

# Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na cidade de Belo Horizonte

*Tradition and breaking in Carlos Leite and Klauss Vianna or two faces of a same coin – Artistic-professional imbrications in dance in the city of Belo Horizonte.*

Tânia Mara Silva Meireles

Professora do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais

[taniamarasm@hotmail.com](mailto:taniamarasm@hotmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2698-3362>

## RESUMO:

Este texto propõe uma apreciação a respeito da íntima relação entre tradição e ruptura ao focar a imbricação da trajetória artística de dois mestres norteadores da formação de dança profissional na cidade de Belo Horizonte: Carlos Leite e Klauss Vianna. Para tanto, analisam-se aspectos distintos desses mestres na promoção da atividade da dança do estado de Minas Gerais. Propõe-se que, nos processos de profissionalização artística de dança, ruptura e tradição são duas damas com faces cunhadas em uma mesma moeda, uma não subsiste sem a outra, constituindo-se de aspectos diversos que, antes de serem excludentes, complementam-se.

Palavras-chave: *Dança profissional. Carlos Leite. Klauss Vianna*

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

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

## ABSTRACT:

This text proposes an appreciation regarding the intimate relationship between tradition and rupture focusing on the imbrication of the artistic trajectory of two masters of professional dance training in the city of Belo Horizonte, Carlos Leite and Klauss Vianna. In order to do so we analyze different aspects of these masters in the promotion of the professional dance activity from the state of Minas Gerais. It is proposed that in the processes of artistic professionalization of dance, rupture and tradition are two sides of the same coin. One does not subsist without the other in a process that consists of several aspects that, instead of excluding, they complement each other.

**Keywords:** *Professional dance. Carlos Leite. Klauss Vianna.*

Artigo recebido em 11/01/2019  
Artigo aprovado em 21/03/2019

Este texto propõe uma apreciação a respeito da íntima relação entre tradição e modernidade ao focar a imbricação profissional de dois mestres norteadores da dança da capital mineira: Carlos Leite (1914-1995) e Klauss Vianna (1928-1992). Para tanto, analisam-se aspectos da trajetória desses mestres, que, mesmo sendo conhecidos por suas distintas aspirações estético ideológicas, desenvolvem caminhos que, ora se convergem, ora se distanciam na promoção da formação profissional de dança em Belo Horizonte. O gênero da atividade artística “dança”, marcado por intensa tradição e também por ruptura, não cessa de se modificar desde sua criação, mantendo-se em constante movimento de transformação.

Segundo Elias (2011), a dança como atividade artística reflete seus contextos civilizatórios, tornando-se mais elaborada e codificada ao longo dos tempos. Esse processo não se opera de um dia para outro; pelo contrário, é fruto de uma transformação gradual que, embora ocorra por meio de ações pontuais, leva algum tempo para alcançar os demais segmentos da sociedade. Por que vale fazer tal

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

ressalva? Intenciona-se atentar para o jogo entre tradição e ruptura, observando-se o desenvolvimento da dança, levando em conta dois artistas pioneiros da dança profissional em Minas Gerais: Carlos Leite e Klauss Vianna. O primeiro, representando a tradição; o segundo, a ruptura. Em um fluxo constante de provocações e mútua nutrição, vê-se um processo que entrelaça tessituras na trama de formação profissional em dança, envolvendo tanto Leite quanto Vianna: a tradição possibilita a dança ser compartilhada de geração em geração, propicia sua permanência; a ruptura promove uma mudança de rumo, propicia sua renovação.

Propõem-se, inicialmente, dois sucintos, mas significativos saltos no tempo, como que em um *grand-jeté* do balé clássico no desenvolvimento de tradição e ruptura na dança ao longo do processo de seu desenvolvimento artístico. Resgatando-se para atualizar ou recordando para reinventar, no exercício salutar de construção da trama da história, (MEINERZ, 2008), atenta-se para a invenção da dança artística que, pode-se dizer, é filha da Renascença e fruto do espírito de uma sociedade em busca do conhecimento de si, do mundo a sua volta e da liberdade de expressão. A atividade da dança transforma-se definitivamente em experiência corpórea nos processos artísticos teatrais na sociedade humana.<sup>1</sup> O pensamento humanista fomenta reflexões sobre o comportamento e questões que afligem a alma humana – afinal de contas, a Terra não é mais o centro do universo, mas um mero astro (entre outros), girando em torno do Sol (ASTUTO, 2001). No plano artístico-filosófico, percebe-se um novo redescobrir do mundo e do homem que resulta em mudanças estruturais na vida cotidiana (ELIAS, 2011).

Gombrich (2012) nos chama a atenção sobre o que significou para os artistas dos últimos séculos da Idade Média largar ocasionalmente seus modelos referenciais, como era de costume e tradição e abrirem-se para novos olhares sobre as representações de seus temas. É difícil imaginar, nos dias de hoje, o que isso significou para esses artistas que buscavam representar algo que lhes interessasse pessoalmente (como no caso de se fazer a representação da figura humana em

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

situação cotidiana ou natural). Viu-se surgir, nesse sentido, um novo olhar sobre a tradição, novas ideias que possibilitaram novas experiências. Trata-se de uma ação transformadora não só no plano das ideias, mas no plano das investigações de significados do corpo humano e suas possibilidades de expressão. São inquietações que promovem uma quebra de paradigmas em ações de ruptura com códigos estabelecidos até então, propiciando um novo olhar sobre o corpo, reverberando-se no corpo que se move e na dança nele inscrita.

Nesse contexto, torna-se oportuno resgatar Jean-George Noverre (1727-1810), que será lembrado não somente pelo “Dia Mundial da Dança”, tradicionalmente comemorado na data de seu nascimento, dia 29 de abril, mas pelo conjunto da obra por ele realizado – cerca de cinquenta balés e libretos documentados que nos chegam aos dias de hoje, além de suas célebres *Lettres sur la danse et sur les ballets* [Cartas sobre a dança e sobre o balé] (MONTEIRO, 2006). Provavelmente, concentra-se aí o acúmulo de experiência e amadurecimento artísticos necessários à concepção de sua obra teórica, mostrando-o integrado a sua época e atento aos padrões de eficácia na comunicação entre dança e sociedade. Em seu contexto iluminista, Noverre propõe uma ruptura que envolve o princípio de imitação da natureza (o mundo humano) e se relaciona com o seu entendimento pela busca da expressividade artística de seu tempo. O mestre introduz mudanças radicais no tocante à formação, à estética, à produção e à fruição da dança artística, agora já desvinculada das festas dos salões e transferida para o espaço cênico do teatro rumo ao amadurecimento de sua autonomia como arte. A sensibilidade artística de Noverre está aliada a sua experiência perpassada por pontos de vista diversos – tanto de dentro do palco como bailarino, quanto de fora dele como coreógrafo, mestre e artista em terras estrangeiras, agregando significativas contribuições à arte da dança, que segue transformando-se.

À medida que o século 20 aproximava, percebia-se a complexidade dos diversos setores da sociedade em sua natural tendência de promover mudanças políticas e culturais, que se manifestam por meio da arte de seu tempo. O mundo trans-

formava-se rapidamente em meio à Revolução Industrial.<sup>2</sup> E, chegado o século 20, um fato se faz notar: a conquista humana *do* espaço, *no* espaço do corpo (BARROS, 2006). Em outras palavras, o século 20 se constitui o século da pesquisa, alteração e conquista do e no espaço. A arte moderna, a exemplo disso, pode ser entendida (LAMBERT, 1981) como o período em que o artista não se prende somente a um tema encomendado, mas, se o faz, realiza-o de maneira que lhe convém, expressando em sua criação seus próprios desejos e anseios. Como usualmente ocorre nos movimentos que antecedem a uma nova ruptura na arte, as ideias trazidas pelos modernistas não são inteiramente novas, mas fruto de movimentos anteriores (e interiores) de artistas que tomam espaço e dão forma aos seus impulsos criativos. Se por um lado a dança teatral do século 20 mantém seu diálogo com a tradição; por outro, existem movimentos (inicialmente isolados) de artistas promovedores de novas maneiras de se apropriar da dança como meio de expressão autoral. Por vezes, essas formas escandalizam, promovem estranhamento ou rejeições, como também abrem os olhos (e a sensibilidade) do público para ideias revigorantes, influenciando as gerações de artistas da dança teatral de sua época e de seus sucessores. A dança livre que surge com o novo século se distingue da dança teatral tradicional, o balé, e amplia o vocabulário artístico da dança teatral pelo mundo. A dança moderna dará vazão às novas inquietações do homem consigo mesmo.

Posto isso, observa-se a seguir algumas confluências entre tradição e ruptura no trabalho de profissionalização de dança na capital mineira, processo iniciado em meio aos impactos de sua urbanização na primeira metade do século 20, e que nos conduz aos protagonistas deste texto: Leite e Vianna. O espírito nacionalista do Modernismo no Brasil teve, entre seus objetivos, o de reformar não só as capitais dos estados, mas também o povo. Essa reforma alcançaria também o ideário por uma educação de integração do indivíduo durante as primeiras décadas do novo século. Impulsionados pelo ideal de se transformar um país agrário em moderno, incentiva-se a ampliação dos grupos escolares, local de formação propício à disseminação dos valores que se ajustem à nova ordem social. A

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

dança, como arte, inscreve-se, dessa maneira, na educação estética, em uma relação direta entre *escola* e *cidade*, como será visto, entre outras possibilidades, nas festas escolares (VEIGA, 2000), ocasiões apropriadas para a apresentação da atividade de dança, a princípio, de forma amadora.

Observa-se também a existência de uma distinção social significativa de gênero no contexto vivenciado pelos pioneiros da dança local, uma vez que, ao sexo feminino (meninas e moças) se reservava a dança, almejando-se que as delicadas jovens se tornassem femininas e belas por meio da prática corporal possibilitada por essa atividade. Em oposição, não se esperava que o sexo masculino (meninos e homens) se dedicasse à dança. Essa questão não se restringia aos belo-horizontinos; fazia-se presente nas culturas da humanidade, ao longo dos tempos, na transmissão de suas normas e valores, entre estes, o papel sexual de seus indivíduos. Mesmo sendo o mundo da dança constituído de certa condição de liberdade de criação, que, por vezes, transgride o *status quo*, ele não está livre dos preceitos da sociedade maior a respeito do papel sexual ou em relação à escolha da carreira (HANNA, 1999). Contudo, ressalta-se que a representatividade masculina no contexto de formação em dança provavelmente tenha surgido com a chegada a Belo Horizonte do primeiro bailarino profissional, Carlos Leite. Natural de Porto Alegre, ele era filho de um industrial diplomata, o que lhe proporcionava uma situação favorável para se dedicar aos seus estudos das artes, inicialmente da Música e do Canto, em sequência, da Dança.<sup>3</sup> Leite dará, assim, respaldo ao gênero masculino no fazer artístico profissional da dança na capital. O artista, mesmo estando inserido em um ambiente imaturo de entendimento na área da dança como profissão, acabará por constituir-se em um marco inicial no gênero, vindo, com o tempo, a obter reconhecimento da sociedade belorizontina. Ressalta-se que Klauss Vianna, aluno das primeiras turmas de balé de Leite, também ocupará o lugar pioneiro de representação do masculino na dança profissional em Minas Gerais.

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

Sob a direção de Maria Olenewa (1896-1965),<sup>4</sup> o jovem artista Carlos Leite inicia sua formação profissional de dança a partir de 1935, na Escola de Ballet do Theatro Municipal, nos moldes tradicionais do balé praticado na Europa. O artista passou 12 anos consecutivos na função de bailarino, vivenciando experiências de atuação em temporadas líricas nacionais e internacionais do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1935-1947), assim como experiências de aperfeiçoamento no exterior. Leite continua sua carreira de bailarino para além da referida instituição pública, que, na ocasião, passava por dificuldades de caráter administrativo e gerencial (1947), como a não renovação dos contratos de alguns artistas bailarinos, o não reajuste salarial de bailarinos e até mesmo a necessidade de demitir esses profissionais (SUCENA, 1988). Nessa ocasião, Leite recebe o convite do Colonel de Basil (1944-1946) para integrar o *Original Ballet Russe*, com sede em Londres.<sup>5</sup> Excursionou pela América do Sul, em 1947, e viveu a rica experiência de atuar como assistente de Igor Schwezoff, “recebendo, nesse mesmo ano, a medalha de ouro e o diploma da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo como o melhor bailarino brasileiro” (MEIRELES, 2016, p.114).

Analisando-se os fatos, pode-se dizer que Leite está para Belo Horizonte assim como Olenewa esteve para o Rio de Janeiro. Ou seja, a primeira companhia de dança teatral estável de balé do Brasil aparece dez anos após a fundação da primeira escola oficial de dança brasileira – Escola de Bailados (atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), ambas criadas e dirigidas pela bailarina russa. A cidade de Belo Horizonte, por sua vez, ganha sua primeira escola de dança clássica com fins profissionalizantes, inaugurada em 15 de março de 1948. Esse feito possibilitou, passados 23 anos depois, o surgimento da primeira companhia oficial de dança da capital mineira – Balé da Fundação Palácio das Artes, atual Cia. de Dança Palácio das Artes – CDPA, ambas criadas e dirigidas por Leite. Instaure-se, assim, um padrão institucional da dança profissional em Belo Horizonte.

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

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

O pioneirismo se constitui uma singularidade na vida artístico-cultural de Leite, nomeado carinhosamente por seus alunos mineiros como *Professor* Carlos Leite. Pode-se constatar a importância da constituição do Ballet de Minas Gerais (também registrado como Balé Minas Gerais) para a sociedade mineira, que, assim como ocorrido com o Ballet da Juventude no Rio de Janeiro, significou um avanço na concepção artística e cultural local. Na ocasião, Leite não só desempenhou a função de bailarino, como, ao lado do diretor e coreógrafo russo Igor Schwezoff, assumiu a função de diretor de cena do Ballet da Juventude, experiências que se transformaram em prática aplicada pelo sul-rio-grandense em Belo Horizonte.<sup>6</sup> O Balé Minas Gerais encontra-se, então, inserido em um contexto de grande efervescência cultural em Belo Horizonte, favorecendo seu desenvolvimento profissional e consequente permanência.

Segundo Dulce Beltrão,<sup>7</sup> bailarina e *partenaire* de Vianna no Balé Minas Gerais sob a direção artística de Leite, mestre e aluno se davam muito bem, mesmo com as divergências conceituais a respeito da dança se apurando entre eles ao longo do tempo, rendendo-lhes profícuas discussões. Beltrão confirma a mútua admiração existente entre eles e compartilha o fato de Leite desfrutar do convívio familiar dos Vianna. Ela também se lembra de como eles eram curiosamente chamados na época: “ponto e vírgula”. Essa denominação se deve ao fato de eles terem o hábito de caminharem juntos no trajeto da escola de dança para casa, atraindo a atenção de muitos por onde passavam pela discrepante estatura entre eles, ou seja, Leite tinha aproximadamente 1,50m de altura, e Vianna, 1,90m.

Surge, a esta altura do texto, uma primeira convergência entre Leite e Vianna: Vianna compôs a primeira turma de dança de Leite, em 1948, e integrou o Balé Minas Gerais. Pela mútua admiração e dedicação à dança, Vianna se torna assistente de Carlos Leite. Artista de natureza investigativa, Klauss Vianna busca respostas para suas próprias inquietações artísticas. Nesse sentido, procura subtrair da técnica da dança clássica todo o formalismo que, segundo ele, a torna artificial, investigando um caminho de maior liberdade criativa para a expressão

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

individual do aluno, alcançando também os artistas de teatro e pessoas leigas interessadas nessa vertente (ALVARENGA, 2009). Assim como Leite, Vianna se torna pioneiro,<sup>8</sup> pioneiro na investigação que possibilita à pessoa criar sua própria dança por um caminho alternativo e distinto da função da forma ou aparência, fazendo da técnica um *meio* e não um *fim* (VIANNA, 1990).

Provavelmente uma das primeiras divergências entre Leite e Vianna tenha sido a respeito de como a dança clássica costumava ser ministrada. Intrinsecamente *ao como*, Vianna busca por soluções para as questões que os afligiam, especialmente relacionadas às limitações de seu próprio corpo e às limitações percebidas na expressão corporal do artista cênico. Essas divergências os levaram a buscar respostas para suas inquietações artísticas e existenciais. Sem seguir um padrão tradicional de aula e sem a finalidade de transformá-la em um método fechado em si mesmo, Vianna acaba por desenvolver procedimentos de ensino-aprendizagem que transitam pelas investigações de natureza da consciência corporal, entrelaçadas às suas experiências de dança e de preparação corporal para o ator.

Ressalta-se, a esta altura, um fato que interliga procedimentos envoltos em tradição que, provavelmente, não causaram rupturas formais ou conceituais na prática de ensino-aprendizagem de Leite. Refere-se aqui ao fato de Leite fazer uso de uma “vara de madeira” como procedimento de correção de seus alunos em sala de aula. Maurício Tobias,<sup>9</sup> bailarino integrante da Cia. de Dança Palácio das Artes, lembra-se do fato de o Professor não ter por hábito tocar seus alunos para efeito de orientá-los durante suas aulas de dança. Ao corrigi-los, fazia-o por um toque com a vara, gesto que poderia ultrapassar, por vezes, um toque suave. Por outro lado, complementa Tobias, o professor era capaz de tirar do próprio bolso ajuda financeira para os bailarinos que não tinham condição financeira, como era o seu caso (Tobias) antes de se profissionalizar. Considera-se também a fala de Helena Vasconcellos,<sup>10</sup> aluna, bailarina assistente e *partenaire* de Leite na Fundação Clóvis Salgado. Ela se refere ao diretor e professor da CDPA como alguém simples, espartano no modo de vida, pessoa de grandes qualidades e

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

grandes defeitos, que formava bailarinos com muita determinação. Nunca foi mercenário, vindo a ajudar, por vezes, os bailarinos que não tinham condição financeira de se sustentarem, inclusive pagando alimentação e passagem para muitos deles. Boa parte desses alunos não tinha o apoio da família e sofria preconceitos de ordens diversas. Leite chegou a dar aulas gratuitas para muitos deles. Pessoa disciplinada, Leite era o primeiro a chegar ao espaço de trabalho. Segundo Vasconcellos, mesmo sendo Leite de origem abastada e acostumado ao conforto, não buscava por nenhum tipo de regalias como “diretor” - dormia no mesmo hotel e comia da mesma comida reservados à Cia. e à equipe nas viagens pelo Brasil.

A tradição da vara como correção no ensino em dança, praticada por alguns mestres, remete-nos especificamente a um mestre formador de dança clássica, o sueco Charles Didelot (1767-1836).<sup>11</sup> Aluno de Noverre, por trinta anos consecutivos desenvolveu seu trabalho de formação artística, e é atribuído a ele o progresso da dança artística teatral na Rússia, quando constituiu pela primeira vez um balé formado totalmente por bailarinos nacionais. Didelot era artista suscetível às emoções, dependendo das circunstâncias (BEAUMONT, 1953). Mostrava-se bastante rigoroso quando, ensinando em sala de aula, costumava dirigir seus alunos com uma “vara de ferro”, não evitando que alguns deles chegassem a suas casas com hematomas nos membros superiores e inferiores (não escapava desses hematomas seu próprio filho, Charles). Tornava-se exigente e até agressivo quando entregue à criação de suas obras ou quando se encontrava nos bastidores do teatro, durante as apresentações de seus bailados, embora posteriormente se mostrasse gentil e afetuoso com os mesmos alunos a quem ele havia repreendido horas antes.

Como visto, o uso tradicional da vara de correção (ou padrão de ensino-aprendizagem) no ensino de dança, passada (ocasionalmente) de mestre para mestre, sem muitos questionamentos, alcançou a dança teatral no Brasil, provavelmente pela influência do ensino russo, o que pode justificar o fato de Leite ter adotado

essa metodologia. Diferentemente, Vianna rompeu com esse padrão instituído. A ruptura do uso da vara em sala de aula se interrompe e dá lugar a novos paradigmas. Vianna traz outra maneira de lidar com o ensino da dança, agora por meio da observação, da interlocução e do questionamento, o que possibilitava o amadurecimento do artista, livrando-o de falsos conceitos impostos até então (VIANNA, 1990). O presente texto não intenciona aprofundar no mérito do certo ou errado desses métodos, entendendo que ambos os procedimentos enfocados por Leite e Vianna se mostraram como experiências compartilhadas com os alunos e por eles aceitas, em seu tempo e lugar, em seus (então) respectivos processos de formação profissional em dança.

Entretanto, com o olhar distanciado do Terceiro Milênio, pode-se perceber que muitas transformações ocorreram nas relações socioculturais e no ensino-aprendizagem da dança profissional. O método da vara se mostra retrógrado e inapropriado. Se antes a tradição, passada de geração em geração, não chegava a ser questionada, configurando-se, por vezes, de forma intuitiva, atualmente o professor tem a possibilidade de, além de compartilhar conhecimento, atuar como mediador no campo teórico-prático, aberto a esclarecimentos fundamentados em novas tecnologias do comportamento psicofísico do ser humano. Nesse sentido, entende-se que, ao aluno, cabe um papel dinâmico e participativo, considerando ser ele pessoa interessada em descobrir suas potencialidades tanto quanto suas limitações artísticas durante seu processo profissionalizante.

Pode-se considerar outra aproximação entre o processo de Leite e o de Vianna ao se observar a necessidade que ambos tiveram de sair de suas terras natais e se transformarem em agentes viajantes disseminadores de sua arte: Leite sai do Rio Grande do Sul em busca de suas próprias afirmações artísticas e existenciais, com uma carreira internacional que amadurece efetivamente como mestre formador em Belo Horizonte; Vianna sai de Minas Gerais ao reconhecer Belo Horizonte como uma cidade limitada para atender ao seu voo de inquietação existencial e inovações modernistas na dança artística. Viajou, assim, pelo Brasil, inves-

tingando caminhos para propiciar ao praticante a criação de uma dança pessoal, a dança de cada um. Remete-se, nesse sentido, às palavras de Sasportes (1979, p.10), para quem “nessa arte que viaja com os homens que a criam, a geografia da dança é tão preciosa como a sua história”. Tanto Leite quanto Vianna constituem um misto de tradição e ruptura que expressa possíveis processos de formação artístico-profissional em dança no contexto das Minas Gerais.

Um último distanciamento entre Leite e Vianna, que, na realidade, não foi promovido nem por um nem por outro, mas por circunstâncias alheias a ambos, resultou de um fato ocorrido, em meados do ano 2000, na Fundação Clóvis Salgado (FCS), local que abrigou a Cia. de Dança Palácio das Artes, constituída e desenvolvida por Leite. Esse fato causou surpresa à autora deste texto, em especial, por representar falta de compreensão efetiva da história da dança profissional no estado, particularmente a história da trajetória artística da CDPA. Refere-se aqui à ideia da presidência da Fundação de batizar com o nome de “Klauss Vianna” a sala de ensaios da Cia., localizada no 4º andar do prédio da FCS. A respeito dessa decisão, destacam-se duas matérias jornalísticas arquivadas no Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho (CCIMJEF/FCS), localizado no Palácio das Artes (BH).

A primeira intitula-se “Homenagem a Klauss Vianna”, assinada pela jornalista Mirtes Helena, do jornal *Estado de Minas* (arquivo assinalado à caneta com a data de 9 a 15 /06/2000). Nessa matéria, justifica-se a escolha do nome da sala com o fato de a Cia. andar à “volta com a busca de novos caminhos”, num período em que a nova obra em processo de montagem da Cia. – *Entre o Céu e as Serras*– “prima pelo respeito à individualidade do bailarino”, considerada pela reportagem um dos “lemas de Klauss”. A segunda reportagem, assinada pelo jornalista César Macedo, do jornal *Diário da Tarde* (datada de 09/06/2000), ganhou o título de “Um lugar na história– sala da Cia. de Dança no Palácio das Artes vai levar o nome de Klauss Vianna”. O texto traz outras informações sobre a inauguração, que se deu

no dia 9 de junho de 2000, seguindo as diretrizes do então Presidente da FCS, Mauro Werkema, o qual deseja atribuir a cada sala da instituição o nome de um artista de destaque no cenário mineiro.

A matéria segue tratando do valor do “pioneirismo desse artista mineiro”, o qual “ultrapassou fronteiras e espalhou sementes por todo o País”. Ressalta-se que o nome de Klauss Vianna encontrava-se presente em eventos como “mostras” e “festivais” de dança pelo Brasil afora e nomeando um teatro da capital (antigo Teatro da Telemig).<sup>12</sup> Nesse sentido, a primeira sugestão de nome na intenção de homenagear a memória de pessoas que tiveram vínculo com a Fundação Clóvis Salgado foi o de Carlos Leite – sugestão que não foi acatada por já haver uma sala com seu nome no prédio do Centro de Formação Artística, CEFAR/FCS (atual CEFART). Fala-se, no texto, que a segunda opção foi, então, o nome de Klauss Vianna, ex-aluno de Leite, pois, “apesar de ele nunca ter trabalhado diretamente na Fundação Clóvis Salgado, de “nunca ter dançado”, nem “ter dado aulas” na Fundação, ele é um dos artistas mais expressivos que Minas já viu nascer”. E, complementando os dizeres da matéria, “ajudou um grande número de pessoas que hoje trabalham no Palácio das Artes”.

Neste ponto, a autora deste texto expõe seu próprio entendimento relacionado às justificativas desse ato, que julga indevido e lamentável. Desnecessário se faz entrar no mérito do artista Klauss Vianna, personalidade indiscutivelmente basilar para as artes da cena, não só em Minas Gerais, mas em âmbito nacional. A atitude de não se atribuir o nome de Carlos Leite à sala da CDPA nos remete a um dado popular de domínio público mineiro, ou seja, o provérbio que diz “vestir um santo despindo outro”. Ressalta-se que a criação da Companhia Estatal foi um projeto artístico-cultural bem-sucedido do Professor Carlos Leite, tornando-se, pode-se dizer, um projeto (seu) de vida. Leite foi o responsável por levar, para além da capital e das serras mineiras, a primeira geração de artistas profissionais de dança *do* e *no* estado, alcançando outras regiões do Brasil e exterior. Nada mais justo que batizar, portanto, com o nome de Carlos Leite a sala da CDPA,

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

companhia da qual ele foi o fundador, diretor, bailarino e coreógrafo, para não citar outras funções por ele exercidas. Vale ressaltar que é justo também homenagear Klauss Vianna, mas seu nome poderia constar em outro espaço da FCS, especialmente vinculado à dança, como as salas do (então) CEFAR. Observa-se que a segunda reportagem, intitulada “Um lugar na história”, ironicamente, começa afirmando que “já virou lugar comum a frase que afirma ser o Brasil um país sem memória. [...] que grandes vultos do meio político, científico, esportivo e artístico são esquecidos rapidamente”. Por vezes, o país tem, sim, falta de memória de sua própria história. Isso revela a falta de entendimento sobre os percursos da própria história da dança no estado de Minas Gerais. Nessa ótica, é sempre bom lembrar que vida e a memória se interligam, não existindo vida social sem memória. A própria possibilidade de interação depende de experiência e expectativas culturalmente compartilhadas (IZQUIERDO, 2002).

Concluindo a proposição inicial deste texto na apreciação sobre a íntima relação entre tradição e ruptura, enfocando Carlos Leite e Klauss Vianna, entende-se ser a atividade profissional da dança constituída e compartilhada por fluxos contínuos de tradição e ruptura, processo dinâmico e inesgotável, tanto didático quanto criativo. Leite e Vianna viveram a dança em profundidade, contribuindo, cada um a seu modo, por meio de possibilidades de expressão do movimento humano perante à arte e à vida. Assim sendo, ruptura e tradição são entendidas como duas damas, cujas faces estão cunhadas em uma mesma moeda, de forma imbricada, uma vez que uma não subsiste sem a outra.

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

## REFERÊNCIAS

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

ASTUTO, Bruno. **Catarina de Médicis**. Mulheres Coroadas. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

BARROS, Anna Maria. A Arte da percepção na arte. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paula. (Org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

BEAUMONT, Cyril. **O Livro do Ballet**: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX. Porto Alegre: Globo, POA/SP, 1953.

BELTRÃO, D. Entrevista concedida à autora, 2016.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizado**: uma história dos costumes. v.1, 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LAMBERT, Rosemary. **A Arte do Século XX**. História da arte da Universidade de Cambridge. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação da Universidade do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UFRGS. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/15305>>. Acesso em: 9 abr. 2015.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada (1971–2013). Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda – imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira**.

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

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

SASPORTES, José. **Trajectória da dança teatral em Portugal**. Portugal: Bertrand Venda Nova, Amadora, 1979.

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas – MINCFUNDACEN, 1988. (Coleção Memória, v. 5).

VASCONCELLOS, H. **Cia de Dança Palácio das Artes**: movimentos de uma experiência profissional continuada [1971-2013]. Belo Horizonte: UFMG, 2016. 471 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

VEIGA, Cynthia Greive. Educação estética para o povo. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira Lopes; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

---

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Tradição e ruptura em Carlos Leite e Klauss Vianna ou duas faces de uma mesma moeda - imbricações artístico-profissionais em dança na capital mineira**.

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.**

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

## NOTAS

- 1 Luiz XIV (1638-1715) entra em cena e promove o ballet definitivamente a uma arte de profissionais (CAMINADA, 1999), abrindo as portas para que a dança espetacular fosse apreciada e integralizada à vida social de seu tempo. Mesmo simbolizando uma troca de interesses sociopolíticos entre rei, corte e sociedade, Luiz XIV transforma a atividade da dança em experiência corpórea, a ela se dedicando por mais de duas décadas. O Rei Sol, em seu crepúsculo real, lança raios gloriosos sobre questões relacionadas à formação em dança, elevando-a ao *status* de área de conhecimento, viabilizando acesso gratuito do público aos teatros (antes restrito à elite). A *Academia Real de Dança e Música* (1661) é considerada por esse texto um marco da legitimação da profissão de dança teatral.
- 2 Em tal sociedade, bastante interessada em dinheiro, em poder e em viver sua *belle époque* [era linda], pouco se interessa pela dança teatral, não mais se estabelecendo como divertimento para essa elite financeira e intelectual, muito menos se estabelecerá para as classes menos favorecidas, uma vez que o alto custo de sua produção não a torna acessível. Interessantemente, em outra parte do mundo que não a Europa ocidental, mais precisamente na Rússia recém-ingressa no capitalismo e havendo libertado pouco tempo antes milhões de camponeses do regime de escravidão, ainda se vê um romantismo artístico na dança, ainda que decadente. Todavia, virá da Rússia a nova e grande revolução da arte da dança teatral do ocidente, atingindo sua maturidade no século XX. O Brasil (assim também como acontece com alguns países da América do Sul) será fortemente influenciado por essa formação trazida pelas companhias internacionais de balé e / ou artistas refugiados da 1ª Grande Guerra Mundial.
- 3 Observa-se que, por ocasião de se aprimorar no estudo de Canto no Rio de Janeiro, Leite se verá em um momento de ruptura com as expectativas de vida, até então, de se tornar um cantor lírico e terá a apaixonante experiência com a arte de dança, tornando-se um Bailarino Profissional.
- 4 Olenewa teve uma intensa carreira profissional pela Europa, inclusive integrando a companhia da renomada bailarina russa Anna Pavlova, viajando em turnê pela América da Sul, apresentando-se na cidade do Rio de Janeiro em 1921, pela companhia de Leonide Massine. Posteriormente, dirigiria o balé do Teatro Colón (Argentina) e voltaria a se apresentar no Brasil, resolvendo dedicar-se à formação profissional de dança de jovens artistas no Brasil, a partir do ano de 1927. Nesse mesmo ano, inaugurou a primeira escola oficial de dança do país, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (SUCENA, 1988).
- 5 Originados dos *Ballets Russes* de Diaghilev, em atividade de 1909 a 1929 (ano de seu falecimento), surgem as companhias profissionais de dança na década de 1930: *Ballet Russes de Monte Carlo* (dirigido pelo empresário francês René Blum), apresentando-se no Brasil em 1940 e 1941; e o *Original Ballet Russe* (dirigido pelo empresário russo Colonel de Basil), apresentando-se no Brasil em 1942, 1944 e 1946 (CAMINADA, 1999).
- 6 Interessantemente, à semelhança do convite feito pelo Diretório da União Nacional dos Estudantes – UNE, e da Federação Atlética dos Estudantes – FAE, ambos do Rio de Janeiro e patrocinadores do *Ballet da Juventude*, Leite recebeu o convite do Diretório Central dos Estudantes – DCE, em Belo Horizonte, para, por meio dele, estabelecer uma escola de Dança Clássica na Capital.
- 7 Entrevista concedida à autora em 2016.
- 8 Em uma ocorrência inédita, um crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, Yan Michalsky, chama a atenção para existência de um *trabalho corporal* em um espetáculo de teatro, referindo-se à obra “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertholt Brecht e Kurt Weill, Direção Oswaldo Loureiro. Tal ocorrência se dá pela ocasião da inauguração da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro em 1968 (VIANNA, 1990, p. 32).
- 9 Entrevista concedida à autora em 2015.

## NOTAS

---

10 Entrevista concedida à autora em 2015.

11 Com apenas seis anos de idade, Didelot já acompanhava as aulas ministradas por seu pai, primeiro bailarino do Teatro Real da capital sueca (Estocolmo). Aos doze anos de idade, já era contratado como bailarino, supervisionado pelos cuidados de seu pai, que o envia para estudar em centros maiores de formação de dança. E, com a idade de quatorze anos (1781), já criava balés que chamavam a atenção pela originalidade e criatividade. Em Paris, o jovem estuda com Noverre e com Ventris. Noverre o leva até Londres onde é bem recebido e estabelece um contrato de mais de sete anos como artista da dança (BEAUMONT, 1953).

12 Ironicamente, viu-se o fechamento do Teatro Klauss Vianna no ano de 2015, apesar da mobilização e atos de repúdio, realizados pelos artistas mineiros contra a tomada do prédio pelo Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), proprietário do prédio onde o teatro se localiza (antiga sede da Oi Futuro e da Telemig Celular). Em um desses protestos, consta o ato realizado por 60 artistas que se deitaram em frente ao referido prédio, após o TJMG determinar o término da programação do Teatro Klauss Vianna, no dia 30 de junho de 2015. Segundo as palavras de um dos fundadores do Grupo Galpão, Eduardo Moreira: “Transformar o Klauss Vianna em auditório de desembargador é um absurdo. [...] É mais um golpe contra a classe teatral.” (Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/04/artistas-fazem-ato-contra-fim-do-teatro-klauss-vianna-em-belo-horizonte.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016). Para outras informações sobre esse processo, consultar a página do TJMG, de 29/2/2016. Disponível em: <<http://www.tjmg.jus.br/portal/imprensa/noticias/desapropriacao-de-predio-para-sede-do-tribunal-e-considerada-regular.htm#.VtXKo30rKzc>>. Acesso em: 15 mar. 2016.