

EM FOCO

A ABORDAGEM DE ZÉLIA MONTEIRO NO ENSINO DO BALÉ

*ZÉLIA MONTEIRO'S APPROACH
TO BALLET EDUCATION*

*EL ENFOQUE DE ZÉLIA MONTEIRO
EN LA ENSEÑANZA DEL BALLET*

FLÁVIA SCHEYE SPIRÓPULOS

SPIRÓPULOS, Flávia Scheye.
A abordagem de Zélia Monteiro no ensino do balé.
Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. **190-213**, 2018.2

RESUMO

Este artigo discorre sobre o trabalho pedagógico de Zélia Monteiro, principalmente no âmbito do balé clássico. Criadora, bailarina e professora de dança, Zélia coordena o Centro de Estudos do Balé (CEB), organização da qual faço parte desde sua concepção, que tem como um de seus objetivos manter uma discussão acerca da pertinência do ensino do balé clássico nos dias de hoje. Por ser resultado do cruzamento entre uma formação clássica no método Cecchetti e compartilhar a pesquisa de Klauss Vianna, o trabalho pedagógico de Zélia Monteiro apresenta especificidades que permitem refletir sobre o impacto da Educação Somática na formação do indivíduo sensível e atuante na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

Zélia Monteiro. Centro de Estudos do Balé. Balé somático. Improvisação. Pedagogia em dança.

ABSTRACT

This article intends to discuss the pedagogical work of Zélia Monteiro within the scope of classical ballet. Zélia coordinates the Ballet Studies Center (CEB), an organization that I have been part of since its conception, which has as one of its objectives to maintain a discussion about the pertinence of ballet teaching in the days of today. As a result of the cross between a classical formation in the Cecchetti method and sharing the research of Klauss Vianna, the pedagogical work of Zélia Monteiro presents specificities that allow reflecting on the impact of Somatic Education on the formation of the sensitive and active individual in society.

KEYWORDS:

Zélia Monteiro. Center for Ballet Studies. Somatic ballet. Improvisation. Dance pedagogy.

RESUMEN

Este artículo discurre sobre el trabajo pedagógico de Zélia Monteiro, principalmente en el ámbito del ballet clásico. La creadora, bailarina y profesora de danza, Zélia coordina el Centro de Estudios del Ballet (CEB), organización de la que forma parte desde su concepción, que tiene como uno de sus objetivos de mantener una discusión acerca de la pertinencia de la enseñanza del ballet en los días de hoy en día. Por ser resultado del cruce entre una formación clásica en el método Cecchetti y compartir la investigación de Klauss Vianna, el trabajo pedagógico de Zélia Monteiro presenta especificidades que permite reflexionar sobre el impacto de la Educación somática en la formación del individuo sensible y actuante en la sociedad.

PALABRAS CLAVE:

Zélia Monteiro. Centro de Estudios del Ballet. Ballet somático. Improvisación. Pedagogía en danza.



INTRODUÇÃO

A PARTIR DE UMA CONSISTENTE FORMAÇÃO em dança que conjuga a técnica clássica da escola italiana com a pesquisa de Klauss Vianna, Zélia Monteiro atua como criadora, bailarina e professora de dança, nos âmbitos da improvisação e balé clássico.

Inicialmente, meu contato com o trabalho de Zélia Monteiro ocorreu em 2002, por meio das aulas de dança clássica que ela ministra. Também passei a acompanhar a pesquisa que a artista desenvolve com a improvisação. Nesse trajeto, reconheci que, em ambos ambientes, suas instruções sempre partiam da percepção do corpo em movimento – reconhecimento de suas estruturas, transferências de apoios, tensões e encadeamentos musculares etc. – em relação com o ambiente ao redor – espaço e musicalidade do balé, outros intérpretes, ambiente cênico etc.. Entendi que tal processo demanda do bailarino um especial estado de atenção e de disponibilidade corporal a fim de tratar de instruções que consistem mais em como fazer do que no que fazer. Outro aspecto determinante é que o trabalho da artista explicita a relação de codependência entre corpo/ambiente, específica das abordagens somáticas, promovendo a reflexão do indivíduo acerca de si mesmo e das implicações de suas ações no ambiente que o cerca.

Importante frisar que as abordagens somáticas são entendidas aqui como um tratamento ao corpo que o considera de forma integral, levando em consideração a percepção acerca de si mesmo, aspectos fisiológicos, emocionais e mentais, e o modo específico que esse corpo, singular, estabelece relações com seu entorno, que abrange tanto seu local de atuação, como contexto sócio-político como os demais corpos com os quais entra em contato. Zélia Monteiro possui em sua formação diversas experiências nesse âmbito. Além do contato com Klauss Vianna, que será abordado neste artigo com maior profundidade porque é o pensamento de maior relevância em sua trajetória, a artista também conviveu com Marie Madeleine Béziers (coordenação motora) no período que passou em Paris, trabalhou junto com Ivaldo Bertazzo, Peter Goss, Hubert Godard e Tica Lemos, entre outras experiências como a Eutonia e Movimento Autêntico.

Ao contribuir para a formalização e desenvolvimento do Centro de Estudos do Balé, entendo que suas atividades promovem a formação de um indivíduo crítico e atuante, por meio da compreensão da técnica clássica como um modo de organizar pensamento e ações no espaço.

Para o entendimento desse trânsito, apresento no texto aspectos determinantes na formação de Zélia Monteiro, que foram amplamente explorados em minha dissertação de mestrado (SPIRÓPULOS, 2014), dialogando com o entendimento de um corpo que é codependente de seu ambiente. (KATZ; GREINER, 2008) Outros autores colaboram com o enredo da argumentação de que o trabalho pedagógico de Zélia Monteiro contribui para o desenvolvimento de autonomia do aluno de dança.



A FORMAÇÃO DE ZÉLIA MONTEIRO

Zélia Monteiro nasceu em 1960, iniciou seus estudos de dança em 1972. No período de 1977 a 1985, foi aluna de Maria Meló (1908-1993), em São Paulo, com quem aprendeu os fundamentos da dança clássica italiana.

Antes de se transferir para o Brasil, Maria Meló estudou no Teatro La Scalla de Milão, onde foi aluna de Enrico Cecchetti (1850-1928),¹ que elaborou o método de dança clássica italiana criando um novo sistema de progressão dos exercícios, sobre o qual seu filho, Grazioso Cecchetti (2000, p. 37, tradução nossa), refere-se da seguinte maneira: “A ordem dos exercícios segue requisitos técnicos de forma que um exercício sempre é uma preparação para o próximo. Esse princípio, seguido ao longo de todo o curso, é o que torna esse método singular.”²

A escola italiana foi estudada por Cyril W. Beaumont (1891-1976), que registrou esse sistema didático em 1922. Seu livro apresenta um prefácio do próprio Cecchetti (2003, p. 7, tradução nossa), onde ele expõe sua visão estética/pedagógica acerca da dança:

De um ponto de vista prático, a dança também representa saúde e beleza, elegância e graça. É lamentável que a dança tem sido desconsiderada pelos fisiologistas, desaparecendo dos programas de educação física. Esportes exigem uma força extrema, que endurece e enrijece as pernas e causa hematomas no espírito, com a vontade voltada para o ganhar - concorrência e tensão nervosa combinadas com o único fim de vencer um adversário; a dança, ao contrário, desenvolve cada músculo e articulação de acordo com sua função mais natural, conseguindo perfeita harmonia e equilíbrio constante.³

Ao se radicar no Brasil, Maria Meló replicou aqui as ideias de Cecchetti. Zélia Monteiro conta que sua professora lhe ensinava os princípios das correções e sequências de movimento em conformidade com a escola italiana e, de acordo com a visão de Cecchetti citada acima, observava as diferenças entre sua prática de ensino e convicções no estilo dessa dança, do modo como o balé era ensinado por outros profissionais em outros lugares na cidade de São Paulo, naquela época:

Ela dizia que, ultimamente, muitos professores estavam entendendo o balé como técnica atlética, próxima da ginástica e que isso era um grande engano deles, pois balé era dança e não dava

1 Cecchetti atuou como bailarino em Milão (1870) e em São Petersburgo (1887), onde, três anos mais tarde, começou a ministrar aulas de balé. Chegou a criar algumas coreografias, mas sua grande importância na dança é como professor. Em 1909, juntou-se a Serge Diaghlev (1872-1929) nos Balés Russos (1909-1929), contribuindo na formação de bailarinos como Anna Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978) e Vaslav Nijinsky (1890-1950). Depois, em 1918, abriu uma escola na Inglaterra, onde trabalhou com Ninette de Valois (1898-2001), encontro que, mais tarde, reverberou na inauguração da escola inglesa.

2 “The order of the exercises follows established technical requirements in which one exercise is always a preparation for the next. It is this principle, followed throughout the whole course of study, which makes the method unique”.

3 “From a practical point of view, dance also represents health and beauty, elegance and grace. It is lamentable that dance has hardly been considered by physiologists and has disappeared from physical education programs. Sports depend on superior strength, which hardens and stiffens the limbs and bruises the spirit as the will is spurred on to win – competition and nervous tension combine for the sole end of beating down an adversary; dance, in contrast, develops each joint and muscle to its most natural function, achieving perfect harmony and constant equilibrium.”

para dançar com a musculatura preparada daquela maneira. Balé era arte, balé não era ginástica. (SPIRÓPULOS, 2014 p. 16)

A artista também conta que sua professora relacionava o ensino da dança à prática de atividades cotidianas, como costura ou culinária, nas quais fazia observações sobre a postura corporal. Além disso, quando Zélia Monteiro começou a ministrar aulas na academia de sua professora, essa lhe deu recomendações sobre como deveria ser a dinâmica das aulas, sugerindo a utilização de uma varinha para marcar o pulso da música no chão, do mesmo modo como ela o fazia. Além de pontuar a música para o bailarino, Maria Meló também usava o instrumento para corrigir seus alunos, indicando apoios para determinadas partes do corpo, ou então, estabelecendo relações entre uma parte e outra.

Apesar de não aderir ao objeto, Zélia Monteiro adotou a proposta de sempre pontuar a música para o aluno, seja na melodia da voz, estalo dos dedos ou batendo as palmas das mãos. Isso era feito a fim de que cada um dos movimentos (nesse caso, os passos de balé) alcançasse sua coordenação motora específica, incluindo o esforço muscular necessário para a execução correta, assim como sua relação com o espaço e o tempo musical. (SPIRÓPULOS, 2014) A artista também se utiliza largamente do toque manual para direcionar apoios nos corpos de seus alunos e, muitas vezes, também faz uso de objetos – tais como bolinhas de tênis, bambus, elásticos, rolos de diversos diâmetros e densidades, sacos de areias, entre outras coisas – para sensibilizar esses corpos.

É interessante notar, observando as citações anteriores, como a fala de Meló coincide com a visão de Cecchetti no ponto em que ambos criticam a atuação de outros profissionais que equivalem a dança clássica a outras atividades físicas, como a ginástica. Atualizando o discurso romântico de Enrico Cecchetti, é possível encontrar um eco desse pensamento na concepção de ensino da dança clássica da própria Zélia Monteiro, que estabeleceu relações entre a escola italiana e os estudos que desenvolveu, em outro momento de sua vida, com Klauss Vianna, como pode-se ver a seguir:

Eu fui atrás das aulas do Klauss porque me falaram: ‘Olha, tem um cara, Klauss Vianna, que você vai gostar da aula dele.’ Naquela

época, eu não fazia aula com ninguém. Não gostava de nada. Então pensei: 'Ah, será que eu vou gostar?' E me disseram: 'Vai! Ele fala as mesmas coisas que a Maria Meló. Ele fala para girar a perna para fora, o *en dehors*⁴ pela rotação do fêmur, fala dos apoios dos pés, do pé caído, tudo igual à dona Maria.' Aí eu fui e constatei que, realmente, ele falava como a dona Maria. Meu maior medo na época era porque, quando fazia aulas com outros professores de balé, sempre me mandavam hiperestender o joelho! E eu já sabia que ia perder todo meu *en dehors* fazendo essa hiperextensão. E o Klauss dizia: 'gente, não pode hiperestender joelho!' Ele usava termos mais anatômicos que a dona Maria. Termos que eu nunca tinha ouvido falar. No trabalho do Klauss, não tinha nada contra o trabalho de corpo da dona Maria, tudo batia. Aí eu fiquei fazendo aula com ele. (SPIRÓPULOS, 2014, p. 19)

4 Termo francês que significa "para fora". Na postura corporal do balé clássico, as pernas e pés adotam essa rotação em todo seu vocabulário.

De 1984 a 1992, Zélia Monteiro trabalhou ao lado de Klauss Vianna (1928-1992). De acordo com seu relato, a aproximação com o trabalho de Vianna foi possível, inicialmente, porque, apesar de vir de um contexto diferente e de fazer parte de outra geração, Zélia Monteiro reconhecia na abordagem do pesquisador um entendimento do corpo e do movimento similar ao de sua professora:

Quando Klauss chegou na [sic] Bahia [ele era de Belo Horizonte], foi para Salvador e depois se transferiu para o Rio de Janeiro e São Paulo – já trazia uma visão de corpo que coincidia com essa da minha professora, que era bem mais velha que o Klauss. A dona Maria Meló era de outra geração e trazia conteúdos que eram do professor dela, Enrico Cecchetti. E o Klauss, por ser em parte autodidata – junto com Angel foi estudar anatomia e cinesiologia em BH – chegou em algumas ideias similares as de Cecchetti. (SPIRÓPULOS, 2014, p. 33)

A similaridade entre as abordagens de Klauss Vianna e Maria Meló a respeito do corpo permitiu que Zélia Monteiro passasse, em um primeiro momento, a frequentar as aulas e, mais tarde, compartilhar a pesquisa de criação em dança de Klauss Vianna:

Quando eu comecei a fazer aula dele eu o entendi. Foi muito bom nessa perspectiva anatômica, ver o corpo, entender o corpo, permitir que o corpo tivesse sua natureza e, a partir dessa natureza, entrasse em contato com alguma dança; uma dança que fosse própria minha. Tudo isso já veio acontecendo nas aulas, só que no *Dã-dã*⁵ mudou totalmente. Não era mais só essa coisa, de um trabalho bom anatomicamente, um trabalho que respeita o corpo, a anatomia do corpo e que vai atrás da dança individual. Depois que eu passei o processo do *Dã-dã*, aprofundi muito mesmo um entendimento da dança. A dança se constituindo a cada momento da vida, no momento presente, e se constituindo a partir das condições daquele momento. (MONTEIRO, 2007)

5 Espetáculo de dança que teve estreia em 1987, concebido e dirigido por Klauss Vianna, no qual Zélia Monteiro atuou como bailarina.

Klauss Vianna também iniciou sua formação em dança por meio de aulas de balé clássico, todavia, desenvolveu, desde cedo, um interesse por aspectos da dança que iam além do que era normalmente ensinado durante as aulas tradicionais de técnica clássica, em especial a materialidade do corpo que dança, percebendo que todo ele era afetado ao realizar uma ação, independentemente de sua natureza:

A dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro. Não posso ignorar minhas emoções em uma sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de mim. Mas, infelizmente, é o que acontece: os alunos se anestesiam ao entrar em uma sala de aula. (VIANNA, 2008, p. 32)

Para Vianna, a disciplina e a simples imitação do código do balé não bastavam. Era necessário que, ao dançar, a pessoa se percebesse e se afetasse enquanto ser dançante, isto é, deixasse se transformar por aquilo que acontecia a sua volta e em seu próprio corpo enquanto dançava. Esse pensamento será o norteador do trabalho que viria a desenvolver ao longo de sua vida:

Uma sala de aula não pode ser esse modelo que vemos, no qual a disciplina tem algo de militar, não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. Com isso, a tradição do balé se perde em repetições de formas, em que todo trabalho é feito

aleatoriamente. [...] A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo. (VIANNA, 2008, p. 32)

Quando Klauss Vianna foi convidado para ministrar aulas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1963, além de desenvolver um conhecimento mais apurado sobre as estruturas anatômicas e o funcionamento do corpo humano, o pesquisador percebe a permeabilidade do bailarino enquanto um corpo atento ao seu entorno, ficando sensível à imbricação dos ambientes artístico e político:

Minha noção de arte e de dança mudou muito a partir daí: não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo a nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo o que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula. (VIANNA, 2008, p. 41)

Vianna (2008, p. 41) completa a reflexão sobre essa experiência que durou dois anos⁶, dizendo que “aí reside a riqueza dessa vivência: a Bahia me abriu as portas para o exterior, porque até então eu vivia apenas no meu interior”.

Anos mais tarde, quando Zélia Monteiro atuou ao lado de Klauss Vianna, a ideia de afetação entre corpo/ambiente, já era totalmente elaborada na prática. De acordo com a artista, como ele indicava instruções a partir das quais cada intérprete ia construindo seu procedimento investigativo, “ficou muito claro que a dança acontecia a partir de processos de oposição não só no corpo, mas no corpo e no ambiente”. (MONTEIRO, 2007)

Com essas ideias, Klauss Vianna seguiu sua investigação em dança e, em 1985, criou um grupo de pesquisa, com o qual experimentou o que seria o “movimento verdadeiro” ou “original” (MONTEIRO; BRAVI, 2007), ideia que mais tarde seria entendida por Zélia Monteiro como uma pesquisa de improvisação:

6 Depois desse período, Klauss Vianna muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a contribuir grandemente com o teatro, campo em que foi reconhecido, recebendo prêmios importantes. O trabalho com os bailarinos era transformado de acordo com as descobertas feitas no trabalho com o teatro, e vice-versa. Klauss Vianna percebia que a intenção dispendida na ação podia modificar a forma do movimento e, cada vez mais, trabalhava o corpo entendendo-o nessa totalidade. “Ao todo, foram aproximadamente 25 peças, dando início à profissão de preparador corporal, no Rio de Janeiro, nos moldes propostos por Klauss, o que diferia do papel de coreógrafo, pois buscava instrumentalizar o corpo do ator para as necessidades de um teatro que começava a rejeitar a supremacia do texto, valorizando a atuação e a expressividade corporal”. (NEVES, 2008, p. 29)

Ele não dava esse nome de improvisação. Eu é que relaciono com improvisação. O que Klauss perseguia muito era essa coisa do movimento verdadeiro, o movimento original. Ele não queria formas prontas, estereotipadas. Você estava sempre em busca de como você estava se configurando naquele momento. Porque se você configurou essa tensão ontem ou quando você era pequena, ou nesses 40 anos de vida, tudo bem, essa tensão está configurada ali e faz parte de você hoje. (MONTEIRO, 2007)

A artista segue dizendo que as experimentações tinham o objetivo de comunicar algo sobre aquele corpo, e que, para tanto, deveria estar atento à configuração que assumia no momento em que a dança acontecia:

Mas para aquilo ser expressivo de acordo com o Klauss, você tinha que dar uma leitura no momento presente para aquela tensão que se configurou durante 40 anos; senão, ele chamava aquilo de formal, de estereótipo e não se interessava. Então você tinha que reconfigurar suas tensões naquele momento, mesmo que elas tivessem sido construídas em 40 anos de vida, para que sua dança tivesse algo de original, algo de verdadeiro. Então essa reconfiguração, essa originalidade tinha a ver com o momento. [...] Por isso que eu acho que tem a ver com a improvisação, porque você tinha que estar ligado no que está acontecendo agora. (MONTEIRO, 2007)

Contudo, a artista frisa que antes do trabalho com as tensões do corpo, é necessário um trabalho de reconhecimento da estrutura anatômica do corpo:

Antes disso você tem que entender direção óssea, conseguir organizar um pouco seus ossos e as direções deles, para os músculos trabalharem com um encurtamento de fibra mais ideal para depois você poder tencionar [sic], encurtar a fibra muscular, de maneira potencial de soltar o gesto. Porque não é aquele encurtamento de lombar de quem tem lordose. Para você ser capaz de encurtar a musculatura para conter uma intenção que depois

você vai expandir, aí o músculo alonga de novo, ele expande outra vez e desenha. Uma pessoa com lordose não consegue pegar essa contenção de energia muscular e desenhá-la, ela não consegue, a fibra não aumenta; só está encurtada, só está vivendo uma situação. (MONTEIRO, 2007)

Depois de vivenciar o modo como Klauss Vianna trabalhava em um processo criativo, Zélia Monteiro entende que as transformações realizadas por Klauss Vianna no âmbito do ensino de dança se concretizaram porque estavam implicadas em uma visão estética:

Por isso ele renovou o ensino, porque ele tinha um desejo estético de ver determinada dança. Então para ver aquela dança ele tinha que ensinar o corpo daquele jeito. Não podia ensinar o corpo de um jeito tradicional, porque senão ele não ia ver esse resultado que ele buscava. (MONTEIRO, 2007)

Zélia Monteiro frisa mais uma vez a relação intrínseca entre produção artística e pedagógica na atuação de Klauss Vianna:

O que eu quero frisar é que ele era um artista, tinha um desejo estético, uma preocupação como criador e que, trabalhando com ele no *Dã-dã*, isso ficou muito evidente para mim: o que ele queria da gente não era apenas corpos mais hábeis, corpos melhor trabalhados, mais anatômicos e mais naturais, não... ia muito além. Você precisava compreender princípios do seu corpo cotidiano, e ser capaz de criar, entendendo a questão das oposições no corpo, no espaço, na música, no jeito de ouvir a música. Era baseado também em questões do humano, do corpo sensível que é capaz de captar e fazer leituras e dar respostas no ambiente, um corpo que é permeável, nesse sentido. É preciso você ter um preparo técnico para se capacitar a estar nesse lugar, a fazer a dança dessa forma, a dançar a partir daí. Como o corpo já é dramaturgia em si, então se trata de saber como aproveitar essa

dramaturgia que o corpo já traz para realizar o ato da dança diante do público. (MONTEIRO, 2007)

Vale ressaltar que o conceito de dramaturgia do corpo que dança elaborado por Zélia Monteiro é coerente com a teoria de Helena Katz e Christine Greiner (2008) sobre a relação entre o movimento do corpo e o fato desse sempre comunicar a si mesmo: “é o movimento que faz do corpo um Corpomídia” (GREINER, 2008, p. 113); isto é, por meio do movimento, inerente ao corpo vivo, esse se dá a ver tal como é em sua materialidade e relação com o mundo.

Ao largo da convivência com Klauss Vianna, Zélia Monteiro passou a compartilhar o interesse pela materialidade do corpo, apostando que os movimentos de dança podem surgir e ser trabalhados a partir de intenções que relacionam mente, emoção, formas e desenhos do corpo no espaço durante a ação, a partir da musculatura profunda e no modo como essa é coordenada.

Novamente, pode-se dizer que tal abordagem coincide com a proposta de Katz e Greiner de que o corpo existe em contato permanente com seu meio, sendo constantemente atravessado por informações de naturezas diversas, que modificam o corpo, passando a fazer parte dele, de acordo com um processo de seleção e adequação ao meio. Uma vez que essas trocas não cessam, aquilo que se dá a ver na forma de corpo é justamente esse processo, elaborado em experiências particulares. (GREINER, 2008)

Nesse sentido, o trabalho de Zélia Monteiro traz a questão da autonomia, conjugando a questão da construção de um pensamento estético baseado na autoria do bailarino com uma forte base pedagógica.

A ABORDAGEM PEDAGÓGICA DE ZÉLIA MONTEIRO

A dança de Zélia Monteiro parte de princípios que regem o corpo em ação, o que demanda um estado de atenção e de disponibilidade corporal. De acordo com a pesquisadora Helena Bastos (2003, p. 23), a ação de um corpo é relacionada ao modo como esse está percebendo seu espaço, incluindo os aspectos afetivos e emocionais, sendo que essa “ação pode ser entendida como variações que invadem nossa percepção no instante em que o corpo precisa criar soluções no espaço. Estas soluções nos levam a descobrir outras possibilidades de organizar o corpo no espaço.”

Desse modo, a dança é consequência da atenção e escuta ao próprio corpo em relação ao que acontece no ambiente. E, de acordo com a pesquisadora Neide Neves (2008) as formas que surgem a partir do desenho que o corpo constrói espacialmente carregam em si todas essas informações:

A forma compreendida como fim em si mesma aparece desprovida dos impulsos internos que a provocaram originalmente, desconectada da totalidade que é o corpo. Ela deve ter uma razão de ser no corpo que a executa. E por ‘razão de ser’ não se deve limitar a compreensão a uma história, uma emoção. Trata-se da necessidade que acarretou o movimento, da musculatura que o executa, das imagens mentais e sensações que emergem como fatores constitutivos do movimento. (NEVES, 2008, p. 50)

No trabalho de Zélia Monteiro, esse traço pode ser entendido como uma descendência do pensamento estético de Klaus Vianna:

O fato de se conservar a atitude de atenção aos movimentos, que se provoca conscientemente através de alterações na estrutura corporal, permite a percepção das mudanças de estado constantes [...] que ocorrem conseqüentemente, sem que sejam

buscadas diretamente e que vão alimentar o movimento. (NEVES, 2008, p. 83)

Seja no ambiente da improvisação, ou quando se refere ao modelo codificado do balé clássico, as instruções que geram a dança na abordagem de Zélia Monteiro sempre se desenvolvem a partir da atenção aos apoios do corpo no chão, direções ósseas, ritmo, pulsação, entre outras coisas. Portanto, a artista parte da concretude do corpo, da percepção das estruturas e posições do corpo no espaço e em relação a tudo que o cerca, para que o bailarino compreenda praticamente suas instruções e se relacione com elas.

Os elementos que interferem na constante configuração do corpo ganham visibilidade no trabalho pedagógico. Em entrevista concedida a Nirvana Marinho (2007), disponibilizada no *site idança*, Zélia Monteiro declara que um aluno de balé deve se preocupar, em primeira instância, com a coordenação específica que os passos dessa dança exige, pois, dessa forma, o desenho que o corpo realizará no espaço será correspondente com o modelo e, ao mesmo tempo, coerente com as singularidades de cada corpo.

No modo como ensina balé, a artista dá importância ao modo como cada pessoa se apropria do modelo. Sua especificidade técnica se encontra justamente em como um determinado corpo se organiza de forma particular, a fim de se relacionar com um código de movimento comum. Em uma aula dessa natureza, “o aluno vai se desaparecendo, aos poucos, do resultado almejado e vai priorizando o processo”. (MILLER, 2007, p. 55) E, quando percebe, o resultado já está visível.

Em entrevista concedida a Cássia Navas, Zélia Monteiro (2010, p. 140), fala um pouco de sua metodologia, tanto nas aulas de balé quanto de improvisação:

Eu ensino balé, também, e improvisação. E nos dois eu trabalho mais ou menos do mesmo jeito. No caso do Balé Clássico, depois desse trabalho de sensibilização, da pessoa ir se apropriando mais do corpo, ela vai para a barra, e aí é que vou introduzir o código do balé, para aquele corpo que ela já tem, que ela já está descobrindo, ou não. Ou que ela já está mais em posse dele. Esse

corpo é que vai aprender o que é um *plié*, que não é tão diferente de sentar numa cadeira, fazer um *demi-plié*, ou um *grand-plié*. E é um pouco a partir da mesma musculatura, dos mesmos apoios que você usa para andar, correr, sentar, para abrir a porta, fechar a porta, para dirigir, na verdade você vai dando a ponte de que essas mesmas musculaturas, essas mesmas articulações é que são usadas para fazer balé. É o mesmo corpo. Na verdade, faço um pouquinho essa ponte nas aulas de balé.

Ao estender essa abordagem junto ao aluno, propicia o desenvolvimento de autonomia em relação à técnica que elabora permitindo que o aprendiz se especialize e desenvolva recursos corporais que possibilitam clareza e domínio do assunto que trata em seu corpo.

Para Zélia Monteiro, toda técnica de dança deve despertar e estimular a sensibilidade e conhecimento do sujeito que a executa em relação ao próprio corpo, e não ser imposta ao corpo como um treinamento rígido. A técnica à qual a artista se refere é justamente essa relação: como um determinado corpo se organiza em uma determinada ação. No caso do balé clássico, fundamentar esse ensino em uma abordagem que parte da percepção e consciência do corpo, dá a luz a um aprendizado cujo foco está no modo como cada pessoa se relaciona com esse código específico. O modelo do balé é, então, apropriado a partir da relação elaborada entre a referência dada *a priori* e as particularidades de cada corpo.

Por esse motivo, Zélia Monteiro acredita que um professor de dança deve lançar mão de conhecimentos em relação à anatomia e cinesiologia com o intuito de subsidiar o ensino e a prática da dança. No caso do ensino do balé clássico, essa atitude pode assessorar o aluno na prevenção de possíveis lesões, além de garantir o entendimento de uma coordenação correta para executar os movimentos de maior complexidade que essa dança exige em sua progressão:

Também é necessário conhecer a função dos principais músculos envolvidos no *en dehors*, dos principais músculos envolvidos nos *ports des bras*⁷ conhecer as principais alterações posturais, que modificam as linhas de força lesando articulações e musculaturas.

7 Do francês "condução dos braços". Refere-se ao movimento dos braços de uma posição à outra.

Saber o que é um joelho valgo ('perna em X'), um joelho varo ('pernas arqueadas'), uma escoliose, uma hiperlordose, retificação da coluna, enfim todo um repertório que não é o de passos de balé, mas que são tão importantes quanto estes na prática da técnica. (MONTEIRO, 2017, p. 3)

Assim, o código do balé pode ser trabalhado sem que haja a fixação de posturas, o que, além de forçar demasiadamente os músculos, impossibilita o bailarino a desenvolver disponibilidade corporal para lidar com outras linguagens de dança.

Considerando a postura vertical adotada primordialmente no balé clássico, Zélia Monteiro frisa a importância de o professor entender e proporcionar recursos para que o aluno experimente a relação específica que essa dança estabelece com a gravidade:

No balé, é muito difícil sentir o peso do corpo e o contato com o chão, que é feito só pelos pés, pois trabalha com o sentido da elevação e o centro de gravidade fica longe do chão o tempo todo. Os apoios em torno dos quais o balé se organiza - a distribuição de peso específica da qual depende a qualidade de seus movimentos - sua base de sustentação, centro de gravidade, principais cadeias musculares envolvidas, são alguns parâmetros do movimento que devem ser estudados numa aula, para que o movimento se faça dentro de uma integridade de coordenação. (MONTEIRO, 2017, p. 3)

A artista explica também a necessidade de se manter o movimento em relação a diferentes partes do corpo, a fim de que o bailarino se mantenha flexível o suficiente para dançar com a leveza característica dessa dança:

É necessário, por exemplo, que a coluna esteja livre e para isso as cinturas pélvica e escapular não devem impedir seu movimento. A rigidez nestas cinturas, provocadas por hábitos posturais, atrapalha a passagem do movimento entre pés e cabeça. (MONTEIRO, 2017, p. 3)

Em um entendimento que elabora a técnica a partir do trânsito entre uma ideia e a percepção do corpo do bailarino no momento em que está dançando, as instruções devem se referir ao processo, criando um ambiente de atenção e escuta do corpo que dança. Assim, é possível estabelecer um paralelo entre o modo como a artista aborda a dança e a qualidade de engajamento descrita por Richard Sennett (2012), na qual o sujeito-artífice se envolve com determinada prática pelo simples prazer de fazê-la bem. Os alunos de Zélia Monteiro, assim como a própria artista enquanto criadora, são estimulados a se colocar na condição de artífices, pois é unicamente o envolvimento com o próprio processo de elaboração da dança que determina sua qualidade.



CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ

O Centro de Estudos do Balé (CEB) foi criado por Zélia Monteiro com o objetivo de desenvolver e aprimorar o aprendizado do balé clássico a partir de uma abordagem fundamentada na qualidade da execução dos movimentos. Sua proposta é o ensino dessa técnica com base na percepção do movimento, priorizando a maneira *como* o aluno realiza os movimentos e não a sequência de passos. Isso significa que:

A técnica não é vista como um treinamento rígido, imposto ao corpo, mas como um trabalho que respeita o processo individual e a constituição física de cada aluno, suas possibilidades e limites. É apreendida e aperfeiçoada não apenas no sentido da codificação de seus movimentos – específicos de uma época e tradição – mas, sobretudo, nos procedimentos corporais necessários à sua execução. Assim traz à consciência padrões posturais inadequados, possibilitando o alinhamento ósseo-muscular, o relaxamento de tensões, o alongamento e o fortalecimento de musculaturas fracas, evitando danos às articulações. O resultado é a aquisição de uma técnica apurada, de linhas limpas e movimentos sem

afetação, onde a disponibilidade e o prazer de dançar permanecem vivos. (CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ, 2018)

Zélia Monteiro coordena o CEB, reunindo uma equipe de professores/pesquisadores⁸ que possuem em comum diversos anos de formação na abordagem da artista. Faço parte dessa equipe desde a concepção do centro e, juntos, nós estudamos desde o histórico do balé até diferentes modos de atuar em sala de aula, o trânsito entre as abordagens somáticas e a codificação da técnica, as estruturas anatômicas, a relação entre a dança, a música e o espaço características dessa técnica, entre outros assuntos pertinentes a esse ambiente.

O CEB não tem sede fixa; atua em parceria com diversos locais da cidade de São Paulo, realizando projetos de formação continuada e cursos livres, pontuais e regulares. Atende um público amplo, incluindo crianças, adolescentes e adultos – profissionais, estudantes ou amadores da dança, e atualmente disponibiliza os seguintes cursos:

8 Atualmente, a equipe do CEB é constituída por Flávia Scheje, Melissa Bamonte, Paulina Alves, Paula Grinover, Marcela Páez, Luciana Elias, Rodrigo Vasconcelos, Monica Caldeira e Mariana Costa.

BALÉ NA VILA

Parceria entre o Centro de Estudos do Balé e a Sala Crisantempo, esse projeto acontece desde março de 2018 e tem como proposta o ensino do balé em diálogo com conhecimentos de música e artes visuais, como meio para promover uma educação sensível e criativa para crianças e jovens de 4 a 14 anos.

O trabalho respeita o processo individual e a constituição física de cada aluno, suas possibilidades e limites, com o objetivo de desenvolver livremente sua expressividade.

Os conhecimentos de anatomia e cinesiologia, elaborados pelos professores da equipe, servem como base para estimular a percepção e consciência do corpo pelo aluno. A parceria com professores de artes visuais e de música promove o entendimento de diferentes modos de organização das ações no tempo-espaço,

o que, na visão do CEB, é indispensável para a apropriação dos fundamentos específicos da técnica do balé.

Nas aulas são trabalhados: a) a percepção corporal através de exercícios de sensibilização; b) a relação com o próprio corpo, com o ambiente e com os outros alunos; c) o ritmo em conjunto com a coordenação motora e o uso do espaço; d) o aprimoramento da comunicação através da ampliação dos meios de expressão; e) a capacidade de criação através dos jogos de improviso e composição; f) a atenção e concentração através de exercícios de técnica clássica; g) alinhamento ósseo-muscular.

O projeto acontece a partir de uma iniciativa privada, porém conta com ações de responsabilidade social, oferecendo metade de suas vagas a crianças de escolas públicas da cidade de São Paulo, a fim de fomentar o amplo acesso ao ensino e a convivência através da dança.

ANÁLISE FUNCIONAL

O curso é ministrado por Zélia Monteiro e Elaine Ferrão⁹ e é voltado para a especialização de professores de dança. Em uma vivência prático-teórica, o curso aborda noções de anatomia e cinesiologia articuladas à prática do balé. A proposta é permitir o conhecimento dos alinhamentos ósseos, das alavancas e das atividades dos grupos musculares mais solicitados pela técnica do balé, relacionando sensação e percepção do corpo e do movimento ao desempenho que dele é exigido durante a prática da técnica.

Mesmo conhecendo muito bem a linguagem do balé, se a atenção do professor está mais voltada para o 'quê' fazer, ao invés de apoiar suas orientações em 'como' fazer os movimentos, problemas muitas vezes irreversíveis, podem atrapalhar o desenvolvimento técnico dos alunos. Além de lesões, os alunos podem não adquirir a coordenação correta para executar os movimentos de maior complexidade que o balé exige em sua progressão. E ao fixar posturas que forcem os músculos em demasia, o professor

9 Elaine Ferrão Fernandes é fisioterapeuta, docente da Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Psicologia da Saúde pela Universidade Metodista de São Paulo, graduada em Fisioterapia pela Universidade da Cidade de São Paulo (UNICID/SP), especialização em Piscina Terapêutica pela UNICID/SP, formação pela Escola de Osteopatia da França com o osteopata Bernard Quef (Londrina/PR), formação em Matland Approach pela UNICID/SP.

não ajuda o futuro bailarino a desenvolver disponibilidade corporal para lidar com outras linguagens de dança. (CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ, 2018)

O curso está dividido em dois eixos norteadores, sendo que o primeiro aborda o gerenciamento do peso no balé.

De acordo com Zélia Monteiro, “no balé é muito difícil sentir o peso do corpo e o contato com o chão (que é feito só pelos pés), pois trabalha com o sentido da elevação e o centro de gravidade fica longe do chão”. (CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ, 2018) Nesse sentido, as professoras abordam os apoios em torno dos quais o balé se organiza a partir de sua distribuição de peso específica – da qual depende a qualidade dos movimentos. Para tanto, são estudadas: a) as forças que agem no corpo na estática e na dinâmica; b) o alinhamento postural (centro de gravidade; base de sustentação; mobilidade e estabilidade); c) a congruência óssea: apoios ósseos, transferência de peso e reorganização dos alinhamentos.

O segundo eixo aborda as principais cadeias musculares envolvidas na prática do balé. Nesse sentido, as professoras trabalham: a) a sinergia do movimento (ações conjuntas dos músculos fixadores, estabilizadores – agonistas e antagonistas); b) os tipos de contração muscular; c) a solicitação da mecânica muscular a partir do entendimento de cadeia cinética fechada e aberta; d) os principais músculos envolvidos na organização *en dehors*; e) os principais músculos envolvidos na organização da postura vertical; f) os principais músculos envolvidos na organização dos *ports des bras*; g) as alterações posturais costumeiras com prática constante do balé (joelho valgo e varo, escoliose, hiperlordose e retificação da coluna).

O curso tem acontecido desde 2015 e já foi ministrado em São Paulo e Fortaleza.

AULAS DE BALÉ PARA ADULTOS E CRIANÇAS

Essas aulas acontecem regularmente, principalmente na cidade de São Paulo, são ministradas por Zélia Monteiro e pelos professores da

equipe. Normalmente, são abertas a qualquer um que se interesse por elas, sem separação em níveis de conhecimento prévio de balé. Essa premissa segue a conduta dos professores de Zélia Monteiro, Maria Meló e Klauss Vianna, em cujas aulas todos faziam aula juntos.

Não se restringindo apenas à codificação de seus movimentos, específicos de uma época e tradição, o estudo do balé é um meio e não um fim. Um meio para sentirmos e conhecermos nosso corpo e seu funcionamento, possibilitando assim a transformação de nossos padrões posturais. Através do alinhamento ósseo-muscular, do relaxamento de tensões desnecessárias e do fortalecimento de musculaturas fracas, melhora-se a postura e a coordenação. (CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ, 2018)

Nesse sentido, as abordagens somáticas estão sempre presentes como recurso para sensibilizar o corpo e permitir que a técnica clássica seja explorada pelos alunos como mais uma possibilidade de expressão em dança. Por isso, a criação está sempre presente. No caso das aulas para crianças, esse fato é especialmente trabalhado uma vez que a coordenação motora deve ser estimulada e desenvolvida no indivíduo em crescimento.



CONCLUSÃO

O que permanece em muitos dos corpos que estudam balé com Zélia Monteiro é o modo como a artista olha para as poses e movimentos codificados a partir de uma leitura de apoios, ou da projeção do gesto, entendendo que o corpo é espaço. Nesse sentido, a artista/formadora pode estruturar um curso de dança clássica que se constitui no estudo da organização do corpo na barra, no centro e em deslocamento, compreendendo a relação específica com a música, priorizando esses princípios em relação aos passos codificados do balé.

Partindo de tais pressupostos, Helena Katz e Christine Greiner propõem uma lente por meio da qual se pode olhar os processos de interação corpo/ambiente, definindo a necessidade de assumirmos as responsabilidades implicadas em nossos atos:

A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão se constituindo como corpo. Neste sentido, o corpo opera como um modelo precioso da responsabilidade social que humanos praticam, estejam ou não alertas para isso. Como toda e qualquer ação do corpo se realiza no trânsito permanente com o ambiente, a escolha dos ambientes por onde circulamos (porque há alguns que não podem ser escolhidos) favorece que vá sendo constituído um ou outro tipo de corpo e um ou outro tipo de ambiente. A Teoria Corpomídia nos faz assumir a responsabilidade pelo que cada um pode vir a ser e pelo que o mundo é e pode vir a ser. (KATZ; GREINER, 2011, p. 5-6)

Dessa forma, ao que damos a chance de permanecer no mundo? A dança é um dispositivo poderoso, pois seu refinamento técnico atua justamente a partir do reconhecimento de padrões corporais, podendo reformular a noção do sujeito que a produz. (AGAMBEN, 2009)

Klauss Vianna (2008, p. 97) imprime seu discurso afirmando a responsabilidade pela forma que assumimos:

O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva. As musculaturas usadas para isso são cadeias profundas que ajudam a construir nossa imagem: somos os únicos responsáveis pelo corpo e pelo rosto que temos, e somente nós poderemos modificar esse corpo e esse rosto.

Uma vez que o trabalho de Zélia Monteiro traz a noção de que um corpo que dança está modificando sua organização naquele instante, bem como o ambiente com

o qual está em contato, é uma prática que afirma a importância do indivíduo desenvolver a consciência sobre suas ações. No trabalho de Zélia Monteiro, a dança é entendida como um meio para o desenvolvimento da autonomia; um ambiente de atenção e escuta ao corpo que permite ao indivíduo aprender mais sobre si mesmo, desenvolvendo e refinando recursos acerca de como se colocar no mundo. Em contato com a abordagem somática, seus alunos são estimulados a refinarem o conhecimento do próprio corpo e assim compreenderem seus gestos como criação. Por esse motivo, a abordagem pedagógica de Zélia Monteiro faz pensar; “cutuca” para uma reflexão.

É a partir do encontro inicial entre um e outro ser que se estabelece o trânsito entre a esfera ética e política.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BASTOS, Helena. *Variâncias: o corpo processando identidades provisórias*. 2003. 142 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- CECCHETTI, Enrico. A MM. C. W. Beaumont et S. Idzikowski. In: BEAUMONT, Cyril W; IDZIKOWSKI, Stanislas. *The Cecchetti method of classical ballet theory and technique*. New York: Dover Publications, 2003. p. 5-7.
- CENTRO DE ESTUDOS DO BALÉ. *Sobre*. 2018. Disponível em: <<https://www.zeliamonteiro.com.br/sobre>>. Acesso em: 07 ago. 2018.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia*. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA - ANDA, 1., 2011. Salvador. *Anais....* Salvador: ANDA, 2011. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2011-1.pdf>> . Acesso em: 10 fev. 2014.
- MARINHO, Nirvana. *Prazer no balé, como assim? Idança.net*. 2007. Disponível em: <idanca.net/prazer-no-bale-como-assim>. Acesso em: 12 jul. 2013.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MONTEIRO, Zélia. Considerações sobre o ensino do balé. *Portal Mud. Museu de Dança*. São Paulo, 29 set. 2017. Disponível em: <<http://museudadanca.com.br/blog/consideracoes-sobre-o-ensino-do-bale/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

MONTEIRO, Zélia. Depoimento de Zélia Monteiro. [nov. 2007]. Entrevistadora: Valéria Cano Bravi. *Acervo Klauss Vianna*. Disponível em: <[http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=bravi&x=10&y=8&depoimentos=1#\[showDet\]2925](http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=bravi&x=10&y=8&depoimentos=1#[showDet]2925)>. Acesso em: 09 ago. 2018

MONTEIRO, Zélia; NAVAS, Cássia. “Modos de Fazer” na dança do Brasil: quatro traçados. *Repertório: Teatro & Dança*. Salvador, ano 13, n. 14, p. 133 -144, 2010. Disponível em: <www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4674/3492>. Acesso em: 12 jul. 2013.

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

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Tradução de Clóvis Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SPIRÓPULOS, Flávia Scheye. *A singularidade de um fazer-dança: vestígios entre a cena e a formação em dança na trajetória de Zélia Monteiro*. 2014. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VIANNA, Klauss. *A dança*. 5. ed. São Paulo: Summus, 2008.

FLÁVIA SCHEYE SPIRÓPULOS: é artista, pesquisadora e professora de dança. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Coordenadora pedagógica do Projeto Balé na Vila (CEB), docente nos cursos de dança e teatro na Universidade Anhembi Morumbi e dança em parceria com Diogo Granato, no grupo Silenciosas.