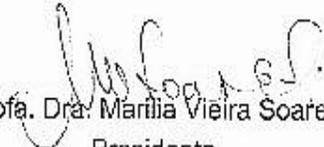
Larissa de Oliveira Neves Catalão

Data da Defesa: 23-11-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Cátia Cristina Massotti - RA 962062 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Mária Vieira Soares
Presidente


Prof. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Titular


Prof. Dra. Jussara Correa Miller
Titular

À Jussara Miller pela generosidade e sabedoria para mostrar os caminhos.

A Christian Schlosser pela sensibilidade para dirigir esses caminhos.

Ao amado Lucas Vega pela paciência e pelo amor sempre que caminhamos juntos.

Agradecimentos

Ao meu Pai Mário Fernandes dos Reis Filho (Babatonican) pelos mais importantes ensinamentos.

Ao Grupo de Teatro Téspis, em especial Edgar Rizzo, Malu Lopes e William Rodrigues, pelo apoio de cada dia.

À Profa. Dra. Marília Vieira Soares, pela orientação.

À Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão, pelas preciosas sugestões.

À querida amiga Joice Freire por compartilhar o processo de criação que clareou os caminhos desta pesquisa.

Ao casal Irene e Jorge Vega pelo constante incentivo.

Aos meus colegas de aula do Salão do Movimento, pelo estímulo aos questionamentos e às descobertas.

Aos meus queridos alunos do Ponto de Cultura Téspis, pela disponibilidade para a pesquisa, sempre ávidos pelos desafios.

Laróyè!
Odò Iyá!
Ògum Yè!
Eépaà Bàbá!

Resumo

O presente trabalho investiga a exploração dos princípios da Técnica Klauss Vianna de forma a torná-los inteiramente participantes do processo de criação teatral. Esta proposta realiza-se por meio da análise de um processo criativo pessoal, no qual a trajetória da personagem Nina, da obra *A Gaivota* (1896), de A. P. Tchekhov (1860-1904), impulsionou a relação entre técnica corporal e texto dramático, visando a criação de um experimento cênico.

A tese estrutura-se em três partes, sendo que a primeira apresenta a importante influência de Klauss Vianna na preparação corporal do ator brasileiro, identificando as origens de sua técnica, construída a partir de suas experiências nas artes da cena, onde sua vida e obra estabeleceram um importante vínculo. A segunda parte analisa o percurso da personagem Nina e suas relações no contexto da obra, para em seguida, na terceira parte, entrelaçar esses dois eixos, prática corporal e texto dramático, com o objetivo de apresentar o processo de criação, que derivou de uma experiência pessoal com a proposta apontar caminhos para instrumentalizar o trabalho corporal do ator.

A presente pesquisa reflete sobre as possibilidades de construção de um corpo disponível para as diversas necessidades da cena, propondo caminhos para que seja possível associar a prática corporal à cena teatral, visando a autonomia e o domínio do ator sobre sua criação.

Palavras- chave: teatro – dança – consciência corporal - criação – Técnica Klauss Vianna

Abstract

This study aims at investigating the exploration of the principles of the Klaus Vianna's technique in a way to make them fully participants in the process of theatrical creation. This proposal takes place by means of the analysis of a personal creative process, in which the trajectory of the character Nina, from the work 'The seagull' (1896) by A.P. Tchekhov (1860 – 1904), boosted the relationship between body technique and dramatic text, seeking the creation of a scenic experiment.

The framework of this thesis is divided into three parts and the first one shows the important influence of Klaus Vianna in the body preparation of the Brazilian actor, identifying the origins of his technique, built from his experiences in the scene artistry, where his life and work set an important link. The second part analyses the course of Nina's action and her relationships in the context of Vianna's work, and as a consequence, in the second part, to interweave these two axes – body practice and dramatic text, with the goal of presenting the process of creation, which was developed from a personal experience with the purpose to point out the ways to equip the body work of the actor.

The current research reflects upon the possibilities to build a body available to a range of needs of the scene, proposing ways to make it possible to associate the body practice to the theatrical scene, seeking autonomy and mastery of the actor over his creation.

Key-words: theater – dance – body awareness – creation – Klaus Vianna's technique

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1	
Klauss Vianna no teatro brasileiro	09
Capítulo 2	
<i>A Gaiivota</i> de Tchekhov: Nina em foco	31
<i>A Gaiivota</i> e o Teatro de Arte de Moscou	32
Nina em foco	36
Capítulo 3	
O Processo Criativo	49
Processo lúdico	56
Processo dos vetores – direções ósseas	76
Considerações Finais	86
Referências Bibliográficas	89
Créditos das Imagens	94

INTRODUÇÃO

“Reafirmo que um corpo inteligente é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida...” (VIANNA, 2005, p.126)

O trecho acima, extraído do livro escrito por Klaus Vianna, acompanha-me constantemente para que eu me recorde de onde surgiram os questionamentos desta pesquisa, assim como para que eu mantenha um norte a cada pequeno resultado obtido e a cada questão a mais que surja: e elas não são poucas. Destaco as principais perguntas que norteiam este estudo: qual é o caminho para a construção de um corpo inteligente e disponível para as mais diversas possibilidades da cena? Como associar claramente a prática corporal e a formação técnica do ator à criação cênica?

São indagações já levantadas e retomadas repetidamente em pesquisas teatrais. Afinal, os estudos sobre as concepções do corpo do ator no teatro foram realizados por pessoas muito diferentes, em lugares e épocas diversas. Já foram analisados exaustivamente os princípios que regem o trabalho corporal dos intérpretes para Stanislavski, Meierhold, Mikhail Tchekhov, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook, Barba etc., cada um com diferentes abordagens corporais, visando ao desempenho no palco, e com suas concepções práticas e teóricas sobre o pensar e o fazer teatral.

As muitas técnicas corporais já estudadas na história do teatro têm em comum o fato de contribuírem, de algum modo, em alguma situação particular, para desbloquear o canal expressivo do ator. Não quero simplificar criações e teorizações complexas, nem pretendo esgotar o assunto, pois não é o objetivo da pesquisa. Utilizo-me dessas colocações a fim de questionar minha escolha: por que a Técnica Klauss Vianna? As respostas serão desenvolvidas no decorrer da dissertação. Porém, neste momento, torna-se pertinente relatar o percurso que levou a essa escolha.

Cursando graduação em Artes Cênicas na Unicamp, tive contato com a Técnica Energética, desenvolvida e aplicada pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares¹, que visa ao domínio e à utilização da energia vital em um produto estético, utilizando-se também de princípios propostos na Técnica Klauss Vianna.

“A Técnica Energética – sistematizada pela profa. Dra. Marília Vieira Soares a partir do Método Energético do Prof. Miroel Silveira, associado a diversos elementos da Técnica Klauss Vianna - é uma técnica corporal que busca, através da ativação dos chakras (que são pontos energéticos espalhados ao longo da coluna, segundo a filosofia do Yoga), ativar expressividades específicas tanto na movimentação corporal quanto na utilização da voz em cena.” (OLIVEIRA, 2010, pp 107-108)

No trabalho com a Técnica Energética, os elementos que proporcionaram uma transformação na minha relação com meu próprio corpo e a descoberta de novas possibilidades expressivas foram as direções ósseas, que, posteriormente,

¹ Marília Vieira Soares é graduada em licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é doutora concursada da Universidade Estadual de Campinas.

reconheci como *processo dos vetores*, conforme sistematização da Técnica Klauss Vianna, desenvolvida por Jussara Miller². A descoberta de que era possível acionar sutilmente as direções dos ossos e, assim, ativar musculaturas específicas, conquistar espaços articulares, partindo do corpo estrutural/anatômico, sem imagens metafóricas, gerou uma compreensão clara e precisa sobre o caminho do movimento corporal, que até então eu não havia vislumbrado.

A pesquisa pessoal continuou nos anos seguintes: busquei referências com profissionais que aplicavam alguns princípios semelhantes, e trabalhei em espetáculos teatrais como atriz e preparadora corporal e vocal. A investigação somente encontrou seu foco quando conheci a sistematização da Técnica Klauss Vianna proposta por Jussara Miller, e aplicada no Salão do Movimento. É necessário destacar que se trata de uma abordagem específica dessa técnica, pois Miller coloca o seu prisma sobre a pesquisa dos Vianna (Klauss, Angel e Rainer), consciente de que muitos profissionais da área de dança e teatro, herdeiros dos ensinamentos de Klauss Vianna, também desenvolvem estudos a partir de seus princípios, como ele mesmo profetizava. Assim, Klauss e Angel são respeitados como pesquisadores de origem, que deixaram portas abertas para futuras pesquisas, críticas e reflexões.

“Quanto mais atuo nessa pesquisa prático-teórica, mais o meu trabalho evidencia-se como uma abordagem específica da Técnica

² Jussara Miller, bailarina, coreógrafa, diretora e educadora somática. É graduada, mestre e doutora em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Em 1988, iniciou sua pesquisa sobre o movimento consciente, tendo como professores Klauss Vianna e seu filho, Rainer Vianna. Posteriormente foi professora da *Escola Klauss Vianna* em São Paulo. Atualmente é diretora/fundadora e professora do Salão do Movimento, um espaço de pesquisa e criação em Dança em Campinas, que, desde 2001, proporciona atividades que têm como foco a reflexão do corpo e o estudo do movimento.

Klauss Vianna. As particularidades de meus passos como bailarina, pesquisadora e professora dessa técnica são notadas pelos próprios alunos que vão fazendo as minhas aulas e se fazendo dançantes através de seus corpos em movimento. Esses alunos, que podem se tornar pesquisadores, conhecem e vivenciam os princípios dos Vianna, sem nunca tê-los conhecido e nem mesmo vivenciado as suas aulas. Diante desses fatos, abre-se espaço para compreender a relevância da relação entre origem e originalidade de uma pesquisa e o entendimento de escola como rede de relações.” (MILLER, 2010, p. 14)

A investigação se pautou então num aprofundamento sobre a abordagem da Técnica Klauss Vianna, realizado em várias etapas. A primeira delas foi reconhecer e praticar os princípios da técnica no meu próprio corpo, participando das aulas regulares do Salão do Movimento. Em seguida, foi necessário compreender como esses princípios estavam sistematizados. Mostrou-se essencial a participação no *Processo Didático*, curso ministrado por Jussara Miller, oferecido no Salão do Movimento, que propõe a exploração dirigida dos temas corporais aplicados na Técnica Klauss Vianna para promover um aprimoramento do educador corporal. Assim, posteriormente, tornou-se fundamental para o desenvolvimento da pesquisa a participação no *Processo Criativo*, um curso que visa à exploração desses temas corporais no processo de criação cênica, também ministrado por Jussara Miller.

Essas vivências, concomitantes aos estudos teóricos, conduziram à verticalização de uma pesquisa que propõe uma reflexão sobre os possíveis instrumentos para o exercício do trabalho expressivo do ator com base na Técnica

Klauss Vianna e investiga as possibilidades de exploração de seus princípios na criação teatral.

A busca por um corpo disponível para o movimento e para a criação cênica encontrou na Técnica Klauss Vianna uma prática corporal que propõe a consciência das potencialidades e dos limites anatômicos pessoais, na qual os instrumentos são indicados para que cada praticante pesquise seu caminho de forma autônoma, ou seja, para que o indivíduo, a partir de sua história particular e de sua experiência, possa articular seu modo único de funcionamento, sem se prender a uma repetição de padrões. O reconhecimento dos mecanismos e o estímulo à escuta do próprio corpo a partir da estrutura anatômica comum a qualquer pessoa propõem que o ator, diante de diferentes estímulos e necessidades, torne-se consciente dos seus movimentos e do seu processo de criação.

Por meio da experiência prática, observa-se que a qualidade do movimento é uma consequência da exploração dos temas corporais que efetivam os princípios de Klauss Vianna. No *processo lúdico*, considerado como a introdução à Técnica Klauss Vianna, como o momento de despertar e desbloquear o corpo, são abordados sete temas corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. No estudo do *processo dos vetores*, que gera um aprofundamento e requer anteriormente essa sensibilização do corpo conquistada com o processo lúdico, o trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical. O

mapeamento dos oito vetores é uma estratégia didática, “*estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro*”(MILLER, 2007, p.75).

Para o ator, essa consciência da estrutura primordial, o conhecimento mais profundo e sensível do próprio corpo em movimento, mostra-se muito importante: trata-se do estudo de princípios essenciais do corpo humano, reconhecendo que o domínio desse corpo possibilita escolhas. O objetivo é instrumentalizar o ator, mostrando-lhe os caminhos para uma investigação própria, para que seja, desde o princípio, um pesquisador ativo que aprimora a autopercepção e a percepção sobre o outro constantemente.

Essa prática de conscientização do movimento propõe o encontro com um corpo disponível para a expressão, e torna evidente a transformação dos padrões de movimento e a superação de bloqueios ou limites. Pode-se dizer que existe certo deslumbramento ao se vivenciarem e se identificarem essas descobertas e transformações em si próprio e no outro. A Técnica Klaus Vianna pode ser trabalhada com qualquer pessoa e pode trazer-lhe benefícios infinitos, permitindo ao indivíduo um contato sensível consigo mesmo.

Porém, o foco desta pesquisa é o trabalho voltado para a cena, sem deixar de levar em conta que esse corpo que percebe as transformações é beneficiado em sua vida cotidiana. O objetivo é expor a indagação sobre o vínculo entre esse trabalho da técnica e a criação cênica, até mesmo com a possibilidade de oferecer caminhos de resolução para diferentes processos criativos. Define-se, então, o objetivo de trabalhar os princípios da Técnica Klaus Vianna de forma a torná-los inteiramente propulsores do processo de criação do ator. Assim, exponho o experimento cênico derivado dessa proposta.

A tese oferece três capítulos de leitura. No primeiro, enfatiza-se a presença de Klauss Vianna no teatro brasileiro, pois o resgate histórico de sua influência na preparação corporal do ator mostra um momento da história teatral pouco contado. Sua experiência na preparação de atores para as mais diversas peças, com personagens muito distintos afinando os exercícios propostos com a linha de encenação, desperta mais uma questão, que pessoalmente me instiga: é possível utilizar os princípios da Técnica Klauss Vianna para qualquer que seja a proposta estética do espetáculo? Não posso afirmar isso, mas o estudo sobre a trajetória de Klauss expõe resultados bastante significativos sobre as inúmeras possibilidades de utilização de seus princípios e esclarece a atuação brilhante desse artista plural com os atores, na busca de um corpo disponível para receber e transformar as mais diversas propostas, adaptando-se às necessidades da cena.

No segundo capítulo, a ênfase recai sobre *A Gaiota* (1896), obra de A. P. Tchekhov (1860-1904): a proposta é investigar, como impulso para a criação, a trajetória da personagem Nina.

No terceiro capítulo, explanarei o processo criativo no qual os princípios da Técnica Klauss Vianna e a trajetória da personagem Nina entram em relação, visando à criação do material cênico. Assim, desenvolvo o exercício de escrever sobre a experiência do corpo e apresento a possibilidade de fazer da experiência pessoal uma oportunidade de esclarecimento e aprofundamento de algumas questões que surgiram da minha trajetória como atriz, pesquisadora e professora.

Minha escolha visa à autonomia do ator e ao incentivo à singularidade dos movimentos e da criação cênica, e parte da necessidade de um trabalho de conscientização e preparação corporal que forneça ao ator indicações claras

como encaminhamento para o processo de criação. O objetivo não é definir certezas, mas apontar caminhos que partem do meu percurso, localizando o motivo das minhas escolhas e os fundamentos desse pensamento.

Não é finalidade da pesquisa investigar as fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro, mas, como será observado na exposição do terceiro capítulo e na apresentação prática, esse espaço entre as linguagens surgiu naturalmente a partir das experimentações do processo criativo.

A busca por um trabalho corporal que vise à autonomia do ator e que desperte a consciência de seu processo criativo não é novidade. Porém, o que proponho é a pesquisa de outro caminho que aborde questões e temas já estudados tantas e tantas vezes.

CAPÍTULO 1

KLAUSS VIANNA NO TEATRO BRASILEIRO

“Comecei a me interessar por teatro. A dança nunca foi meu interesse: queria o teatro. Primeiro papel nas peças de escola, sempre: apesar de tudo, não era uma criança tímida. Desde pequeno escrevia textos para teatro, inventava cenários com as cadeiras...” (VIANNA, 2005, p. 25)

Klauss Vianna (1928-1992) dedicou-se por aproximadamente quarenta anos à pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano, estimulando a expressividade e a dança de cada indivíduo. Trabalhou não só no âmbito das artes cênicas, mas com qualquer pessoa disponível a (re)pensar, preservar e (re)descobrir seus movimentos, na busca de um corpo que se escuta.

“Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.” (VIANNA, 2005, p.105)

Para o artista cênico, sua contribuição foi infinita, pois sua pesquisa e suas ações transformaram o campo das artes da cena. A investigação sobre a trajetória da família Vianna (Klauss, Angel e Rainer), em sua grande parte, resgata sua

indiscutível contribuição para a história da dança no Brasil. Torna-se necessário também voltar a atenção e valorizar a enorme contribuição de Klauss no trabalho de preparação corporal do ator brasileiro.

“Klauss atuava nos dois sentidos, o que nos permite colocar suas obras de dança no campo do teatro e suas obras de teatro no campo da dança.”(NAVAS in TAVARES, 2010, p.16)

É importante voltar-se para a pesquisa sobre a trajetória de Klauss Vianna no teatro, como coreógrafo, preparador corporal, ator e diretor: são trinta e duas montagens - nas quais ele interveio ao longo de vinte e um anos (1967-1988) - que revelam que a busca de uma preparação visando à disponibilidade do corpo do ator para a criação cênica esteve constantemente presente em suas investigações.

Antes de colocar em evidência suas experiências teatrais, torna-se estimulante observar como sua técnica foi sendo construída ao longo de sua vida. Suas experiências práticas são as principais fontes para sua pesquisa e para o percurso de estruturação de sua técnica. Por cada lugar que passou, absorveu e deixou influências. Cada momento contribuiu para a sua permanente pesquisa, que rompeu barreiras entre dança e teatro, sempre a propor discussões sobre a cena contemporânea.

Seu percurso iniciou-se na dança, na adolescência, com aulas de balé clássico ministradas por Carlos Leite, solista do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e integrante do Balé da Juventude. Durante a temporada com o grupo em Belo Horizonte, Carlos Leite foi convidado pelo diretório central dos estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

para dar aulas na cidade. Em 1948, criou a primeira escola de dança clássica em Belo Horizonte, da qual Klauss foi um dos primeiros alunos. Depois de um ano de dedicação exclusiva, Klauss já era assistente e professor da escola e passou a fazer parte do Ballet de Minas Gerais, também criado por Carlos Leite.

Logo surgiram os questionamentos. Klauss decepcionava-se com a rotina das aulas, com regras rígidas e sem explicações, e com o fato de que o que ele via no palco não era o que se aplicava na sala de aula. Possivelmente daí tenham surgido seus primeiros momentos de dúvida, que o incitariam à indagação sobre aplicação de uma técnica no processo de criação cênica

Entre descobertas e decepções, procurava aprofundar seus conhecimentos, buscava também outras referências. Ainda durante sua formação como bailarino, o contato mais profundo com as artes plásticas o ajudou muito em suas investigações sobre o movimento. Era vizinho do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), do qual ficou amigo e passou a servir-lhe de modelo.

“Nesta época, frequentava o atelier do pintor e amigo Alberto da Veiga Guignard, então diretor da recém-criada Escola de Belas-Artes. Acontecia de posar para o artista e, nestas ocasiões, aproveitava para pesquisar, no próprio corpo, a intenção anterior ao movimento – a preparação do corpo anterior à execução do movimento, ou seja, a resposta sensório-motora à intencionalidade – ideia que continuaria desenvolvendo no seu trabalho.” (NEVES, 2008, p.22)

Além disso, durante sua breve estada em São Paulo, em que teve aulas com a russa Maria Olenewa com o objetivo de obter mais conhecimento da dança

clássica, visitou vários museus. Da observação das articulações, dos músculos, dos apoios dos corpos em diversas pinturas e esculturas, consciente de que os movimentos não poderiam ser apenas forma, começou a vislumbrar sua própria técnica.

O desencanto de Klauss com a metodologia usada pela maioria dos professores de balé clássico da sua época levou-o a um percurso que o faria transformar o ensino da dança no Brasil. Abriu, com Angel Vianna, a Escola Klauss Vianna, em 1958. Propôs uma didática inovadora para a época: o primordial era a expressão de cada um, e o professor tinha o papel de revelar a dança que se encontrava em cada aluno. Havia o estudo da anatomia, que levava para a dança o conhecimento científico do corpo, assim como o estudo da música e sua relação com a dança, traçando o perfil interdisciplinar da escola. Seus alunos já não usavam sapatilhas para poder ver melhor os pés. Os movimentos do balé continuavam os mesmos, mas o que mudava era o respeito aos espaços articulares e a consciência dada a esses movimentos.

Em 1959, é criado o Balé Klauss Vianna, formado pelas alunas da escola. Inicialmente amador, o grupo aos poucos foi se profissionalizando. Procurando uma adaptação do balé às características brasileiras de cultura, o Balé Klauss Vianna privilegiou trabalhar sobre temas nacionais e propunha a criação de um balé brasileiro, que tivesse uma expressão própria, superando os limites clássicos da dança.

“Já que sofrendo influências literárias, convivendo com um teatro experimental e absorvendo estudos de anatomia, artes plásticas, música e yoga, num meio intelectual efervescente e voltado para a

vanguarda, que foi a Geração Complemento, não havia como continuar coreografando “giselles”, “sílides” e “cisnes.” (TAVARES, 2010, p.41)

Da participação do Balé Klauss Vianna no I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, veio a oportunidade de trabalhar em Salvador. Rolf Gelewski, então diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, convidou Klauss para dar aulas. Seu encargo seria assumir o setor de dança clássica na universidade, pois Rolf queria, para a escola, um balé clássico com um enfoque diferente, não tão rígido. Klauss e Angel trabalharam em Salvador de 1962 a 1964.

Ao mesmo tempo em que Klauss propõe transformações no ensino de dança na universidade, ele também respira e absorve a cultura de Salvador. Sua pesquisa recebe influências da cultura popular da região, principalmente da capoeira e do candomblé: duas formas de expressão em que o corpo é o grande responsável pela comunicação.

Também, nessa época, continuou os estudos iniciados em Belo Horizonte, aprofundando os conhecimentos de anatomia, conhecendo bem a estrutura corporal do ser humano para trabalhar a parte anatômica aliada à dança e ao movimento expressivo. Concomitante a esse estudo, foi colocado em contato com técnicas em uso na Alemanha, por intermédio de Rolf Gelewski, através de quem conheceu o trabalho, dentre outros, de Mary Wigman e Rudolf Laban.

Após um período de dois anos de trabalho, Klauss e Angel foram para o Rio de Janeiro, em 1965. Durante alguns anos, Klauss ministrou aulas de dança clássica em escolas de bairro, e, apenas em 1968, começou a trabalhar na Escola Municipal de Bailados, com crianças. Mais uma vez, propôs uma nova forma de

ensinar a dança, criando uma aula lúdica que falava do corpo, das funções dos ossos, ao mesmo tempo em que primava pela espontaneidade dos movimentos.

Todavia, antes do trabalho na Escola Municipal de Bailados, teve início a sua trajetória marcante no teatro profissional no Rio de Janeiro. Klaus foi convidado, a princípio, para criar mais uma “dancinha” para *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato e atores como Dulcina de Moraes, Marília Pera, Oswaldo Loureiro e José Wilker. Porém, sua atuação foi além do que deveria ser o trabalho inicial proposto. Enquanto os coreógrafos estavam acostumados a criar uma movimentação com passos de dança já sistematizados - uma das técnicas utilizadas era o balé clássico -, Klaus percebeu a ineficácia dessa proposta, já que a maioria dos atores era desprovida de formação corporal. Sentiu a necessidade de desenvolver um trabalho que atendesse a esse corpo ainda despreparado, gerando a pesquisa de um método que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator. Buscou expor alguns princípios da dança e do movimento de maneira acessível para que os atores pudessem compreender. Propôs aos atores o desenvolvimento de “noções básicas do movimento, tais como flexibilidade, planos espaciais, ritmo, aguçamento dos sentidos e improvisação, a fim de possibilitar, desse modo, não apenas a apropriação de uma sequência coreográfica, mas também sua projeção espacial.” (TAVARES, 2010, p.58). Também já estimulava, tanto nos atores quanto nas bailarinas do elenco, a criação de movimentos, e não sua cópia. Apesar de o resultado, nesse trabalho, não o ter satisfeito plenamente, vislumbrou mudanças que atenderiam às necessidades específicas do corpo do ator. Era só o início.

“Pode-se afirmar, com certeza, que, a partir da montagem de *A Ópera de Três Vinténs* (1967), em que Klauss travou seu primeiro contato com o teatro profissional no Rio de Janeiro, assinando na ficha técnica a realização da “coreografia”, algo mudou na preparação corporal do ator.” (TAVARES, 2010, p. 42)

Klauss Vianna começou um trabalho inovador na cena teatral brasileira, realizando transformações no trabalho do ator, propondo elementos técnicos que desenvolvessem a consciência do movimento para a cena teatral. Ao mesmo tempo que deixava os princípios do movimento mais claros para os atores, foi estruturando sua própria técnica a partir do trabalho com o teatro. Nessa época, o teatro passava por um período de transição entre o predomínio da palavra, perseguida pela censura, e as novas propostas de interpretação e encenação que incitavam uma ênfase à linguagem corporal. O teatro começava a rejeitar a supremacia do texto, fazendo com que a expressão corporal dos atores, passo a passo, fosse conquistando importância cada vez maior. Assim, a pesquisa desenvolvida por Klauss surgiu num momento oportuno, inaugurando a função do preparador corporal, que atendia à necessidade de buscar a capacidade expressiva do corpo do ator - diferente do coreógrafo tradicional -, pois conscientizava o ator sobre as estruturas do seu próprio corpo e instrumentalizava-o para interpretar as novas concepções da cena brasileira.

Klauss preparou atores para as mais diversas peças, com personagens muito distintos, afinando os exercícios propostos com a linha de encenação. Iniciou com a realização de coreografias para o teatro, e, aos poucos, criou um trabalho específico para o corpo do ator: sua técnica passou por muitas transformações e interferiu na própria linguagem teatral da época.

Não cabe aqui esgotar a biografia de Klauss Vianna, nem relatar cada experiência sua no teatro, trabalho já cuidadosamente realizado por Joana Ribeiro da Silva Tavares em seu livro *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. Porém, torna-se interessante ressaltar algumas atuações marcantes na relação de Klauss com os atores, que particularmente me incitam como atriz, pesquisadora e professora, pois levantam questões que ainda hoje me são pertinentes e às quais busco responder através da minha atuação e da minha pesquisa, numa constante “escuta do corpo”.

Em sua incansável pesquisa, num processo de constante transformação e estruturação de sua técnica, a trajetória de Klauss Vianna no teatro revela vários termos utilizados nos programas das montagens: “batizou seu trabalho no teatro com, aproximadamente, oito termos distintos, a saber: coreografia, dinâmica corporal, expressão corporal, preparação corporal, direção corpo/espço, direção, criação e direção da técnica corporal e direção e movimentação corporal.” (TAVARES, 2010, p. 26)

Um notável momento de transição, em que seu trabalho deixa de ser o de coreógrafo tradicional e começa a ser reconhecido como “expressão corporal”, aconteceu em sua atuação na montagem de *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, em 1967. A direção foi de Fauzi Arap e tinha no elenco Tônia Carrero, Néelson Xavier e Emiliano Queiroz. O texto nitidamente não exigia nenhuma dança ou coreografia específica, porém o trabalho corporal era realizado diariamente a pedido dos atores, mais especificamente a pedido de Tônia Carrero, o que revelava que algo novo estava ocorrendo no teatro brasileiro, contribuindo para o surgimento da prática da “preparação corporal”. Atribui-se o fato de a atriz ter

requisitado o trabalho de Klauss à nítida dificuldade em construir uma personagem marginal, que era a prostituta decadente Neusa Sueli, o que exigia a desconstrução da imagem de mulher elegante e sofisticada que a atriz veiculava.

O trabalho corporal diário que Klauss começava a denominar de “expressão corporal” conseguiu sensibilizar o corpo dos atores e libertá-los para a entrega a personagens fortes, com cenas que variavam da sensualidade à mais extrema violência. O êxito dos resultados deve-se também à parceria harmoniosa entre Klauss e a direção, o que fez com que o espetáculo fluísse como um “balé sem música”, conforme definição de Fauzi Arap.

Navalha na Carne alcançou grande sucesso, principalmente a interpretação de Tônia Carrero para a prostituta decadente, o que valeu à atriz reconhecimento do público e da crítica da época. Posteriormente, todos os artistas envolvidos na montagem convidaram Klauss para participar de outros projetos. Tônia Carrero nunca interrompeu o trabalho de preparação corporal e requisitou a presença de Klauss nas suas montagens posteriores.

Assim, em *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, que estreou em 1971, e em *Constantina*, de Somerset Maugham, encenada em 1974, houve a intervenção de Klauss Vianna, que assinava no programa a preparação corporal. Ambas as montagens foram dirigidas por Cecil Thiré, ator e diretor, filho de Tônia Carrero. É curioso notar que, em *Casa de Bonecas*, a encenação foi fiel ao gênero realista da obra, e que *Constantina* era uma comédia ligeira de *boulevard*. Diante dessas propostas, até onde seria possível exercer o papel de preparador corporal? Klauss interveio nessas montagens aplicando exercícios de acordo com a demanda de cada peça, correspondendo à linha adotada pela direção, o que começa a chamar

a atenção para as inúmeras possibilidades de exploração dos princípios de sua técnica, que estava em constante desenvolvimento e evolução.

“Deste modo, os exercícios propostos por Klauss Vianna se afinavam com a linha de direção naturalista conduzida por Cecil Thiré. O que delineia um trabalho de preparação corporal, que se configura como uma “obra em aberto”, visto estar em constante adaptação a cada processo de encenação.” (TAVARES, 2010, p.112)

Klauss Vianna ainda participou como preparador corporal em duas montagens produzidas por Tônia Carrero: *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams, em 1976, e *Teu nome é mulher*, de Marcel Mithois, em 1979.

No percurso de Klauss no teatro, considero muito interessante o fato de ele também ter trabalhado como ator. Sua primeira experiência foi no final da década de 1940, num grupo amador, tendo participado de uma adaptação de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, interpretando o personagem que dava título à peça.

Seu regresso aos palcos como ator aconteceu na montagem de *Trágico Acidente Destronou Tereza*, de José Wilker. A peça foi dirigida por Kleber Santos e estreou em 1968. O personagem interpretado por ele era Renatinho, um professor comunista e homossexual, nada convencional, que poderia seguir uma caracterização grosseira construída com base em clichês. Todavia, o modo como Klauss deu vida a um personagem tão extremo impressionou não só o público, como também os colegas de trabalho e a crítica, unânime em considerar sua atuação uma grande revelação. Ele provou, com seu trabalho de construção

corporal e com seu processo de criação primoroso para a personagem, que a preparação corporal era decisiva para o êxito do ator, que o domínio e a utilização consciente da expressão do corpo eram de suma importância, principalmente naquele momento de transformação do teatro.

Vale notar que a importância desse trabalho não recai somente na revelação de um ator talentoso, mas também na sua experiência como preparador corporal, que não só aplica sua técnica no corpo do outro, mas acima de tudo a experiência no seu próprio corpo, na situação de ator, que participa da criação e apresentação de um espetáculo. É muito rico observar como Klauss vai construindo sua carreira de artista brilhante: bailarino, coreógrafo, professor, ator, criador e comunicador de uma técnica para cujos princípios ele próprio não via limites de exploração nas artes da cena.

Em *Hoje é Dia de Rock*, escrita por José Vicente, Klauss assinou o termo “expressão corporal” e assumiu, pela última vez, o papel de ator. A montagem do Teatro Ipanema estreou em 1971, e Klauss interpretou, numa criação considerada inesquecível, o personagem Seu Guilherme, um bêbado, músico de banda, amigo de Pedro Fogueteiro, pai da família cuja saga é contada na peça.

O espetáculo conquistou sucesso surpreendente devido a diversos fatores, dentre os quais se pode ressaltar o trabalho de Klauss Vianna como preparador corporal. Transformou-se num fenômeno junto ao público jovem, que assistiu a ele diversas vezes, identificando-se com a apresentação de características significativas da década de 1970, como, por exemplo, a contracultura, as drogas, a vida em comunidade, a transcendência e a proposta de um teatro ritualístico.

Nessa montagem, Klauss trabalhou a expressão corporal dos atores, as coreografias e influenciou decisivamente as marcações de cena. Nos ensaios, propunha o aquecimento inicial para despertar e disponibilizar o corpo do elenco para as improvisações, assim como para a montagem das cenas, que eram criadas pelo grupo e dirigidas por Rubens Corrêa. Essa rica experiência era feita em parceria com a compositora e diretora musical Cecília Conde, que realizava a integração do movimento com a música num diálogo constante. Assim, a partir da consciência da estrutura ósseo-muscular, era possível trabalhar a intenção da fala, pois “quando Klauss trabalhava o corpo, ela aproveitava seus exercícios para trabalhar a voz, observando como a projeção do som influenciava na dimensão dos gestos e na expressão de cada um” (TAVARES, 2010, p.157). A parceria com Cecília Conde se estendeu por várias montagens, numa constante integração entre corpo e voz.

É importante notar como Klauss estava sempre disponível para a proposta do grupo, sem impor movimentos ou marcações: ele estimulava os atores a criarem seus próprios movimentos, buscando compreender a emoção que vinha do texto para que a integração do movimento com a fala fosse orgânica e expressiva. Tudo era sempre criado em plena sintonia com a dramaturgia pretendida pelo diretor. Vale notar que a parceria de Klauss com o Teatro Ipanema realizou-se em várias montagens, o que contribuiu para a construção de uma nova linguagem cênica proposta pelo grupo ao mesmo tempo em que o trabalho de expressão corporal do ator ganhava um grande espaço no teatro da década de 1970, e encontrava na proposta de Klauss Vianna uma referência que influenciava toda uma geração.

“O trabalho de “expressão corporal” em *Hoje é dia de rock* conferiu a Klauss Vianna um Molière inédito: o Prêmio Air France de Teatro de 1972, na categoria especial por seu trabalho de “expressão corporal” nesta montagem e no conjunto de sua obra no teatro. Observe-se que do montante de quatorze peças realizadas até então, Klauss Vianna registrou seu trabalho como “expressão corporal” com mais frequência nas fichas técnicas dos espetáculos que ocorreram, justamente, neste período de trabalho com o Teatro Ipanema. Depois desta fase, a “expressão corporal” foi cedendo espaço para a “preparação corporal”, em alternância com a “dinâmica corporal” e a “direção de corpo” até se transformar na própria direção do espetáculo, como se verá em *O Exercício* (1977) e *Conversa entre mulheres* (1978).” (TAVARES, 2010, p.165)

Em algumas montagens, mesmo com a proposta de trabalhar como preparador corporal, Klauss se aproximou muito da função do diretor, tamanha era sua influência nos espetáculos. Surgiu, então, em 1977, a possibilidade de um potencial diretor se atrever a assumir essa função. A montagem foi *O Exercício*, de Lewis John Carlino, com Gracindo Jr. e Marília Pêra. A princípio, Klauss Vianna havia sido convidado para trabalhar na preparação corporal dos atores. Porém, no decorrer dos ensaios, os atores se decepcionaram com a condução do então diretor, José de Anchieta, que enfatizava a construção psicológica dos personagens, priorizando o tradicional “trabalho de mesa”. A proposta inicial dos atores era criar um espetáculo que lhes possibilitasse experimentar, investigar e questionar a arte de representar. Por isso, a escolha de um texto com uma estrutura não convencional, que lhes permitia improvisar. Resolveram, então, convidar Klauss para dirigir, e a peça foi montada em duas semanas. Esse

momento constitui um ápice na trajetória de Klauss, que respondia pela encenação como um todo.

Houve um perfeito entrosamento entre os membros da equipe de criação, que se propôs a fazer a montagem, ficando claro que o foco era o trabalho do ator. A proposta de Klauss encontrou um terreno muito fértil nessa montagem que valorizava “o ator como centro da ação e principal responsável pela representação do cenário, traduzido tanto pela fala, quanto pela gestualidade” (TAVARES, 2010, p.194). O processo de trabalho foi todo estruturado sobre o ator, que, através da análise minuciosa do corpo e dos estímulos corporais, buscava atingir as emoções mais profundas, expor e transpor os limites do corpo, despertar a sensibilidade e disponibilizar os atores para descobertas não só sobre seus personagens, mas sobre si mesmos, enfatizando um trabalho em que o indivíduo também é transformado: um trabalho em que o corpo é (re)descoberto como soma, como um todo, no qual cada parte tem sua importância para a transformação corporal.

Reconheço aqui um dos grandes motivos da minha escolha pela Técnica Klauss Vianna: a possibilidade de transformação do indivíduo-ator, que encontra no seu próprio corpo infinitas possibilidades de atuação na cena.

Na concepção estética do espetáculo em questão, a música, o cenário, os figurinos e a iluminação não se sobrepunham à ação, mas se integravam ao trabalho do ator. Klauss ainda propôs algumas inovações, dentre as quais a preparação corporal fazia parte do próprio espetáculo, que tinha início com um exercício de relaxamento e de manipulação entre os atores; as marcações não precisavam necessariamente ser repetidas do mesmo modo, no mesmo local, o

que levou a atriz Marília Pêra a comparar a direção de Klauss com uma espécie de “coreografia-mutante”. Havia, ainda, no segundo ato, um diálogo dos atores, que abandonavam seus personagens para falar diretamente com o público.

“Esse processo de ensaio, que utilizou o texto como pretexto para a experimentação, trazendo à cena pontos em comum da vida real dos atores com a ficção dos personagens, aproximou o palco e a plateia pela empatia provocada com a exposição da realidade íntima dos intérpretes. E para manter viva a espontaneidade dos atores que representavam na fronteira entre um depoimento pessoal e uma linguagem cênica, Klauss Vianna propôs a realização de exercícios, que permaneceram durante toda a temporada.”
(TAVARES, 2010, p.198)

O espetáculo correspondeu à aspiração dos atores, que ressaltaram a qualidade de experimentação que puderam empreender na busca de um aprofundamento na arte de interpretar. Klauss Vianna reconheceu o êxito da aplicação dos princípios de sua técnica no teatro brasileiro, num trabalho que lhe valeu de imediato uma indicação como revelação e melhor diretor pelo prêmio Mambembe. Durante toda a temporada, ele contou com uma plateia sempre lotada.

Ainda no Rio de Janeiro, em 1975, Klauss tornou-se diretor da Escola de Teatro Martins Pena, a escola oficial de teatro do Rio de Janeiro na época. Nesse espaço, colocou em prática muito do que estava elaborando sobre uma abordagem didática das artes cênicas. Em 1978, deixou a Martins Pena e passou a dirigir o Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro (Inearte), onde ficou por dois anos.

Seu envolvimento com o teatro foi marcante. Cada montagem realizada teve importância na construção desse trabalho ímpar com os atores. Cada uma delas com o acompanhamento da crítica da época - desfavorável algumas vezes e favorável tantas outras -, que reconhecia uma proposta inovadora na preparação dos atores, que certamente influenciou uma estética teatral predominante na década de 1970 no Rio de Janeiro.

Em 1980, Klauss Vianna mudou-se para São Paulo. Segundo suas palavras, “tinha um fator profissional, porque eu já dera um curso na academia do Ivaldo Bertazzo e tinha certa afinidade com a cidade. Ao mesmo tempo, estava sem muita saída no Rio, a dança praticamente não existia mais. Juntando tudo isso com as circunstâncias pessoais e afetivas, minha ida para São Paulo foi um pouco de fuga e de busca – como parece ser em todos os casos.” (VIANNA, 2005, p.56)

Em São Paulo, iniciou uma nova fase em sua carreira, com uma atuação mais direcionada para a dança. Ministrou aulas na academia de Lala Doheinzelin, nas escolas de Ruth Rachou e Renée Gumiel e, por último, na Academia Steps – Espaço de Dança.

Dirigiu a Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo, onde mais uma vez buscou modificar a mentalidade vigente para imprimir sua postura inovadora de pensar a dança. Introduziu aulas de dança moderna, realizou espetáculos com os alunos, e abriu a escola para a comunidade, com a criação de uma turma noturna.

Saiu da Escola de Bailados para assumir a direção do Balé da Cidade de São Paulo. Deixou importantes iniciativas, como o fato de introduzir aulas de

interpretação teatral e instigar a leitura e o diálogo, buscando despertar o desenvolvimento crítico dos bailarinos. Recebeu, por “Bolero”, o prêmio da APCA como diretor artístico do melhor espetáculo do ano.

Depois de décadas como professor e pesquisador, montou o espetáculo de dança *Dã-dá Corpo*, que recebeu o prêmio “Melhor pesquisa em Dança”, concedido pela APCA. Posteriormente, foi contemplado com a bolsa de estudos da Fundação Vitae, de São Paulo, para escrever seu único livro, *A Dança*, em colaboração com o jornalista Marco Antonio de Carvalho.

O foco que pretendo dar a essa nova fase em São Paulo recai sobre o fato de Klauss não ter se afastado do teatro. O trabalho voltado para a expressividade corporal do ator se manteve nas aulas e nas oficinas que ministrava. A participação em montagens teatrais foi bem menor, porém vale ressaltar a grande retomada de Klauss na preparação corporal do ator, imprimindo de tal forma sua marca na escritura cênica de *Mão na Luva*, que transformou a peça numa “coreografia com palavras”.

A peça *Mão na Luva* foi escrita por Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianinha. Estreou, em 1984, com Aderbal Freire-Filho na direção e Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini no elenco. Klauss Vianna assinou a direção e movimentação corporal, que compreendeu “o trabalho preliminar de “preparação corporal”, seguido da “direção de movimento”, em que o coreógrafo trabalhou sobre o aprimoramento das marcações” (TAVARES, 2010, p.206).

Na primeira fase, Klauss conduzia um aquecimento diário, com exercícios e improvisações que buscavam trazer para o corpo dos atores, mediante uma

intensa pesquisa, a consciência da importância do alongamento, dos apoios que geravam o impulso para os movimentos e da presença das musculaturas mais internas. A peça tratava das tensões amorosas de um relacionamento: a ação se desenrola na noite em que a mulher resolve se separar do marido, e os fatos do passado, que justificavam sua atitude, são apresentados no formato de *flash-back*, o que exigia mudanças bruscas na composição corporal das personagens. Era necessário compreender as estruturas ósseo-musculares que despertavam as emoções necessárias para a condução das personagens, e também a variação de tónus indispensável para os rápidos deslocamentos espaciais com mudanças bruscas de emoções.

A contribuição de Klauss nessa montagem também diz respeito ao aperfeiçoamento das marcações do diretor, definindo a movimentação de tal forma que a encenação toda poderia ser considerada uma dança. O diretor propunha as marcações, que eram trabalhadas por Klauss, que oferecia ferramentas fundamentais para habilitar os atores tecnicamente para cumpri-las sem desgaste físico, com organicidade e de forma que as intenções das falas transparecessem nos movimentos.

“Segundo o ator, apesar de Klauss não coreografar os movimentos dos atores, a marcação final era praticamente uma coreografia. Um trabalho que atendia às necessidades do ator, estimulando sua imaginação e oferecendo-lhe apoio técnico. Nanini continuou frequentando as aulas de Klauss, onde trabalhava com um mapa do corpo humano, aprendendo a localizar a origem anatômica dos seus movimentos.” (TAVARES, 2010, p.215)

Nessa montagem, mais uma vez, Klauss, em parceria com o diretor, realizou um trabalho que valorizou primordialmente os atores. Também é importante ressaltar como nas propostas de Klauss as linguagens da dança e do teatro naturalmente se contaminavam, influenciavam-se mutuamente, como ele próprio reconhecia o fato de que “tudo isso era de uma riqueza enorme, porque meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que faria para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança de dia. E tudo se juntava numa coisa só.” (VIANNA, 2005, p.43)

Observa-se, em suas inúmeras parcerias, como Klauss buscava sempre interagir com os atores, encenadores, músicos, cenógrafos, iluminadores, propondo uma constante escuta dos elementos do espetáculo, um diálogo entre os sistemas cênicos, atendendo às necessidades singulares de cada montagem. Especificamente com os atores, direcionava as propostas de acordo com a disponibilidade do grupo, atento às demandas específicas de cada encenação. Um trabalho incansável que coloca em evidência sua sensibilidade para perceber o que cada ator precisava, sua disponibilidade para adaptar e transformar sua pesquisa, e a experiência para saber o melhor caminho para a conquista dos resultados: um conjunto de qualidades que realmente o fazia um artista plural.

É importante observar que Klauss trabalhou com grandes artistas de teatro deste país, nos quais encontrou a escuta e a disponibilidade necessárias para a troca. Na sua relação com o teatro, contribuiu decisivamente para a valorização do trabalho corporal do ator, difundiu a função de preparação corporal, tornando-a indispensável a partir da década de 1970. Numa constante elaboração

de seus princípios, suas investigações no teatro foram de suma importância no desdobramento de sua técnica corporal. A última participação de Klauss em uma montagem teatral ocorreu no espetáculo *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, sob a direção de Francisco Medeiros, em 1988.

Cabe ressaltar que Klauss realizava seu trabalho para disponibilizar o corpo do ator para processos interpretativos muito diferenciados: possibilidade que vislumbro desde que comecei a investigar a Técnica Klauss Vianna no meu próprio corpo e nas minhas criações cênicas, assim como nas montagens com os alunos. Cada experiência revela o enorme alcance e as inúmeras possibilidades de exploração dos princípios dessa técnica: uma de suas maiores conquistas, na minha opinião, é o fato de instrumentalizar o ator para que ele seja um criador autônomo em qualquer situação.

Sua pesquisa continuou nas aulas com atores e bailarinos, o que culminou na criação, em 1992, da Escola Klauss Vianna, em parceria com Rainer Vianna e Neide Neves. O objetivo da Escola Klauss Vianna era a habilitação de bailarinos e professores através do curso de formação na Técnica Klauss Vianna. Porém, nesse mesmo ano, no dia 12 de abril, Klauss faleceu: deixou muitas marcas no campo das artes cênicas, tendo recebido diversos prêmios que consagraram sua importante atuação na dança e no teatro. Acima de tudo, revelou o grande valor de uma técnica elaborada totalmente por um brasileiro.

É importante lembrar a contribuição de Angel Vianna na realização desta pesquisa. Bailarina, preparadora corporal, fundadora e professora da Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro, teve a trajetória semelhante à de Klauss Vianna, pois ambos foram parceiros de trabalho e de vida durante muitos anos. No teatro,

Klauss “sempre contou com a ajuda de Angel, que demonstrava fisicamente suas sugestões e que colaborou na elaboração dos princípios de sua metodologia de trabalho com os atores” (NEVES, 2008, p.27).

Rainner Vianna, filho de Klauss e Angel, estudou, pesquisou e aplicou a técnica, tendo uma atuação fundamental na exploração didática e na sistematização dos seus princípios. Klauss, em sua ação permanente de pesquisa, não se preocupou em sistematizar uma técnica de ensino, não era seu objetivo como criador. Coube a seu filho e a Neide Neves iniciar essa tarefa, fazer uma análise detalhada dos tópicos corporais abordados em sala de aula, analisando minuciosamente o trabalho, deixando-o acessível às pessoas que tinham interesse em formação nessa técnica, com o propósito de preservar a pesquisa do pai e torná-la presente e viva para as próximas gerações. Porém, Rainer faleceu em agosto de 1995.

“Na segunda metade da década de 1980 e início dos anos 1990, Rainner Vianna, ao lado de Neide Neves, desenvolveu o processo de sistematização, sugerindo procedimentos para abordar seus princípios em sala de aula, criando uma estruturação didática da técnica, não chegando, entretanto, a registrar ou publicar um trabalho escrito sobre essa sistematização.” (MILLER, 2007, p.23)

Em 2007, foi publicado o livro *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna* (Ed. Summus), no qual Jussara Miller, que foi aluna de Klauss e trabalhou diretamente com Rainner Vianna na Escola Klauss Vianna, realiza o registro da sistematização da Técnica Klauss Vianna, fruto de anos de pesquisa e resultado de sua dissertação de mestrado. A partir do trabalho com os princípios

dessa sistematização, vivenciada no Salão do Movimento, nas aulas de Jussara Miller, realizei minhas investigações registradas no terceiro capítulo.

A Gaivota de Tchekhov: Nina em foco

“NINA - Em troca da felicidade de ser uma escritora ou uma atriz, eu suportaria o desprezo dos meus conhecidos, a penúria, as decepções, eu moraria num sótão, só comeria pão de centeio, suportaria a insatisfação comigo mesma, sofreria com a consciência das minhas imperfeições, mas em compensação eu exigiria para mim a glória... a glória autêntica, estrondosa...” (TЧEKHOV, 2010, p. 56)

Com o objetivo de abordar caminhos para a criação teatral a partir da exploração de princípios da Técnica Klauss Vianna, proponho investigar, como impulso para a criação, a trajetória da personagem Nina, de *A Gaivota* (1896), primeira grande peça de A. P. Tchekhov (1860-1904).

A questão sempre colocada é: por que Nina? Diante de tantas personagens interessantes e de tantas obras reconhecidas da dramaturgia, por que Nina? Antes de qualquer resposta fria e racional, o que verdadeiramente influenciou a escolha foi um encantamento enorme pela personagem. Sinto-me comovida com sua trajetória, que se inicia com uma ingenuidade ensolarada, e seu sonho de se tornar uma grande atriz, mas que despenca vertiginosamente para a realidade e as frustrações da vida. Um percurso tão atual se remetermos à trajetória de inúmeros artistas que hoje iniciam, repletos de sonhos, suas carreiras, entregam

suas vidas na esperança de algum reconhecimento, e que terminam, sem escolha, no “vagão de terceira classe”.

Assim, considera-se menos o fato de Nina ser uma personagem russa de Tchekhov em uma época determinada e mais o de o autor expressar ações repletas de humanidade presentes em cada momento de seu percurso que a torna uma personagem universal.

O objetivo não é traçar uma análise completa da obra *A Gaivota*, mas analisar o percurso da linha dramática da personagem; levantar as potencialidades cênicas para pesquisar a criação a partir do aprofundamento na trajetória pessoal de Nina; identificar suas transições, que fazem vislumbrar (des)construções corporais no decorrer da peça e que mostram um rico material propulsor para um processo criativo. Nesse caminho, diante do imenso leque de possibilidades, a proposta é realizar escolhas que estimulem a criação cênica.

Antes de iniciar a abordagem sobre Nina, acredito que, diante de uma obra tão importante para a dramaturgia moderna, que incitou a elaboração de um novo sistema de interpretação e a criação de um novo teatro, torna-se interessante compartilhar algumas questões que envolveram o percurso de *A Gaivota*.

A Gaivota e o Teatro de Arte de Moscou

Amplamente conhecido e premiado na Rússia por seus contos e novelas, Tchekhov prometera, após o fracasso retumbante da estreia de *A Gaivota*, montada em 1896, pelo Teatro Alexandrínski, de São Petersburgo, nunca mais

escrever para o teatro. Na ocasião, faltara uma coordenação entre as sutilezas do texto e sua encenação, que não conseguiu exprimir cenicamente a originalidade e a novidade presentes na dramaturgia tchekhoviana. Gerou-se uma incompreensão entre autor e público, este acostumado às práticas correntes de teatro, às estruturas dos textos clássicos, às comédias de costume, *vaudevilles* e farsas. Houve dificuldade no fato de a obra apresentar uma inversão no modo predominante de desenvolver a ação “a tal ponto que a curva dramática vai atingir os níveis de clímax em eventos que se situam fora do espaço e mesmo do tempo das *dramatis personae*” (GUINSBURG, 2010, p. 91). Causou estranheza para os que esperavam um ritmo já estabelecido de andamento crescente, rumo ao clímax e desenlace da peça. Para completar, não havia a presença de heróis e heroínas que possibilitariam a interpretação marcante dos grandes atores e atrizes da época, que visavam ressaltar seus talentos individuais. Acrescenta-se, ainda, um fato apontado por Rubens Figueiredo no posfácio de sua tradução da peça:

“Porém a causa imediata do fracasso da primeira montagem pode ter sido algo mais simples. Vigorava, na época, a tradição de dedicar a estreia em benefício de um ator famoso. Às vezes, nessas ocasiões, duas peças eram encenadas na mesma noite e assim aconteceu em 17 de outubro. A homenageada foi a atriz cômica Levkêieva, que entraria em cena numa comédia após a apresentação de *A gaivota*. A plateia, em sua maior parte formada por admiradores de Levkêieva, estava ansiosa para rir de suas personagens burlescas.” (FIGUEIREDO, in TCHEKHOV, 2010 p.118)

Após o fracasso da apresentação, Tchekhov, repleto de incertezas e desiludido como dramaturgo, negou decididamente a solicitação de Nemiróvitch-

Dântchenko para encenar o texto em seu novo teatro: o Teatro de Arte de Moscou (TAM) que, fundado por Konstantin Stanislavski e Nemiróvitch Dântchenko, propunha, desde sua criação, inovações e originalidade no fazer teatral.

O autor russo proibiu a montagem de sua peça e foi categórico ao dizer que não escreveria mais para o teatro. Porém, Dântchenko não tinha a menor dúvida sobre a riqueza e as possibilidades teatrais de *A Gaivota*. Não poupou esforços para mudar a opinião do autor, insistindo através de cartas e de uma visita pessoal.

De Nemiróvitch-Dântchenko para Anton Tchékhev

28 de abril de 1898

Moscou

Tornei esse um assunto de meu interesse e pretendo demonstrar o que penso serem os quadros maravilhosos da vida em trabalhos como Ivanóv e *A Gaivota*. Esta última desperta especialmente meu entusiasmo, e estou mais do que pronto e disposto a afirmar que o drama oculto e a tragédia em cada personagem nas peças, dada uma produção habilidosa, que não seja gasta, e extremamente bem realizada do começo ao fim, provocará também o entusiasmo da plateia. Pode ser que a peça não provoque uma enxurrada de aplausos, mas o que posso garantir é que uma produção autêntica, com um frescor de qualidade, livre de toda a rotina, será um triunfo artístico. O que nos detém é sua permissão. (TAKEDA, 2003, p.55)

Permissão concedida, Stanislavski e Dântchenko abordaram com tal compreensão as inovações da dramaturgia tchekhoviana na prática da cena que a estreia em Moscou despertou outra impressão. O trabalho competente da encenação e o planejamento de Stanislavski propuseram uma interpretação livre de convencionalismos, respeitando as pausas e os silêncios como parte

estruturante do ritmo do texto, e compreendendo a importância e as revelações do subtexto, preenchendo de significação os pensamentos não verbalizados, o que estava “além” das palavras.

A sensibilidade de Dântchenko, a genialidade de Stanislavski, toda a intensidade com que foi preparada a montagem e o envolvimento crescente dos intérpretes e encenadores não só levaram ao sucesso da obra como também concretizaram as principais propostas do TAM para a criação de um novo teatro.

“Entreviam nela um real ponto de partida para uma das principais ambições programáticas do TAM, ou seja, o intento de libertar a arte cênica das formas esclerosadas e convencionais em que ela se achava e instilar-lhe sangue novo e autenticamente artístico.”
(GUINSBURG, 2010, p. 105)

Foi possível criar uma empatia com o público moscovita, que pôde compartilhar os retratos da vida e da alma de personagens tão próximos em pensamentos, desejos, anseios e insatisfações.

A estreia em Moscou aconteceu em dezembro de 1898, e a carta que Dântchenko envia a Tchekhov pode descrever a impressão causada:

De Nemiróvitch-Dântchenko para Tchékhev

18 de dezembro de 1898

Acabamos de apresentar A Gaivota, sucesso colossal. Depois do Primeiro Ato, tamanho aplauso, seguido de uma série de triunfos. Com minha declaração, depois do Terceiro Ato, de que o autor não estava presente, o público exigiu que um telegrama fosse enviado a você em nome dele. Estamos delirantes de alegria. Todos nós abraçamos você, escreverei detalhadamente. (TAKEDA, 2003, p. 94)

Após essa breve exposição do percurso da obra, apresento, a seguir, a minha análise da trajetória da personagem Nina.

Nina em foco

Um simples resumo das ações de Nina pode dar a impressão de um percurso completamente diferente do que se encontra na obra, pois, no caso de Tchekhov, é nos menores detalhes que a ação se desenha e se desenvolve. Não é possível analisar só o que está escrito, só a fala da personagem, mas o que está por trás de tudo. Como nesse texto muitas das falas deixam espaço para possíveis interpretações, com a presença de poucas indicações nas rubricas, fica claro que se trata aqui de uma leitura da trajetória de Nina com a consciência de que o que proponho não é o único modo de interpretar a cena. A análise da trajetória funciona principalmente para visualizar as transformações e os estados de espírito gerados no decorrer da obra, com o objetivo de realizar escolhas que influenciam diretamente o processo criativo.

“...pode-se conceber A Gaivota como um texto cujas diretrizes para a necessária movimentação cênica correspondente à sua ação verbal são dadas apenas parcialmente.” (WILLIAMS, 2010, p.25)

Entendo como principais temas da obra o amor e a arte. Os amores mal-sucedidos estão presentes tanto no núcleo da ação quanto nas cenas periféricas, e o debate sobre arte permeia grande parte do texto. Existe uma discussão sobre o fazer teatral e sobre gente de teatro.

Pode-se dizer que a peça é elaborada em torno de Arkádina, Trepliov, Trigórin e Nina, artistas com constantes conflitos. As relações de Nina com os outros três personagens citados são as principais alavancas para o entendimento de sua trajetória, por isso proponho que a análise seja concentrada nesse núcleo.

Arkádina é uma famosa atriz de teatro que volta para visitar sua propriedade rural, acompanhada de seu jovem amante, Trigórin, um escritor célebre, mas insatisfeito com o que produz. Seu filho, Trepliov, quer receber com a estreia de sua nova peça de vanguarda, representada pela estreante Nina.

No primeiro ato de *A Gaivota*, Nina irrompe na cena, agitada, carregada de uma história repleta de conflitos, que o público ainda não conhece. Porém, a vida pregressa da personagem já está presente nas suas expressões assim que entra em cena. O pai e a madrasta a controlam muito, e sair de casa é extremamente difícil para ela. Sendo assim, teve que sair escondida para fazer algo que não deveria ser feito: apresentar a peça escrita por Trepliov.

NINA Não foi nada... Vejam, estou até sem fôlego. Tenho de voltar daqui a meia hora, precisamos nos apressar. Não posso, não posso, não me detenham, pelo amor de Deus. Papai não sabe que estou aqui. (TCHEKHOV, 2010, p.17)

Os fatos sobre as dificuldades de Nina com a família continuam sendo apresentados no decorrer desse ato. A falecida mãe deixou a fortuna de herança para o marido, mas Nina ficou sem nada, pois o pai já havia deixado tudo de herança para a segunda esposa. Esses fatos, que pertencem ao passado da personagem, de alguma forma pesam sobre Nina e podem ser traduzidos, sob meu ponto de vista, mais na construção corporal do que com palavras.

Se retornarmos novamente ao passado para entender os relacionamentos que o autor propõe, é possível imaginar que Trepliov é apaixonado por Nina há muito tempo. A relação dos dois acontece desde muito antes de a peça começar. Nina é protagonista da obra de Trepliov, e, por que não dizer, de sua vida.

Mas como Nina corresponde a esse amor? Alguns indícios são sugeridos. No início da peça, no meio do transtorno de emoções, Trepliov procura se aproximar cada vez mais. Ela aceita beijá-lo de uma forma tímida, porém logo em seguida muda de assunto. Percebe-se que a proximidade de Trepliov não é interessante para ela, que o evita constantemente. Além disso, Nina comenta que está nervosa por se apresentar para um escritor famoso: ela pergunta se Trigórin é jovem e demonstra um grande interesse pela vida desse outro homem.

Durante todo o primeiro ato, o estado de espírito que cerca Nina expõe uma aflição constante: uma ansiedade gerada não só pelo fato de apresentar uma peça e ter que enfrentar o julgamento de uma atriz famosa e de um grande escritor de Moscou, mas principalmente pelo conflito entre cumprir as ordens do pai autoritário e respeitar o seu desejo de ficar num lugar que a atrai, que a seduz pela boêmia, pela vida artística que os personagens vivenciam. Nina é atraída para aquele lugar como uma gaivota é atraída para o lago.

NINA A senhora nem imagina como eu lamento ter de partir.

ARKÁDINA Alguém devia acompanhá-la até sua casa, meu anjo.

NINA [*assustada*] Ah, não. Não!

SÓRIN [*para ela, em tom de súplica*] Fique!

NINA Não posso Piotr Nikoláievitch.

SÓRIN Fique só mais uma hora. Por favor...

NINA [*após refletir, em lágrimas*] É impossível! [*Abana a mão e sai ligeiro*] (TCHEKHOV, 2010, p. 30)

O estado de espírito do segundo ato é inteiramente diferente. O sol está brilhando e faz calor. É sempre importante observar como as estações do ano e o clima influenciam ou deixam transparecer o humor das personagens. Se no final do primeiro ato Nina deixa a cena *em lágrimas* e aflita, pois seu pai a espera, sua chegada agora é completamente outra, com uma atmosfera ensolarada e o humor alegre, pois o pai e a madrasta viajaram e ela tem três dias livres.

NINA [*senta-se ao lado de Arkádina e a abraça*] Estou tão feliz! Eu agora pertencço à senhora. (TCHEKHOV, 2010, p.41)

A admiração de Nina por Arkádina já havia sido apontada na peça, e na relação que se segue fica ainda mais claro que ela a idolatra. Tudo a fascina: seu modo de ser, de viver. Nina imagina uma vida glamourosa para essa grande atriz - as festas, o reconhecimento, a glória - e a encanta o tratamento de diva exigido por essa mulher. A ideia que ela tem é de que essa atriz famosa é um ser superior, assim como ela própria deseja ser um dia. Arkádina e Trigórin representam o mundo da fama completamente diferente da realidade da jovem oprimida pelo pai e pela madrasta. Ao mesmo tempo, a convivência mostra que esses artistas também têm conflitos humanos. Quando Trepliov chega, Nina acabou de descobrir que a vida não é exatamente o que pensou que fosse para aquelas pessoas.

NINA [*sozinha*] Como é estranho ver que uma atriz famosa chora, e ainda por cima por um motivo tão fútil! E como também é estranho que um escritor célebre, adorado pelo público,

sobre quem todos os jornais escrevem, cujo retrato é vendido em toda parte, um escritor que já foi traduzido em outras línguas, passe o dia todo pescando no lago e fique tão contente por ter apanhado duas carpas. Pensei que pessoas famosas fossem inacessíveis, que desprezassem a multidão e que, com a sua glória, com o esplendor de seus nomes, como que se vingassem da multidão, porque a multidão dá mais valor à origem nobre e à riqueza. Mas na verdade essas pessoas choram, pescam, jogam cartas, riem e se zangam como todo mundo... (TCHEKHOV, 2010, p. 48)

Essas pessoas começam a lhe parecer mais próximas e acessíveis. Trepliov, então, já não encontra mais a mesma Nina. Ela está com suas próprias ideias, sua transformação já foi iniciada.

Nina não compreende porque Trepliov matou aquela gaivota e a colocou aos seus pés. Assim como as pessoas que assistem à apresentação, ela também não compreende a peça que ele escreve e que, na sua humilde opinião, deveria ter enredo, personagens, romance. Não entende essa nova proposta inspirada pelo simbolismo. Está encantada com o teatro comercial, tão bem representado por Arkádina. Nina se solidariza com a grande atriz justamente por admirá-la, por acreditar que o que ela faz é realmente teatro, ignorando as propostas de inovações.

Acima de tudo, Nina e Trepliov já não conseguem alcançar um ao outro, a barreira é grande demais. Agora um passa pelo outro como dois estranhos. Quando Trepliov deposita a gaivota morta aos seus pés, Nina tem aquela maneira tolerante de quem fala com um fracassado. Ela o rejeita. Conversa com alguém que realmente não faz mais parte da sua vida. Suas almas estão distantes. Eles não conseguem se comunicar. Essa é uma situação muito presente nas obras de Tchekhov: a incomunicabilidade entre as pessoas. Os personagens não se

conhecem, não entendem e não querem entender o que se passa com o outro. Não há escuta, como se fossem surdos um para o outro.

NINA Não estou reconhecendo o senhor.

TREPLIOV Sim, depois que eu mesmo deixei de reconhecê-la. Você mudou com relação a mim. O seu olhar ficou frio, minha presença a constrange.

NINA Ultimamente, o senhor se irrita à toa, se expressa de um modo totalmente incompreensível, como se usasse símbolos. Veja aqui esta gaivota, também deve ser um símbolo, ao que parece, mas, me desculpe, eu não entendo... [*Põe a gaivota sobre o banco*] Sou simples demais para compreender o senhor. (TCHEKHOV, 2010, p.49)

Nina, nesse momento, quer voar em busca de algo mais, além daquele modo de viver rural, sem perspectivas. Por isso, sua relação com Arkádina e, principalmente, com Trigórin vai determinar suas escolhas e seu futuro. Ela está encantada pelo mundo do estrelato, e sua paixão pelo famoso escritor é inevitável. Apesar da paixão, nessa relação, a real comunicação também é muito frágil. Nina e Trigórin vivem em universos distintos e se tornam ainda mais distantes porque imaginam uma realidade inexistente para o outro. Nina diz que inveja o escritor, que a vida dele é esplêndida, mas não leva em conta seu passado, o fato de ele já ter sido rejeitado tantas vezes, e de ele viver angustiado, dia e noite escrevendo. Ela só consegue imaginar a vida de celebridade de Trigórin, que supõe ser gloriosa.

NINA Que mundo maravilhoso! Como invejo o senhor, ah, se soubesse! Como o destino das pessoas é diferente. Uns mal conseguem arrastar a sua existência tediosa e apagada, sempre igual às outras, sempre infeliz; mas, para alguns outros, como o senhor, por exemplo – um em um milhão -, o destino reserva uma vida interessante, radiosa, repleta de sentido... o senhor é feliz... (TCHEKHOV, 2010, p. 51)

O escritor, no entanto, preza a natureza e as coisas simples, e julga sua vida desagradável, sem sentido.

TRIGÓRIN Assim que termino um trabalho, corro ao teatro ou vou pescar: quem sabe assim eu consiga descansar, me esquecer de mim mesmo, ah... Nada disso: dentro da minha cabeça, logo começa a girar uma pesada bola de ferro fundido, um novo tema para um conto, e logo me arrasto até a mesa e de novo tenho de escrever e escrever o mais depressa possível. E é sempre assim, sempre, nunca dou sossego a mim mesmo e tenho a sensação de que estou devorando a minha própria vida...

Será que não estou louco? Será que meus conhecidos e amigos se dirigem a mim como a uma pessoa sã? “O que o senhor anda escrevendo? Com que nos brindará a seguir?” Sempre a mesma coisa, e fico com a impressão de que essa atenção de meus conhecidos, os elogios, a admiração, tudo isso é uma mentira, tenho a sensação de que estão me enganando, como fazem com uma pessoa doente... (TCHEKHOV, 2010, pp. 52-53)

O encontro entre seus mundos acontece de forma distorcida: cada personagem imagina para o outro uma realidade projetada, e não a realidade verdadeira. Nina projeta para Trigórin uma vida de beleza e fama. Ele interessa-se pela inocência, pureza e ingenuidade de Nina. A escuta não acontece, e o que se supõe ser um diálogo são simples monólogos, nos quais cada personagem mal ouve o que lhe diz o outro.

Para finalizar o encontro, Trigórin não deixa de fazer anotações em seu caderno, já que os acontecimentos da vida alimentam sua arte e ambas se misturam. O que ele sugere ser uma simples ideia para escrever um conto mais parece prever o futuro de Nina, no qual a gaivota, título da obra, configura a vida da personagem:

TRIGÓRIN ... uma jovem vive na beira de um lago, desde a infância, como a senhorita; ama o lago, como uma gaivota, e é feliz e livre, como uma gaivota. Mas de repente aparece um homem, ele a avista e, por pura falta do que fazer, ele a destrói, assim como aconteceu a essa gaivota. (TCHEKHOV, 2010, p.57)

No terceiro ato, o destino de Nina começa a ser transformado a partir de suas decisões. A atmosfera agora é outra, pois fica evidente que haverá uma partida. Os preparativos para uma viagem, malas e caixas de papelão estão na sala de jantar: Arkádina e Trigórin decididamente vão embora.

Aquelas pessoas da cidade que se introduziram e perturbaram a calma vida no campo, que seduziram Nina, representando a vida como deveria ser, e não como ela é, agora vão embora, vão voltar para Moscou. Talvez Nina não veja mais Trigórin. A vida no campo retomará seu ritmo. Mas será possível para Nina, depois de tão elevados sonhos, retomar aquela vida?

Enquanto muitos personagens em *A Gaivota* e em outras obras de Tchekhov possuem a incapacidade de agir, Nina demonstra que não é somente uma jovem frágil, ela é forte e tem coragem para tomar uma atitude: a decisão de seguir a carreira de atriz. Vai deixar o seu pai, abandonar tudo e começar uma vida nova. Vai partir para Moscou. Porém, concomitante à sua ousadia, emerge sua passividade, já que entrega seu destino nas mãos de outra pessoa: *“Se algum dia precisar da minha vida, venha e tome-a”*. (TCHEKHOV, 2010, p. 72).

Trigórin, impulsionado pela sua ligeira paixão e despreocupado com as consequências para a vida de outrem, como lhe é comum, aceita a aventura. Os dois marcam um encontro para quando chegarem a Moscou. O beijo no final do

ato concretiza o princípio de uma desastrosa relação. A partir desse momento, acontece a grande transformação na vida de Nina.

Entre o terceiro e o quarto ato há um intervalo de dois anos.

O último ato se passa numa noite de outono. O tempo está horrível. Ouvem-se o rumor das árvores e o uivo do vento nas chaminés. Há ondas enormes no lago. Essas características do clima podem dar indícios da atmosfera que se desenvolverá durante as cenas, e até mesmo refletem o estado interior de alguns personagens.

TREPLIOV [*comovido*] Nina! Nina! É você... você... Foi como se eu tivesse um pressentimento, minha alma ficou terrivelmente aflita o dia todo. (TCHEKHOV, 2010, p.102)

O que realmente aconteceu na vida de Nina durante os últimos dois anos não é apresentado no palco. Contemplamos então um procedimento fundamental que caracteriza a obra de Tchekhov. As ações mais significativas dos personagens acontecem fora da cena. Trata-se de ações indiretas.

“Mais do que um tecido de meias palavras subentendidas e frases sussuradas, trata-se, entretanto, de ações indiretas, que ocorrem no reverso na peça, enquanto o verso se apresenta estático, por assim dizer – nada ocorre nele exceto o acúmulo de tensões que se armam em conflitos profundamente trágicos no plano da própria obra.” (GUINSBURG, 2010, p.90)

Trepliov, numa conversa com Dorn, é quem nos relata os infortúnios de Nina. Ela estava levando uma vida um tanto fora do comum. Fugiu de casa e foi viver com Trigórin, teve um filho, e a criança morreu. Trigórin, egoísta como sempre foi, se cansou dela e voltou para os seus antigos amores. Assim, a vida

particular de Nina foi um fracasso. Os desastres pessoais gerados pela convivência com Trigorin se refletiram no teatro, pois apesar de escalada para papéis importantes, representava com mau gosto, aos berros e com gestos bruscos. Chegou a enviar diversas cartas a Trepliov, assinando-as como *A Gaivota*.

Em momento algum, materializam-se em cena o caso de Nina com Trigorin, as desventuras e as humilhações de sua tentativa de realizar-se como atriz. As grandes ações não se desenvolvem aos olhos do espectador, mas afetam o comportamento das personagens. Não vemos os problemas enfrentados por Nina em Moscou, mas o autor nos oferece recursos para imaginá-los. Quando Nina entra em cena no quarto ato, vemos concretamente as consequências das transformações que sofreu.

Nina não tem como voltar para casa. O pai e a madrasta nem querem ouvir falar dela. Quando pessoas conhecidas a procuram, ela não quer recebê-las. Nina sente falta de um lugar para onde ir. Faz papéis em peças baratas, em cidades vulgares, para plateias vulgares. Porém, essa é uma maneira de sobreviver. Ela está presa a uma vida muito distante daquela que ela havia sonhado. Mas é corajosa para continuar vivendo com as escolhas que fez. Não teve vergonha de revelar sua alma, de se lançar num mundo desconhecido para buscar seus objetivos. Porém, sofreu as consequências com suas desilusões e suas perdas.

O encontro final entre Nina e Trepliov mostra o quanto os dois se transformaram através das experiências que sofreram, o quanto suas vidas foram profundamente alteradas. Durante toda a cena é possível perceber os sintomas dessas alterações na desordem dos pensamentos de Nina.

NINA Meus cavalos estão à minha espera, na porteira. Não me acompanhe, irei sozinha...
[Entre lágrimas] Me dê um pouco de água...

TREPLIOV [*dá de beber a ela*] Para onde vai agora?

NINA Para a cidade.

[Pausa]

NINA Irina Nikoláievna está aqui?

TREPLIOV Está... Na quinta-feira, titio não passou bem, nós telegrafamos para ela, pedindo que viesse.

NINA Por que você disse que beijava a terra em que eu pisava? O certo seria me assassinar.
[Inclina-se sobre a mesa] Estou tão esgotada! Quem me dera poder descansar... descansar!
[levanta a cabeça] Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. É isto! (TCHEKHOV, 2010, p.106)

Todo esse esgotamento de sua vida atual é reflexo de seus desastres pessoais e de sua experiência teatral nos últimos dois anos. A situação faz com que ela também reavalie sua vida anterior e perceba o quanto era alegre e pura. Somente nesse momento o texto de Trepliov, antes difícil de compreender e representar, faz sentido: suas palavras agora alcançam o peso da enorme solidão. Não só a solidão de Nina, mas de cada personagem, por não conseguir compreender e se comunicar com o outro. “...Há muitos milhares de anos não existe mais uma única criatura viva sobre a terra...”

Existe em Nina a frustração por ver seus sonhos se despedaçarem diante de seus olhos, acrescida da sensação de que o futuro não lhe reserva melhores perspectivas. Talvez viaje em vagões de terceira classe pelo resto da vida. O

embate com essa realidade tão distante daquela vislumbrada ainda lhe traz uma consciência da passagem inexorável do tempo “Eu mudei muito?”

No início de *A Gaivota*, Nina sonhava com a arte, vislumbrava a fama e o reconhecimento. Não lhe importava o preço a ser pago, pois a glória compensaria tudo. Porém, no quarto ato, após vivenciar provações além do que ela mesma imaginou, Nina compreende “*que no nosso trabalho, representando no palco ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que eu tanto sonhava, mas sim a capacidade de suportar*”. (TCHEKHOV, 2010, p.107)

O estudo mais aprofundado da obra evidenciou o que eu já vislumbrava nas minhas leituras apaixonadas: *A Gaivota* retrata a alma humana com uma ideia que diz respeito a todos os tempos, transcende o local e reflete o universal.

Tchekhov constrói uma dramaturgia que não está centrada em acontecimentos, mas no movimento de alma das personagens. Percebe-se a importância do subtexto, que nos revela e expõe aquilo que está camuflado pelas palavras. O que não está exposto exerce um apelo à imaginação da plateia.

A trajetória de Nina é real e palpável, com mudanças de estados de espírito que podem ser traduzidas mais na construção corporal do que com palavras. Por isso a importância de buscar entender as situações, as atmosferas, as transformações presentes no texto. O objetivo é ter consciência de todo esse material presente na obra para, no processo de criação, procurar as diferentes soluções cênicas, experimentar as potencialidades do texto dramático.

É importante ressaltar que o processo criativo, que terá um capítulo dedicado ao assunto, não será submetido ao texto integral ou à ordem

cronológica dos acontecimentos na peça, priorizando, assim, meu prisma sobre a trajetória da personagem.

O PROCESSO CRIATIVO

“NINA - Mas quer dizer que você agora já é um escritor... Você é um escritor e eu, uma atriz.. Caímos nós dois no mesmo turbilhão...” (TЧEKHOV, 2010, p. 104)

Considerando a diversidade do fazer teatral, muitos são os percursos para buscar novos caminhos de investigação sobre o trabalho corporal para a criação da cena: algumas vezes, ajustam-se as possibilidades relacionadas às necessidades do ator contemporâneo diante das novas proposições dramáticas; outras, procura-se escapar da zona de conforto, que pode levar à repetição das escolhas mais fáceis e com garantia de um bom desempenho e aceitação; e, constantemente, exploram-se as mais diversas necessidades de cada encenação. Assim, creio ser importante definir que o caminho escolhido para esta pesquisa foi a prática de princípios da Técnica Klauss Vianna e o aprofundamento no *Processo Criativo*, conforme proposta do Salão do Movimento.

Na prática da Técnica Klauss Vianna, a tomada de consciência do funcionamento corporal se dá pelo conhecimento estrutural e detalhado do corpo humano: consciência minuciosa de ossos e músculos em movimento. O que se propõe não é um treinamento intensivo que busque desenvolver habilidades corpóreas, mas o conhecimento do soma, que considera o corpo uma totalidade, estimulando a descoberta de padrões próprios de movimentos, aumentando

sensivelmente o repertório pela incorporação e vivência de caminhos antes inexplorados.

A experiência com os princípios da Técnica Klauss Vianna leva o indivíduo a liberar o corpo de suas limitações pessoais, para que os impulsos se tornem movimentos e ações, talvez antes não imaginados, descobertos a partir de estímulos diversos e que, num momento de criação, podem ser escolhidos para a cena. A proposta é que o corpo não se prenda a nenhum estilo formal, pois a técnica não visa a uma única estética, mas abre caminho para o corpo inteligente, disponível para as mais diversas possibilidades expressivas.

“No caso da Técnica Klauss Vianna, o material de trabalho não é constituído de movimentos pré-existentes, codificados, mas de instruções destinadas à geração do movimento. Não temos propostas prontas em forma de movimento, mas movimentos construídos ao longo da experimentação, no tempo-espço, por processos de escolha conscientes e inconscientes.” (NEVES, 2008 p.66)

O *Processo Criativo* do Salão do Movimento, conduzido por Jussara Miller, propõe vivenciar a cada mês um tema corporal, em sala de aula e de ensaio, e, a partir da exploração desse tema, criar uma composição cênica. Cada tema corporal trabalhado influencia a pesquisa de movimentos para a criação, e os temas se influenciam mutuamente, gerando diversas possibilidades para a cena. Para a vivência desses temas corporais, segue-se uma estrutura de sistematização, que está dividida, por uma questão didática, em *Processo Lúdico* e *Processo dos Vetores*.

Torna-se importante explicitar a minha participação, como aluna, durante alguns anos, nas aulas do curso regular do Salão do Movimento, antes de propor esta pesquisa voltada para o processo de criação. As descobertas não acontecem da noite para o dia, e somente o exercício constante leva à conscientização das escolhas. Nesse processo de vivência dos princípios da Técnica Klaus Vianna em aula, o aluno é estimulado a observar que a expressividade já está contida nos movimentos conquistados a partir da experimentação de cada tema corporal. A descoberta de novos padrões de movimentos expressivos faz parte de todo o processo das aulas. Porém, quando se coloca em situação de *Processo Criativo*, adquire-se a consciência de que o material trabalhado pode se tornar cênico, e então a visão e o aproveitamento de cada aula mudam de foco. Percebe-se que as aulas funcionam como combustível para o processo de criação, e, várias vezes, o trabalho em grupo proporciona estímulos para o que se vai criar individualmente. Assim, nesse momento de criação, em que os pensamentos, as sensações e as emoções estão voltados para o processo, de cada aula e de cada ensaio surgem descobertas que confluem para o objetivo de criar as cenas.

Nesta pesquisa, toda minha vivência pessoal, com a prática constante dos princípios da Técnica Klaus Vianna, é fundamental para definir um percurso singular de escolhas, não se configurando aqui um simples processo aplicativo, no qual os temas corporais são aplicados quando convenientes ou se mostram necessários para uma solução cênica. A redescoberta do corpo e as modificações profundas em sua estrutura, com a consciência de suas possibilidades e potencialidades, abrem caminho para a apropriação dos princípios com o objetivo de criar em cena.

Alguns esclarecimentos e mais tantas outras questões surgiram desse *Processo Criativo* e da experiência didática com os alunos, pois este estudo acadêmico deriva da minha prática artística e pedagógica: além de experienciar a Técnica Klaus Vianna no meu próprio corpo, também utilizo seus princípios com os alunos, nas aulas de teatro que ministro nos cursos regulares do Grupo de Teatro Téspis de Campinas e em cursos livres em outros espaços, nos quais realizo oficinas. Através do PED (Programa de Estágio Docente), tive a oportunidade de atuar no ambiente do curso superior de Dança da Unicamp. As observações e discussões geradas a partir do meu percurso criativo influenciam minhas aulas, que também necessitam de uma clareza didática sobre os princípios da Técnica Klaus Vianna vivenciados no processo desta pesquisa. É possível dizer que a pesquisa sobre esse *Processo Criativo* e a prática pedagógica se fundem: Klaus também desenvolvia grande parte de sua investigação dentro da sala de aula. Porém, o foco desta dissertação são as questões que envolvem a investigação do meu *Processo Criativo*.

Ao iniciar a escrita deste trabalho, observei que se ergueu uma dificuldade para transporem-se as experiências vivenciadas no corpo para o texto dissertativo. Assim como percebi que, partindo da minha vivência pessoal da Técnica Klaus Vianna no Salão do Movimento, torna-se inevitável minha interpretação como pesquisadora.

A proposta inicial desta pesquisa foi trabalhar as (des)construções corporais da personagem Nina, do texto *A Gaivota* de A.P.Tchekhov, no percurso de sua linha dramática. Assim, tornou-se importante conhecer profundamente as condições da personagem em cada momento de sua trajetória, detalhar suas

relações, ações, reações e impulsos gerados em cada instante. Este estudo ressaltou a possibilidade de criar as diferentes (des)construções corporais que a personagem apresenta no decorrer de sua vivência, já que existe uma transição significativa de um estilo de vida para outro. Definiu-se assim um rico material para uma pesquisa na qual a exploração dos temas corporais da Técnica Klauss Vianna pudessem disponibilizar o corpo para gerar a expressão e a comunicação essenciais.

Somente a partir da experiência prática, os objetivos da pesquisa foram realmente se definindo, transformando-se e gerando outros questionamentos. Iniciou-se com a composição de cenas, a partir da experimentação dos temas corporais em constante diálogo com o texto dramático. Durante o trabalho, por vezes, ao visualizar um trecho da trajetória de Nina, eu já vislumbrava qual tema corporal poderia ser explorado para construir aquela cena; em outros momentos, o tema estudado e praticado em aula gerava descobertas corporais que podiam potencializar outro instante cênico.

A partir dos improvisos surgiram movimentos inesperados que despertaram sensações e emoções, contribuindo para clarear o caminho para a criação. Assim, composições corporais diferentes começaram a expressar várias situações, transformando em movimentos cada trecho da trajetória da personagem.

Diante das muitas possibilidades, tornou-se necessário realizar escolhas. De forma natural e em consonância com o material que surgia, comecei a utilizar momentos da trajetória de Nina para a concepção de diversas “atmosferas corporais”, *os estados emocionais que estão presentes e envolvem as mais*

diferentes situações (BONFITTO, 2009, p.70), necessários para comunicar as transformações ocorridas no percurso da personagem.

Sob esse prisma, em certo momento do processo de criação, percebi que o texto dramático estava atuando como um estímulo para criar, a partir da minha visão e da minha bagagem de experiências pessoais, a trajetória da personagem Nina. Iniciei a utilização do texto como partida para a criação de imagens corporais, e, após algum tempo de experimentações práticas, compreendi que tinha uma *coreografia da personagem*, na qual o desenho corporal suprimia grande parte do texto falado como principal acesso à comunicação. A partir de então, a trajetória de Nina passou a ser explorada em forma de movimentos, ações, dança, na qual o importante não era somente tornar-se ciente das estruturas corporais e de seus impulsos para a criação, mas também aperceber-se das atitudes internas e das sensações produzidas pelos movimentos criados. Assim, o experimento cênico que derivou desse processo reflete minha formação como atriz e as possibilidades do corpo que dança geradas pela Técnica Klauss Vianna. Vale ressaltar que o objetivo da pesquisa não é propor uma definição, mas deixar fluir o espaço “entre” o teatro e a dança.

Durante todo o percurso criativo, descobertas imprevistas se concretizam ao mesmo tempo em que muitas ilusões são desmanchadas. O fato de escrever sobre um *Processo Criativo* em andamento, no qual eu me observo e me faço observar, é muito interessante porque os acontecimentos estão frescos na memória do corpo, transformam-se a cada momento e compõem todo o material de pesquisa. Entretanto, torna-se mais difícil escolher o que é importante

registrar como pesquisa, o que realmente é importante para quem lê e como transmitir as descobertas verdadeiramente interessantes de forma clara.

A opção não é tratar da descrição detalhada de uma experiência particular, mas refletir sobre questões a esse respeito. Se em um primeiro momento da pesquisa detalhei e descrevi cada cena criada a partir da relação do texto dramático com os temas corporais, hoje, com a amplitude que adquiriu esse processo de criação, proponho pinçar alguns momentos importantes em que os temas corporais dialogaram com a trajetória da personagem presente no texto, impulsionando a criação. Torna-se possível acompanhar o percurso que me leva a vislumbrar uma metodologia de aplicação de princípios da Técnica Klauss Vianna para o trabalho do ator, afinando seu corpo consciente de suas estruturas, ampliando seus horizontes perceptivos e aprimorando sua sensibilidade, na busca de autonomia e domínio do seu processo de criação, propondo uma originalidade do olhar sobre a técnica.

“Essas influências e confluências foram dando continuidade à pesquisa iniciada pelos Vianna, numa postura de contribuição e aplicação de princípios colocados em ação com a liberdade de exercer o trabalho de origem com a originalidade inerente a cada pesquisador.” (MILLER, 2010, p.10)

É importante esclarecer as contribuições fundamentais para esta pesquisa: esse *Processo Criativo* teve a orientação da Profa. Dra. Jussara Miller, e contou com o “olhar de fora”, em grande parte do percurso, de Christian Schlosser³, que

³ Ator, diretor, professor de teatro e coordenador do Ponto de Cultura Téspis. É graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas/SP – UNICAMP.

direcionou não só a construção das cenas, mas principalmente a composição final do experimento cênico realizado.

Com a sistematização, foram estruturados diversos temas corporais para efetivar os princípios de Klauss Vianna. No *processo lúdico*, o corpo é despertado, desbloqueado, gerando a transformação dos padrões de movimento. Na segunda etapa, acontece o aprofundamento do *processo dos vetores*, quando são trabalhadas as direções ósseas. O *processo criativo* é resultado da vivência dessas etapas.

PROCESSO LÚDICO⁴

O *processo lúdico*, que é a etapa inicial dos estudos da Técnica Klauss Vianna, propõe o acordar do corpo para que se possa iniciar a relação com os diversos estímulos e necessidades: cada tema corporal trabalhado acrescenta novas possibilidades que transformam os padrões de movimento. Nesse estágio, são abordados sete tópicos corporais, que estabelecem um jogo de inter-relações com todos eles: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições, eixo global. Todo esse processo é permeado por incitações para que seja possível (re)conhecer e disponibilizar o próprio corpo, observando que as diferentes qualidades expressivas dos movimentos partem de caminhos muito claros e conscientes.

A exploração dirigida de cada tema corporal, encaminhada de maneira lúdica, como um jogo de experimentações, estimula o indivíduo a perceber as

⁴ Cada tema corporal está minuciosamente especificado no livro *A Escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. Ed. Summus, 2007.

informações vindas do corpo, ouvindo-as, respeitando-as e reagindo segundo suas manifestações. Os sentidos vão sendo trabalhados, despertando a atenção para as sensações decorrentes de cada movimento.

Presença

O tema *presença* direciona o olhar para dentro, atento aos movimentos internos do corpo, assim como o olhar para fora, aberto aos estímulos fornecidos pelo ambiente, despertando três níveis de atenção - o próprio corpo, o corpo em relação ao espaço e o corpo em relação ao outro - e tornando sensível a relação com os sons, com os diferentes contatos, os cheiros, as cores, as variações de luz e de temperatura. Propõe-se acordar os sentidos e, assim, experimentarem-se novos movimentos que partem naturalmente de novos estímulos, acessando a relação com o corpo no momento presente. Possibilita-se, constantemente, o acesso a informações novas, despertando um corpo atento e consciente de suas transformações. Cultiva-se um permanente estado de auto-observação, que será importante durante a exploração de todos os outros temas corporais. É possível permanecer centrado em si mesmo, mas, ao mesmo tempo, participante ativo de tudo que está ao redor, construindo um estado de prontidão essencial para ativar o corpo presente no momento da cena.

“É um estado em que nos colocamos abertos para produzir soluções de movimento imediatamente decorrentes do que percebemos acontecer em nosso corpo e à nossa volta.” (NEVES, 2008, p.91)

Para iniciar a abordagem do *processo criativo*, proponho o momento já estudado no capítulo anterior, em que Nina irrompe na cena, carregada de uma

história cheia de conflitos, ainda desconhecida pelo público. Teve que sair escondida de casa para fazer uma coisa que não deveria ser feita. Aproveitei os estímulos do tópico corporal *presença* para criar o primeiro momento de habitar toda a cena através dos deslocamentos em diferentes velocidades, construindo e definindo o espaço de atuação, e também para ativar os sentidos em relação ao próprio corpo, ao espaço e ao público, direcionando o primeiro diálogo. Dessa forma, aproveitei para buscar o início da comunicação com o público, já que é minha chegada ao palco assim como é o início da trajetória de Nina na peça:

TREPLIOV [*pondo-se a ouvir com atenção*] Ouço passos... [*Abraça o tio.*] Não posso viver sem ela... Até o som dos seus passos é bonito... Fico louco de felicidade. [*Vai às pressas ao encontro de Nina Zariêchnaia, que entra.*] Feiticeira, meu sonho...

NINA [*emocionada.*] Não cheguei atrasada... Sei que não estou atrasada, estou?

TREPLIOV [*beijando as mãos dela*] Não, não, não...

NINA Fiquei agitada o dia inteiro, senti tanto medo! Tive medo de que papai não me deixasse vir... Mas ele saiu com minha madrastra. O céu está vermelho, a lua já está começando a subir e eu fiz meu cavalo correr e correr tanto! [*Ri*] Mas estou contente. [*Aperta com força a mão de Sórin*]

SÓRIN [*Ri*] Seus olhinhos parecem ter chorado... Ora, ora! Isso não é bom!

NINA Não foi nada... Vejam, estou até sem fôlego. Tenho de voltar daqui a meia hora, precisamos nos apressar. Não posso, não posso, não me detenham, pelo amor de Deus. Papai não sabe que estou aqui. (TCHEKHOV, 2010, pp. 16-17)

Ainda nesse trecho, a sensação do contado dos pés no chão despertou um impulso muito forte para os deslocamentos, por isso, depois, revisei-o para aplicar o primeiro e o segundo vetores, metatarso e calcâneo, no momento em que há uma corrida, assim como em vários momentos a aplicação dos

direcionamentos ósseos gerou outras possibilidades de movimentação dentro dessa mesma composição cênica, criada a partir do tópico *presença*. O detalhamento das direções ósseas será estudado mais adiante, no *processo dos vetores*.



Articulações

Seguindo a proposta didática da sistematização da Técnica Klauss Vianna no Salão do Movimento, o segundo tema corporal estudado refere-se ao reconhecimento das *articulações* e à exploração das possibilidades de movimentos articulares em diversas situações no espaço. As articulações são identificadas e localizadas no corpo, sendo possível percebê-las como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Com a atenção voltada para cada articulação, pode-se realizar o estudo de seus movimentos isoladamente. Esse trabalho, que visa à exploração de movimentos de uma articulação específica enquanto as demais permanecem em repouso, é

nomeado *movimento parcial*. Em um momento seguinte, é possível explorar o *movimento total*, no qual se estudam as diversas articulações de maneira simultânea, participando em diferentes possibilidades de movimentos.

Percebe-se que, por meio de improvisações direcionadas, os espaços articulares vão se ampliando, as tensões vão se diluindo, e o vocabulário corporal vai enriquecendo, surgindo da consciência do encontro de cada uma das dobradiças do corpo, da experimentação da flexibilidade dos metatarsos, tornozelos, joelhos, coxofemoral, úmero-escapular, cotovelos, vértebras lombares, dorsais, cervicais: enfim, de cada articulação eleita. Cada parte pode ser estimulada de maneira isolada e causa um reverberar no resto do corpo, assim como é possível trabalhar várias articulações simultaneamente, gerando uma maleabilidade e propondo o controle de diversos focos de movimento.

“Ao trabalhar parcialmente as articulações, torna-se possível recuperar a totalidade do corpo, mediante a experiência dos movimentos parcial e total, com a compreensão das possibilidades de movimento das articulações: flexão, extensão, adução (aproximação do plano mediano do corpo), abdução (afastamento do plano mediano do corpo), rotação interna (medial) e rotação externa (lateral), que permitem o desbloqueio das tensões musculares que podem limitar o movimento.” (MILLER, 2007, p.56)

Das inúmeras possibilidades de movimentos geradas a partir do estudo corporal desse tema, escolhi como exemplo a sequência que evocou a imagem de uma queda, vislumbrando uma (des)construção corporal para o momento em que Nina começa a repetir “*Eu sou uma gaivota*”, entrecortando sua fala, já no caminho final do texto de Tchekhov. Não há a preocupação com uma ordem

cronológica para a exploração do texto dramático: a proposta definida neste trabalho é utilizar o tecido narrativo como inspiração para o processo de criação.

NINA Por que você disse que beijava a terra em que eu pisava? O certo seria me assassinar. [*Inclina-se sobre a mesa*] Estou tão esgotada! Quem me dera poder descansar... descansar! [*Levanta a cabeça.*] Eu sou uma gaivota... Não, não é isso. Eu sou uma atriz. É isto! [*Ouve o riso de Arkádina e de Trigórin, põe-se à escuta, em seguida corre até a porta da esquerda e olha pelo buraco da fechadura*] Ele também está aqui... [*Volta para perto de Trepliov*] Ora... Não é nada... Sim... Ele não acreditava no teatro, sempre ria dos meus sonhos, e assim, pouco a pouco, eu também fui deixando de acreditar e caí num desânimo... E então vieram as aflições do amor, os ciúmes, os receios incessantes com o bebê... Eu me tornei mesquinha, fútil, representava de forma leviana... Não sabia o que fazer com as mãos, não sabia como me postar no palco, não dominava a minha voz. Você nem pode imaginar o que é isso, um ator perceber que está representando pessimamente. Eu sou uma gaivota. Não, não é isso... Lembra que você matou uma gaivota com um tiro? Um homem chegou por acaso, viu uma gaivota e, por pura falta do que fazer, matou a gaivota... O tema para um pequeno conto. Mas não é isso... (TCHEKHOV, 2010, pp. 106-107)

É o momento do texto em que, a partir de uma concepção pessoal, a personagem pode desencadear a imagem de desmontar, quebrar em partes e, logo em seguida, tentar se recompor por partes. Foi possível, nessa ideia de desmontar, aplicar o *movimento parcial* de algumas articulações que se desenvolve em *movimento total* quando repetido em outra velocidade. Logo em seguida, veremos que essa composição cênica, essa “queda” de Nina, será entrelaçada com a composição criada a partir do tópico corporal *peso*, reforçando uma imagem desestruturada para o final da trajetória da personagem.

Gostaria de colocar em evidência outro momento em que a consciência das articulações contribuiu para a criação, porém com a utilização inversa ao objetivo de ampliar os espaços articulares. Partindo de improvisações sobre a relação, também já exposta no capítulo anterior, de adoração de Nina por Arkádina, a atriz

famosa que um dia ela deseja ser, surgiu uma proposta de cena em que Nina começa a moldar o seu corpo como um espelho do corpo de Arkádina. Para a criação desse corpo distorcido, utilizei-me do movimento de cada articulação elegida, porém trabalhei um caminho inverso, propondo uma diminuição consciente do espaço de algumas dobradiças do corpo: joelhos superesticados, reduzindo sua flexibilização e influenciando diretamente o modo de caminhar; bacia fora do eixo, espremendo o espaço entre as vértebras lombares; osso externo projetado para frente, diminuindo o espaço entre as vértebras dorsais etc. Foi possível construir corporalmente uma imagem deformada, que buscou refletir como Nina gostaria de se transformar em Arkádina. Utilizei-me desse exemplo porque ele mostra que um mesmo tema corporal pode propor inúmeros caminhos criativos, ampliar as possibilidades de organizações cênicas, e direcionar o ator à escolha do que lhe convém para sua criação.



Peso

A sensibilização corporal é constante no *processo lúdico*, e, no decorrer do percurso, é possível perceber que as diferentes qualidades expressivas dos movimentos realmente são consequência do trabalho com a Técnica Klaus Vianna. Para isso, a atenção ao corpo tem que ser intensa. Através da experiência pessoal com a noção do *peso* real de algumas partes do corpo, e a percepção do *peso* do corpo do outro como referência para perceber o *peso* do meu próprio corpo, consegui acionar diferentes variações de tonicidade da musculatura.

Observei a possibilidade de movimentos mais soltos, conquistados em diálogo com liberdade nos espaços articulares, e percebi que a consciência da soltura das *articulações* é muito importante para experienciar a soltura do *peso* corporal; em outros momentos, experimentei movimentos sustentados, respeitando o grau de tônus muscular necessário para sua realização, sem gasto inútil de energia, proporcionando maior precisão em cada gesto; e ainda percebi as possibilidades de impulsos que levaram para o deslocamento no espaço. Assim, tornou-se possível experienciar a fluência, o fluxo e o impulso dos movimentos a partir do trabalho corporal com o tema *peso*, trazendo uma percepção não só da ossatura, mas, através da consciência da dosagem do tônus corporal, ressaltando a presença de toda a musculatura envolvida em cada movimento.

A sequência de movimentos selecionada a partir do estudo desse tema corporal completou a proposta da composição cênica que surgiu do tema *articulações*, pois a “queda” já citada se inicia com a sustentação do *peso*, e se transforma bruscamente com a soltura do *peso* do corpo para o chão, passando

por momentos de fluência até chegar à repetição dos movimentos numa velocidade maior que gera, enfim, o impulso para os giros, transformando a qualidade de tónus da queda e da recomposição. A sequência surgiu do tema *articulações* e ganhou “colorido” ao ser repetida consciente das possíveis variações da tonicidade da musculatura despertadas com o tema *peso*, gerando, claramente, nesse percurso de criação, a já citada inter-relação dos temas corporais que acontece a todo momento.

A proposta nessa sequência é evocar, sem a necessidade de utilizar o texto falado, o descontrole dos pensamentos que surgem nesse momento final da trajetória de Nina, complementando o texto já utilizado como inspiração para criar a sequência do tema *articulações*. É possível exemplificar com algumas frases: *“Eu tinha medo de que você estivesse com ódio de mim; “Já fazia dois anos que eu não chorava”; “Caímos nós dois no mesmo turbilhão”; “Ele também está aqui”; “Quando eu me tornar uma grande atriz, venha me ver”*. Como consequência desses movimentos, no final da composição cênica, visualiza-se uma imagem desestruturada de Nina, que surge da última queda e recomposição, e que indaga *“Mudei muito?”* (TCHEKHOV, 2010, p.103, 104, 106, 107)





Apoios

O trabalho com o tema corporal *apoios* incitou a exploração das possibilidades de *apoios* concretos do corpo no chão, nos objetos sobre os quais o corpo se apoia, no corpo do outro e no próprio corpo; também chamou a atenção para os apoios mais sutis, perceptivos, do corpo em relação ao espaço, e ainda o apoio do olhar. Despertou a consciência de como esses *apoios* são fundamentais para as transições entre os movimentos. O estudo estimulou a percepção da diferença entre o *apoio passivo* e o *apoio ativo*, presente tanto na expressividade dos movimentos quanto na sustentação de determinadas posturas.

“Quando utilizamos os apoios passivamente, sem nenhuma pressão na superfície de contato, o chamamos de *apoio passivo*. Quando, por outro lado, pressionamos – ou afundamos – a superfície de contato ativando a musculatura, transformamos o *apoio passivo* em *apoio ativo*, um estado de alerta muscular de acordo com a ação.” (MILLER, 2007, pp. 67-68)

É possível perceber que a prática do *apoio ativo* necessita da utilização de um tônus muscular adequado, já explorado no tema corporal *peso*, que proporciona a sensação de que o corpo cresce e se amplia do interior para o exterior, gerando uma dilatação corporal que influencia a expressividade dos movimentos.

No estudo desse tema, o indivíduo é estimulado a explorar os mais diversos apoios, gerando inúmeras possibilidades de transições de movimentos, antes nem imaginadas pelo grau de dificuldade, inclusive com apoios precários com a sustentação de posturas corporais instáveis.

A riqueza de nuances expressivas que surgiu do tema *apoios* evocou a ideia de Nina imaginando como as outras personagens poderiam estar comentando, até mesmo fazendo fofocas mesquinhas, sobre a vida que ela estava levando em Moscou. Essa proposta de cena foi criada em consonância com um trecho do quarto ato da peça *A Gaivota*, no qual temos informações sobre o que aconteceu com a personagem através da conversa entre Dorn e Trepliov. Nesse momento do texto de Tchekhov, somente os dois personagens conversam sobre Nina, porém, ao imaginar a personagem visualizando diferentes pessoas interessadas em sua vida, e construir cada fala propondo diferentes *apoios* corporais, utilizo-me da liberdade criativa de usar o texto como impulso para a ação. O trecho citado está descrito a seguir, porém, assim como os anteriores, não foi utilizado integralmente na cena criada.

DORN Por falar nisso, por onde anda a senhorita Zariêchnaia? Como vai ela?

TREPLIOV Deve estar bem.

DORN Ouvi dizer que levava uma vida um tanto fora do comum. É verdade?

TREPLIOV Essa, doutor, é uma longa história.

DORN Pois faça um resumo. [*Pausa*]

TREPLIOV Ela fugiu de casa e foi viver com Trigórin. O senhor sabia disso?

DORN Sabia.

TREPLIOV Ela teve um filho. A criança morreu. Trigórin se cansou dela e voltou para os seus amores de antes, como já era de esperar. Aliás, ele nunca abandonou seus antigos amores e, como não tem nenhum caráter, sempre conseguiu dar um jeitinho para estar dos dois lados. Até onde posso avaliar, por tudo o que soube, a vida particular de Nina foi um redundante fracasso.

DORN Mas... e o teatro?

TREPLEV Pior ainda, ao que parece. Ela estreou num teatro pequeno, em uma estação de veraneio nos arredores de Moscou, e depois seguiu para o campo. Eu nunca a perdia de vista e, por algum tempo, onde quer que ela estivesse, eu também estaria. Ela sempre era escalada para papéis importantes, mas representava de forma tosca, com mau gosto, aos berros e com gestos bruscos. Em alguns momentos, erguia a voz com talento, morria com talento, mas eram só alguns momentos. (TCHEKHOV, 2010, pp.91-92)

Num momento posterior do texto, quando Nina entra em cena nesse ato final, já sabemos tudo o que aconteceu com ela, pois o autor nos explicou através da ação indireta, quando a ação principal ocorre fora do palco. Por isso, sua entrada em cena no momento final, mais uma vez, carrega sua vida pregressa. Vale lembrar que parte da cena final da trajetória de Nina surgiu das experimentações com os temas corporais *articulações* e *peso*.



Resistência

A investigação dos movimentos a partir do tema corporal *resistência* propõe a utilização da força muscular, de um tônus corporal elevado tanto na pausa quanto no movimento, ao mesmo tempo em que se tem a consciência para

respeitar e ampliar espaços articulares. Observa-se mais limpeza e precisão do movimento, possibilitando uma abordagem muito produtiva para a cena teatral.

“Trabalhamos as musculaturas agonista e antagonista, criando, assim, uma força de resistência, resultando num movimento mais denso e mais amplificado, que dá a característica do corpo cênico, com tônus muscular elevado, diferenciado do tônus cotidiano.” (MILLER, 2007, pp. 69-70)

Neste estudo, a associação do apoio passivo-ativo com a exploração do tema resistência é fundamental para a sensação de amplitude e tridimensionalidade do corpo, e também para o domínio dos movimentos, que ganham outra qualidade expressiva. Aumenta-se o tônus muscular com o intuito de acordar a musculatura do corpo inteiro, e assim constrói-se uma atenção corporal a cada momento, a cada mínimo movimento, gerando uma prontidão para a cena.

Apesar de os temas corporais, num primeiro momento, terem sido explorados na ordem sugerida pela sistematização de Jussara Miller, creio ser importante reforçar que a criação não seguiu uma cronologia lógica, esteve em permanente processo de avanços, retrocessos, aceitações e descartes de procedimentos criativos. As cenas foram construídas durante toda esta pesquisa, por mais de dois anos, sendo inevitáveis as progressões e recuos, saídas e retornos, composição e decomposição de sequências.

“... poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se

com possíveis obras: criações em permanente processo.” (SALLES, 2009, p.29)

Considerando esse percurso criativo, o tema corporal *resistência* foi trabalhado com precisão na cena somente quando, em um momento posterior do trabalho, revisitei a experimentação prática dos seus princípios. Foi justamente no momento em que, a partir de diversas explorações, percebi que a utilização do tônus muscular elevado, em movimentos lentos, despertava sensações muito fortes que poderiam ser compatíveis com alguns momentos da trajetória de Nina.

Explicitarei dois desses momentos. Um deles está relacionado ao primeiro encontro de Nina com Trigórin, o escritor que a atraía mesmo antes de conhecê-lo, pois imaginava para ele uma vida de sucesso e reconhecimento, que supunha ser glamourosa. A ideia de que a personagem nesse momento pudesse estar encabulada, ao mesmo tempo encantada, já gerava um tônus corporal elevado, que foi potencializado em diálogo com o tema *resistência*, possibilitando a “vida” até mesmo dos movimentos mais internos, construindo uma expressividade que eu supunha necessária para a cena.

NINA Ah, muito prazer... [*Encabulada*] Leio sempre o que o senhor escreve... (TCHEKHOV, 2010, p.28)



Outro momento de tensão para Nina, em que a integração das impressões do texto dramático com as sensações geradas pelos movimentos densos ajudou a construir uma composição corporal muito interessante, acontece quando a personagem está determinada a seguir a carreira de atriz, a deixar seu pai e a abandonar tudo para começar uma vida nova. Ela toma a decisão irrevogável de partir para Moscou e vai comunicar a Trigorin.

NINA ... tomei uma decisão irrevogável, minha sorte está lançada, vou seguir a carreira de atriz. Amanhã, já não estarei mais aqui, vou deixar meu pai, vou abandonar tudo e começar uma vida nova... Vou partir para Moscou, assim como o senhor. Nós nos veremos por lá. (TCHEKHOV, 2010, pp.78-79)



Oposições

No estudo do tema corporal *resistência*, o trabalho com as *oposições* corporais já está muito presente, complementando a proposta de ampliação dos espaços articulares. Porém, se o trabalho de *resistência* estimula a consciência dos músculos, com a utilização da força muscular, o estudo das *oposições*

desperta a atenção aos ossos, sensibilizando o corpo para a consciência dos direcionamentos ósseos. Há um estímulo para a possibilidade de direcionar os ossos sutilmente, de acordo com o movimento a ser explorado, acionando musculaturas específicas, incitando, assim, o caminho para o *processo dos vetores*, conforme trataremos em um próximo momento.

Na prática, observei que, a princípio, existe mais facilidade de compreensão das *oposições* com o corpo em pausa e na postura ereta, sendo possível examinar com clareza a oposição entre sacro e crânio; entre as escápulas; entre crânio e escápulas... Porém, a proposta é, durante a exploração dos movimentos, lidar com a dificuldade de perceber as *oposições* nas mais diferentes situações de transferência do corpo.

Assim como o trabalho de *oposições* corporais permeia todo o trabalho da Técnica Klauss Vianna, o tema corporal *oposições* está presente em diversos momentos desse *processo criativo*, visando a uma expansão corporal que surge a partir dos espaços nas articulações e se projeta para o exterior.

Porém, coloco em evidência um aprofundamento no qual esse tema se destacou, construindo oposições não somente no meu corpo, mas entre os personagens Nina e Trepliov. Escolhi o momento muito significativo em que Trepliov deposita uma gaivota morta aos pés de Nina, que decide abandonar essa relação não mais compreendida.

TREPLIOV Hoje, cometi a infâmia de matar essa gaivota. Eu a deponho aos seus pés.

NINA Mas o que deu no senhor? [*Ergue a gaivota e olha para ela*]

TREPLIOV [*após uma pausa*] Em breve, desse mesmo modo, eu vou me matar.

NINA Não estou reconhecendo o senhor.

TREPLIOV Sim, depois que eu mesmo deixei de reconhecê-la. Você mudou com relação a mim. O seu olhar ficou frio, minha presença a constrange.

NINA Ultimamente, o senhor se irrita à toa, se expressa de um modo totalmente incompreensível, como se usasse símbolos. Veja aqui esta gaivota, também deve ser um símbolo, ao que parece, mas me desculpe, eu não entendo... [*Põe a gaivota sobre o banco*] Sou simples demais para compreender o senhor. (TCHEKHOV, 2010, pp.48-49)

Para amplificar a rejeição que ela sente por Trepliov, encontrei no tema *oposições* um caminho que pudesse deixar claro, corporal e espacialmente, que a personagem se distancia de uma pessoa que não faz mais parte de sua vida.



Eixo global

O estudo realizado com o tema corporal *eixo global* propõe explorar o corpo em sua totalidade, observando a inter-relação de todas as suas partes. Sugere uma atenção especial à coluna vertebral, com a exploração tanto da

sustentação quanto da sua flexibilização, já que o eixo pode ser deslocado de diversas maneiras a partir da consciência do alinhamento das três esferas corporais: bacia, caixa torácica e crânio.

“A coluna vertebral é um meio de união entre a bacia, a caixa torácica e a cabeça. Para trabalhar bem essa união, é preciso explorar tanto a sustentação quanto a flexibilização da coluna. Estudamos a importância do encaixe da bacia, relacionando-a com a posição da caixa torácica e da cabeça, e, com base nesse alinhamento, exploramos a independência dos membros.” (MILLER, 2007, p.74)

As experimentações a partir desse tema produziram uma dança leve e alegre, com deslocamentos de eixo gerando posturas variadas e diversos equilíbrios instáveis, também explorando movimentos da coluna vertebral e revelando a independência de braços e pernas. Encaminhei o uso dessa qualidade expressiva dos movimentos para potencializar o momento de êxtase de Nina em sua relação inicial com Trigórin, aumentando ainda mais a *oposição* de sua relação distante de Trepliov. Essa proposta integrou o texto falado com os



movimentos e transformou ambos: os movimentos ganharam mais fluidez e as palavras mais vitalidade, expressando as sensações presentes nesse momento.

O tema *eixo global* é o final do *processo lúdico*, momento do percurso em que o corpo torna-se presente e equilibrado, e é possível observar uma mudança significativa na qualidade expressiva e na diversidade de movimentos descobertos, que deixam de ser repetitivos e despertam a percepção para outros caminhos. Observa-se uma recapitulação de tudo o que foi estudado para, com o corpo agora preparado, detalhar os vetores de força do corpo, que, na verdade, já estão sendo ativados, mas sem serem focados ou nomeados.

“Ao final do Processo Lúdico, percebemos um corpo consciente de si, do espaço e do outro, que pode jogar com todas as informações que produz e recebe, tanto num nível macroscópico quanto num nível mais sutil, onde estas relações se dão de outras formas, transformando-se constantemente.” (AMARAL, 2009, p.45)

É possível dizer que o ator que se propõe estudar a Técnica Klauss Vianna, nesse momento do processo, percebe que tem domínio sobre o que faz, sobre sua criação. Ele tem a capacidade cinestésica mais desenvolvida, com toda a percepção aguçada, justamente porque está todo “presente” e tem a consciência minuciosa dos caminhos dos movimentos gerados pelos temas corporais. A consciência citada aqui está relacionada à experiência do corpo em movimento no momento presente.

É interessante ressaltar que alguns temas corporais aqui relacionados podem ser encontrados em outros estudos e com outras nomenclaturas. O que se propõe é perceber as particularidades dessa sistematização e da exploração

desses princípios da Técnica Klauss Vianna, que se encaminha agora para um estudo mais detalhado das direções ósseas.

PROCESSO DOS VETORES - DIREÇÕES ÓSSEAS

Aprofundar: esse é o verbo que pode definir o *processo dos vetores*. A pesquisa prática de direções ósseas, que se inicia pelos pés e finaliza-se no crânio, conduz à observação das reações que reverberam no corpo todo. Os ossos são mantidos em posição e movimentados pelos músculos, assim como podemos direcionar sutilmente os ossos e acionar os músculos. Pode-se executar movimentos a partir do direcionamento de um osso, ou de ossos, percebendo que vetores são utilizados como alavancas para o movimento.

“Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento.”
(MILLER, 2007, pp. 75-76)

O trabalho com o *processo dos vetores* exige anteriormente a sensibilização do corpo, conquistada com o *processo lúdico*. Pode-se dizer que é um refinamento do trabalho que já está sendo realizado. São oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo, sétima vértebra cervical.

No percurso deste estudo, torna-se claro que os direcionamentos ósseos não são regras rígidas e que os vetores atuam como facilitadores e amplificadores

do movimento. Se, para uma pesquisa didática, em um primeiro momento, são acionados isoladamente, posteriormente, é possível trabalhar a relação entre eles, despertando uma redescoberta sensível e profunda do corpo.

Assim como a partir do *processo lúdico* é possível realizar novas descobertas corporais e expressivas, a execução dos direcionamentos ósseos gera a ativação de diferentes musculaturas, muitas vezes ainda não trabalhadas de forma consciente. O contato profundo com a estrutura corporal pode tornar-se trampolim para se ir além do meramente físico, devido às sensações, às emoções, às imagens, às memórias e aos sentimentos despertados pela ativação de cadeias musculares específicas. É possível observar que essa consciência das sutilezas estruturais do corpo conduz à sustentação do momento cênico com organicidade, para que ele não se torne rígido, sem vida.

“... pois diferentes direcionamentos ósseos levam ao uso de diferentes cadeias musculares e, conseqüentemente, a diferentes emoções, sensações, etc.” (MILLER, 2007, p.105)

A prática dos direcionamentos ósseos foge do que poderia se tornar rígido ou mecânico, pois propõe que cada corpo descubra o caminho do seu melhor encaixe. Torna possível revelar ao ator o domínio refinado das estruturas do movimento e mostrar as possibilidades infinitas de potencializar o processo criativo, o tempo todo em sintonia com as mínimas sensações vindas dos movimentos.

O trabalho com as direções ósseas está presente em todo o experimento cênico derivado desse *processo criativo*. Podemos pinçar alguns momentos em que os vetores funcionaram como impulso para a criação e outros nos quais

atuaram como refinamento e afirmação de momentos cênicos, numa constante relação de interdependência com os temas corporais, gerando contínuas alterações. Vale lembrar que, por questões didáticas, cada vetor é estudado separadamente, porém proponho algumas atuações em conjunto.

Metatarso e calcâneo

O *metatarso* consiste em cinco ossos metatársicos localizados no pé. O primeiro metatarso, o quinto metatarso e o *calcâneo* compõem os três pontos de apoio, o “triângulo do pé”, que proporciona a base mais segura para o corpo.

“O primeiro vetor de força é ativado com o mesmo princípio que foi estudado no tópico “apoio ativo”, com a aplicação da pressão do metatarso em direção ao solo, empurrando o chão e, como força-reação ou consequência desse vetor, os três arcos que sustentam o pé evidenciam-se, ampliando-se em sentido oposto ao chão, auxiliando tanto na locomoção e na impulsão, como no suporte de pesos que servem como amortecedores.” (MILLER, 2007, p. 78)

O trecho coreográfico criado a partir do tema corporal *presença* foi revisitado e percebi que houve um aperfeiçoamento e uma clareza na qualidade dos movimentos ao aplicar os vetores. O primeiro e o segundo vetores, *metatarso* e *calcâneo*, foram direcionados para potencializar o uso dos pés na corrida, no momento em que Nina foge de casa para apresentar a peça de Trepliov. A ativação desses vetores afirmou a expressividade necessária para o momento. O foco no trabalho dos pés, principalmente nos metatarsos, foi fundamental para, conscientemente, impulsionar os deslocamentos e, ao mesmo tempo, não sobrecarregar a região superior do corpo e, principalmente, da face e das mãos, pois, inevitavelmente, essas já são regiões do corpo extremamente expressivas.

Vale lembrar que esse é somente um instante pinçado como exemplo da exploração consciente desses vetores em cena. Essas direções ósseas foram aplicadas, em muitos momentos, visando aos pés como base para a estabilidade do corpo, facilitando transferências de peso e equilíbrio; em outros, utilizando os pés como impulso para os movimentos das pernas, já que a ativação do segundo vetor, *calcâneo*, reverbera na articulação coxofemoral e, conseqüentemente, no quadril.

“O segundo vetor consiste na direção dos calcâneos para dentro, reverberando em uma discreta rotação do fêmur para fora, acionando os rotadores, refletindo na estabilidade da articulação coxofemoral e criando uma conexão entre calcâneos/ísquios ou pés/quadril. Este vetor é móvel, ou seja, em determinadas posturas pode ser aplicado no sentido oposto.” (MILLER, 2007, p.79)

A partir do acionamento dos vetores e da exploração de suas possibilidades, as descobertas de movimentos expressivos acontecem a todo instante.



Púbis e Sacro

O terceiro e quarto vetores, *púbis* e *sacro*, estão diretamente relacionados, servindo como complementação. Atuam no encaixe da bacia, ressaltando sua importância como centro de sustentação do corpo. O terceiro vetor aciona a direção do púbis para cima, apresentando variação de acordo com a posição das pernas em relação ao quadril. Com o quarto vetor, direcionamos o sacro para baixo. A aplicação conjunta desses vetores favorece o trabalho das regiões anteriores e posteriores do corpo concomitantemente.

“Pelo fato de o osso do quadril ser tratado como uma unidade, qualquer direção aplicada ao púbis refletirá inversamente no sacro. Separar púbis e sacro em vetores distintos é, entretanto, apenas uma medida didática de diferenciação entre a musculatura anterior abdominal, acionada pelo terceiro vetor, e a musculatura posterior, acionada pelo quarto vetor.”
(MILLER, 2007, p. 82)

Diante da experiência com um trabalho tão importante para a consciência do centro de gravidade do corpo e da estruturação do eixo global, suas possibilidades foram amplamente utilizadas nesse processo de criação. A ativação desses vetores foi fundamental para a manutenção de equilíbrios precários, assim como reforçou, em outros momentos, o alinhamento das três esferas corporais na postura ereta e possibilitou o surgimento de movimentos que partiram do centro do corpo e irradiaram para as extremidades.

Escápulas, cotovelos e metacarpo

As *escápulas*, *os cotovelos* e *o metacarpo*, quinto, sexto e sétimo vetores, têm suas ações extremamente inter-relacionadas: por isso, em grande parte do

tempo, trabalharam juntos nesse processo. As *escápulas* são direcionadas para baixo e para os lados, opondo os acrômios. Com a direção lateral dos *cotovelos*, é possível ao úmero complementar a direção das *escápulas*. O *metacarpo*, que consiste em cinco ossos metacárpicos localizados na mão, deve ser girado para fora, completando a torção do braço.

“O metacarpo deve, nesta perspectiva, ser girado para fora, direcionando a rotação externa do antebraço, completando, portanto, a torção do braço. O sétimo vetor dá função às mãos e estabelece a unidade entre *escápulas*, braços, antebraços e mãos.” (MILLER, 2007, p.86)

Com o acionamento desses vetores, foi possível sensibilizar a região da cintura escapular, conhecida como nosso centro de leveza, e ainda experimentar uma infinidade de movimentos expressivos dos braços. Como não relacionar, dentro desse processo criativo, a expressividade dos braços com a imagem do vôo de uma gaivota? Com a consciência dessas direções ósseas, foi possível ampliar e ressaltar a leveza dos braços de Nina, evocando, em alguns momentos, a imagem do movimento das asas de uma ave, como, por exemplo, no trecho em que ela se aproxima do lago, ainda no início da peça:

NINA Papai e sua esposa não me deixam vir para cá. Dizem que aqui só há boêmios... Eles têm medo de que eu acabe me tornando uma atriz... Mas eu me sinto atraída para cá, para o lago, como uma gaivota... (TCHEKHOV, 2010, p.17)



Sétima vértebra cervical

O oitavo vetor, *sétima vértebra cervical*, complementa o trabalho com os vetores. O estudo de alinhamento do corpo, que se iniciou nos pés, finaliza-se agora no crânio.

“Ele é aplicado na sétima vértebra cervical, direcionando-a anteriormente pela ação do músculo longo do pescoço. Essa alavanca leva o crânio posteriormente, alinhando-o na linha gravitacional do eixo global. Este vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna cervical.” (MILLER, 2007, p.86)

Com o estudo desse vetor, foi possível ampliar os espaços entre as vértebras cervicais, respeitando a curvatura natural do pescoço. Em vários momentos, houve a exploração da flexibilidade da coluna vertebral com o crânio dirigindo os movimentos, motivo que incitou revisitar e complementar a cena que surgiu da exploração do tema corporal *eixo global*.

Apesar de já ter explorado o oitavo vetor em várias ocasiões nas aulas do Salão do Movimento, somente ao voltar a atenção para a criação das cenas, percebi sua importância na ampliação do campo visual, despertando a relação do olhar com o movimento do crânio. Trouxe a possibilidade de direcionar conscientemente o olhar em cada momento da cena, mais especificamente, atuou como impulso primordial para a criação de uma cena na qual sugiro Nina visualizando as ações das personagens Arkádina e Trigórin, em um momento da convivência entre eles que mostra que esses artistas também têm conflitos humanos, o que culmina na conclusão de que a vida não era o que Nina pensou que fosse para aquelas pessoas: *“Pensei que as pessoas famosas fossem inacessíveis...”*. Nessa proposta, a ativação do oitavo vetor ampliou o campo visual e conduziu o direcionamento consciente do olhar, que levou para o movimento não só o crânio e as vértebras cervicais, como toda a coluna vertebral, reverberando nos movimentos do quadril e das pernas, até chegar aos pés.



No final da exploração dos princípios da Técnica Klaus Vianna, na qual a trajetória da personagem Nina impulsionou a relação entre técnica corporal e texto dramático, houve uma grande ansiedade ao me defrontar com o que parecia ser um caos produzido pela quantidade de cenas realizadas. Era chegada a hora de optar por um roteiro. Qual trajetória de Nina eu queria expor?

Se no início do *processo criativo* havia o papel em branco, a ser desenhado e rascunhado pelos movimentos, no final, já com muitos traços desenvolvidos, era necessário escolher a forma final da expressão. Nesse percurso, surgiu também o momento de compor a transição entre as cenas escolhidas, que sofreram algumas modificações e alterações, geradas pela relação de interdependência entre todos os elementos envolvidos na composição final.

O trabalho de direção de Christian Schlosser, com o olhar de fora, proporcionou-me um mergulho no devaneio criativo, com esse suporte da realidade. Ele trouxe indicações, questionamentos, visões pessoais, discussões e referências, e conduziu propostas que desestabilizaram informações que pareciam estáveis, que despertaram reprogramações, participando da construção das cenas e influenciando-as, e, fundamentalmente, direcionando a composição final.

As cenas escolhidas foram facilmente retomadas em toda sua potencialidade devido à clareza dos caminhos que levaram a tais descobertas de movimentos. Foi possível detectar de onde surgiram os impulsos, quais estímulos geraram o movimento com determinada intensidade e ritmo, como a respiração influenciou a descoberta. Ficou claro que, por mais que os movimentos muitas vezes tenham surgido de instantes mágicos, criados repentinamente, os caminhos

e os recursos utilizados para sua recuperação, para sua retomada, são muito claros e precisos.

No momento da trajetória final escolhida, foi ainda mais necessário ter muito claro quais temas corporais foram utilizados, de onde surgiu cada movimento e por que motivo surgiram: assim toda a sequência pôde manter seus objetivos expressivos, alterando, acrescentando, limpando o material somente de forma necessária e consciente, num *processo criativo* em constante movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda esta pesquisa está em constante movimento, com indagações e dúvidas, sem a pretensão de fixar respostas. A partir dessa investigação, acredito ser possível colocar algumas reflexões sobre o caminho vislumbrado para pensar sobre as possibilidades de instrumentalizar o trabalho corporal do ator a partir dos princípios da Técnica Klaus Vianna.

Foi realizado um experimento cênico diante de tantos outros possíveis, consciente de que existem criações que estimulam outra maneira de organizar o corpo e permitem outras possibilidades de construção. A singularidade desse processo evidenciou que a Técnica Klaus Vianna não se apresenta somente como um treinamento físico, mas como um caminho técnico para disponibilizar e impulsionar o corpo para a criação cênica.

A proposta de voltar a atenção para cada movimento e conseqüentemente para as transformações do próprio corpo, além de favorecer o autoconhecimento, pode levar ao domínio das sensações, emoções, sentimentos, que podem ser expressos, ou contidos, de acordo com o momento ou a situação. Através da consciência sensível do corpo, é possível realizar uma cena reconhecendo o caminho corporal para provocar intencionalmente alterações interiores por meio de modificações conscientes do uso do próprio corpo em movimento. O que interessa não é só a forma do movimento exteriorizada, é necessário que fique claro para o ator por quais caminhos ele pode guiar-se na criação.

Nessa proposição, o ator é estimulado a ser pesquisador do próprio corpo. É levado a buscar a consciência do movimento na tentativa de construir o momento cênico com organicidade, com um corpo disponível para a expressão: o corpo presente a partir da escuta do próprio corpo.

Assim, a técnica não é vista como um treinamento mecanicista, como limitadora. Deve propor caminhos e instrumentos para que o ator seja criador e pesquisador, em constante estado de prontidão para as necessidades da cena, podendo atuar em diferentes propostas de encenação. A investigação dos princípios da técnica com clareza gera a possibilidade de estruturar um pensamento sobre o que está sendo criado, realizado e repetido em cena.

“A minha abordagem para a construção do corpo cênico contemporâneo é a investigação anatômico-estrutural, espacial, experimental e sensorial. Sendo assim, os temas corporais elegidos na pesquisa, ao mesmo tempo em que são como uma mola propulsora para a criação, eles servem de âncora para a recriação, para poder voltar naquele território em arte percorrido anteriormente, mas sem cair na armadilha da repetição mecânica.” (MILLER, 2010, p.101)

A Técnica Klaus Vianna nos leva a fugir dos condicionamentos, a desestabilizar padrões, a desautomatizar e alterar as qualidades do movimento a fim de alcançar novas tonalidades expressivas. Mostra-se ao ator que é possível “colorir” a criação, que existem infindáveis possibilidades corporais que podem ser despertadas. A criação cênica pode ter como parâmetros os princípios da Técnica Klaus Vianna, mas os mesmos são impulsos para voar criativamente.

Os meus questionamentos vão surgindo das experiências práticas. Os estudos teóricos e a escrita da dissertação dão palavras a essas experiências e,

algumas vezes, influenciam suas ações: a criação artística acontece concomitantemente à criação escrita, e ambas se influenciam. A pesquisa não propõe uma verdade sobre o como fazer, mas continua em movimento, abre espaço para outras descobertas. Utilizo-me da universidade para dar forma à pesquisa, verticalizar, registrar a investigação sobre o fazer artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. *Sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

AMARAL, Ana Clara Cabral. *Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro*. Tese de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchêkhov e Gorki*. São Paulo: Edusp, 2001.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAZ, Luzia Carion. *A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna*. Tese de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomia para o movimento: introdução à análise das técnicas corporais*. v. 1. São Paulo: Manole, 1992.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LOBO, Lenora e NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2007.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta*. Tese de Mestrado. Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

_____. *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.

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

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. *Mulheres de Pedra: estudo das sensações de movimento presentes na obra da escultora francesa Camille Claudel*. Tese de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PORTE, Alain. *François Delsarte: une anthologie*. Paris: IPMC, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos – 1970/1971*. Tese de mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 1994.

SOARES, Marília Vieira. *Técnica Energética: Fundamentos corporais de expressão e movimento criativo*. Tese de Doutorado em Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Minha Vida na Arte*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A Técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro*. Vol. I e II. Tese de Mestrado em Teatro. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.

TCHEKHOV, A. P. *A Gaivota*; tradução Bárbara Heliadora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *A Gaivota: comédia em quatro atos; tradução e posfácio: Rubens Figueiredo*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Teatro I – A Gaivota / Tio Vânia*. São Paulo: Editora Veredas, 2004.

_____. *Teatro II – As Três Irmãs / O Jardim das Cerejeiras*. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Videografia

MILLER, Jussara. *Ciclo Klauss Vianna*. Campinas, SP, 2002.

NAVAS, Cássia; CASALI, E. *Memória presente: Klauss Vianna*. São Paulo: TV Anhembi/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Créditos das Imagens

Fotos, diagramação visual e capa: **Lucas Vega**

Fotos da apresentação do experimento cênico *Nina*, 2012 – Auditório do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (SP).