

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

COGEAE

Especialização em Técnica Klauss Vianna

Silvana dos Santos Silva

Contribuições da Técnica Klauss Vianna  
na constante formação de uma professora de balé clássico

São Paulo,SP

2015

Silvana dos Santos Silva

Contribuições da Técnica Klauss Vianna na constante formação de  
uma professora de balé clássico

Especialização em Técnica Klauss Vianna

Monografia apresentada à banca examinadora da  
Pontifícia Universidade de São Paulo –COGEAE,  
como exigência parcial para obtenção do  
título de ESPECIALISTA em técnica Klauss Vianna,  
sob a orientação da Prof. Marinês Calori

São Paulo, SP

2015

Banca examinadora

---

Prof. Marinês Calori

---

Prof. Dr. Neide Neves

---

Prof. Leila Ortiz

## **Agradecimentos**

É com muito carinho que agradeço aos professores que criaram o primeiro curso da técnica Klauss Vianna proporcionando-me ensinamentos que levarei para o resto da vida... à Neide Neves, Marines Calori, Jussara Miller e Luzia Carion muito obrigada.

Ao meu filho amado, Gabriel.

Aos meus pais queridos.

Luciano pelo apoio diário e paciência.

Às amigas generosas Candice pelo incentivo e Camila por tudo que fez por mim nesta caminhada de escrita, nunca esquecerei...

Às minhas queridas alunas pela presença.

À minha orientadora pelo apoio e observações que contribuíram para esta pesquisa.

À vida por ter me colocado no caminho certo de encontro com a primeira turma do curso de especialização na Técnica Klauss Vianna (TKV). Infelizmente não poderei nomeá-las mas, todas acrescentaram-me de alguma forma...

Muito obrigada!

## Resumo

O foco deste trabalho é buscar esclarecimentos e questionamentos de como o balé clássico é ensinado no Brasil, e de que forma a Técnica Klauss Vianna (TKV) contribui na prática de aula de um bailarino e na metodologia de um professor de balé ampliando e fortalecendo o vocabulário de ambos. Não será possível contar a história detalhada do balé clássico, mas faz-se necessário refletir acerca do peso da tradição da corte na França na invenção desta dança e seus reflexos na contemporaneidade. Sabe-se que muitos profissionais da dança já têm mudado sua forma de ensinar o balé clássico atentando para diferentes formas de ensino-aprendizagem. Este estudo parte das minhas próprias inquietações dentro do ensino do balé clássico a partir do encontro com a Técnica Klauss Vianna que desorganizou e vem organizando muitos dos meus pensamentos já existentes em relação à forma como o balé é ensinado. O recorte da presente pesquisa consiste em apresentar duas das cinco posições de pernas e braços do balé clássico com base nos direcionamentos ósseos da TKV. Ao me aventurar e buscar referências em outros profissionais que já vem questionando este assunto, procuro com essa pesquisa agregar conhecimento para novas formas de ensino na dança. Minha prática de como ensinar dança vem se transformando diariamente, as pesquisas são constantes e as percepções em relação à contribuição da TKV se fortalecem no meu corpo, na minha vida e em tudo que está a minha volta.

**Palavras chave:** balé clássico; técnica Klauss Vianna; ensino-aprendizagem; direcionamento ósseo

## Sumário

Introdução.....	07
1. Histórico – O balé, tradições e reflexões.....	08
1.1 As Transformações.....	17
1.2 2 Relatos das experiências nas aulas de balé.....	23
2. Técnica Klauss Vianna e suas contribuições para uma professora de balé clássico.....	26
2.1. Posições e direcionamentos ósseos.....	30
3. Considerações finais.....	35
Referências bibliográficas.....	39

## Introdução

O presente trabalho nasce de uma inquietação em relação ao ensino do balé clássico no Brasil e de como estes questionamentos foram se intensificando para mim após o encontro com a Técnica Klauss Vianna(TKV). Desde este encontro preocupações em relação à forma como o balé clássico chega aos alunos aumentaram em relação à minha vivência como professora de dança. Busquei apresentar neste trabalho uma breve revisão histórica sobre o balé clássico e aprofundar o estudo em alguns movimentos praticados nesta técnica utilizando a linguagem da Técnica Klauss Vianna. Com o intuito de facilitar o entendimento e autonomia dos alunos, oferecer um suporte aos professores e colaborar no diálogo de professor /aluno e aluno/professor, onde todos possam se colocar de corpo inteiro de maneira consciente e presente.

Durante esta jornada percebi que alguns profissionais já questionaram o ensino o balé clássico e seus conceitos tão rígidos que tiveram início na corte francesa no século XVI. Reviver a história e procurar compreender um pouco mais esta abordagem de dança que é feita até hoje, fez-me repensar minha atuação como professora e trazer percepções e relatos pessoais no decorrer do trabalho.

No capítulo 2 será feita a análise de duas das cinco posições do balé clássico, mostrando um livre estudo de um possível diálogo da Técnica Klauss Vianna (TKV) com o método de balé da Royal of Academy Dance (RAD), onde serão abordadas sugestões para ampliar o vocabulário da RAD utilizando a nomenclatura utilizada na TKV.

Não se trata de uma pesquisa inovadora, o próprio Klauss Vianna criou sua técnica partindo das linhas e formas de um corpo de bailarino clássico. O que busco é continuar a minha pesquisa embasada na TKV e por meio dela descobrir uma dança onde possamos trabalhar a técnica do balé clássico apoiada nos direcionamentos ósseos da TKV, construindo assim um corpo consciente, autônomo e criativo que busca seu próprio caminho e não somente executa formas copiadas.

## 1. Histórico - O balé, tradições e reflexões

Com base no livro *Anjos de Apollo* (Homans, 2011), a história do balé começa quando o rei francês Henrique II se casou com a italiana Florentina Catarina de Médicis em 1533, estabelecendo alianças entre as culturas francesa e italiana<sup>1</sup>.

A Corte francesa há muito que se deliciava com torneios, justas e bailes de máscaras, mas nem mesmo estes divertimentos impressionantes e suntuosos se aproximavam em esplendor dos que eram tradicionalmente organizados pelos príncipes e nobreza de Milão, Veneza e Florença: danças com tochas em chamas, intrincados ballets eqüestres com centenas de cavaleiros montados e dispostos em formações simbólicas e entreactos de máscaras com temas heróicos, alegóricos e exóticos. (HOMANS, 2010, p. 30)

A autora, conta que nessa época os espetáculos acabavam sendo um instrumento político servindo de distração para anestesiar as pessoas dos conflitos civis e religiosos vividos na França no século XVI<sup>2</sup>. Após a morte de Henrique II, seus filhos Henrique III e Carlos IX continuaram a tradição da mãe por eventos cerimoniais e teatrais. Diante deste cenário Carlos IX fundou em 1570 a *Académie de Poésie et de Musique*, onde reunia poetas franceses que acreditavam que por baixo da superfície caótica da vida política existia mais harmonia e relações racionais e matemáticas que levariam ao poder místico de Deus.

Esses poetas queriam criar um novo tipo de expressão artística, onde a métrica rigorosa da poesia grega clássica harmonizaria a dança, a música e a língua como um todo. Acreditavam que desta maneira poderiam esclarecer a ordem oculta do universo e revelar a Deus. Pretendiam reformar a Igreja cristã não pelas velhas práticas da liturgia católica, e sim pela arte.

---

<sup>1</sup> Catarina (que tinha apenas catorze anos quando se casou) dominou a corte francesa durante muitos anos após a morte de Henrique II, em 1559, imprimindo os seus gostos italianos nos cortesãos e reis franceses (Homans 2011, p.30)

<sup>2</sup>Segundo Homans (2011) estes conflitos foram marcados durante o massacre da Noite de São Bartolomeu, uma matança generalizada contra religiosos protestantes no dia 24 de agosto de 1572, em Paris.

A academia oferecia curso de estudos, tais como: filosofia, línguas, matemática, música, pintura e artes militares. O estatuto da academia afirmava que: “Onde a música é desordenada, aí a moral também é depravada, e onde é bem ordenada, os homens são moralmente bem disciplinados” (Homans, 2010). Este pensamento também se aplicava à dança: os membros da Academia percebiam no balé uma forma dos homens deixarem de lado seus desejos físicos, vistos como incômodos, e seguir em direção a um amor transcendental, o amor a Deus.

Quebrar as ligações terrenas e aproximar-se dos anjos era uma forma de elevar-se cada vez mais espiritualmente, e o “balé” seria um dos caminhos para que os homens se afastassem do mal. Os poetas entendiam que os movimentos do corpo disciplinados em relação à métrica, ritmos musicais e matemática, também seriam uma forma de adaptar o homem às harmonias celestiais.

O corpo há muito que era encarado como algo que rebaixava o homem, sacrificando os seus poderes espirituais mais nobres às necessidades materiais. Na grande cadeia do ser, que classificava todos os seres vivos, desde as mais baixas criaturas vegetativas e materiais aos anjos que ocupavam os graus superiores perto de Deus, o homem estava destinado aos graus intermédios: suspenso perigosamente entre os animais e os anjos, com as suas aspirações espirituais mais nobres para sempre constrangidas pelas suas ligações terrenas e funções corporais grosseiras. (HOMANS, 2010, p. 32)

Em 1581 surge o *Ballet Comique de La Reine* e um novo gênero o *ballet de cour*, que trouxeram uma importante mudança no balé em relação às práticas anteriores que remetiam os espetáculos a desfiles de estilos. Este *Ballet* foi muito elogiado e associado às ordens espirituais e ficou gravado na memória dos franceses. O *Ballet Comique* apresenta um balé com muita disciplina e uma configuração formal, cujo desejo era tornar a dança e a música uma medida da ordem do universo.

Esta configuração formal, geométrica e espiritual parece estabelecer as bases técnicas do balé clássico que conhecemos até hoje.

Luís XIII em seu reinado faz desaparecer os ideais da Academia, juntamente com o seu primeiro ministro, o cardeal Richelieu, que buscava preocupar-se mais com o poder do que com Deus, ao invés de revelar a ordem do Universo, o *ballet de cour* reforçou a grandeza do Rei.

O *Ballet Comique de La Reine* em 1581 deixa sua seriedade intelectual e vem se transformando, passando a ter um estilo mais popular, tornando-se também um balé mais duradouro pelo fato de Luís XIII em seus balés trazer temas da corte e de representar o Sol e Apolo como o Deus na Terra. Embora seus balés não fossem “pomposos”, tiveram muita repercussão e tornaram-se populares por incluir em seus trabalhos elementos eróticos, burlescos e acrobáticos, obscenidades e fofocas da corte.

Luís XIII em seu reinado, ao mesmo tempo em que profanava o balé clássico reforçando a grandeza do rei, também o colocava em um lugar sagrado, ao trazer a imagem de Apolo em seus balés. Apolo era visto como Deus na Terra, ou melhor dizendo como o Deus dos bailarinos. A maneira como o corpo era usado no balé parecia um ato religioso, como se os bailarinos fossem realmente anjos. Os movimentos deveriam ser harmônicos e suaves para atingir o máximo de sua “elevação” e aproximar-se de Deus. Os bailarinos eram vistos como semideuses ou “Apolos” na terra.

Já no reinado de Luís XIV os pensamentos “divinos” continuaram, mas ele diferenciava-se de Luís XIII por ser muito vaidoso. Treinava esgrima, e saltos e dança com Pierre Beauchamps. Além de ter um bom desempenho técnico, tinha como foco manter a beleza do seu físico para os seus bailados. Segundo Monteiro (2005) Apolo e o sol nascente representam a imagem de seu poder absoluto: este “ballet de La Nuit” foi um sucesso em 1653, tendo o rei simbolizando o sol e iluminando o mundo<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “ (...)o balé teatral, teve apoio de Luiz XIV que criou em 1661, academie Royale de Danse, se profissionalizou no século XVIII e viveu nos séculos seguintes os períodos romântico, clássico e moderno, mais notadamente em França, Itália e Rússia, difundindo-se depois pelas Américas” (NEVES, 2010 p. 15)



1. Luís XIV como Apolo e o Sol nascente em *Le Ballet de la Nuit*. As plumas simbolizavam riqueza e estatuto; o tema do Sol é representado no toucado, peito, pulsos, joelhos e tornozelos do rei.

Figura 1: Rei Luis XIV (HOMANS, 2011)

Atenas do século v a.C. Apolo tem um lugar especial nesta história. Ele é o deus da civilização e da cura, da profecia e da música- não as ruidosas flautas e percussão de Pã e Dionísio, mas os acordes tranquilizadores e harmoniosos da lira, que sossegam o espírito dos homens. O seu físico nobre e proporções perfeitas representam um ideal: ele é a moderação e a beleza, o homem como medida de todas as coisas. (HOMANS, 2010, p. 21)

Para o bailarino a imagem de Apolo (HOMANS, 2011) no reinado de Luís XIV era algo a ser alcançado - eles trabalhavam duro nas aulas em busca de refazer a imagem de Apolo e atingir cada vez mais a graciosidade e perfeição. Ser um

---

bailarino não seria só dançar perfeitamente e executar os passos com leveza e graciosidade como se fosse um anjo, ser bailarino iria mais longe, teria que ser “civilizado”, ter um bom comportamento, obedecer às ordens e ter muita concentração. Isso se reflete até hoje na imagem que temos quando vemos um bailarino junto à barra para a execução do *demi-plié*. Esta imagem está associada à disciplina, organização e concentração. Essas qualidades são fortemente requisitadas nas aulas de balé clássico tradicional. É como se os pensamentos em relação ao corpo e à dança de “Apolo” estivessem bem presentes até hoje, pensamentos estes que criavam uma relação com a dança em que o corpo assumia um lugar sagrado: a prática vista como religião, e os bailarinos como anjos.

O que me parece é que o balé então seria praticamente um ato religioso, onde só as pessoas elevadas espiritualmente tivessem permissão para dançar o balé, seria um “dom” divino. Só os “escolhidos” poderiam participar deste espaço dado aos bailarinos, mas não qualquer bailarino, estamos falando de bailarinos *religiosamente* capazes de aprender e executar a técnica com perfeição.

Pode -se definir como religião aquilo que subtrai as coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. (AGAMBEN, 2005, p. 58 )

O mesmo acontece com o balé clássico. O senso comum induz o aluno a pensar que o balé clássico oferece uma base técnica mais apurada e útil para diversas outras técnicas de movimento. Mesmo que se resolva dançar Hip Hop, a técnica adequada para iniciar um trabalho corporal seria o balé. Este argumento não abre possibilidade de discussão e não tem clareza na explicação.

Além do sagrado, o balé também coloca-se como um lugar de criaturas sem peso, seres flutuantes: a relação com o chão era quase inexistente, como se o chão estivesse ali somente como uma linha de chegada ou partida.

“No balé, é muito difícil sentir o peso do corpo e o contato com o chão, que é feito só pelos pés, pois trabalha com o sentido da elevação e o centro da gravidade fica longe do chão o tempo todo”. (MONTEIRO e SPIRÓPULOS, 2013)

Fala-se de anjos, deuses, graciosidade, harmonia e asas, asas para poder voar e tentar ficar o mais próximo do céu e dos anjos, atingindo assim o máximo da pureza e elevação espiritual e chegando o mais próximo de Deus. Este seria visto como o verdadeiro bailarino clássico, mais eficiente e capaz de alcançar e atingir o inalcançável, e chegando talvez ao máximo da sua perfeição.

Estes motivos aqui apresentados vieram para a pesquisa com o intuito de elucidar o balé que vivenciamos até hoje, de figuras magras e belas saltando levemente pelo espaço e tirando suspiros das pessoas. Essas imagens de beleza e leveza estão impregnadas no nosso corpo já há muitos séculos. Ainda hoje, no século XXI escutamos frases como: “O balé é a base para todas as danças” ou “quero que a minha filha faça balé para que ela tenha mais disciplina”. Observo que o balé ainda é visto como uma dança superior a todas as outras, no que diz respeito a uma base técnica eficiente. Mas não é qualquer um que pode dançar balé, para dançar balé você precisa levar “jeito”. E este jeito ainda está relacionado com o início da história do balé, ou seja, estamos reproduzindo isso já há muito tempo. Os pensamentos em relação à disciplina não estariam somente na sala de aula, os bailarinos teriam que ter bons costumes também na vida, mudando inclusive seus hábitos alimentares.

Segundo Homans (2010) no ano de 1924 a bailarina russa Alexandra Danilova fugiu com George Balanchine e foi morar nos Estados Unidos. Ela ensinava seus alunos sobre porte e comportamento, não só em suas aulas como também para vida. Ensinava em sala de aula movimentos bonitos e harmônicos, e dizia: “*nada de poses desleixadas*”. E para a vida lá fora pedia aos seus alunos que não comessem comidas de rua, esclarecendo que a profissão de bailarinos os diferenciava das outras pessoas.

Percebe-se que no balé naquela época, o corpo tinha que executar movimentos pré-estabelecidos, copiar formas, seguir crenças, costumes sem muitas explicações. Os comandos eram passados de professor para aluno e eles deveriam executá-los em busca da perfeição.

No balé que era passado para as pessoas quase não se falava da relação com o corpo de maneira direta. Quando digo “direta”, refiro-me a trazer para o aluno a possibilidade de perceber seu corpo de forma consciente. E esta falta de relação pode estar associada ao fato da informação passar pelo corpo sem ter o tempo de compreensão. Isto reflete na ausência de percepção com tudo o que está à sua volta. O corpo, então, deixaria de relacionar-se consigo, com as pessoas e o ambiente.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas... A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, 2006, p. 131 in VIANNA, 2009)

Diante de tantos questionamentos distintos em relação ao balé clássico e tudo que o envolve percebe-se que Homans (2010) tem muitas inquietações em relação à história do balé clássico. A autora diz que o balé pode não ter um registro contínuo, mas isso não significa que não tenha história - o que comprova isso é o fato de o balé ser praticado e executado há pelo menos quatrocentos anos. Por meio de sua pesquisa percebeu que a história do balé está ligada aos destinos de reis, cortes e Estados. E que os passos do balé nunca foram somente passos, mas um conjunto de crenças, refletindo a auto-imagem de casta nobre. Ela afirma que o balé foi moldado pelo Renascimento e pelo Classicismo francês, por Revoluções e pelo Romantismo, pelo Impressionismo e pelo Bolchevismo, pelo Modernismo e pela Guerra Fria. A autora também questiona o fato do balé há três décadas estar sendo visto como antiquado e fora de moda, como algo que perdeu a sua relevância no mundo (que segundo ela está muito acelerado e desordenado).

6. O bailado *Alceste* encenado ao ar livre no Pátio de Mármore do Palácio de Versalhes em 1674. A hierarquia, a simetria e a ordem regiam a arte assim como a distribuição dos lugares, com o rei e o seu séquito colocados no centro e em frente.



Figura 2: A hierarquia no palco (HOMANS, 2011)

Na dança clássica há toda uma hierarquia- e essa hierarquia reflete-se no espaço reservado ao público: os lugares centrais (dos bailarinos principais e dos acontecimentos cruciais da história) correspondem aos assentos reservados ao rei e seus familiares na platéia. Isso determina até hoje o nosso olhar e a construção do espetáculo. (BOGÉA, 2012, p.66)

Na busca de manter a “ordem” ressalta-se a importância das cinco posições do balé clássico que foram codificada pelo coreógrafo Pierre Beauchamps (1631- 1705) – momento decisivo na história do balé. As cinco posições dos pés *en dehors* definem-se basicamente como: *pernas e pés virados para fora buscando maior amplitude dos movimentos. O en dehors permite lançar a perna para o alto, saltar, girar em todas as direções com rapidez e firmeza, além de manter o corpo de frente por mais tempo, evitando dar as costas para o rei”* (BOGÉA, 2012, p. 66).

As 5 posições dos braços e pernas reverberam sua importância até hoje, parece não ser possível aprender balé sem antes passarmos pelas 5 posições.

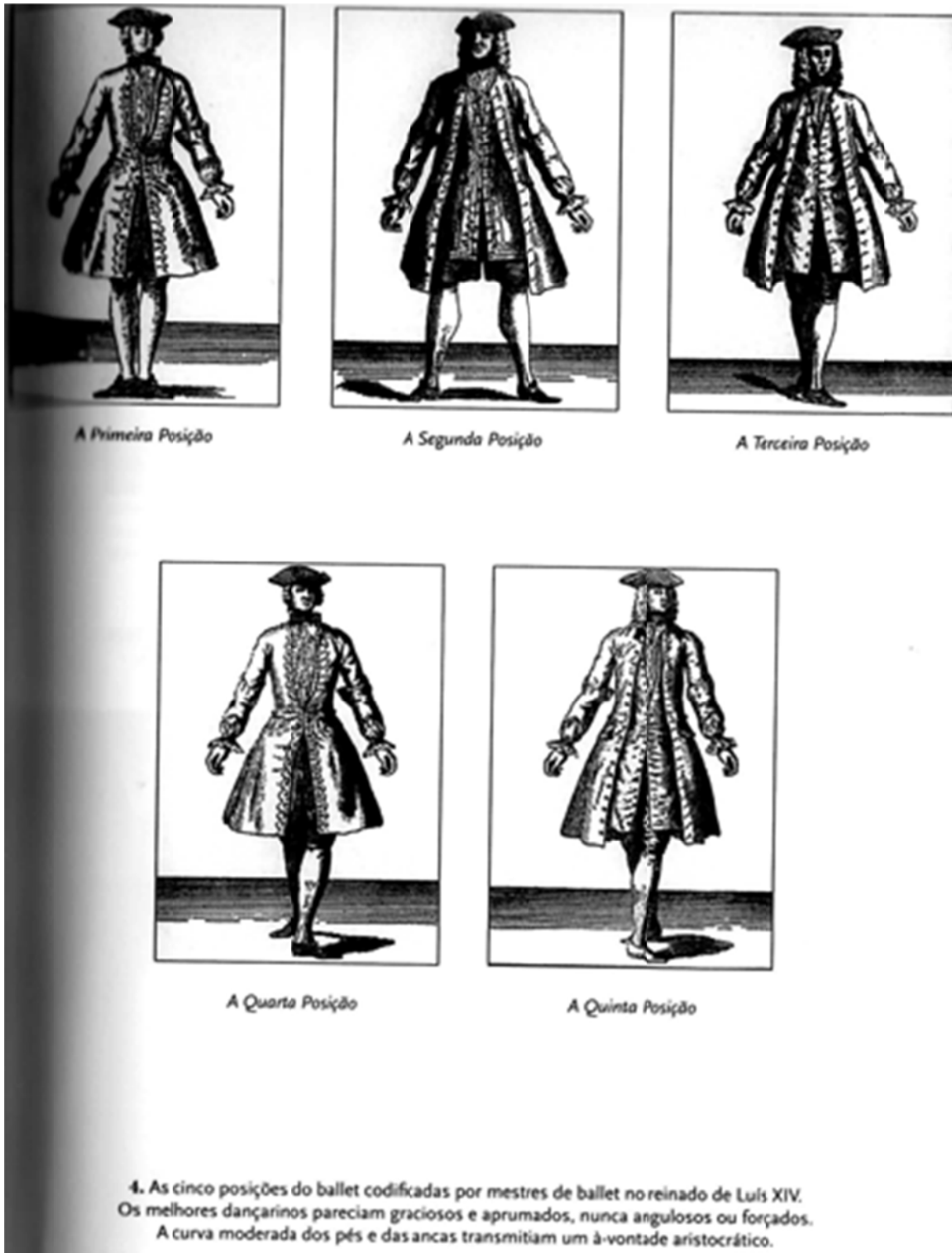


Figura 3: As cinco posições (HOMANS, 2011)

## 1.1- As Transformações

Segundo Marianna Monteiro (2006), em meados do século XVII Jean Jorge Noverre propõe um novo gênero de balé, chamado *balé de ação*, que parte de uma reflexão aos balés de sua época estabelecendo uma reforma na dança. Noverre acreditava ser possível trazer a mimese para o balé, deixando de ser somente um balé mecânico e se transformando em uma dança com significados, que se propunha a emocionar os espectadores e estabelecer uma comunicação por meio da “imitação da natureza.”

Mas o que seria a “Imitação da natureza”? A suposta “imitação da natureza” seria de fato uma imitação da natureza humana. Noverre rejeitava o que chamou de “acrobacias vazias”, ou seja, gestos sem objetivo de representar qualquer idéia ou emoção específica, em favor de uma pantomima apurada que representasse a tal natureza com fidelidade.” (GREINER, 2000)

Segundo Noverre (MONTEIRO, 2006, p. 34) no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada dança mecânica, que se contenta em agradar os olhos, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza. Entretanto, a generalidade e o alcance dessas afirmações, e, em especial, do princípio da imitação da natureza e da regra da verossimilhança, suscita a necessidade de compreender tais conceitos, a partir do sentido específico que tem reflexão noverriana.

A autora questiona se o balé de ação seria mesmo transformador ou ainda estaria ligado à corte, questões estas que me estimularam a aprofundar um pouco mais as pesquisas e descobrir que de fato Noverre não foi o primeiro a pensar neste balé de “ação” e na “imitação da natureza”. Outros nomes além de Noverre aparecem nesta pesquisa, pois já dialogavam com os pensamentos que seriam firmados somente na reforma de Noverre.

Teria, pois havido um balé de ação já no século XVII. Se considerarmos como elementos básicos, definidores do gênero, a imitação da natureza, assim como a estruturação do enredo, baseado em fábulas ou em mitos ou na mera invenção poética, realmente não será preciso esperar o século XVIII para vê-lo surgir. Deixam de ser evidentes as fronteiras que separam o balé de corte do balé de ação, tal como Noverre o compreende. Embora a existência de um enredo seja uma das características do balé de ação, que também se pensa como poesia e, nesse sentido, como imitação da natureza, não é no âmbito desses princípios gerais que ele vai distinguir-se dos gêneros anteriores. A concepção do balé como imitação da natureza, a identificação entre o compositor de balé e o poeta, como se viu, é bem mais antiga e, portanto anterior a Noverre, e, ao ser mantida como uma das vigas mestras do balé de ação, é elemento que lança raízes num passado distante, ligando o balé de ação muito mais a tradição do que a renovação. (MONTEIRO, 2005 p. 42)

Então o Ballet Comique de La Reine já não teria iniciado o balé de ação?

Se pensarmos em “imitação da natureza”, pantomima, poesia, fica visível que o Comique de La Reine já trazia em seus ballets estes elementos, assim como a Académie de Poésie et de Musique, já faziam esta conexão de poesia, música e a dança:

A experiência da academia contribui para a idéia de “casar” música e dança à poesia, portadora da ação dramática. No ballet de cour, a preocupação com a unidade dramática, com a constituição de um enredo, toma como referência o drama antigo e já tem por pressuposto que a dança é capaz de imitar a natureza. (MONTEIRO, 2005 pg 40)

Katz e Greiner (2001) afirmam que a imitação seria aprender a forma de comportamento copiando outras pessoas, enquanto no aprendizado social aprendemos sobre o ambiente observando os outros.

Em 1740 Hilferding começa a introduzir o realismo na dança, traz diversos profissionais como: camponeses, carvoeiros e pedreiros que estes reproduzissem os movimentos que realizavam durante seus trabalhos. Ele dizia que seu balé não era de “ação” e sim de “ações”. Hilferding resolve sair de Viena e se torna mestre de balé em Stuttgart, onde sistematiza suas idéias. Após 10 anos este cargo seria

ocupado por Noverre. Apesar de sua grande contribuição na transformação dos balés Hilferding morreu arruinado e sem reconhecimento. Paul Bourcier (1987), afirma que a reforma do balé com o objetivo de ação, foi do austríaco Franz van Wewen Hilferding (Viena 1710,-1768).

Jean-Georges Noverre (Paris, 1727- Saint Germain-en-Laye, 1810) pode ser considerado o reformador da dança. Se teve, como é normal, predecessores, tanto no plano teórico quanto no das realizações, foi ele quem reuniu as noções sobre o “balé de ação” num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou os meios técnicos para uma reforma da dança; finalmente, foi quem impôs as novas idéias através de suas numerosas e célebres obras. (BOURCIER, 1987 p. 164- 165)

Os ensinamentos do balé clássico hoje também são feitos por meio da imitação de outros corpos. Parece que, para se aprender a dançar, devemos copiar, repetir e memorizar os movimentos sempre em busca de igualar-se com um corpo “adequado” para a dança.

Em Homans (2011) a bailarina russa Natália Makarova dizia que as bailarinas deveriam “devorar” os bailes. Entendo que a repetição era e ainda é vista como a única e melhor forma de fazer com que o corpo se torne um corpo “pronto” para a dança:

*Não há “repetição” possível de um movimento, mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. Existe a tendência a entrar em estado de desatenção e ausência toda vez que se executa mecanicamente um movimento, o que é gravado pela repetição automática. A repetição desatenta de um movimento leva à desconexão do corpo com o seu momento e à ausência. É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes interno e externo ao corpo, que participam na continuidade do movimento. ( NEVES, 2010 p. 41).*

Repetir, memorizar, fazer, executar, treinar ...estas palavras são sempre ditas nas aulas de balé clássico não só na época da corte francesa, como hoje em dia. Perde-se o fôlego só de pensar em tudo isso, e com tantos comandos assim, daria tempo de se preocupar com o corpo? Onde estaria ele neste momento de tanta concentração?

*Não admira que as bailarinas memorizem tudo obsessivamente: passos, gestos combinações, variações, bailados inteiros. É difícil não insistir nisso. A memória é fundamental para a arte, e as bailarinas são treinadas, como disse uma vez Natalia Makarova, para “devorar” bailados- a ingeri-los e torná-los parte de si mesmas. (HOMANS, 2010, p. 20)*

A autora fala nesta frase da memória como algo descolado do corpo. A memorização seria então fundamental para que o bailarino conseguisse executar com mais clareza os seus movimentos. Neste momento a separação corpomente é nítida, é como se o corpo não se relacionasse com ele por inteiro. Reforçando a impossibilidade de relação externa como o ambiente.

*Não há separação corpomente- a mente é encarnada-nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções, o que resulta em outros movimentos. Este fato é fundamental para quem quer compreender a dança e as possibilidades expressivas no corpo. (NEVES, 2010, p. 37)*

Na origem do ballet a relação do bailarino com o próprio corpo, estava sempre dependendo de algo externo. O aprendizado estaria associado então a outro corpo e formas a serem copiados ou a um manual de instruções, uma cartilha que o ensine como deveria movimentar-se.

*A própria história do ballet clássico vem permeada da relação com outra mídia além do corpo. No princípio, as trocas simbólicas se efetuavam no corpo a corpo com um professor, que era contratado para a preparação das danças na corte italiana do século XV, nos dias de festejos. (ORTIZ, 2011, p. 28)*

Talvez o fato destes bailarinos não terem esta relação consigo mesmos, faça com que percam a possibilidade de se conhecer corporalmente por inteiro. Reforçando pensamentos já impostos pelo senso comum, de que bailarinos não são como as outras pessoas, as ditas “normais”. Começa então fazer um pouco mais de sentido o fato de que atualmente bailarinos sejam vistos como seres especiais<sup>4</sup>. Se o balé sempre teve este lugar de destaque principalmente no sentido técnico, belo e puro a ponto de aproximar-se do divino, porque então no início do século XX começariam a aparecer questionamentos em relação a rigidez do balé clássico. O que teria faltado no desenvolvimento desta técnica tão eficiente?

Scarpato (2001), conta que o balé clássico é um tema bem polêmico. Dentro de sala de aula os alunos são divididos e diferenciados entre bons e ruins, talentosos e não-talentosos, os alunos são tratados da seguinte forma, os ditos “bons” dançam na frente e os “ruins” ficam para trás. Os alunos terão oito anos para aprender o balé clássico e repetirão os mesmos passos incansavelmente, sem discutir por que devem repeti-los. Ela diz que o balé deveria unir outras práticas corporais para que o aluno tenha um trabalho consciente e crítico, acredita que a falta de conhecimento de especialistas, diretores e coordenadores de escolas faz com que a dança seja ensinada de forma confusa, sem fundamentação e reflexão.

A técnica que serve a dança clássica vem se desenvolvendo desde o século XV, data de criação do bailado acadêmico italiano, até os nossos dias. Pode-se mesmo dizer que quase todas as possibilidades dançantes do corpo humano foram levadas em conta por seus mestres e estudadas detalhadamente durante todo esse longo período. As cinco posições fundamentais do balé clássico e todas as suas inumeráveis derivadas formaram o meio técnico mais longamente pesquisado, um verdadeiro alfabeto de linguagem dançante. (VIANNA, 2005, p. 86)

Segundo Neves (2010) na metade do século XX o balé clássico sofre questionamentos em relação à sua rigidez. Nesta fase acontece o rompimento desse formato de dança que tinha seu lugar cristalizado até aquele momento. Klaus Vianna fez parte deste momento histórico e iniciou sua pesquisa no Brasil, sempre

---

<sup>4</sup> O ser especial deve ser reduzido em qualquer lugar ao pessoal, e este ao substancial. A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. (AGAMBEN, 2007 p. 47)

sentiu em seu corpo a dificuldade com a técnica do ballet clássico e a forma que era passada. Nesse momento buscou na dança e no teatro uma nova maneira de se expressar e se comunicar através do corpo. Suas limitações em relação à dança e o pensamento de que o corpo se comunica por inteiro deram início às suas pesquisas e à sua própria técnica, a qual ele não sistematizou. A sistematização começou a acontecer em 1984 por seu filho Rainer Vianna e Neide Neves, partindo da prática vivenciada com o mestre Klauss Vianna. Rainer e Neide trabalharam junto com Angel Vianna, esposa de Klauss Vianna, e também pesquisadora do movimento, que abriu o Centro de Dança Livre em 1983. No período de 1984 a 1988 o espaço de dança foi dirigido por Neide Neves e Rainer Vianna e a técnica teve o nome de Dança Livre por buscar expressão individual e autonomia. Em 1988 já em São Paulo recebeu o nome de Dança Consciente e depois técnica do Movimento Consciente. Somente em 1992 foi nomeado Técnica Klauss Vianna, na Escola de Dança Klauss Vianna em São Paulo inaugurada pelo próprio Klauss Vianna, Rainer Vianna e alunos.

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com o seu corpo. Por isso não faço qualquer proposta de movimento que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural. [...] O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. Todo esse trabalho tem qualquer coisa de paradoxal falo sobre coisas que devem ser sentidas e não pensadas. (VIANNA, 1990, p 131-132 in MILLER, 2007, p. 21)

Para Klauss Vianna “dança é vida e a vida é dança”, ele não separava uma coisa da outra, dizia que o corpo que dança e vive é o mesmo.

A partir de um trabalho de autoconhecimento e de transformação de padrões repetitivos, Klauss buscava o movimento vivo, o que significa compreendê-lo como novo a cada momento. Para tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. (NEVES, 2010, p.28)

## 1.2- 2 Relatos e experiências nas aulas de balé clássico

Acredito que seja válido neste ponto do presente trabalho relatar parte das minhas experiências em relação ao balé, pois acredito que ilustram o ambiente e sua influência no meu aprendizado. Eu era uma das alunas que levavam “jeito” para a dança. Na verdade eu acabava sendo uma daquelas figuras que a professora chamava para mostrar o “passo”. Seria então aquele momento tenso em que todas as alunas devem parar o que estão fazendo e olhar com muita atenção, observar e entender como deveriam movimentar-se e naquela ocasião e momento deveriam ser iguais ao meu movimento. Mesmo não sendo a pessoa que olhava e sim a que dava exemplo, eu me sentia mal pelas outras pessoas e por estar naquele lugar de possível destaque de um corpo pronto para a coisa, éramos tomadas por sentimentos de inveja e competição. Fiz este papel durante tantos anos que finalmente passei a acreditar que eu era a melhor e fui tomada por um ego gigantesco, ego esse que foi diluído quando finalmente cheguei à “Disney da dança”, o grandioso Festival de Joinville onde a competição predominava e todos lá estavam simplesmente para dar o seu melhor e mostrar como são bons no que fazem. Fui então devorada por aquele universo, vários sentimentos eram colocados em meu corpo, não sabia direito o que sentir. Na verdade eu sentia o que deveria sentir, e o sentimento era de “nós viemos aqui para vencer”. Milhares de grupos uniformizados, gritos de guerra, tudo isso era uma forma de amedrontar aquele outro misterioso grupo que teria uma coreografia coringa a qual deveríamos desvendar para mais tarde tirá-los de cena para podermos voltar para as nossas cidadezinhas apoiados em um troféu de preferência primeiro lugar, mas se viesse um terceiro lugar estava ótimo, a cidade já iria comentar e continuaríamos no pódio. Quando entrei na minha primeira aula de ballet clássico em Joinville entendi qual era o meu lugar na dança, “nenhum”. Deparei-me pela primeira vez com o que podemos dizer “bailarinas de verdade” e fiquei tão apavorada que não consegui nem fazer *plié*. Fui tomada por uma revolta existencial, saí da sala e fui até a minha professora tentando mostrar a ela que não estávamos prontas para aquele tipo de aula, que não me encaixava naquele espaço. A resposta foi: “volte para a aula e tente fazer, você está preparada”. Então nas aulas seguintes resolvi que faria as aulas, porém do meu jeito, foi então que resolvi não passar por aquela situação constrangedora e fingi que fazia as aulas. Passava o tempo da aula fazendo outras coisas e ao término da

minha “não” aula, eu ia até uma torneira molhava o meu rosto corpo e cabelo e voltava para o alojamento e dizia o quanto tinha sido incrível a aula. Já tinha entendido que para a minha professora não adiantava explicar que eu e as outras meninas éramos “ruins demais” para nos colocarmos naquele espaço, pois ela realmente acreditava que éramos capazes, pois dizia ser uma das melhores professoras de balé, e se não sabíamos fazer os “passos”, a culpa era só nossa que não soubemos aproveitar seus ensinamentos.

Completamente envolvida por este processo de transformação após o encontro com a TKV, trago neste trabalho o relato de uma de minhas alunas de balé clássico que trouxe um olhar generoso e contribuiu muito para esta pesquisa. Ressalto que as palavras transcritas a seguir não sofreram quaisquer alterações.

“Meu nome é Maria Eduarda Alves, tenho 13 anos e pratico ballet desde os 4 anos. Na minha escola de ballet anterior, aprendia a me posicionar de um jeito completamente diferente do que aprendo hoje em dia com a Silvana.

Na primeira posição, eu e as outras 8 meninas entre 8 e 11 anos na turma tínhamos que forçar nossos pés ao máximo, e a professora dizia que era um “queijo para um rato, e ele estava com fome”. Também tínhamos que fazer todos os exercícios que nos eram propostos na primeira tentativa, ou ganharíamos um desenho de caveira. Quando ela falava em braços, nos mandava imaginar que éramos garçonetes e estávamos com bandejas nos braços.

A professora também colocava uma vassoura em nossas costas enquanto dançávamos, e se desencostássemos o bumbum ou as costas da vassoura, levávamos bronca.

Ao chegar nas aulas da Silvana, praticava quase sempre os mesmos movimentos das aulas na outra escola, mas eu não apenas aprendia apenas a executar o movimento, como aprendia a entender a base do movimento.

Na primeira posição, não pensamos em queijos para ratos, mas em posicionar os pés da forma adequada, abrindo o metatarso e encostando todos os dedos no chão.

Para todos os exercícios da aula, cada aula tem seu tempo, o que nos deixa mais confiantes para tentarmos sem medo de errar. Ao falar do braços, a Silvana nos ensina a direcionar o olecrano, o que deixa nossos braços na posição certa sem os forçar ou machucar.

Nunca pensamos, durante as aulas, em algo como uma vassoura para deixar nossa postura correta. Pensamos, mais uma vez, no direcionamento dos ossos, sacro e púbis.

Esse é o diferencial das nossas aulas: dançamos um ballet tão bonito quanto o mais tradicional, mas vamos mais profundo nos movimentos, deixando a base mais firme e aprendendo, aula a aula, como nosso próprio corpo se coloca no espaço.” (depoimento de Maria Eduarda Alves, 13 anos)

A partir de um trabalho de autoconhecimento e de transformação de padrões repetitivos, Klauss buscava o movimento vivo, o que significa compreendê-lo como novo a cada momento. Para tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. (NEVES, 2010, p.28)

## 2. Técnica Klauss Vianna e suas contribuições para uma professora de balé clássico

Sempre discordei da forma pela qual a técnica clássica chega aos bailarinos, no Brasil. Não discuto a beleza e a eficiência do clássico- ao contrário, amo o clássico-, mas há alguma coisa que se perdeu na relação entre professor e aluno e que faz da sala de aula um espaço pouco saudável. (VIANNA, 2005 p. 30)

Vianna dizia se sentir o melhor bailarino do mundo, pensamento de qualquer bailarino jovem. Em suas aulas de balé, apesar de ter aprendido muito sobre o respeito pela dança, a disciplina e paciência consigo, muitas vezes a forma como os ensinamentos eram transmitidos não era um exemplo de respeito humano e sim através de xingamentos e também varadas. Então diante do cenário de insatisfações com a dança inicia sua pesquisa. “Começou a estudar a relação dos movimentos do balé clássico com as artes plásticas, pois na época, posava para o pintor Alberto da Veiga Guignard” (VIANNA, 2005)

No período entre 1948-1950 em São Paulo, Vianna fez aulas de balé clássico com a russa Maria Olenewa. Além de estudar a técnica clássica precisou trabalhar para assegurar sua sobrevivência, ele não teve apoio da família ao optar pela dança. *“Descobri que a técnica clássica é algo muito real e que nada tem de etéreo: o misticismo do balé, se existe, está na sua corporificação”* (VIANNA, 2005, p; 28). Nesta época Klauss Vianna retoma seu interesse pelas artes plásticas, passa a visitar museus e a perceber que as obras de arte como Da Vinci, o ensinava compreender melhor a dança. Nas pinturas renascentistas Klauss Vianna observou o dedo anular das pinturas e fez uma conexão com a posição da mão no balé. Percebeu então que tanto nas artes plásticas como no balé o movimento parte de uma sensação interna e depois a forma. *“Vejam: quando você aperta o dedo anular para dentro sente todo o braço reagir e é por isso que a mão tem essa postura no balé clássico.”* ( VIANNA, 2005, p. 28)

A contribuição da técnica Klauss Vianna para o balé clássico, não é somente uma percepção, mas sim o fato de que uma técnica pode dialogar e agregar a outra. Segundo Neves (2008) *“Klauss e Angel Vianna a partir de 1958 iniciaram uma busca por uma linguagem brasileira de dança e romperam com os moldes europeus do*

*balé clássico utilizando o folclore brasileiro, dando um outro significado ao ballet clássico”.*

Como já visto nesta pesquisa, percebe-se que desde o século XX existem questionamentos em relação à rigidez do balé. Com o intuito de facilitar e ampliar as possibilidades de entendimento em relação ao próprio corpo, na minha prática com os alunos, falo de osso, músculos e articulações.

Observo na maioria dos alunos a reação de espanto. É comum o seguinte comentário: “nossa, isto tudo é meu corpo e eu nunca percebi”. Então a desconexão com o próprio corpo e o vocabulário anatômico ficam evidente.

Klauss orientava seus alunos a manter uma atitude de observadores de si mesmos. Antes, durante e depois dos exercícios, durante a pesquisa de movimentos, todo o tempo éramos instados a manter o estado de atenção em relação ao que ocorria em nosso corpo e à nossa volta. (NEVES, 2008, p. 84)

Segundo Miller (2007), Vianna criou uma nova forma de ensinar a dança por meio de estudos anatômicos e cinesiológicos. Sua decepção com o balé surgiu ao perceber a falta de explicações nas aulas e a distância que existia entre as aulas de dança e os espetáculos. Se questionamentos sobre a forma como o balé clássico é ensinado já está no mundo há tantos anos, é importante ficarmos atentos e olhar para o que está acontecendo, e buscarmos novas formas de aprender na “dança, no balé e na vida”. Parece-me questionável um bailarino brasileiro buscar um modelo de corpo baseado exclusivamente em um método de dança desenvolvido em outra cultura como por exemplo na Rússia. Na TKV os movimentos são desenvolvidos a partir de direcionamentos ósseos, aproximando-se de uma linguagem corporal própria, livre de estereótipos culturais. Talvez faça mais sentido vivenciarmos uma técnica que busca um corpo universal e não regional.

A verdade é que as pessoas no Brasil têm a mania de dizer que o clássico é antianatômica, e não é assim: é a coisa mais anatômica que já foi criada na arte ocidental, é a rotação da musculatura no sentido máximo que ela pode atingir. (VIANNA, 2005, p. 30)

A dança hoje já evoluiu muito no sentido de professores respeitarem os limites corporais e acolherem os alunos como seres humanos. Mas ainda me deparo diariamente com alunos chegando às minhas aulas com histórias atuais tão absurdas como as varadas e xingamentos citados por Klauss Vianna em 1940. Quando penso que estamos no século XXI e ainda ouço relatos de alunas contando, com uma certa revolta, de como foram humilhadas em sala de aula, penso que ainda estamos em constante processo e precisamos estar mais atentos para que as mudanças continuem acontecendo. *“O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada”* (VIANNA, 2005). São muitas as adolescentes com o sonho de ser a bailarina perfeita e subir nas pontas dos pés, as salas estão cheias de alunas “sonhadoras” e professoras prontas para aplicar toda a sua autoridade. Digo isso pois os relatos das alunas são bem sérios neste sentido. Uma de minhas alunas relata que durante uma seqüência realizada em deslocamento diagonal, a professora pediu que ela parasse de se mover, pois estava parecendo o “homem-aranha”. Nenhuma bailarina “princesa” iria gostar de ouvir isso. Outra aluna conta que durante uma aula usando sapatilha de ponta caiu e quase quebrou o pé, e a professora passava ao lado estalando os dedos e pedindo que ela levantasse e continuasse ou que saísse dali pois estava atrapalhando o desenvolvimento da aula. O que me preocupa é o fato desta professora influenciar possíveis bailarinos e professores, que poderão reproduzir futuramente esta metodologia inadequada.

Este é um dos motivos pelos quais acredito que se uma professora como essa entrasse em contato com a técnica Klauss Vianna, poderia reorganizar a sua forma de ensino não traumatizando seus alunos e nem os humilhando dessa forma.

A questão é essa: o professor de balé é limitado, em geral frustrado por ser obrigado a parar de dançar cedo e assim incapaz de dar amor, atenção e incentivo aos alunos. O professor deveria ser sempre um artista mais velho, mais sábio, com mais vivência, e que tivesse condições de criar um clima de compreensão na sala de aula. (VIANNA, 2005, p. 30)

*Além disso, a atitude de atenção ao próprio corpo, ao mesmo tempo que ao espaço e as pessoas, altera nitidamente o tônus muscular, trazendo a qualidade de presença e prontidão para o corpo e os movimentos e a percepção dos estados corporais. Da mesma forma, a atenção coloca a pessoa no momento presente, favorecendo a troca consciente com o ambiente. (NEVES, 2008)*

Estes pensamentos podem contribuir para o desenvolvimento corporal de um bailarino clássico, pois muitas vezes os professores estão mais preocupados com a execução de movimentos perfeitos, impossibilitando observar como seus alunos se sentem enquanto dançam.

Neste momento volto no tempo e busco lembranças e recordações em relação a minha ação como professora de dança clássica antes de me deparar com a TKV. Questiono-me se estive realmente presente durante as minhas aulas.

Hoje percebo que meu estado de presença traz um estado de atenção, onde percebo tudo que há em volta. Se professores e bailarinos trouxerem o estado de presença em suas aulas, poderão trabalhar o balé clássico de forma mais consciente e sensível. Ampliando suas percepções corporais e saindo um pouco do processo de hipnose mecânica.

*Mas infelizmente é o que acontece os alunos se anestesiaram ao entrar em uma sala de aula. E seria difícil fugir desse sono: para começar, ficam sempre nos mesmos lugares, ouvem sempre a mesma música, o mesmo som diário da voz do professor, que corrige diariamente as mesmas coisas nas mesmíssimas pessoas. Pronto: com cinco minutos de aula todo mundo está em transe, ninguém mais está ali. Se um elefante passar pelo meio da sala ninguém nota. (VIANNA, 2005, p. 32 -34)*

Nas escolas de dança que frequento diariamente vejo professores com a fala de “respeitamos o corpo de cada um”, mas infelizmente isso fica somente na fala, pois na prática vejo ainda alunos repetindo incansavelmente o mesmo movimento em busca da perfeição perante o olhar do seu professor. Para buscar algo novo que revele a presença do aluno é comum ouvirmos: “este bailarino tem o verdadeiro dom” ou “este bailarino tem um duende com ele”, mas a mais usada seria “este bailarino tem presença de palco”. De repente consigo transportar-me facilmente

para o balé clássico na corte francesa com pensamentos divinos e etéreos que de alguma forma reverberam ainda hoje. Seria a falta de vocabulário dos professores atuais que já não estudam novas práticas de dança há muito tempo? Ou somente uma necessidade de manter a tradição? Será então que o “duende”, o “dom” poderiam ser o estado de presença que é “algo” a ser trabalhado sem misticismos na busca de criar relações internas diretas e conscientes com o corpo?

O corpo presente, portanto livra-se daquele ideal do artista cênico o que busca uma presença na cena para expressar o seu algo mais. Como a presença é um dos tópicos trabalhados na técnica Klauss Vianna, utilizo esse tema corporal como mais uma estratégia para a construção de um corpo cênico. É um assunto abordado em sala de aula que envolve o treino da percepção corporal por meio das mínimas sensações detalhadas e evidenciadas, como num efeito lupa- amplificar o que é sentido- desenvolvendo a capacidade de interiorizar os pormenores e abrir o canal das pequenas percepções para a dança. (MILLER, 2012, p. 49)

## **2.1- Posições e os direcionamentos ósseos**

Na busca de informações sobre o balé clássico vivenciado no Brasil atualmente, pesquisei nas apostilas de balé onde estudei o Método Russo, e pesquisas publicadas na internet. Encontrei várias linhas didáticas, porém escolhi como objeto de pesquisa o material didático que está publicado no site da escola “Stúdio Corpo e Dança Ballet Cristiane Rabello”, este material está baseado no método Royal of Academy Dance (RAD). Esta escola está oficialmente reconhecida pela RAD.

O Stúdio e Dança Ballet Cristiane Rabello é a única escola de ballet da Zona Norte de São Paulo a ser reconhecida e autorizada pelo MEC. Ser uma escola reconhecida pela secretaria do Estado de Educação significa ter melhor qualidade de ensino, com os melhores professores, uma vez que atende aos padrões e exigências do Governo do Estado. (RABELLO, 2008)

Levando em consideração a seriedade desta escola de dança, deixa-se claro que a intenção aqui não é contar a trajetória da RAD e nem do Stúdio e Dança Ballet Cristiane Rabello. A escolha deste método como objeto de pesquisa, se deu pelo fato deste ocupar um espaço significativo no Brasil. Esta pesquisa não se trata de construir uma crítica, mas sim um novo olhar na busca de ampliar o vocabulário do professor de balé clássico possibilitando melhorar a comunicação para ambas as partes.

O modo de dançar e ensinar balé clássico da RAD existia há 40 anos no Reino Unido quando chegou aqui. O material plurimidiático que veiculava esse modo de dançar balé clássico da RAD, na época, era composto de: livros (Syllabus), partitura e videocassete, todos co-dependentes do corpo do professor. Tratava-se de um conjunto fechado de informações a serem construídas a partir do corpo a corpo. Aqui no Brasil, a sua introdução se inicia pelo próprio corpo da presidente da RAD. (ORTIZ, 2011)

Faço aqui um livre estudo onde descrevo as possíveis contribuições da TKV, fazendo um recorte na escolha de duas das cinco posições do balé clássico, embasada nos direcionamentos ósseos. Como não estamos falando puramente da técnica Klauss Vianna mas sim de como ela pode contribuir tanto para um professor como para um aluno de balé clássico, acredita-se que pensar no direcionamento ósseo facilita na organização do corpo em relação a uma técnica codificada. Se o intuito for se apropriar deste pensamento cabe ao profissional se especializar na TKV. Na minha prática como professora utilizo dos mesmos direcionamentos da TKV para auxiliar na compreensão dos movimentos do balé. A sistematização na Técnica Klauss Vianna, não tem o mesmo viés de codificar em prol de uma forma específica de movimento e sim de aproximar as pessoas do seu corpo e fazer com que elas se apropriem de seus movimentos, gerando um corpo mais consciente e criativo evitando a cópia mecanizada dos movimentos codificados pelo balé clássico.

Com a intenção de facilitar a comunicação entre professor e aluno de balé clássico, será feito um exercício de descrever a primeira e a segunda posições dos braços e dos pés utilizadas em uma aula de balé clássico no método RAD, segundo Cristiane Rabello (2008) e correlacionar estas instruções com direcionamentos ósseos da TKV segundo Jussara Miller (2007). Ampliar o vocabulário do professor de RAD com

referências anatômicas advindas da TKV pode facilitar a compreensão e diálogo de ambas as partes e facilitar a organização corporal dentro de uma técnica codificada, como o balé clássico.

O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se no crânio, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro. 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, p. 75-76)

### **Primeira e segunda posições de braços, possíveis diálogos entre RAD segundo Cristiane Rabello e TKV segundo Jussara Miller:**

- Primeira posição RAD: os braços fazem um desenho oval na frente do corpo, sendo que as mãos devem estar curvadas na altura do estômago. Relaxe os ombros, sustente os cotovelos e vire as palmas da mão para si.
- Primeira posição RAD + TKV : Os braços fazem um desenho oval na frente do corpo, na altura da caixa torácica. Direcione as escápulas para baixo e para os lados ampliando a cintura escapular. Direcione os cotovelos para a lateral fazendo uma rotação interna do úmero para complementar o movimento das escápulas. As mãos seguem a linha do braço e ficam voltadas para o corpo, aproxime os dedos sem encosta-los, gire o metacarpo para fora promovendo uma rotação externa do antebraço levando o quinto dedo em direção ao 1º dedo, gerando uma relação de “escápulas, braços, antebraços e mãos”.
- Segunda posição RAD: abra bem os braços, porém mantenha-os levemente na frente dos ombros. Eles devem estar relaxados e um pouco curvos, porém não deixe os cotovelos caírem. As mãos devem estar voltadas para frente e os dedos flácidos e flexíveis.

- Segunda posição RAD + TKV: Abra os braços lateralmente deixando um pouco a frente dos ombros, direcione as escápulas para baixo e para os lados ampliando a cintura escapular, acione os cotovelos direcionando para a lateral fazendo uma rotação interna do úmero para complementar o movimento das escápulas. As mãos seguem a linha do braço. Para manter as mãos para frente do corpo, gire o metacarpo para fora promovendo uma rotação externa do antebraço levando o quinto dedo em direção ao primeiro dedo, gerando uma relação de “escápulas, braços, antebraços e mãos” <sup>5</sup>

### **Primeira e segunda posições dos pés e pernas - possíveis diálogos entre RAD segundo Cristiane Rabello e TKV segundo Jussara Miller.**

- Primeira posição RAD: Os pés devem estar unidos e virados para fora e os calcanhares juntos, formando uma linha reta. Não esqueça, toda a perna deve rodar para fora, e não apenas o pé. É possível, no início do aprendizado, afastar um pouco os calcanhares, um, dois ou três dedos do outro, devido a dificuldade existente em encostar as panturrilhas uma na outra (válido também para quem tem perna em X). Não deixe seu pé cair para dentro.
- Primeira posição RAD+TKV: Nesta posição chamada de en dehors, ocorre uma rotação externa de toda a perna. Nos pés, o apoio deve ser distribuído no triângulo do pé formado pelos seguintes ossos: quinto e primeiro metatarso e calcâneo. Os calcanhares devem estar unidos e os dedos direcionados para a lateral, sendo que esta lateralidade deverá ser determinada pela rotação da articulação do quadril respeitando o limite anatômico de cada aluno “Esse caminho de baixo para cima é importante, pois é comum o aluno agir diretamente na rotação externa do fêmur e

---

<sup>5</sup> vetores utilizados 5º, 6º e 7º: estes vetores estão descritos no livro A Escuta do Corpo, MILLER, 2007, p. 83-86.

perder a base, retirando o apoio da parte interna dos pés e levantando o primeiro metatarso e o dedão”. (MILLER, 2007, p. 79)

- Segunda posição RAD: Mesma “forma” da primeira posição, mas com os pés afastados. Ela tem o tamanho de um *degagé a la seconde*, e essa distância não deve ser aumentada para facilitar o encaixe do quadril durante o *plié* (para alongar o quadríceps e o tendão de Aquiles). Assente no chão toda a superfície do pé, não deixe pender para nenhum dos lados. Não se esqueça de, na hora do *plié*, manter sempre os joelhos para fora e o quadril encaixado.
- Segunda posição RAD+TKV: Com as pernas afastadas, em rotação externa, os calcanhares devem estar alinhados com articulação do quadril. Nesta posição, para manter a pelve estabilizada, o púbis deve ser direcionado para cima enquanto os ísquios apontam para o chão. É necessário respeitar a amplitude de movimento da articulação do quadril para facilitar a flexão dos joelhos durante os exercícios e deslocamentos. Tendo em vista que esta posição promove alongamentos na perna, a posição da pelve pode ser facilitada com o direcionamento do púbis para cima e do sacro para baixo quando as pernas estiverem estendidas e púbis para baixo e sacro para cima quando as pernas estiverem flexionadas. Os pés devem estar bem apoiados com o peso distribuídos no triângulo do pé. Durante a flexão os joelhos devem estar alinhado entre o segundo e o terceiro dedo. “Os pés e as pernas mantêm –se firmes e presentes, facilitando as transferências de peso, equilíbrio e controle da articulação dos joelhos, o que lhes garante na função de “amortecedores”. Os joelhos apontam para frente, alinhados entre o segundo e o terceiro dedos dos pés.” ( MILLER, 2007, p. 79)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vetores utilizados: 1º, 2º e 3º. Estes vetores estão descritos no livro A Escuta do Corpo, MILLER, p. 77-80.

### 3 . Considerações finais

Segundo Miller (2012) a técnica que é feita como se vestisse uma camisa de força, faz com que o bailarino execute movimentos em prol da perfeição sem se preocupar com as limitações apresentadas no corpo e desrespeitando sua anatomia. O bailarino após anos de treino ao chegar onde ele deveria ou gostaria de chegar como um virtuoso da dança, passa os anos seguintes tentando desconstruir tudo o que construiu.

A autora não se refere diretamente ao balé clássico como a técnica “camisa de força”, mas faço uma associação com técnica via adestramento do balé que para mim dialoga com suas palavras estimulando minhas reflexões sobre o tema abordado nesta pesquisa.

Já a técnica Klauss Vianna é uma técnica investigativa e provocadora, busca um caminho para seguir, não é uma dança codificada e cristalizada. O professor é um facilitador para que o aluno se torne um pesquisador e não um reproduzidor mecânico de passos. Segundo Miller (2012) é sabido que Klauss e Angel Vianna utilizaram o balé clássico como um meio de pesquisa para a construção de um corpo consciente e não com um fim técnico ou estético a ser alcançado.

Do balé, nós tiramos o que era importante e fomos criando caminhos para conhecer o que o próprio corpo mostrava. Nada foi sem lógica. Você começa um pequeno movimento e ele desemboca em vários outros. Isso é pesquisa. ( VIANNA, 2009 in MILLER, 2012 p. 56)

Se o professor de balé clássico se propusesse dialogar com o pensamento investigativo da TKV, os alunos poderiam ter a oportunidade de se colocar corporalmente de forma mais atenta e presente, buscando um novo caminho para realizar os movimentos de repetição em direção a um corpo mais consciente e sensível em relação à sua dança.

Klauss Vianna deixou claro que seu pensamento de técnica não é sinônimo de aquisição acumulativa de habilidades corporais. Portanto, quando falamos de técnica Klauss Vianna, compreende-se

o processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico, e que esses procedimentos não apresentam de forma cristalizada e estanque; ao contrário, são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança. (MILLER, 2012, p. 26)

Se a dança deve partir de dentro para fora, como poderemos continuar exigindo execução de movimentos em busca de belas formas? E como dançaremos com consciência e “emoção” se nem ao menos conhecemos o próprio corpo? A técnica clássica já existe antes do nosso nascimento e mesmo assim nós nos sujeitamos a ir até ela e reproduzi-la tal qual faziam décadas atrás.

Existem pessoas que só se sentem à vontade com as coisas bem organizadas, bonitas e justas. Nós aprendemos a viver na simetria, fomos educados desta forma, e quando nos deparamos com a assimetria a reação é de estranhamento. Deveríamos então construir um mundo como nossos próprios padrões, e não viver apenas dentro dos padrões já existentes.

O balé clássico vem com uma hierarquia pronta para ensinar o poder de uma metodologia antiga. O professor precisa, antes de dar broncas pelo movimento que o aluno não consegue fazer, reconhecê-lo como ser humano. O problema do balé é que as escolhas metodológicas priorizam questões como: corpos belos, magros e fortes que sejam muito eficientes e esqueceram de pensar que por trás disso tudo existe um ser humano, que muitas vezes não se encaixa neste padrão, mas tem vontade de dançar. Porém este não seria permitido, ou você se encaixa ou será visto como inclusão. Faço esta afirmação pois são palavras que escuto de alguns profissionais da dança - falam com um ar de superioridade “ fulano é todo torto, mas deixe “ele” fazer a aula, pense que estamos trabalhando com inclusão”.

O mundo evoluiu, tudo evoluiu e com isso também a dança . Se não nos atentarmos , os questionamentos sobre as insistentes formas rígidas de se ensinar o balé clássico continuarão. O que percebo é que as pessoas por si já não se permitem dançar o balé clássico elas mesmas se desautorizam a fazer parte deste meio. É compreensível diante da forma que alguns profissionais renomados fazem questão

de mostrar as pessoas que se elas não conseguem executar um movimento “correto”, elas podem então dançar por lazer, como se aquilo não fosse sério para as pessoas não “prontas”. Então o mundo da dança daria um jeitinho de colocar as pessoas não permitidas para o ballet, mas deixando bem claro que estão ali para se divertir que não é balé de verdade. O balé clássico deveria oferecer um espaço para trabalhar o corpo se conhecer se perceber de forma consciente e deixar que a forma apareça pelos sentimentos observações e criações respeitando a individualidade de cada um.

O problema não é o balé clássico, o balé é uma técnica muito eficiente e Klauss Vianna criou a sua técnica tirando as coisas boas dela e relacionando com as artes plásticas. “Relacionava os movimentos do balé clássico com as linhas de movimento sugeridas nas obras de vários artistas plásticos: “Aprendia mais sobre a dança com as artes plásticas”. (MILLER, 2007, p. 35)

O balé clássico nunca esteve desligado do mundo em volta: nasceu em uma sociedade decadente e sustentou a corte francesa durante algum tempo porque se fazia dança para que os nobres esquecessem dos problemas políticos. (...) Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo. Essas técnicas continuaram existindo enquanto existir a dança, enquanto existirem bailarinos. Taglioni e Pavlova não reconheceriam o balé clássico que se dança hoje em dia- que, na essência, é o mesmo balé clássico de outros tempos. O balé clássico não é dessa ou daquela forma: ele está em movimento e continuará existindo enquanto fizer parte do mundo em que vivemos. A evolução está em todo o lugar e a dança não escapa dessa lei.” (VIANNA, 2005, p. 82)

Nesta pesquisa está em processo a escolha em trabalhar somente duas posições do balé clássico, foi um meio de iniciar um estudo de possíveis contribuições da TKV sem a necessidade de definir o “como” será feito após este encontro de TKV e RAD ou outros métodos de balé clássico.

É somente uma abertura para pensamentos e pesquisas futuras que possam agregar, contribuir e facilitar o ensino-aprendizagem de professores e bailarinos.

O balé clássico nunca esteve desligado do mundo em volta: nasceu em uma sociedade decadente e sustentou a corte francesa durante algum tempo porque se fazia dança para que os nobres esquecessem dos problemas políticos. (...) Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo. Essas técnicas continuarão existindo enquanto existir a dança, enquanto existirem bailarinos. Taglioni e Pavlova não reconheceriam o balé clássico que se dança hoje em dia- que, na essência, é o mesmo balé clássico de outros tempos. O balé clássico não é dessa ou daquela forma: ele está em movimento e continuará existindo enquanto fizer parte do mundo em que vivemos. A evolução está em todo o lugar e a dança não escapa dessa lei. (VIANNA, 2005, p. 82)

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. tradução e apresentação Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente: OPUS 86**. tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987

BOGÉA, Inês. **Contos do balé**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

GREINER, Christine. **Teatro No e o Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. tradução: Jaime Araújo, edições 70, 2010

KATZ, Helena. **Método e técnica: fases complementares do aprendizado em dança** In Angel Vianna: Sistema, método ou técnica? Organização Suzana Saldanha. Rio de Janeiro: Funarte, 2009

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 adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp, 2006

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

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

SCARPATTO, Martha. **Dança Educativa: Um fato nas escolas de São Paulo**. São Paulo: Cadernos Cedes vol. 21 no. 53 Campinas Apr 2001

## Teses e dissertações

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2010

ORTIZ, Leila. **Comunicação plurimidiática ou comunicação de massa? As metáforas coloniais na divulgação da Royal Academy of Dance (RAD) no Brasil**, Dissertação de mestrado, PUC-SP, São Paulo, 2011

### **Revistas e periódicos**

KATZ, Helena e GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. Lições da dança-3. Editora Univer, 2001

### **Documentos eletrônicos**

MONTEIRO, Zélia. **Reflexões sobre a prática e ensino do balé na abordagem de Zélia Monteiro**, 2013, disponível em:

[www.zeliamonteiro.com.br/wp-content/uploads/2014/08/para-acessar-o-texto-clique-aqui.pdf](http://www.zeliamonteiro.com.br/wp-content/uploads/2014/08/para-acessar-o-texto-clique-aqui.pdf)

RABELLO, Cristiana. 2013, disponível em:

[www.corpoedanca.com.br](http://www.corpoedanca.com.br)