

## Artículos

# Fazendo-se sujeito da própria dança:

desconstrução e reconstrução em Klauss Vianna, a construção de um caminho

**Arnaldo Leite de Alvarenga**

Universidade Federal de Minas Gerais

### > Resumo

Esse artigo apresenta o caminho proposto por Klauss Vianna de desconstrução e reconstrução no corpo, para quem busca sua autoexpressão em uma dança pessoal. O texto aborda, paralelamente, a trajetória de vida de Vianna e o desenvolvimento de suas proposições para o ensino de dança em seus trânsitos pelas cidades onde residiu: Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Sua proposta voltava-se para a construção de uma dança pessoal, intimamente associada às experiências de vida de cada pessoa, artista ou leigo, assim como suas próprias experiências. Nesse sentido ganham relevo as condições históricas e sócio-culturais vivenciadas por ele e os lugares de sociabilidade nos quais transitou. Apoio-me na noção conceitual de experiência em Larrosa Bondia (2002) e nas narrativas do próprio Vianna (1990). Concluo com uma possível compreensão que denomino de experiência educativa de Klauss Vianna, na qual se somam os princípios de organização do movimento humano que ele propôs, bem como suas múltiplas experiências de vida, tudo o que se passou com ele, do que nele se efetivou, transformando-o, e do que foi por ele legado, como aprendizado possível, aos artistas da dança e às pessoas comuns para a construção e expressão de uma dança pessoal.

### > Palavras- chave

Klauss Vianna, dança, autoralidade, construção/desconstrução, memória

### > Resumen

Este artículo presenta el camino propuesto por Klauss Vianna de deconstrucción y reconstrucción en el cuerpo, para quienes buscan su autoexpresión en una danza personal. Paralelamente, el texto analiza la trayectoria de Vianna y el desarrollo de sus propuestas para la enseñanza de la danza en las ciudades donde vivió: Belo Horizonte, Salvador, Río de Janeiro y São Paulo. Su propuesta fue construir una danza personal, estrechamente asociada a las vivencias de cada persona, artista o no, así como a sus propias vivencias. En este sentido, se destacan las condiciones históricas y socioculturales vividas por él y los lugares de sociabilidad por los que pasó. Me baso en la noción conceptual de experiencia de Larrosa Bondia (2002) y en las propias narrativas de Vianna (1990). Concluyo con un posible entendimiento que llamo la experiencia educativa de Klauss Vianna, en la que se suman los principios de organización del movimiento humano que él propuso, así como sus múltiples vivencias, todo lo que pasó transformándolo, y lo que dejó, como posible aprendizaje, a los artistas de la danza y a la gente común para la construcción y expresión de una danza personal.

### > Palabras claves

Klauss Vianna, danza, danza autoral, construcción/deconstrucción, memoria



**IDyM** Vol. 02, N° 03, Año 02. Julio-diciembre 2020 [18-36]

***Fazendo-se sujeito da própria dança: desconstrução e reconstrução em Klauss Vianna... / Arnaldo Leite de Alvarenga***

ISSN 2683-9318

Pág. 18

## Artículos

### **Fazendo-se sujeito da própria dança:** desconstrução e reconstrução em Klauss Vianna, a construção de um caminho

#### 1. Introdução

Apresentarei nesse artigo alguns aspectos do trabalho de um dos mais eminentes artistas cênicos brasileiros – ainda pouco conhecido fora do Brasil – que se dedicou à pesquisa do corpo como um veículo para a expressão do humano na dança, a dança pessoal de cada um: o bailarino, coreógrafo, professor e pesquisador Klauss Ribeiro Vianna (Klauss Vianna). Considerado um dos introdutores do que ficou conhecido como Expressão Corporal e da chamada Preparação Corporal para artistas cênicos no Brasil.

Vianna foi professor tanto de profissionais como de leigos, entre os primeiros, pode-se citar, entre outros: Marilene Martins, Isabel Costa, Dudude Herrmann, Marília Pêra, Marco Nanini, Zélia Monteiro, Eduardo Costilhes, Neide Neves, bem como a mim mesmo, subvertendo os procedimentos didático-pedagógicos dos trabalhos corporais voltados para ensino de dança no Brasil, como também para uma forma mais geral de expressão de si mesmo. Nesse texto, apoio-me na noção de experiência em Larrosa Bondia (2002) e nas narrativas do próprio Klauss Vianna com a participação de Marco Antônio de Carvalho (1990), o que põe em relevo as condições históricas e socioculturais vivenciadas por ele e os lugares de sociabilidade nos quais transitou. Entre as muitas fontes utilizadas encontram-se seu livro publicado, *A Dança* (Vianna, 1990), acervos públicos e particulares, entrevistas com artistas cênicos, professores, ex-alunos a mídia impressa, fotografias e programas de espetáculos.

No desenrolar do seu processo artístico-pedagógico Vianna fez circular em suas práticas os saberes e propostas contidas no ideário artístico modernista nacional e internacional, seus estudos de anatomia, cinesiologia e consciência corporal estabelecendo-se assim, como um profissional de dança considerado como inovador e controvertido em sua época, cuja influência repercute, ainda nos dias atuais, pelas questões que levantou sobre o modo de se ensinar a técnica do Balé, as relações dos artistas cênicos e das pessoas em geral com seus corpos, o ensino e uma criação em dança incentivadora de que o corpo refletisse a sensibilidade dos brasileiros e, por consequência do humano. Veja-se, como exemplo, que nos anos iniciais do seu aprendizado – anos finais da década de 1940 – questionava o modo dos ensinamentos serem transmitidos por seu professor, Carlos Leite, pois o mesmo apresentava os movimentos aos alunos, mas não explicava como fazê-los, “ninguém me explicava o porquê daquilo” (Vianna e Carvalho, 1990: 20). Sobre a inconsciência de muitos artistas de dança para com os seus próprios corpos dizia que antes de qualquer coisa é preciso “dar um corpo ao aluno” (Vianna, 1990: 62), pois “não posso moldar um corpo quando ainda não tenho um corpo: antes de qualquer coisa devo partir do corpo que tenho” (Vianna e Carvalho, 1990: 84).

Espero, assim, contribuir para ampliar o acesso à informação sobre o trabalho fundamental por ele desenvolvido em terras brasileiras - nas cidades de Belo Horizonte, onde nasceu, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, cobrindo um período de 1948 até 1992, ano do seu falecimento – mas que sem dúvida interessa a todas as pessoas que buscam formas de expressão mais harmônicas de si mesmo pela via do corpo. Esta investigação é parte das pesquisas que realizei, durante meu doutoramento, no Programa de Pós-Graduação e Inclusão Social da Faculdade de Educação – FaE, Belo Horizonte (Brasil), dentro da linha História da Educação.



## Artículos

### 2. Apontamentos sobre uma trajetória de vida: construindo uma dança autoral

“Tudo o que acontece comigo modifica minha aula.” (Vianna e Carvalho, 1990: 65)

#### Belo Horizonte

“(…) não tinha corpo: vivia o corpo dos outros (…)” (Vianna e Carvalho, 1990: 18)

Natural de Belo Horizonte (MG), Klauss Ribeiro Vianna (figura 1), nasceu em 12 de agosto de 1928, filho das segundas núpcias de João Ribeiro Vianna (brasileiro) e de Erna Maria Vianna, de nacionalidade alemã. Desse enlace nasceu também Ruy Ribeiro Vianna. Tinha também quatro irmãs mais velhas, do primeiro casamento do pai, Ana Lúcia, Dulce, Marina e Jane.



Figura 1: Klauss Vianna, s/d. Acervo do autor. Foto: Iannini

O ambiente familiar no qual cresceu, descreve-o (Vianna e Carvalho, 1990), como um espaço onde o contato entre os moradores parecia não ser muito efetivo e esta quase ausência de contato dos pais com o filho fez com que as mortes dos mesmos fossem observadas à distância, como se ele não fizesse parte da família. Desse modo, “a distância e a observação foram os pontos básicos de toda minha vida” (Vianna e Carvalho, 1990: 18), tornando-o alguém muito solitário, embora querido e também admirado por muitos.



## Artículos

Porém, com o passar dos anos tal isolamento ajudou-o a conhecer as pessoas, pois Vianna usava o “afastar-se para se aproximar” (Vianna e Carvalho, 1990: 17); por meio da observação atenta, ele apurou sua percepção sobre o corpo do outro, reconhecendo como esse corpo é capaz de narrar o viver de cada um.

Do período da infância, Vianna lembra-se de seu corpo como algo desconhecido, não tendo uma real consciência dele: “Não tinha corpo: vivia o corpo dos outros (...) Corpo: castigado desde o princípio. Massacrado na escola. O corpo negado em tudo” (Vianna e Carvalho, 1990: 18). Em meio a essas experiências coercitivas, muito cedo apresentaram-se a ele questões de gênero vividas em relação aos corpos de sua avó, do jardineiro da casa onde morava e de uma colega de escola. Dormindo com sua avó, surpreende-a trocando uma peça íntima, e ao querer tocar-lhe os pelos do corpo, foi impedido por uma tapa na mão. A observação do torso nu do jardineiro de sua casa, cujos músculos sobressaíam foram tocados por ele, bem como a observação dos movimentos que ele pedia que o funcionário executasse (correr, pular, girar os braços, fechar os olhos e procurá-lo), em suas palavras, era o seu “primeiro e mais interessante brinquedo” (Vianna e Carvalho, 1990: 19); mas a empregada viu e contou para os pais levando á demissão do funcionário. No convívio com a colega de escola, a quem procurou retribuir uma brincadeira que esta lhe fazia com os dedos na coxa, foi castigado: “(...) era um monstro. Ficar sozinho no fundo da sala sem conversar com ninguém. Pela primeira vez o perigo do corpo” (Vianna e Carvalho, 1990: 19), do toque e contato entre as pessoas.

Aluno dedicado na escola, aos 15 anos, em 1943, teve a primeira oportunidade de conhecer o significado da palavra dança, pois haveria um curso de um mês para iniciantes na cidade, mas foi proibido pela família de se matricular, o que o marcou profundamente. Ainda adolescente, Vianna, aproxima-se de vários artistas plásticos residentes em Belo Horizonte, inserindo-se numa rede de sociabilidades que lhe abre portas também para o meio teatral. É quando começa a posar como modelo para o pintor Alberto da Veiga Guignard e conhece Amílcar de Castro e João Ceschiatti, iniciando também sua relação com figuras do teatro mineiro, como João Ettiéne Filho e Jota Dângelo. Nutria-se das ideias que nasciam dessa relação, utilizando-as como inspiração; ao posar para Guignard, “observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma ideia. A intenção anterior ao movimento” (Vianna e Carvalho, 1990: 20).

Em 1947, com 19 anos, Vianna assiste no Cine Teatro Brasil ao Balé da Juventude (figuras 2 e 3), que se apresentava em Belo Horizonte pela primeira vez. No programa, o clássico *O Lago dos Cisnes*, em remontagem de Igor Schwefoff, o *Concerto Trágico* e vários *Divertissements*, com coreografias também de Schwefoff. Revela-se claramente seu interesse pela dança: “fiquei encantado, era tudo o que eu queria na vida: dança, música, teatro” (Vianna e Carvalho, 1990: 19). Penso, que somava-se a esse desejo a sua necessidade não só de autoexpressão, pela via da arte, mas também uma forma de canalização da energia latente de sua própria sexualidade, posta em contraste com o preconceitos presentes na sociedade belorizontina. Já no ano seguinte, a partir de um convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE) ao diretor de cena do Balé da Juventude, Carlos Leite, que se estabelece em Belo Horizonte e abre uma escola de dança, Vianna foi o primeiro aluno do sexo masculino a se matricular. Sobre isso, comenta seu amigo de Belo Horizonte, Ricardo Teixeira de Salles:

(...) eu tinha muito respeito pelo Klaus, eu acreditava na inteligência dele, na sensibilidade dele e, principalmente, na personalidade dele. Porque, ele enfrentou o problema do preconceito na dança muito tempo antes de mim. Eu, quando cheguei, já tinham muitas pessoas dançando, a coisa foi mais fácil, ou, menos dura. Ele não, ele foi um dos primeiros, e era um sujeito muito grande, então, era um sujeito muito visado (...) eu sempre tive um grande respeito por essa coragem dele querer realmente fazer dança (Teixeira de Salles, 2007).



## Artículos

Sua colega de turma nas aulas de balé e tendo atuado juntos em apresentações do Balé Minas Gerais, fundado por Carlos Leite, a bailarina Dulce Beltrão descreve uma condição difícil para os artistas que, algumas vezes, atuavam em espaços não convencionais – como um parque público, como no exemplo abaixo – nos quais camadas sociais diversas formavam a plateia para assistirem a um espetáculo, comumente, apresentados em teatros:

Era terrível. Era terrível mesmo. Chacotas e tal, pela rua. As viagens que a gente fazia, eram terríveis. Depois houve uma coisa muito interessante. Os estudantes, desses festivais estudantis do interior, que levavam [os espetáculos]... havia uma diferenciação porque eram os estudantes da cidade que estavam levando. Então, havia um maior respeito. A princípio era péssimo, mesmo aqui, em Belo Horizonte, quando a gente dançou, por exemplo, no Parque Municipal, era uma loucura! O que o povo gritava, sabe, e tal! “Olha lá, não sei o quê”. Era um horror, sabe, era um horror mesmo. Mas, interessante, que a gente levava isso tão bem. A gente sentia... isso fluía (...) mas era difícil, era difícil. Foi o momento muito difícil (Beltrão, 2000).

Chamo a atenção para o fato de que por se tratar de uma apresentação aberta à população, em geral, muitas das pessoas presentes poderiam não estar familiarizadas com espetáculos de dança, nos quais bailarinas com as pernas expostas e homens em malhas justas tornavam-se, facilmente, alvo de piadas levando a constrangimentos, como apontado por Dulce.



Figura 2: Programa do Balé da Juventude (parte externa), 1947. Acervo do autor.



Artículos



Figura 3: Programa do Balé da Juventude (parte interna), 1947. Acervo do autor.

Ao longo dos anos 1950, Vianna desenvolve seu trabalho técnico como bailarino estudando com Carlos Leite, em Belo Horizonte, e, posteriormente, com a bailarina russa Maria Olenewa, em São Paulo. Logo alcançou um rápido desenvolvimento tomando-se assistente de Carlos Leite, porém, questionador e curioso não se contentava com os ensinamentos recebidos, principalmente os métodos de seu professor (figura 4) – com quem polemizava frequentemente – procurando estabelecer um diálogo do balé com o tempo presente, do qual, ressaltava as características que fazem de um clássico algo verdadeiramente clássico, ou seja, aquilo que ultrapassando modismos e contingências perdura no tempo em contínua atualização.



## Artículos



Figura 4: Carlos Leite na sala de aulas do Diretório central dos Estudantes- DCE, 1948. Acervo do autor. Autor desconhecido.

Nesse período Vianna também dedica-se à reflexão teórica sobre dança com a publicação, em 1952, em Belo Horizonte, do ensaio *Pela criação de um Ballet Brasileiro*. Nesse texto, indica – para alguém que se iniciara no campo da dança a apenas quatro anos, em 1948 – estar atento ao ambiente geral do balé e da dança de seu tempo, que buscava meios de efetivar uma identidade nacional peculiar às produções dos balés criados, principalmente, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, principal casa de espetáculos do Brasil, até então<sup>1</sup>. Os bailarinos do Theatro Municipal se qualificaram pela técnica russa introduzida pela bailarina Maria Olenewa, formadora da primeira geração de artistas de dança da primeira escola oficial de balé do Brasil<sup>2</sup>. Em síntese, em seu texto, ele demonstra ter um envolvimento amplo com o campo da arte, tomando exemplos nacionais e de outros países, valendo-se da experiência de vários artistas, sejam eles ligados à dança, às artes visuais, à literatura ou música; utiliza-se dos pontos de vista de alguns críticos internacionais que corroboram suas ideias, articulando-as; indica exemplos de obras coreográficas chaves, tanto do balé como da dança moderna, criando relações entre elas; é atento à dificuldade de inserção dos artistas de dança brasileiros no mercado profissional; chama a atenção para as relações da dança artística, no caso o balé, com o que este pode assimilar das raízes populares do país onde se desenvolve; e finalmente, deixa antever, por meio da sua crítica, aqueles traços que futuramente o caracterizarão diante dessa arte e mostrarão a sua inquietude frente aos caminhos da dança no Brasil, delimitados em bases russo-europeias representadas pela técnica do balé clássico.

Em 1955 casa-se com a bailarina Maria Ângela Abras (Angel Vianna) e abrem juntos a Escola de Balé Klaus Vianna (1956) em Belo Horizonte, na qual começa a pôr em prática seu pensamento sobre o ensino

<sup>1</sup> Sobre essa temática consultar Pereira (2003).

<sup>2</sup> A escola foi criada em 1927, mas oficializada em 1931 por um decreto municipal.



## Artículos

de dança. Funda sua própria companhia, o Ballet Klauss Vianna (BKV) (1959), aprofundando seu trabalho de criação no campo coreográfico e cria obras importantes, como: *Cobra Grande*, *Caso do Vestido* (figura 5), *Concerto Barroco*, *Marília de Dirceu*, entre outras, com uma recepção muito favorável da crítica. O jornal Correio da Manhã, na matéria “O Ballet Klauss Vianna na Maison de France” (1960), considera que o BKV, ultrapassa as heranças do balé tradicional, num esforço de criação de uma dança mais próxima de um bailado brasileiro:

O Ballet Klauss Vianna é uma jovem agremiação dedicada à dança. Apresentou-se por primeira vez em Belo Horizonte, em 1959, obtendo então um expressivo êxito junto ao público e à crítica. De então para cá, viajou pelo interior do Estado de Minas Gerais e para Vitória, adquirindo a maturidade que o faria realizar sua segunda apresentação na capital mineira, desta vez com um programa todo devotado à pesquisa da coreografia moderna. Ao contrário das agremiações congêneres, o Ballet Klauss Vianna não tenta conservar a herança clássica. Bem ao contrário, dirige seus trabalhos para a tentativa de criação de um bailado verdadeiramente brasileiro (Correio da Manhã, 1960).



Figura 5: *Caso do Vestido*, bailarinas Angel Vianna (de pé) e Marilene Martins (em baixo), 1959. Acervo do autor. Foto: Iannini.

Envolvido com o meio artístico e intelectual da capital mineira integra-se à chamada Geração Complemento, círculo de pessoas envolvidas com a publicação da *Revista Complemento*, que resultou em um movimento que instaura um certo ambiente de renovação em Belo Horizonte, impulsionando de modo individual ou coletivamente as artes até meados dos anos 60; englobando várias expressões como a



## Artículos

poesia, o canto, ensaios, notas críticas, cinema, teatro, música e artes plásticas. Entre seus fundadores estão Silvano Santiago, Theotônio dos Santos, Maurício Gomes Leite, Heitor Martins, João Marschner, Ivan Ângelo e Ezequiel Neves, nomes de grande reconhecimento no espaço intelectual brasileiro.

Nesse período belorizontino, a partir de suas reflexões e pesquisas Vianna procurou retirar do ensino da técnica clássica, todo formalismo que, segundo ele, tornava-a artificial a seus olhos, distanciando-a de seus fundamentos básicos, bem como, dificultando a relação ensino-aprendizagem pois, para ele, alguma coisa tinha se perdido “na relação entre professor e aluno e que faz da sala de aula um espaço pouco saudável” (Vianna e Carvalho, 1990: 24). Passa, então, em suas proposições didático-pedagógicas, a defender mudanças das posturas dos professores, por ele entendidas, como “brutais” (Vianna e Carvalho, 1990: 22), seja por suas práticas ou respostas inadequadas aos questionamentos dos alunos; voltando-se para uma maior liberdade na expressão individual do estudante, o que amplia o alcance e receptividade do seu trabalho. Para esse artista, dança é vida, sendo, como ele dizia, impossível separar a vida de uma sala de aula de dança. Portanto, aspectos fundamentais de sua experiência pessoal terminam por refletir-se de modo marcante no trabalho educativo por ele desenvolvido. Nesse sentido encontro em Larrosa Bondía (2002) apoios que me ajudam a elucidar que das muitas coisas que vivemos – como as vividas por Vianna – estas nos movem pelo significado que constroem em nós, quando ele vai buscar em vários idiomas o sentido dado à palavra experiência:

No espanhol é compreendida como “o que nos passa”; em português, “o que nos acontece”; em francês, “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”, e em alemão, “was mir passiert” (21).

Como se vê, a palavra está associada, de um modo geral, àquilo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (Larrosa Bondía, 2002: 21); e, tendo em vista as muitas coisas que se passam a cada dia, efetivamente quase nada nos acontece que tenha um significado, um sentido que constitua para nós uma real experiência, outras nos marcam profundamente. Desse modo as experiências pessoais de Vianna, algumas mal sucedidas, vividas com o aprendizado de dança leva-o a pensar atitudes e posturas diferentes em relação aos seus alunos buscando repensar os exercícios que propunha, sua reorganização pela via de experimentações, consigo mesmo e, posteriormente com os alunos em sala de aula. Ele dedica-se à busca de motivações musculares, intensões adequadas não somente à execução técnica e correta em si-mesma, mas também às funções expressivas do mesmo e seu significado para o praticante. Essas bases para o seu fazer irão adquirir novas perspectivas e aprofundamentos, como veremos em sua nova fase de vida a partir da sua mudança para a cidade de Salvador, na Bahia.

## Salvador

“(…) a Bahia me abriu as portas para o exterior” (Vianna e Carvalho, 1990: 31).

No final dos anos 1962 Vianna muda-se para a cidade de Salvador (BA), cidade onde viveria de 1963 a 1964, fazendo sua aproximação com o ambiente acadêmico da Universidade Federal da Bahia. Convidado por seu diretor Rolf Gelewsky para criar o setor de dança clássica da universidade – seu contrato de trabalho era de dois anos – empenhando-se em modernizar o seu ensino.



## Artículos

Na universidade, além das aulas, aprofunda seus estudos de anatomia, fisiologia e cinesiologia e procura agregar às práticas corporais da escola o ensino da Capoeira, na qual ele diz reconhecer toda a lógica organizacional da dança clássica, “porque o corpo humano tem uma coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura: o aquecimento na Capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos” (Vianna e Carvalho, 1990: 29). Aproxima-se do odontólogo e anatomista Prof. Antônio Brochado, que possuía “uma série de esqueletos no consultório, pelos quais nutria um amor profundo. Tratava cada um por um nome diferente” (Vianna e Carvalho, 1990: 29). A experiência colhida o ajuda a compreender os movimentos do corpo, para melhor explorá-los, e ele vai lentamente incorporando em suas aulas “(...) os movimentos de tronco, o som, a música ao vivo, o pé descalço (...) conhecer os ossos – não o nome do osso, que não leva a nada – como se move cada osso e músculo” (Vianna e Carvalho, 1990: 29).

Os ganhos pedagógicos conquistados por seus estudos, no entanto, são atravessados por um fato importante ocorrido nessa época – o golpe social e militar em 1964 que dominou o Brasil por 21 anos – o qual colocou o cidadão brasileiro diante de situações onde não cabiam desatenções ou descasos em relação aos fatos políticos do momento. Embora considerado atuante e consciente como cidadão, Vianna não corresponde ao que se esperava dele, corroborando uma visão, popularmente difundida, segundo a qual o artista de dança seria um ser alheio aos acontecimentos exteriores, voltado sempre para si mesmo, para o aprimoramento de seu corpo e de sua performance. Durante uma greve na UFBA, ele e Rolf Gelewski, como disciplinados bailarinos, “sem nada para fazer, sem aulas para dar, resolvem trabalhar, montar alguma coisa” (Vianna e Carvalho, 1990: 30), entram na sala de aula. De repente, a porta é arrombada a pontapés por colegas e alunos dizendo que greve era coisa séria, que eles deveriam sair da sala. Chocado com a intromissão, ele responde: “mas esperem um pouco, sou um bailarino, um artista, não tenho nada a ver com política (...) não entendia como é que aquele pessoal, aquelas meninas que faziam aula de dança, podiam agir daquela forma” (Vianna e Carvalho, 1990: 30). Ele passou, então, a frequentar as assembleias ampliando suas relações sociais com as pessoas envolvidas nas políticas da instituição. Destaco, aqui, a ocorrência de:

(...) um deslocamento de alguém que, se antes atentava mais para a cultura, agora repensa sua atenção à política, envolve-se com questões às quais era absolutamente alheio, mas que também lhe diziam respeito; são as matrizes, agora políticas, que se apresentam a ele e vão sendo incorporadas. Nesse processo, ele abre-se para uma necessária visão politizada da arte *pari passu* com a educação do profissional de dança. Uma vez mais, é a experiência aberta da vida que se impõe no seu caminho (Alvarenga, 2009: 76).

Em suas próprias palavras pode-se compreender o que se passa com ele, o que lhe acontece (Larrosa Bondia, 2002), mais uma vez relacionando o fato vivido com a possibilidade de pensar sobre o seu fazer dança, bem como a relação de seus alunos com a dança:

Resolvi começar a frequentar os encontros para entender como é que era a cabeça desses alunos, como é que atuavam nesse processo político, e logo descobri que eram pessoas muito inteligentes e interessantes, fui notando que entre elas havia uma harmonia ali, que não existia na sala da aula. Ali existia amor por uma causa, exatamente o que faltava em relação à dança (Vianna e Carvalho, 1990: 30).

Com o término do seu contrato de trabalho, a mudança do quadro político brasileiro, o cerceamento cada vez maior do ambiente acadêmico e da autonomia universitária a família Vianna, vê-se na contingência de mudar-se de Salvador, desta vez com vistas à cidade do Rio de Janeiro. Assim, no início de 1965, deixam a cidade, porém o artista Klauss Vianna se encontra em maior sintonia consigo próprio, seu olhar mais



## Artículos

expandido por um aprendizado, assim lembrado por ele: "(...) a Bahia me abriu as portas para o exterior, porque até então eu vivia apenas o meu interior" (Vianna e Carvalho, 1990: 31).

Penso que, em Belo Horizonte, foi possível a Vianna ruminar sobre os germes de um futuro promissor, suas primeiras ideias de base para repensar o ensinar e criar dança, como vimos acima. Em Salvador, mesmo sem vislumbrar a potência do que ainda viria a realizar com seu trabalho, teve seus horizontes ampliados e certamente a chance de se conscientizar de sua condição política como artista, que a cidade do Rio de Janeiro irá amadurecer.

## Rio de Janeiro

"(...) e tudo se juntava numa coisa só." (Vianna e Carvalho, 1990: 33)

Mudando-se para o Rio de Janeiro em 1965, tornou-se professor de escolas de dança particulares e, posteriormente, da Escola Municipal de Bailados, pertencente ao Theatro Municipal dessa cidade. Segundo a diretora da escola na época, a bailarina Lydia Costalat, ela gostou de Klauss e o admitiu para ensinar as primeiras turmas (figura 6) "porque Klauss Vianna era uma pessoa inteligente, e com o carinho que dedicou aos alunos tornou-se muito querido por eles, tinha um jeito simpático, muito atencioso, muito paternal de lidar com as crianças" (Costalat, 2007). Desse modo, para Klauss, estar associado a uma escola oficial conferia-lhe um status diferenciado ao mesmo tempo em que podia, dentro dessa escola, aplicar e testar seus procedimentos, em processo, com maior regularidade no desenvolvimento das crianças no aprendizado de dança.

Logo ele percebe que no ambiente da escola havia uma desconexão entre os docentes e os métodos de ensino aplicados, pois faltava uma "filosofia de trabalho, uma unidade" (Vianna e Carvalho, 1990: 35). Tentando enfrentar esta situação ele aprofunda a sua relação com as crianças e convida os pais para acompanharem o trabalho delas na escola, mas não é bem sucedido. Sem desanimar, no entanto, antepõe a tudo isto a proposta de uma maior ludicidade como recurso pedagógico, por acreditar "que é assim que se estimula o ser criativo" (Vianna e Carvalho, 1990: 36).



## Artículos



Figura 6: Klaus e suas alunas da Escola de Bailados, 1974. Foto cedida por Waleska Brito. Autor desconhecido.

Paralelo a esse trabalho desenrola-se também seu contato mais íntimo com o teatro, no qual experienciou com atores profissionais, aquilo que já vinha elaborando em seu trabalho com bailarinos. Esta aproximação promove uma mudança importante do papel exercido pelo coreógrafo junto à produção teatral, e, especialmente, no trabalho corporal dos atores, torna-se, junto com Angel Vianna, um dos introdutores da Expressão Corporal no Brasil<sup>3</sup>. Com as experiências acumuladas junto ao trabalho corporal de atores e atrizes, por sua vez, resultam em mudanças no seu olhar sobre os bailarinos e seus corpos revendo muitas de suas ideias, principalmente ao romper com paradigmas seculares, principalmente em relação ao padrão estético pretendido para o corpo do artista de dança. Nessa revisão de ideias, segundo Alvarenga (2009), reafirma-se a sua atitude em relação ao seu próprio trabalho, que, fundamentado em sua experiência prática, modifica-se à medida que novas possibilidades surgiam, agregando novos olhares, caracterizando-o, por isso, como um conhecimento aberto, sem rótulos, e passível de entrelaçamentos, entre o teatro e a dança. Nesse aspecto ele próprio diz:

Meu trabalho com os atores modificava minhas aulas com os bailarinos no dia seguinte. Ao mesmo tempo, essas aulas influenciavam a coreografia que fazia para o teatro, mais tarde. O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só (...) Desde então olho para a arte sem preconceitos (...) Por isso insisto que não me importa hoje – e tudo no meu trabalho parte de minha vivência – qual a idade, o tipo de musculatura, altura ou peso do bailarino (...) Não tenho qualquer idealização a nível físico sobre o bailarino ou bailarina com quem quero trabalhar. Quero só que tenha uma boa cabeça (Vianna e Carvalho, 1990: 33).

<sup>3</sup> Sobre esse tema consultar Tavares (2002; 2007).



## Artículos

Para ele, o trabalho com atores modificava suas aulas com os bailarinos, assim como as aulas de dança influenciavam a coreografia que faria para o teatro. Na peça *O Exercício*, de Lewis John Carlino, com a atriz Marília Pêra e o ator Gracindo Junior, em 1977 (com a qual ganhou o Prêmio Mambembe de Teatro), por exemplo, toda a força do espetáculo centrava-se no trabalho de ator resultando numa concentração da cena sobre os atores, e, destes, em suas emoções, procurando acessar a realidade mais íntima de cada um. Para Gracindo Junior, o trabalho com Vianna resultou numa “forte mudança na sua vida profissional e pessoal, num processo que denominou desnudamento” (Tavares, 2007: 207). Tal processo implicava em desfazer-se de formas prontas de atuar, de reagir diante do texto a ser dito, e das conseqüentes ações corporais daí decorrentes. Nesse sentido o modo de proceder de Vianna incide no fato de cada intérprete busque em si mesmo e na sua motivação e verdade interna aquilo que significativamente faça sentido. A representação torna-se, assim, como um não representar, mas a partir do que se passa, do que se vive no seu fazer de construção cênica, como atuante, sua substância primeira e motivacional. Desnudar-se daquilo que encobre uma genuína expressão de cada artista, de uma potência latente que ainda não ganhou uma expressão plena, mas é passível de ser alcançada.

Na peça *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, Vianna partiu da conquista do espaço interno dos atores, proporcionando-lhes uma consciência do corpo de dentro para fora, facilitando, por exemplo, a desconstrução da imagem corporal pré-concebida da atriz Tônia Carrero, que segundo ela, teria deixado “cair toda a mentira, entrei numa realidade atroz” (Tavares, 2007: 207). Aqui, as palavras da atriz Tônia Carrero, fazem eco à experiência vivida pelo ator Gracindo Júnior, vista no exemplo acima. Retirar do fazer cênico atoral aquilo que não é verdadeiro como expressão, assumindo a necessária depuração de formas padronizadas de atuar, o que põe a pessoa frente a si mesma e de todo o fazer que não lhe corresponda verdadeiramente como intérprete. Certamente, tudo isso implica a dor de se rever, desconstruir e permitir o aporte de novas possibilidades. Tal processo será buscado junto aos bailarinos em uma difícil tarefa de construir desconstruindo, alterando e transgredindo padrões consolidados.

As ideias de Vianna foram plasmadas nos corpos dos atores, e a expressividade cênica desses artistas viu-se fortalecida, transformando suas atuações. Porém, seu processo não constituía propriamente uma técnica, mas mostrava-se como o resultado de tentativas, erros e acertos acumulados como experiência em tudo que até então ele realizara; ou seja, era um modo de fazer, de trabalhar o corpo do artista cênico, que muitas vezes estava sendo descoberto no ato mesmo de sua realização, nas contingências do momento e das necessidades de cada montagem. Foi nesse empenho cotidiano com atores e bailarinos que aos poucos se desenvolveu a sua proposta de trabalho para uma educação do corpo na dança e no teatro.

Chegamos, enfim, à última etapa da trajetória proposta nesse texto, ou seja, a mudança de Klaus Vianna para São Paulo em 1980 – por motivações pessoais que incluem a separação de sua esposa Angel Vianna. Nesta cidade ele sedimentará os princípios de base do processo artístico-pedagógico de desconstrução e reconstrução do corpo de artistas cênicos, em especial, dos bailarinos, como veremos a seguir.



## Artículos

### São Paulo

“um pouco de fuga e de busca” (Vianna e Carvalho, 1990: 4)

“Tudo o que acontece comigo modifica minha aula.” (Vianna e Carvalho, 1990: 65)

Com sua mudança para São Paulo, onde viveu seus últimos 12 anos de vida, Vianna realizou suas derradeiras experiências artístico-pedagógicas e a criação de espetáculos de dança, falecendo em 1992, aos 64 anos.

Embora tendo se formado e trabalhado com a técnica do balé, ao longo de sua trajetória, Vianna torna-se avesso à ideia de uma formalização em códigos que desenhasssem o corpo do intérprete, incentivando seus alunos a buscarem seus próprios movimentos, personalizando sua dança. Segundo ele (Vianna e Carvalho, 1990), não buscava fórmulas específicas, posições iniciais, símbolos ideais. Colocando-se na contramão desse procedimento, não propunha nem posições básicas, sequências de postura ou qualquer organograma porque acreditava que ideias corporais pré-fabricadas forçavam e deturpavam a individualidade do aluno. Esse, a meu ver, o seu grande diferencial, a sua singularidade essencial, pois, como chegou até esse trabalho através de experimentações, ao longo de quarenta anos, achava difícil traduzir tudo isso ou, mais ainda, dar uma receita. A flexibilização que propunha ao buscar a soltura das articulações, pretendendo ampliar os espaços internos do corpo, as direções ósseas como norteadoras de um fluir orgânico dos movimentos musculares, buscava, acima de tudo, apontar caminhos possíveis valorizando as buscas pessoais do executante, não podendo, pois, estabelecer-se como “um método pronto e acabado” (Vianna e Carvalho, 1990: 9), levando em conta sempre as imponderabilidades do fazer artístico.

É a partir da experiência pessoal de Vianna no sentido proposto por Larrosa Bondia (2002: 21), como àquilo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, que procuro pensar a percurso educativo, por ele proposto, para uma dança pessoal. No estudo dos seus relatos e sua obra e como ela se constrói por experiências, levo em conta as muitas coisas que se nos passam a cada dia, e que efetivamente quase nada nos acontece que tenha um significado, um sentido que, de fato, nos impressione e permaneça constituindo para nós uma real experiência. Mas, o que constitui essencialmente esta experiência? Vejamos. Em nosso cotidiano de tudo o que nos acontece e vivemos, não os fatos por si mesmos, o que efetivamente permanece em nós como algo significativo? O que em nós se modifica? O que renasce ou nasce e nos transforma? Quando esse algo transformador acontece nos possibilita o nascimento de um saber, pois torna-se um valor significativo para nós, tornando o acontecido, o vivido, em uma experiência. Tal experiência, plena de saber, se constrói pelo modo como cada um de nós dá sentido a esse acontecer, respondendo ao que a vida nos apresenta no seu desenrolar. Em Larrosa Bondía (2002)

(...) o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, (...) o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna (27).

Nesse entendimento, do mesmo modo para um bailarino, na construção de uma dança pessoal, é



## Artículos

necessário que ele esteja atento, aberto, disponível para receber todo o vivido lá fora, nas ruas, no seu cotidiano, transformando o vivido em uma possibilidade de aproximação maior de si mesmo, num laborioso processo de autodescoberta, se permitindo transformar pelos significados construídos a partir do vivido, do saber construído e, a partir desse significado, efetivando assim uma experiência: “Eu apenas quero lançar a semente. Uma vez soltas em terra generosa, essas sementes provocarão reações” (Vianna e Carvalho, 1990: 54). Essas sementes foram, por assim dizer, os muitos acontecimentos propostos em suas aulas, que, ressignificados, se colocam como um caminho possível de maior aproximação consigo próprio, pela via do corpo – tomando consciência de suas habilidades e limites –, tendo a oportunidade de desenvolver, em expressão singular, uma dança própria, se for desejado com receptividade e abertura.

Nesse sentido, Vianna nos conta que chegou aos seus procedimentos de trabalho através de experimentações consigo mesmo e com seus alunos em sala de aula, e que tudo partiu de sua vivência, de algo de sua experiência vivida e que permaneceu incorporado nele construindo um sentido próprio. Para Vicente (2010): “O objetivo de Klauss é que seu conteúdo seja visto como um conjunto de ideias e questões, pois a técnica só tem utilidade quando significa e interfere em algo para o artista” (3). Dentro desta lógica experiencial, descrita por Vianna, sua proposição vai aos poucos tornando-se um processo cada vez mais aberto, no sentido de abarcar não somente profissionais especializados, mas também as pessoas comuns, sem perder de vista a busca em se alcançar uma dança pessoal, uma dança de cada um.

De acordo com Brasil (2015), pesquisadores próximos ao trabalho de Vianna e junto ao seu filho, Rainer Vianna, organizaram os princípios que fundamentaram suas práticas, sistematizando uma didática para sua utilização.

A meu ver, sua “técnica”, entendimento defendido por alguns pesquisadores brasileiros, como Neves (2003) e Miller (2005), se existiu, era na verdade não ter uma técnica (segundo ponto de vista do próprio Vianna (Vianna e Carvalho, 1990), mas antes abrir um caminho para que surgisse algo diferente em cada gesto, em cada movimento de seus alunos. Nesse sentido busco compreendê-lo dentro de um quadro no qual se somam vários elementos, princípios mesmo, que conformam um tipo especial de educação pelos movimentos do corpo, voltados para a construção de uma dança pessoal, que partindo de procedimentos didáticos, por ele desenvolvidos e propostos, procura levar cada praticante a encontrar sua forma própria de fazê-lo, desenvolvendo sua autoconsciência corporal e sua maior capacidade de autoexpressão no mundo. Assim, ele esperava alcançar uma harmonia, equilibrando opostos da tensão entre indivíduo-sociedade-vida, consoante sua concepção unitária, corpo-espírito do ser humano, o que denomino de experiência educativa (Alvarenga, 2009). Nessa experiência os princípios de base ressaltados por Vianna são utilizados para uma organização metodológica que varia segundo cada praticante que busque a sua utilização em um exercício contínuo de possibilidades – tal como as próprias aulas de Vianna –, porém sem que fossem alterados os princípios organizadores por ele desenvolvidos.

Em linhas gerais pode-se reconhecer alguns procedimentos e princípios basilares em seu trabalho pedagógico para dança, vejamos:

- autoconhecimento e autodomínio necessários para a expressão do movimento;
- a atenção como base imprescindível para o autoconhecimento e expressão;
- a necessária busca de estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo;
- as oposições como fonte nascente do movimento;
- os vetores direcionais dos ossos;



## Artículos

- a repetição de forma consciente e sensível;
- a dança está dentro de cada um e a Dança é vida;
- a constância da observação e do questionamento;
- a ludicidade como fonte de estímulo ao ser criativo;
- a necessidade de se dar espaço para ganhar espaço;
- aproximar-se de uma verdade própria;
- a harmônica incoerência da vida – que pode ser entendida como o jogo de oposições já citado –, porém, nas palavras do próprio Vianna, ela adquire alguns contornos mais amplos:

Todo resultado de um gesto, ou de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos. Seu gerador é sempre par, ainda que esta ligação se faça através de um aparente distanciamento. (...) Todo trabalho corporal, se analisado sob um só ângulo, é incoerente. Mas, unido ao todo, surge a harmonia. (...) Duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento. (Vianna e Carvalho, 1990: 78)

Segundo Vianna, antes de qualquer coisa é preciso promover uma desestruturação física nos alunos, ou seja, desconstruir o corpo, tentando eliminar vícios e tensões acumuladas no cotidiano de cada um. Ele diz:

Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo. Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer com que deem cambalhotas. Esse é o caminho para a desestruturação física que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é uma mudança de ritmo: se vou todos dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro numa rua desconhecida, começo a perceber as janelas, o buraco no chão, despertando para as pessoas que passam, os odore, os sons. Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. O que proponho é devolver o corpo às pessoas (Vianna e Carvalho, 1990: 62).

Segundo ele, esse processo inicia-se já no começo da aula com a proposta de que os alunos se assentem no chão, em círculo, dando um tempo de chegada a cada um, aí, falando sobre o que tiverem vontade, espera-se que se conheçam procurando situar-se uns em relação aos outros:

Não tenho pressa nem um tempo determinado para essa introdução: a duração depende de cada turma, da reação de cada um e da reação de uns com os outros, da minha intuição e disponibilidade, um dia se conversa mais, outro dia menos (Vianna e Carvalho, 1990: 120-121).

Esse caminho de entendimento da proposição de Vianna, caminha no mesmo sentido da reflexão de Larrosa Bondía (2002):

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-



## Artículos

se tempo e espaço (19).

Como ressaltam Holanda e Lourenço (2017):

Vianna atentou para o fato de que a vida condicionada e repetitiva do homem moderno leva à limitação gestual e à redução da expressividade. Este empobrecimento de repertório de movimentos é fruto da relação desatenta que o indivíduo estabelece com o seu corpo (7).

Para Vianna, dança é vida – consideração que assume um importante papel na estruturação do seu trabalho didático-pedagógico – sendo impossível separar aquilo que é vivido de uma sala de aula de dança. Como nos informa a epígrafe que dá início a esta parte do texto, as ocorrências da vida alteraram as suas aulas, pois, antes de tudo, estas eram desenvolvidas para ele mesmo, uma vez que – arrisco a dizer – ele era o seu mais dedicado aluno.

Num processo de aprendizado é necessário reconhecer e localizar a musculatura, sentir como ela trabalha, quais os movimentos que pode gerar, as diversas intenções que pode transmitir, seu encurtamento, seu alongamento. Fico semanas atento a isso em meu corpo. Para mim esse questionamento é uma necessidade pessoal. Não consigo estipular coisas do gênero “hoje vou dar aula sobre a perna esquerda”, “amanhã sobre a importância dos olhos”. Sem seguir um programa convencional de aulas, mas me guiando pelas minhas necessidades de respostas, acho que consigo revelar caminhos aos alunos, para que cada um busque as próprias verdades de seu corpo (Vianna e Carvalho, 1990: 65).

A fase inicial de sua aula consistia em, virtualmente, destituir da pessoa a imagem na qual está contida pelos outros a sua postura, sua imagem, uma série de atributos que lhe força conforme o correr dos anos e os quais na maioria das vezes nunca foram questionados por ela quanto à sua validade. O desmontar esta falsa imagem se faz sempre por um processo lúdico para não causar ansiedade e para que o aluno não fuja das aulas, pois, é compreensível que as pessoas não queiram se desfazer tão rapidamente de sua imagem às vezes incorporada à sua personalidade.

A desestruturação que busco começa aí porque os alunos em geral não esperam por isso, não pensam em uma possibilidade dessas, talvez nem quisessem passar por uma experiência assim. Mas é exatamente o que quero, isto é, chegar até eles iniciar uma relação de cumplicidade, de confiança, de troca, porque não creio que seja possível dar uma boa aula para pessoas que você nunca viu e não sabe nem o nome. Uma aula dessas é inútil (...) o que pretendo é roubar a divisão entre a sala de aula e o mundo lá fora, acabar com as paredes, as barreiras, mostrando, ao mesmo tempo, que em toda a sala de aula existe, também, uma ordem interna que deve ser consciente (Vianna e Carvalho, 1990: 120-121).

Aos poucos, espera-se que os aprendizados anteriormente incorporados sejam desconstruídos dando início a um laborioso processo de reconstrução, no qual, movimentos cotidianos são cada vez mais utilizados, como andar, assentar, rolar, agachar, erguer os braços, correr, etc. Procurando uma liberdade possível ao sujeito-bailarino com o uso de improvisações, ferramenta fundamental nesse processo; isto dá a ele um tom especial de autonomia e conscientização sobre aquilo que faz. Nesse modo básico de condução das suas aulas, Vianna associava a história de vida cotidiana dos seus alunos procurando liberá-los das tensões acumuladas em seus corpos para uma maior familiaridade consigo próprio, num processo de autoconhecimento. Seguiu-se uma reorganização desse corpo cujas referências eram então tomadas a partir dos princípios que definiu como organizadores desse processo: as direções ósseas, a



## Artículos

conscientização da musculatura geradora dos movimentos, os espaços articulares do esqueleto, formas de ocupação do espaço, etc. Todo esse trabalho visava a apropriação, pelo aluno, de pensar-se e experimentar-se como um criador de movimentos, os seus próprios movimentos, cuja significação íntima e singular, prenhe de um saber particular sobre si mesmo, embasava uma experiência efetiva e educativa para cada um, cuja lição maior era seu autoconhecimento pela via do movimento dançado.

É a partir dessa experiência educativa de desconstrução que ele vai rompendo com a ideia de lugar, ocupado pelo corpo, no campo específico da produção artística em dança – que ele liga ao teatro – indo aos limites de uma produção cultural, para trabalhar um corpo cênico em sentido amplo e, não só, no campo restrito do balé. Efetiva-se, então, uma experiência de ruptura dentro do formalismo desse campo artístico, no qual um corpo reconstruído deixa de ser agora, especialmente o do brasileiro, podendo se estender, também, a todo ser humano em sua totalidade, busca essencial dessa experiência educativa.

Tal como a vida e os seres humanos em constantes transformações, assim captei o trabalho desenvolvido por Klauss Vianna, esperando contribuir, com estas reflexões, para o estímulo ao conhecimento, aproximação e prática da sua criação artístico-pedagógica. Por isso, acredito que por lidar com a dança, que para ele era vida, a sua experiência educativa de desconstrução e reconstrução, ainda vive e viverá enquanto houver alguém preocupado em aprender um caminho, se perguntando, se investigando e procurando se conhecer melhor; enquanto soubermos e formos capazes de narrar e transmitir o que nos passou, aquilo que vivemos e significamos como experiência, e que deixamos como um legado de sabedoria àqueles que aqui continuarão depois de nós.

## > Referências

Alvarenga, Arnaldo Leite de. (2009). *Klauss Vianna e o Ensino de Dança: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)*. Tese de Doutorado em Educação e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Brasil, Ana Clara Cabral Amaral. (2015). “A técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a produção de subjetividade do corpo artista na contemporaneidade”. *Revista Científica/ FAPI* nº 3, p. 77-93, julho-dezembro. Curitiba: FAP. Recuperado de <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/823>

Correio da Manhã. (1960). “O Ballet Klauss Vianna na Maison de France: hoje”. Rio de Janeiro.

Costalat, Lydia. (2007). Entrevista a Juliana Polo. Rio de Janeiro.

Dulce Regina Beltrão. (2000). Entrevista ao autor. Belo Horizonte.

Holanda, Jaime Ferreira e Lorenço, Robson. (2017). “O pensamento de Klauss Vianna aplicado à preparação corporal de manipuladores e à confecção de bonecos articulados”. *DAPesquisa*, v.12, n.18, pp. 79 - 92, abril. Florianópolis: UDESC/CEART. Recuperado de <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/7546>

Larrosa Bondia, Jorge. (2002). “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, J/F/M/A.



## Artículos

- Miller, Jussara. (2005). *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna*. Campinas: UNICAMP.
- Neves, Neide. (2003). *O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação: Técnica Klauss Vianna*, dissertação. São Paulo: PUC.
- Pereira, Roberto. (2003). *A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV.
- Ricardo Teixeira de Salles. (2007). Entrevista ao autor. Belo Horizonte.
- Tavares, Joana Ribeiro da Silva. (2002). *A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro, vols. I e II*. Dissertação. UNIRIO.
- Tavares, Joana Ribeiro da Silva. (2007). *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da Preparação Corporal no Teatro Brasileiro*. Tese de doutoramento. UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Vianna, Klauss e Carvalho, Marco Antônio de. (1990). *A dança*. São Paulo: Siciliano.
- Vianna, Klauss. (1952). "Pela criação de um Ballet Brasileiro", revista *Horizonte*, s/n, Belo Horizonte.
- Vicente, Nayara Cristina Zattoni. (2010). "O Círculo Mágico: Caminhos e Reflexões na Técnica Klauss Vianna". *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação* Ano 3 , Edição 4 , Junho-Agosto. São Paulo: Cidade Universitária – USP. Recuperado de <https://www.google.com/search?q=O+C%C3%ADrculo+M%C3%A1gico%3A+Caminhos+e+Reflex%C3%B5es+na+T%C3%A9cnica+Klauss+Vianna&oq=O+C%C3%ADrculo+M%C3%A1gico%3A+Caminhos+e+Reflex%C3%B5es+na+T%C3%A9cnica+Klauss+Vianna&aqs=chrome..69i57.2378j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

## > Página Web

<http://www.klaussvianna.art.br>

> Fecha de envío: 09/09/2019

> Fecha de aceptación: 21/12/2020

