

KLAUSS VIANNA, DO COREÓGRAFO AO DIRETOR DE MOVIMENTO. HISTORIOGRAFIA DA PREPARAÇÃO CORPORAL NO TEATRO BRASILEIRO.

Joana Ribeiro da Silva Tavares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Klauss Vianna, preparação corporal, teatro brasileiro.

Esta comunicação advém da minha tese¹ de doutorado que teve, por objeto, a abordagem de um período latente na obra do coreógrafo mineiro Klauss Vianna (1928-1992) – seu contato com o teatro – marco decisivo no direcionamento de seu trabalho corporal. Esta obra inclui nada menos que trinta e duas montagens teatrais, das quais vinte e quatro foram encenadas no Rio de Janeiro (1967-1979). Sua cronologia teve marco inicial na montagem carioca de *A Ópera de Três Vinténs*² (1967) de Brecht, dirigida por José Renato, e o marco final foi no espetáculo paulista *Risco e Paixão*³ (1988) de Fauzi Arap, sob a direção de Francisco Medeiros.

O levantamento desta obra revelou uma variedade de termos assinados nos programas das montagens, que ilustram como Klauss Vianna sempre esteve em contínuo processo de reinvenção de seu ofício. De coreógrafo moderno auto-didata, forjado no balé clássico de Belo Horizonte, Klauss Vianna batizou seu trabalho no teatro com, aproximadamente, oito termos distintos⁴. É, portanto, à questão da desconstrução da função do “coreógrafo” originário da dança, realizada por Klauss Vianna e o seu maior legado no teatro brasileiro – a “preparação corporal” do ator – que este estudo se dedicou.

Com efeito, a diversidade de termos assinados indica uma pesquisa ininterrupta, fundamentando a função de preparação corporal. Diversidade esta que não se restringe à variação terminológica, pois responde aos múltiplos projetos que emergiram do teatro carioca na década de setenta. Trata-se de um campo de atuação, cuja abrangência, dissocia a função do preparador corporal de uma dramaturgia específica, haja visto a pluralidade de gêneros pelos quais Klauss Vianna transitou. Entre um texto de vaudeville de Marcel de Mithois⁵, uma comédia de Somerset Maugham⁶, um drama de Tennessee Williams⁷, até um Plínio Marcos⁸, Klauss Vianna construiu durante duas décadas uma *mise en corps* para a atriz Tônia Carrero.

Com o teatro de vanguarda carioca da década de 70, terreno fértil para a “expressão corporal”, Klauss Vianna interagiu, entre outros, com o diretor Paulo Afonso Grisolli, cuja parceria se estendeu a numerosos projetos. Isso sem falar no Teatro Ipanema, onde o coreógrafo participou do processo ritualístico em que emergiu o grupo, contribuindo decisivamente para os novos rumos da encenação. E os inúmeros diretores com os quais colaborou, de Adolfo Celi a Aderbal Freire Filho, percorrem a história do teatro brasileiro - até experimentar ele mesmo, a direção⁹.

A elaboração deste inventário remete à montagem de um complexo quebra-cabeça, no qual as “peças”¹⁰ avulsas não indicam a composição de uma figura hegemônica. Um puzzle que

reflete o sistema teatral brasileiro, em que a ausência de um projeto poético único se traduz numa pluralidade de vertentes, dificultando a sua sistematização: “(...) a questão central do sistema teatral não estava na dramaturgia, nunca esteve; e esta é uma peculiaridade nacional (...) o cerne do sistema teatral brasileiro na verdade sempre foi este: ele sempre foi movido a partir de personalidades” (BRANDÃO, s/d). Todavia, um elemento perpassou preponderante por todas estas peças – o corpo do ator - do qual Klauss Vianna se tornou um forte aliado. Tanto na primeira geração moderna, como Tônia Carrero, quanto na segunda, como Rubens Corrêa, era o ator, na maioria dos espetáculos, que requisitava a presença de Klauss Vianna, da mesma forma como nos dias atuais requisita o “preparador corporal”.

Esta pesquisa indica o movimento geral de uma obra iniciada como “coreografia” e encerrada como “direção e movimentação corporal”, apesar de matizada por outras funções. Na primeira fase desta obra, foi possível identificar a desconstrução da “coreografia” e o início da “expressão corporal” – por meio da análise de seus primeiros trabalhos. Uma questão predominante durante esta fase inicial foi a demanda dos diretores que requisitavam a intervenção de Klauss Vianna durante a encenação de “musicais”, como relatou: “(...) um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo e chamar alguém ligado à dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa dancinha e foi nesse sentido que aceitei o trabalho” (VIANNA e CARVALHO, 1990: 32).

É interessante lembrar que este tipo de parceria remonta ao séc. XVII, quando os maîtres de ballet, na França, coreografavam os divertissements das peças que incluíam números de balé, como as de Molière. Função esta que no Rio de Janeiro costumava contar com a participação de coreógrafos do Teatro Municipal, que tinham nos espetáculos ligeiros do Teatro de Revista, a possibilidade de complementar seus salários. Mas ainda que estes trabalhos iniciais possam ser vistos como indícios do que viria a ser a “preparação corporal”, constituem um campo de atuação limitado voltado para a marcação coreográfica, visto que o primeiro contato de Klauss Vianna com o corpo do ator na Ópera de Três Vinténs mostrou a inoperância da coreografia, tal como fora trabalhada na dança. Da mesma maneira que o balé clássico demonstrara ser uma ferramenta inviável perante um elenco numeroso e heterogêneo, submetido a um ritmo acelerado de ensaios.

Deste modo, a desconstrução que Klauss Vianna já havia realizado na didática do balé, foi retomada e os fundamentos do movimento corporal pesquisados em outras áreas tais como as artes plásticas, a anatomia e a física foram instrumentalizados para o corpo do ator. Esta primeira “coreografia” para o teatro foi identificada pela atriz Marília Pêra como uma “não-dança”, que negava os princípios formais do balé. Era uma espécie de dança mais “orgânica” e de “acordo com o seu personagem” (PÊRA, 1999). Outra diferença, notada pela bailarina Sônia Magalhães (MAGALHÃES, 2007), foi a marcação coreográfica a partir dos movimentos das bailarinas, contrário à idéia de um “movimento-modelo”, comum ao balé e à dança moderna

que se fazia então. A crítica carioca também estranhou, considerando o trabalho um “simulacro de coreografia” (JAFA, 29/01/1967), com marcações “grotescamente fáceis” (MICHALSKI, 25/01/1967), que fugiam aos padrões apoteóticos dos musicais de Revista.

Nesse sentido, *A Ópera de Três Vinténs* pode ser considerada um marco inicial na trajetória de Klauss Vianna, pois revelou os limites de um procedimento coreográfico originário da dança, gerando a criação de um método diferenciado que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator. Espera-se, portanto, que esta pesquisa tenha documentado a passagem decisiva de Klauss Vianna no teatro brasileiro, em seus múltiplos desdobramentos, gerando uma reflexão crítica, que possa contribuir para o reconhecimento de seu legado maior - a função do “preparador corporal”, e sua importância na redefinição do corpo do ator no teatro brasileiro moderno.

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. Revista do IPHAN (edição especial 500 anos), Rio de Janeiro, n. 29, p. 03-04 e 19, s/d.

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

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

MICHALSKI, Yan. A ópera de três vinténs (I). **Jornal do Brasil**. Caderno B. Rio de Janeiro, 25/01/1967, s/p.

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

PÊRA, Marília. **Entrevista à Joana Ribeiro**. Rio de Janeiro, 1999.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no teatro brasileiro**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. 1ª ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

¹TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento. Historiografia da preparação corporal no teatro brasileiro.** Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

² *A Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, sob direção de José Renato. Com Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, José Wilker, Dulcina de Moraes e Sonia Magalhães, entre outros. Sala Cecília Meireles, 1967.

³ *Risco e Paixão*, de Fauzi Arap, direção de Francisco Medeiros. Com Claudia Mello e Antonio de Andrade, entre outros. (Projeto T. A. R. Ô - Rosa dos Ventos). São Paulo, Teatro Arena, 1988.

⁴ Klauss Vianna assinou seu trabalho no teatro como: “coreografia”, “dinâmica corporal”, “expressão corporal”, “preparação corporal”, “direção corpo/espço”, “direção”, “criação e direção da técnica corporal” e “direção e movimentação corporal”.

⁵ *Teu nome é mulher*, de Marcel Mithois, direção de Adolfo Celi, com Tônia Carrero, Célia Biar, Luís de Lima, Hélio Ary, entre outros. Teatro Maison de France, 1979.

⁶ *Constantina*, de Somerset Maugham, dir. Cecil Thiré. Com Tônia Carrero, Rogério Fróes, Rosita Tomas Lopes, Susana Vieira, entre outros. Teatro Copacabana, 1974.

⁷ *Doce Pássaro da Juventude*, de Tennessee Williams, direção de Carlos Kroeber. Com Tônia Carrero, Nuno Leal Maia, Carlos Kroeber, entre outros. Teatro da Manchete, 1976.

⁸ *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, direção de Fauzi Arap. Com Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz. Teatro Maison de France, 1968.

⁹ Klauss Vianna dirigiu *O Exercício*, de John Lewis Carlino, em 1977 e *Conversa entre mulheres*, de Carlos Alberto Ratton, em 1978.

¹⁰ “Peças” aqui deve ser apreendido sob múltiplos significados: dramaturgia textual, poética da encenação, sistema de interpretação do ator e mercado teatral.