

A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970

The genesis of Klauss and Angel Vianna research on Brazilian dance: 1950-1970

Marina Campos Magalhães

Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento
pela Universidade de Lisboa (Portugal).

marinacamposmagalhaes@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6560-9501>

RESUMO:

O casal Angel e Klauss Vianna é reconhecido pelo trabalho corporal na dança, desenvolvido no Brasil, cujo início se deu em meados da década de 1950. Na trajetória artística e pedagógica dos Vianna, percebe-se que a brasilidade é uma tônica recorrente. Este artigo visa analisar o projeto de dança brasileira, defendido pelo casal, por meio de obras artísticas e outras publicações, desde o início de seu desenvolvimento até o final da década de 1970.

Palavras-chave: *Angel Vianna. Klauss Vianna. Dança Brasileira.*

ABSTRACT:

The couple Angel and Klaus Vianna is recognized by their work in corporal dancing, developed in Brazil, which began in the middle of the decade of 1950. In the artistic and pedagogical trajectory of the Vianna, one can see that brazilianity is a recurring tonic. This article aims to analyze the project of Brazilian dancing supported by the couple through artistical works and publications, since the beginning of its development to the end of the 70s.

Keywords: *Angel Vianna. Klauss Vianna. Brazilian Dancing.*

MAGALHÃES, Marina Campos. **A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O que é a dança brasileira? A temática da identidade nacional já inspirou várias manifestações artísticas e culturais – e continua sendo matéria de investigação de diversas delas. Quando se iniciou a profissionalização da dança cênica no Brasil – em 1927, com a primeira escola oficial de dança, a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro–, a sensibilidade nacionalista já se desenvolvia em outras expressões artísticas, tais quais a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas (PAIXÃO, 2009; PEREIRA, 2003). A dança foi, entre essas expressões artísticas, a última a se organizar profissionalmente.

A resposta para essa pergunta necessita de contextualização. Cássia Navas (2003) divide o tema em três tipos de abordagem: a dança *no* Brasil, a dança *do* Brasil e a dança *sobre* o Brasil. No primeiro, a dança brasileira seria compreendida como qualquer manifestação coreográfica, cênica ou não, realizada dentro dos limites geopolíticos do país. No segundo tipo de abordagem, a dança do Brasil, a preposição do (de + o) estabelece uma relação de posse, propriedade ou pertencimento, diria respeito às obras criadas ou interpretadas por cidadãos de um determinado território. A dança brasileira, sob esse viés, seria a dança que pertence aos habitantes do Brasil. Por último, a dança *sobre* o Brasil trataria das manifestações que, de alguma maneira, buscam traduzir o país.

O pesquisador Paulo Paixão (2009) considera que talvez o nacional seja a questão a qual a produção coreográfica mais tenha se dedicado em toda sua história. Paixão examinou possíveis conexões entre a dança cênica, a identidade nacional e a política no Brasil. Para ele, uma dança que se dedica à discussão sobre a identidade nacional reverbera uma postura ética: quando um artista difunde um certo tipo de entendimento sobre o ser brasileiro, ele participa da elaboração de uma identidade coletiva.

No que concerne à dança cênica brasileira, não há uma homogeneidade, tampouco um projeto hegemônico. Desde a fundação da primeira escola oficial e a proliferação de grupos e companhias, diversas “danças brasileiras” vêm sendo elaboradas.

O objeto deste texto é o casal Angel e Klauss Vianna, visando compreender sua produção cultural no contexto brasileiro. Para eles, o conceito de dança brasileira apresenta um significado específico. Desde o início de suas atividades artística-pedagógicas, em meados da década de 1950, até a mudança de Klauss Vianna para São Paulo, no início da década de 1980, pode-se acompanhar a evolução da dança brasileira defendida pelo casal por meio dos espetáculos e publicações que tiveram, de alguma forma, sua participação. A partir da década de 1980, a dança brasileira continuou sendo objeto de pesquisa para os Vianna, porém seu desenvolvimento deixou de ser partilhado de forma direta pelos dois.

O primeiro registro das ideias dos Vianna sobre a brasilidade na dança foi o ensaio publicado na Revista Horizonte, em 1952: “Pela criação de um *ballet* brasileiro”¹, de autoria de Klauss Vianna. Em grande parte, os propósitos e conceitos publicados nesse ensaio mantiveram-se válidos ao longo dos anos, com algumas adaptações e elaborações. Em seu discurso, Klauss Vianna defendia a ideia de que havia um movimento renovador na arte nacional que não era acompanhado pela dança. Ao contrário: nesse setor, segundo ele, imperaria uma desorganização quase completa e uma desagregação do trabalho que já havia sido conquistado. A origem dessa situação, de acordo com o autor, estaria na falta de originalidade dos coreógrafos e professores de dança, uma vez que estes procuravam seguir, passo a passo, os modelos estrangeiros – especialmente o russo ou o francês (VIANNA, 1952).

A dança no país tivera uma forte iniciativa de profissionais estrangeiros, que aportaram no Brasil, trazendo referências externas de escolas e técnicas. Para Klauss Vianna, no entanto, dessa mistura de estilos não emergia uma identidade nacional. Segundo ele, nossos alunos e bailarinos herdavam, de cada um de seus

mestres, os defeitos, cacoetes e qualidades. Apesar de, naquela época, terem ótimos mestres de uma grande variedade de escolas, faltava-lhes expressão própria, faltava um sentido à nossa dança (CÉSAR, 1960).

Klauss Vianna (1952) pontua ainda que os profissionais se dedicavam ao ensino de uma geração mais nova através da transmissão daquilo que haviam recebido de seus mestres estrangeiros, prevendo que essa geração em formação repetiria, em breve, a mesma fórmula: “o bailado dramático no Brasil está, pois, fadado a um desaparecimento completo ou a uma subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais” (*Op. cit.*). Ele aponta, pois, o caminho de busca da identidade da dança brasileira: “as águas regionais.”

Angel e Klauss Vianna deram seus primeiros passos na dança no Ballet de Minas Gerais², de Carlos Leite³ e, em meados da década de 1950, fundaram a Escola Ballet Klauss Vianna e a companhia de dança Ballet Klauss Vianna⁴. Angel afirmou tempos mais tarde que seu objetivo, em Belo Horizonte, em comunhão com Klauss Vianna, já era, à época, fazer uma pesquisa da dança no sentido de se encontrar e colocar em cena uma dança ‘brasileira’.

O primeiro trabalho coreográfico dos Vianna ocorreu um ano após a publicação do ensaio “Pela criação de um *ballet* brasileiro”. Na ocasião, Klauss tornara-se assistente de Carlos Leite. Em 1952, ele começou a dar aulas de dança em um espaço improvisado na sua casa, onde morava com a avó Erna Mutter. Em 1953, Klauss coreografou *Ciranda*, com suas alunas, para a apresentação no Festival de Arte da UPC. *Ciranda* buscava inspiração na infância e nos jogos infantis, como a brincadeira de roda e a pipa. De acordo com a jornalista Ione Fonseca (1953), entre as obras apresentadas no Festival, apenas *Ciranda* seria “coisa nossa”, pois trazia “o cunho de nossa gente” e provocava lembranças da infância (FONSECA, 1953), uma demonstração de que já nesse trabalho despontava o tema da brasilidade na produção artística dos Vianna.

No período em que o casal residiu na capital mineira, destacam-se a produção de quatro obras nas quais a tônica é a brasilidade: *O Caso do Vestido* (1955), *A Cobra Grande* (1955), *Arabela, a donzela e o mito* (1960) e *Marília de Dirceu* (1962). Após esse período, há um hiato na produção dos Vianna com essa temática, que é retomada na década seguinte com o Grupo Teatro do Movimento (1976-1978).

O caso do vestido (1955): “cada gesto um sentido intrínseco”

O Caso do Vestido foi inspirado no poema homônimo do mineiro Carlos Drummond de Andrade e teve três⁵ versões apresentadas. As versões da obra eram denominadas por Klauss Vianna de “estudos”, evidenciando o caráter investigativo do trabalho dos Vianna, que não cediam em procurar alternativas para “soluções imperfeitas” (ALVARENGA, 2009). De acordo com a bailarina Lúcia Helena Monteiro Machado, do Ballet Klauss Vianna, a última versão da peça “rompia completamente com o esquema tradicional e ousava em direção a algo novo e revolucionário” (MACHADO, 2001, p. 25). A música foi substituída pelo ritmo poético das palavras, acompanhando o ritmo dos bailarinos. Os vestidos pesados utilizados na interpretação anterior foram substituídos por malhas coloridas; retiraram-se os “tutus” e os sapatos, em um rompimento com o que se via tradicionalmente na cena de dança da época. De acordo com Machado (2001, p. 32), as malhas coloridas e a simplicidade do cenário “ajudavam a realçar a beleza dos movimentos”.

No poema de Drummond, o personagem narrador, a mãe, enuncia em primeira pessoa, contando às filhas sobre a traição do marido. O poema se faz através de uma alternância de vozes: a mãe – que se desdobra apresentando as vozes da amante e do pai; e as filhas, que a interpelam sobre o vestido pregado na parede. A coreografia de Klauss Vianna se dividia em três planos narrativos, com alternância entre passado e presente, realidade e ficção. Os recursos de *flashback*, fusão e identificação foram utilizados na passagem de tempo. As personagens da mãe e da amante foram duplicadas para representá-las em cada situação. O cenário de Augusto Degois era dividido em dois níveis: no nível baixo, realizava-

se a ação no presente, referindo-se aos diálogos do poema; e, no nível alto, desenrolavam-se as ações de reconstrução do passado, refletindo as narrações e o imaginário do poema.

Angel Vianna dançou o papel de uma das mães. Ela explica detalhes significativos sobre a gestualidade da amante, que era caracterizada por ter movimentos com linhas retas e impulsos fortes, o que levava para fora o sentimento desta; já a gestualidade da mãe, a esposa, se expressava pelos movimentos arredondados e com orientação para dentro, sugerindo aconchego. As soluções incomuns de *O Caso do Vestido* transformaram a obra em um marco na pesquisa coreográfica brasileira (TAVARES, 2009; ALVARENGA, 2002, 2009; AQUINO, 1993).

A jornalista Haydée (1959), na ocasião da estreia de *O Caso do Vestido*, sintetiza que a dança ali desenvolvida pelo Ballet Klauss Vianna era uma dança em que cada momento tinha um valor próprio, “cada gesto um sentido intrínseco, cada movimento, uma relação direta com a estrutura íntima da coisa em si”. Ela destaca que na obra só havia o necessário, o essencial, a síntese. E tudo era realizado sem exibicionismo, sem acrobacias ou vedetismo. Haydée comenta que o espetáculo havia provocado todo tipo de reação na plateia, “pois abalou o convencional” e “a verdade maior”, a inovação, a originalidade, era percebida por todos. Em suas palavras:

[a] plateia sente um impacto, mas a autenticidade vence sempre e os aplausos vêm calorosos. Mesmo quem não entende, porque não alcança, e sai por aí a dizer e a escrever bobagens comprometedoras, se sente vencido por uma verdade maior. Assim o Festival provocou toda a espécie de reações. Pois abalou o convencional. Isto é muito importante: sacudir e fazer pensar. A audácia dos pioneiros, substituindo os chavões por um gênero próprio, é o pilar único de qualquer renovação (HAYDÉE, 1959).

***Cobra grande* (1955): ressignificando o balé clássico e a cultura nacional**

O segundo trabalho destacado, *Cobra Grande*, foi inspirado no livro *Cobra Norato*, do gaúcho e modernista Raul Bopp, e no argumento de uma lenda indígena assinado por Vera Lúcia de Lima Coelho. Publicado em 1931, *Cobra Norato* traz poemas que

criam um drama épico e mitológico ambientado nas selvas amazônicas. Bopp mistura elementos indígenas, africanos e regionais, inspirado no movimento antropofágico.

Klauss Vianna coreografou a primeira versão de *Cobra Grande* em 1955, com os bailarinos do Ballet de Minas Gerais, de Carlos Leite. A segunda versão ocorreu em 1957, com o Ballet de Nina Verchinina, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele ainda remontou a obra com as alunas da Academia Tatiana Leskova, em 1968. Angel dançou as duas primeiras versões da obra e concebeu o figurino da segunda. A música foi de Lorenzo Fernandez e Waldemar Henrique, e a adaptação orquestral, de José Ferreira da Silva.

Mesmo utilizando uma lenda amazônica, Klauss Vianna não adota uma movimentação de inspiração folclórica, já que isso, para ele, demandaria uma pesquisa de fontes extraliterárias e da origem dos gestuais do folclore, o que distanciava dos seus propósitos. Angel Vianna conta que a personagem 'Cobra Grande' foi representada pela luz de um holofote que era refletida por todo teatro. Os pajés ficavam em cena em um plano mais alto tocando atabaques. Após os pajés, as Virgens entravam, em duas diagonais, apresentando-se para serem escolhidas pela Cobra Grande. Os movimentos das Virgens eram retilíneos e havia grande preocupação por parte de Klauss Vianna quanto à qualidade técnica da movimentação utilizada na coreografia. A luz percorria o espaço até focalizar a Virgem escolhida para o sacrifício.

Segundo Angel, muitos bailarinos, na primeira versão com o Ballet de Minas Gerais, se negaram a participar do espetáculo, pois nele havia uma movimentação diferente daquela normalmente realizada por eles e, além disso, não eram utilizadas sapatilhas de pontas (tudo era feito com os pés descalços). Para Alvarenga (2010), Klauss Vianna, em *Cobra Grande*, procurava se impor no meio cultural, rompendo com as tradições tanto do balé clássico nos moldes convenci-

onais quanto da utilização do folclore. “Ao mesmo tempo recorre à técnica clássica e à cultura nacional como fontes de inspiração para inaugurar uma nova tradição, ressignificando-as” (ALVARENGA, 2010, p. 43).

Arabela, a donzela e o mito (1960): retirar da literatura uma síntese para “refletir a alma do povo”

Dando sequência à pesquisa dos balés inspirados na literatura, Klauss Vianna coreografou *Arabela, a donzela e o mito*, inspirado no romance *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. O livro é a estreia do autor (também mineiro), que integrou a geração modernista de 1930. Publicado em 1937, *O Amanuense Belmiro* tem a cidade de Belo Horizonte como cenário do amor platônico do burocrata Belmiro Borba por Carmélia, apelidada pelo amanuense de donzela Arabela. A obra teve argumento desenvolvido por Jacques Prado Brandão, figurinos desenhados por Wilma Martins e cenários de Augusto Degois.

Quando questionado sobre a preferência por poetas mineiros, Klauss Vianna explica que se identificava com eles. Além disso, defende que essas obras mineiras tinham um caráter nacional, apesar de regionais. Klauss acreditava que a literatura dos mineiros refletia com totalidade a índole brasileira e sua intenção era criar uma escola que pudesse resumir a natureza do povo, especialmente seus aspectos interiores (MARILENA; JURA, 1960). Para ele, empregar a literatura em um balé facilitaria a tentativa de se aproximar da expressão nacional almejada – seu objetivo principal era “refletir a alma do povo”⁶. Klauss utilizava a literatura não apenas pela necessidade do tema nacional mas também porque, segundo ele, a matéria já vinha pronta, mais fácil de sentir. O que ele fazia era transmitir o que sentia em termos de dança usando a pesquisa de estilo que vinha fazendo (CÉSAR, 1960).

O jornalista João Marschner (1960) corrobora essa ideia ao dizer que *Arabela, a donzela e o mito* não era uma tentativa de contar história, e sim de demonstrar pela dança as emoções que a literatura havia criado no coreógrafo e que ele desejava transmitir ao público. Klauss Vianna dizia que retirava o essencial do texto para fazer uma síntese do argumento.

A coreografia, de duração aproximada de quinze minutos, procurava ressaltar a monotonia da vida do funcionário público, antecipando recursos coreográficos, como a repetição de movimentos. A música foi substituída por ruídos e sons. A parte inicial, que apresentava o funcionário público Belmiro, era dançada sob sonografia composta a partir do som de uma máquina de escrever, realçando o conteúdo da mensagem coreográfica pretendida. A gestualidade do funcionário era traduzida por meio de movimentos retos, quebrados e contidos, buscando enfatizar a essência do sentimento do personagem. Sobre esse espetáculo, Angel observa que

[o] funcionário do Klauss, que ele via na época, era, coitado, um funcionário que estava ali para sobreviver. Sobreviver e repetindo, diariamente, a mesma coisa [...] repetindo a mesmíssima coisa, e aí imaginar um coreógrafo pegar a literatura e transformar aquilo em dança. [...] Então, é isso o que eu acho: que o “Amanuense Belmiro”, como todas as coreografias do Klauss, buscavam muito a essência do sentimento. O que era a essência daquele sentimento? (A. VIANNA apud ALVARENGA, 2010, p. 56).

Para Marschner (1960), *Arabela, a donzela e o mito* era “a obra mais complexa, original e também a mais ambiciosa de todo o Festival Klauss Vianna”, apresentado em 1960, em Belo Horizonte. Marschner complementa que era “uma dança sem delírios técnicos, que não se calça no espetacular e na acrobacia, que teria a sobriedade, a máxima emissão com a economia de meios. Há nela certa *secura* (já notada em *Caso do Vestido*) característica dos temas nos quais se inspirou Klauss” (MARSCHNER, 1960).

Marília de Dirceu (1960): a busca da estrutura, essência e base de um balé brasileiro

Marília de Dirceu foi inspirada nas ideias de Sansão Castelo Branco⁷, com o Ballet da Juventude⁸. A coreografia do *pas de deux* de Klauss Vianna foi interpretada por Angel Vianna (Marília) e Ricardo T. Salles (Dirceu), além de Pompéia Pires, Beatriz Simbalista (como Santa Efigênia), Damares Antelmo e Silvia Ladeira (esses dois últimos como acompanhantes da procissão). Na música, utilizou-se modinhas imperais editadas por Mário de Andrade, com cenário e figurino de Augusto Degois.

Dividida em cinco quadros, *Marília de Dirceu* foi inspirada na Inconfidência Mineira e tinha como ápice a movimentação de uma personagem como se fosse uma Santa num andor. A personagem permanecia imóvel, acompanhando apenas o leve ondular da caminhada, em cima de um andor – que seria uma espécie de padiola ou liteira, utilizada em cortejos religiosos para transportar as imagens ou ícones.

O livro *Marília de Dirceu* foi escrito e publicado em três partes, pelo português Tomás Antônio Gonzaga. Acusado de envolvimento com a Inconfidência Mineira, o autor foi preso e enviado à Moçambique. Na prisão, escreveu parte de sua obra, cuja história, escrita em forma de poesia com estilo do arcadismo, é de cunho autobiográfico. Dirceu, o eu-lírico apaixonado, é um pastor de ovelhas que se apaixona por Marília, uma jovem camponesa.

O trabalho coreográfico de Klauss Vianna foi apresentado no I Encontro de Dança do Brasil, em 1962. Idealizado pelo embaixador Paschoal Carlos Magno, então Ministro da Educação e Cultura. Esse evento contou com a participação de 26 escolas de dança de sete estados brasileiros. Na época, foi possível reunir quase toda uma geração de profissionais, professores e alunos da dança em um único encontro, que passou a ser considerado um precursor dos atuais festivais e encontros de dança (NAVAS, 2003).

MAGALHÃES, Marina Campos. **A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O crítico e jornalista Frederico de Moraes destaca, na programação do encontro, a coreografia *Marília de Dirceu*, do Ballet Klauss Vianna, como uma das mais importantes na busca de uma linguagem na dança com identidade brasileira. Moraes (1962) aponta que, em vez de acrescentar coisas, o trabalho de Klauss estava mais próximo da ação de retirar – os excessos, os modismos, o tecnicismo e o superficial –, para chegar à estrutura, à essência e à base do que ele chamava de balé brasileiro. Além disso, o crítico ressalta que a dança brasileira almejada pelos Vianna teria como base o balé clássico, diferentemente do trabalho realizado por outros coreógrafos que se baseavam no folclore. Em suas palavras:

[...] Balé Brasileiro não é folclore: não é índio, cangaceiro, candomblé. Não é nada disso. **Ninguém no Brasil, à exceção de Klauss Vianna, pensou realmente em termos de balé nacional. Daí, considerarmos como a presença mais importante de todo o Primeiro Encontro de Dança do Brasil, a apresentação de *pas de deux* de Klauss Vianna *Marília de Dirceu*.** [...] De todas as coreografias apresentadas, a de Klauss Vianna pode ser considerada a mais nacional, não apenas porque a música constituiu-se de modinhas da época (música religiosa também da época), o tema é de natureza histórica (o drama dos Inconfidentes) e uma constante da poesia, literatura e pintura brasileira e de ter sido localizada numa das cidades-chaves da história, da política e da cultura brasileiras: Ouro Preto, mas porque traz em si a estrutura do futuro do balé nacional. **Em *Marília de Dirceu* (primeiramente), como em suas coreografias anteriores, quase todas baseadas em autores brasileiros e mineiros, Klauss Vianna tem procurado revelar o verdadeiro espírito da cultura brasileira, o seu substrato. Não se pode dizer – e ele próprio confessa – que com *Marília de Dirceu*, Klauss apresentou um balé brasileiro. Não. Klaus vem fazendo um trabalho metódico, consciente e invertendo os papéis.** (MORAIS, 1962, grifos da autora).

“Pela criação de um *ballet* brasileiro” (1952): uma reforma do balé clássico agregada às contribuições da cultura nacional

Desde o ensaio de 1952, “Pela criação de um *ballet* brasileiro”, até a formação do Grupo Teatro do Movimento, Klauss Vianna defende que a dança brasileira, para alcançar seu grau máximo de expressão, deveria ser baseada na técnica de dança acadêmica. Para ele, a dança clássica, que estava se desenvolvendo há cinco séculos, consistiria no método mais longamente pesquisado para a expressão da dança, “um verdadeiro alfabeto da linguagem dançante” (VIANNA,

1952). O grau avançado de elaboração dessa técnica seria imprescindível para a dança brasileira, porém, deveria ser realizada uma modificação da técnica, em uma reforma que partiria da própria técnica, - das cinco posições clássicas e todas as suas derivadas (MACHADO, 1955).

Vianna (1952) reconhece algumas iniciativas de danças com elementos brasileiros, como o Ballet da Juventude, e as obras “Yara”⁹ e “Uirapuru”¹⁰, mas desconsidera aqueles que não utilizavam a técnica clássica como base. Mesmo com os exemplos que leva em conta, Klaus Vianna (1952) acredita que a dança brasileira ainda não havia se concretizado. Em sua percepção, os balés por ele citados não teriam recebido a repercussão e os frutos desejados, ou seja, não teriam constituído uma escola ou método que alterasse os rumos da dança no país. Quanto aos trabalhos que não utilizavam a técnica clássica, o coreógrafo os define como tentativas de se fazer dança brasileira que haviam pecado por desprezar a técnica clássica (MACHADO, 1955), definindo-as como “pura exploração do exótico e do burlesco, sem qualquer orientação mais séria” (MORAIS, 1958).

Na década de 1950, existiam grupos e artistas que se dedicavam a uma pesquisa de dança com temas relacionados às ideias de algum tipo de identidade nacional. Roberto Pereira (2003) analisa esse percurso da construção da dança com esse foco. Ele destaca o Estado Novo como o período em que a ideologia de “abrasileiramento”, divulgada por políticos, intelectuais e artistas, contribuiu para dar impulso a essa iniciativa. Pereira (2003) dedica-se especialmente à análise das temporadas do Teatro Municipal, de 1939 a 1943, sobretudo a uma figura específica: Eros Volúcia (1914-2004)¹¹. Nessa trajetória do desenvolvimento da dança cênica brasileira, pode-se ainda destacar outras artistas que, de algum modo, cada uma a sua maneira, dedicaram suas pesquisas ao tema da identidade nacional, como Felicitas Barreto (1910-2003)¹² e Mercedes Baptista (1921-2014)¹³.

Para o casal Vianna, entretanto, até meados da década de 1960, a dança brasileira só se constituiria por meio de uma reforma do balé clássico agregada às contribuições da cultura nacional. Klauss defendia que para que o *ballet* tivesse realmente uma força ativa dentro da nossa cultura seria preciso que ele tivesse consciência nacional (MORAIS, 1958). A proposta seria uma adaptação do balé clássico às características brasileiras de cultura. Para ele, a grandeza do *ballet* russo havia se dado graças à participação do próprio viver da Rússia. Se no Brasil isso não fosse realizado, nossa dança morreria antes mesmo de nascer (*Op. cit.*).

A cultura nacional seria o elemento capaz de emprestar à técnica de dança clássica um caráter próprio que a faria “distinguir-se aos olhos do mesmo [observado] por uma estranha beleza e poesia, reveladas estas com grande força e originalidade” (VIANNA, 1952). Klauss acrescenta ainda que uma formação artística que considerasse os elementos culturais de uma localidade faria surgir uma obra de arte sincera, capaz de ser compreendida universalmente. No Brasil, as heranças africanas, ibéricas e indígenas deveriam ser consideradas enquanto fontes, assim como a literatura, o folclore, a pintura e a música brasileiras (VIANNA, 1952).

Grupo Teatro do Movimento (1976-1978): “coreografar o gesto cotidiano”

Ao longo dos anos, os procedimentos adotados pelos Vianna na construção de uma dança com identidade nacional foram se transformando. Até a década de 1960, a resignificação do balé clássico era defendida como essencial para o desenvolvimento da dança brasileira. No início da década de 1970, o casal começa a articular outras ideias sobre a questão dos procedimentos técnicos na dança. Nessa época, sem rejeitar as técnicas de dança preexistentes, o casal afirma que a dança brasileira só viria a existir quando fosse realizado “um profundo trabalho de pesquisa, em equipe, sobre a realidade do homem brasileiro, que resultasse numa filosofia e numa técnica brasileira”¹⁴. Klauss Vianna

define, então, que seria preciso “estabelecer uma técnica em que estariam nossas origens”¹⁵, ou seja, não se trataria mais de uma reforma da técnica clássica agregada a elementos da cultura nacional, mas, sim, de pesquisar uma técnica que levasse à origem da realidade brasileira. Para os Vianna a existência de uma dança brasileira exigia o desenvolvimento de uma técnica tipicamente brasileira, em sua filosofia.

O Grupo Teatro do Movimento (GTM) foi idealizado pelo casal Vianna com o intuito de encontrar identidade para os gestos do homem brasileiro e conseguir chegar a uma linguagem de dança que tivesse uma característica independente. Criado em 1976, no Rio de Janeiro, com direção geral de Angel Vianna, o GTM recebeu ainda a colaboração de outros coreógrafos, como Oscar Araiz (1940-), Lourdes Bastos (1927-), Lola Brikman e José Possi Neto (1947-). Com esse Grupo, os Vianna puderam dar continuidade à pesquisa sobre a dança brasileira, iniciada na década de 1950, em Belo Horizonte.

Entre as obras desenvolvidas pelo GTM, destaca-se o projeto pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança* (1977-1978). Pode-se considerar que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, um grupo de vanguarda recebeu subvenção estatal para uma pesquisa teórico-prática na área da dança. O projeto pretendia realizar uma análise sobre as escolas e profissionais de dança, com enfoque sobre a lúdica infantil e o gestual cotidiano. A pesquisa realçou as diferenças entre movimento e gesto no entendimento dos Vianna, aprofundando a investigação sobre a dança brasileira a qual se dedicavam.

Entre as obras coreográficas, *Luiza Porto* (1976) dava continuidade à linha coreográfica literária dos Vianna, que havia sido iniciada com *O Caso do Vestido*, *Cobra Grande* e *Arabela, a donzela e o mito*. Novamente, os poemas de Carlos Drummond de Andrade foram fonte de inspiração para a dança desenvolvida pelo casal. Dessa vez, Klauss ficou responsável pelo argumento; Lourdes Bastos, pela coreografia; e Angel Vianna pela direção geral.

Outras obras foram ainda inspiradas em compositores brasileiros, como pressuposto no artigo de 1952 de Klauss Vianna, como é o caso de *Luiza Porto*, com trilha sonora composta de canções da MPB; *Corações Futuristas* (1976), *Eterna* (1976), *Passagem* (1978) e *Construção* (1978), com composições de Egberto Gismonti; e *Mal Aria Ba!* (1978), com música de Guilherme Vaz.

A obra *Construção* (1978), dirigida por Angel Vianna, teve como tema principal a liberdade e a construção do sujeito enquanto tal; essa investigação teve como elemento chave a música de Egberto Gismont, desenvolvida após uma pesquisa de linha nacionalista em aldeias indígenas. A própria coreografia de Angel traz, na cena inicial, a ideia de tribo e do indígena como a ancestralidade, a essência do brasileiro.

No espetáculo *Movimento e Forma*, apresentado no MAM em novembro de 1976, foi dado destaque à questão da incorporação do folclore brasileiro na dança. A reportagem do Jornal do Brasil, intitulada “Passos nativos do Teatro do Movimento” (1976), salienta que havia de tudo no espetáculo, “até mesmo a aparição de um São Jorge Guerreiro, que se justifica dentro da perspectiva de incorporar o contemporâneo inconsciente coletivo de nossas tradições culturais”¹⁶. Para o jornal, o GTM havia chegado “à depuração de um estilo puro de dança, introduzindo o folclore no cotidiano do homem brasileiro”¹⁷.

As críticas e reportagens de jornais da época destacam a utilização dos gestos cotidianos nos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo Teatro do Movimento: “*Forma e Espaço* quer propor, **a partir do cotidiano, e utilizando a linguagem do corpo e do movimento, uma comunicação imediata com o público**” (LEVI, 1976, p. 35); “são quatro coreografias assinadas por artistas diferentes, onde **o mais importante é coreografar o gesto cotidiano**, por vezes misturá-lo ao repertório da dança moderna, ao exercício clássico e procurar, ao mesmo tempo, uma situação dramática e uma atmosfera que chegue perto do teatro”¹⁸; “**a utilização dos gestos do cotidiano como uma linguagem dançante** é a proposta do espetáculo que o Grupo Teatro do Movimento de Angel e Klauss Vianna”¹⁹ (grifos da autora).

MAGALHÃES, Marina Campos. **A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Então, o que definiria o gesto, buscado pelos Vianna? Para o pesquisador Hubert Godard (2005, p. 11), “cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento”. O modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época para outra – e só tem sentido ou pode ser determinado dentro de um contexto, de uma cultura. O gesto seria uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. Giorgio Agambem (2008, p. 13), em *Notas sobre o gesto*, define-o como “comunicação de uma comunicabilidade”, o que significa que o gesto não comunica um aparente significado ou um significado pronto, mas é a matéria, o meio da comunicação. Agambem (*Op. cit.*) complementa que “se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”.

Tomando de empréstimo essa ideia de que o gesto torna visível um meio – uma cultura–, fazer uma dança a partir do gestual, “coreografar o gesto cotidiano” ou ainda utilizar os gestos cotidianos para elaborar uma “linguagem dançante” seriam, assim, tentativas que se relacionam diretamente com a busca pela representação da cultura e da identidade brasileiras.

A busca do gesto cotidiano vinha ao encontro do movimento mais orgânico e mais simples. Desse modo, a dança produzida pelo GTM tinha a preocupação de “retirar o mistério da dança, mostrando ser esse um ato criativo que independe de qualquer suntuosidade” (LEVI, 1976, p. 35). Para Angel Vianna, desmistificar a dança diria respeito à aproximação da vida com a arte, trazendo as formas mais simples dos gestos e da corporeidade cotidiana para o palco.

Apesar de defender a não rejeição das técnicas existentes, como o balé clássico e a dança moderna, Angel e Klauss Vianna lecionavam no Grupo, produzindo um arcabouço técnico que abarcasse suas escolhas estéticas. Pode-se considerar que a dança brasileira do GTM desenvolveu-se sob a ótica de que “a dança repre-

senta no palco a continuidade da vida lá fora”²⁰ e, por isso, partia de “conscien-
tizar o próprio corpo, suas possibilidades de expressão, desde o que ele faz todo
dia: sentar, deitar, andar, correr, pular, berrar, falar, fazer ruídos” (COSTA, 1976).

Para o Grupo Teatro do Movimento, a descoberta do próprio corpo e do corpo do
outro, a descoberta do movimento de cada um, representava a essência da
dança. Mauro Costa (1976) define esse processo como “fazer da dança um
processo natural e orgânico, nascendo do cotidiano, do corpo do ator, dançarino,
falante e musical de todo dia” (COSTA, 1976). Ao buscar uma dança “desmistifi-
cadora”, pautada nos movimentos dos bailarinos e, ao mesmo tempo, reflexo de
uma cultura e dos seus gestos, o Grupo Teatro do Movimento almejou um outro
discurso do corpo e do movimento, uma outra forma de se comunicar e construir
novos gestos da dança brasileira.

Com o GTM, os Vianna inauguraram no Rio de Janeiro um pensamento sobre a
dança de que qualquer pessoa poderia dançar, qualquer movimento poderia ser
compreendido como dança, qualquer espaço físico poderia ser utilizado como
espaço cênico. O conjunto de propostas estéticas e éticas que essa companhia
visou implementar aproximava-se de um tipo de arte que despontaria logo em
seguida na cidade, gerando a hipótese do Grupo Teatro do Movimento ser consi-
derado como um dos precursores da dança contemporânea carioca (TAVARES,
2010, TAVARES; KEISERMAN, 2013).

Considerações finais

A investigação sobre o trabalho corporal desenvolvido por Angel e Klauss Vianna
ainda carece de análises e, até mesmo, de historiografia. Este artigo visou
mostrar como a pesquisa por uma dança com identidade nacional foi um projeto
de continuidade desenvolvido pelos Vianna ao longo de suas trajetórias. Além
dos trabalhos analisados, que foram desenvolvidos em conjunto, essa temática
ainda repercutiu em obras e grupos posteriores, por exemplo, o espetáculo *Dã-dá
Corpo* (1987), desenvolvido por Klauss Vianna em São Paulo, e o Grupo Corpo
Teatro do Movimento (1995), de Angel Vianna, no Rio de Janeiro.

Essa análise revelou uma mudança de paradigmas em relação aos procedimentos técnicos adotados pelos Vianna entre as décadas de 1950 e 1970. Inicialmente atrelada aos códigos do balé clássico, a busca de uma dança com identidade nacional acabou por deflagrar a investigação sobre a gestualidade do brasileiro, o que acompanhou a criação da *expressão corporal* por parte do casal.

Este artigo pretendeu, sobretudo, investigar a gênese do trabalho artístico e pedagógico de dois dos mais importantes pensadores sobre o corpo e o movimento no Brasil, com o objetivo de contribuir com a historiografia da dança no país.

REFERÊNCIAS

A MELHOR ESCOLA é viver. Deixar o corpo e a cuca eternamente abertos. **Jornal da Bahia**. Salvador, 4 nov. 1980.

AGAMBEM, Giogio. Notas sobre o gesto. In: **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, IFAC, 2008.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **A Construção da Dança Moderna em Belo Horizonte: 1957-1975**. Dissertação (Mestrado em Educação). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990). Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação: Educação e Inclusão Social. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

_____. Klauss Vianna: abrindo caminhos. Livro no 3. Missão Memória da Dança no Brasil. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

AQUINO, Dulce. Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade. **Revista de Arte e Cultura Piracema**, Rio de Janeiro: Funarte, n. 1, ano 1. p. 111-118, 1993.

BALLET KLAUSS VIANNA cria dança brasileira: primeira apresentação de *O Amanuense Belmiro* será na capital. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 3 set. 1960.

CÉSAR, Antônio. Ballet Klauss Vianna quer expressão própria para uma dança brasileira! **Última Hora**. Belo Horizonte, 6 set. 1960.

COSTA, Mauro José. Grupo Teatro do Movimento. Novas Danças. **Jornal Opinião**. Rio de Janeiro, 10 dez. 1976.

DANÇA, os passos sem direção. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 set. 1974, Caderno B, p. 4.

FONSECA, Ione. Canto, teatro e dança. Klauss Vianna. **Revista Horizonte**. Belo Horizonte, jun. 1953.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2005.

HAYDÉE. I Temporada de Ballet da cidade. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 26 jun. 1959.

LEVI, Clovis. Forma e espaço. O cotidiano vivo da dança. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1976. Cultura, p. 35.

MACHADO, Amélia Carmem. Pela primeira vez em Belo Horizonte um espetáculo de ballet com coreografia moderna. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 16 jan. 1955.

MAGALHÃES, Marina Campos. **A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970**.

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. **A filha da paciência:** na época da Geração Complemento. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MARILENA; JURA. Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades. **Diário de Minas.** Belo Horizonte, 28 ago. 1960.

MARSCHNER, João. Festival Klauss Vianna. **Estado de Minas.** Belo Horizonte, 15 set. 1960.

MORAIS, Frederico. É preciso que o *ballet* tenha consciência nacional. **O Diário.** Belo Horizonte, 13 abr. 1958.

_____. Balé Nacional. **Estado de Minas.** Belo Horizonte, 15 set. 1962.

NAVAS, Cassia. **Dança brasileira, no final do séc XX.** Dicionário SESC. A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003. Disponível em <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo_da_danca_danca_brasileira.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

PAIXÃO, Paulo. Por uma política cidadã do corpo: A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

PASSOS NATIVOS no Teatro do Movimento. *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 20-21 nov. 1976. Serviço, p. 9.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro:** nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor.** São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

_____. **Escola Angel Vianna** – Uma escola “em movimento”. *O Percevejo Online.* Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2009. Volume 1, Fascículo 2.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara (Org.). **O corpo cênico:** entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: UNIRIO, CAPES, 2013.

UMA DANÇA QUE SE INSPIRA pelo gesto cotidiano. **Jornal da Tarde.** São Paulo, 1 mar. 1978.

TEATRO DO MOVIMENTO: uma nova proposta de dança de Vianna. **Jornal da Bahia.** Salvador, 19 set. 1978.

VIANNA, Klauss. Pela criação de um *ballet* brasileiro. **Revista Horizonte.** Belo Horizonte, 1952.

_____. **A dança.** São Paulo: Summus, 2005.

MAGALHÃES, Marina Campos. **A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: Décadas de 1950 a 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

NOTAS

- 1 O ensaio foi publicado pela primeira vez na Revista Horizonte, em 1952. No livro de Klauss Vianna, *A Dança*, com primeira publicação em 1990, o ensaio foi editado e publicado com o título “*Pela criação de um balé nacional*”. Trechos de suas ideias também são encontrados em reportagens de jornais e revistas, principalmente da década de 1970, em depoimentos e entrevistas dos Vianna.
- 2 O Ballet de Minas Gerais foi fundado em 1948, em Belo Horizonte, pelo professor Carlos Leite, convidado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais a fundar uma escola de dança na cidade. Ao longo dos anos, após sucessivas transformações, transformou-se na atual Companhia de Dança do Palácio das Artes.
- 3 Carlos Leite (1914-1995), natural de Porto Alegre, bailarino, coreógrafo e professor. Formou-se com Maria Olenewa e atuou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no Ballet da Juventude e no exterior, entre outros, no Ballet Original Russo. Carlos Leite teve importante atuação na área da dança belo-horizontina, onde fundou a Escola de Dança Ballet Minas Gerais, incorporada posteriormente pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado.
- 4 O Ballet Klauss Vianna (BKV) foi oficializado em 1959, formado com alunos da Escola Klauss Vianna – o primeiro centro de dança do casal, concebido em meados da década de 1950. Com a Escola e o BKV, o casal pode desenvolver conceitos, tanto na área artística quanto educacional, que lançaram bases a toda uma grande construção do balé moderno em Belo Horizonte.
- 5 Na primeira (1955), com o Ballet Minas Gerais, a música do maestro J. Torres acompanhou a coreografia de Klauss Vianna, com cenários de Vicente de Abreu. Na segunda versão (1959), já com o Ballet Klauss Vianna, o cenário foi idealizado por Alfredo Muci e os figurinos por Elizabeta; a música foi substituída por um coro que declamava o poema de Drummond – formado por alunos do Teatro Universitário, esse coro foi dirigido por Giustino Marzano. Na última versão (1960), o cenário era de Augusto Degois e os figurinos de Wilma Martins; o coro, agora composto pelos alunos do Teatro Experimental, formava uma orquestra de vozes fora da cena.
- 6 BALLETT KLAUSS VIANNA cria dança brasileira: primeira apresentação de O Amanuense Belmiro será na capital. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 3 set. 1960.
- 7 Em 1946, o Ballet da Juventude realizou uma série de espetáculos em cidades mineiras, paulistas e cariocas. Entre elas, visitou a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, onde surgiu a ideia de montar um balé a partir da obra *Marília de Dirceu*, do poeta inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, com intenção de investir em temas nacionais.
- 8 Ballet da Juventude foi a primeira companhia de dança privada do Brasil. Idealizado por Jacques Corseuil (1913-2000) e Sansão Castello Branco (1920-1956) e organizado pela Federação Atlética dos Estudantes (FAE) em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE), atuou de 1945 a 1956. Sua trajetória foi marcada por diferentes projetos e discursos que incluíram a busca de um balé com identidade nacional.
- 9 “Yara” foi produzido pelo *Original Ballet Russe*, apresentado no Brasil, em São Paulo e Rio de Janeiro, em 1946. O argumento original foi escrito pelo poeta e jornalista Guilherme de Almeida, que fundiu a lenda indígena amazônica sobre Iara, mãe d’água e mito andrógino, com a seca no Nordeste. A coreografia e o libreto foram produzidos pelo tcheco Ivo Vania Psota, bailarino e *maitrê de ballet* da companhia; a mitologia indígena de Iara se misturou com a festa do Bumba-meu-boi e com figuras típicas dos sertanejos e retirantes da época da seca.
- 10 “Uirapuru” estreou no Rio de Janeiro, em 1943, na Temporada Oficial de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A coreografia foi assinada pelo tcheco Vaslav Veltchek (1896-1967), com música de Heitor Villa-Lobos. O enredo do balé se inspirou na lenda indígena em que Uirapuru é

NOTAS

um pássaro que, após ser acertado com uma flecha, transforma-se em um belo rapaz que é assassinado por outro índio, transformando-se em um pássaro invisível cujo canto pode ser ouvido até hoje nas matas e florestas.

11 Eros Volússia, filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado, começou seus estudos em dança aos quatro anos de idade com Maria Olenewa. Apesar de sua formação clássica, dedicou-se ao estudo do bailado nacional, pesquisando ritmos e danças populares brasileiras, ficando conhecida nacional e internacionalmente pelo estilo de dança que criou .

12 Felicitas Barreto, bailarina, pintora e escritora, nasceu na Alemanha em 1910, mas veio ao Brasil após a Primeira Guerra Mundial, onde permaneceu, naturalizando-se brasileira. Estudou na Escola de Dança do Teatro Municipal com Maria Olenewa e, em 1946, criou seu *Ballet Folclórico Nacional*, considerada a primeira companhia de dança cênica brasileira com a participação de bailarinos negros. Dedicou-se à pesquisa das danças indígenas do Brasil e da América Latina, excursionando por anos seguidos para a investigação dessas tradições culturais.

13 Mercedes Baptista foi a primeira bailarina e coreógrafa negra a ingressar em um conjunto oficial de dança no Brasil, o do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948. Criou o *Ballet Folclórico Mercedes Baptista*, que estreou no Rio de Janeiro em 1953. Formada exclusivamente por bailarinos negros e mestiços, a companhia dedicava-se ao balé folclórico, transformando em coreografias a pesquisa sobre ritmos brasileiros, realizada em terreiros de candomblé.

14 DANÇA, os passos sem direção. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 set. 1974. Caderno B, p. 4.

15 *Idem*.

16 PASSOS NATIVOS no Teatro do Movimento. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20-21 nov. 1976. Serviço, p. 9.

17 *Idem*.

18 UMA DANÇA QUE SE INSPIRA pelo gesto cotidiano. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 1 mar. 1978.

19 TEATRO DO MOVIMENTO: uma nova proposta de dança de Vianna. **Jornal da Bahia**. Salvador, 19 set.1978.

20 A MELHOR ESCOLA é viver. Deixar o corpo e a cuca eternamente abertos. **Jornal da Bahia**. Salvador, 4 nov. 1980.