

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA FISIOTERAPIA E DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO MOVIMENTO HUMANO

Maria Luisa Oliveira da Cunha

PELAS FRONTEIRAS SEM FIM DA DANÇA: MEMÓRIAS DA ESCOLA DE DANÇA
JOÃO LUIZ ROLLA (1951 – 1986)

Porto Alegre

2016

Maria Luisa Oliveira da Cunha

PELAS FRONTEIRAS SEM FIM DA DANÇA: MEMÓRIAS DA ESCOLA DE DANÇA
JOÃO LUIZ ROLLA (1951 – 1986)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciência do Movimento Humano

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner

Porto Alegre

2016

Maria Luisa Oliveira da Cunha

PELAS FRONTEIRAS SEM FIM DA DANÇA: MEMÓRIAS DA ESCOLA DE DANÇA
JOÃO LUIZ ROLLA (1951 – 1986)

Conceito final: A
Aprovado em 28 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Janice Zarpelon Mazo – UFRGS

Prof. Dra. Mônica Fagundes Dantas- UFRGS

Prof. Dra. Sayonara Pereira – USP

Orientadora – Prof. Dr. Silvana Vilodre Goellner – UFRGS

Ao Doutor Miguel Vieira Ferreira,
aboliconista, republicano, incansável em
lutar pelo bem de seu semelhante,
especialmente por sua luta pelo ensino
feminino no Brasil, possibilitando-me hoje
defender esta tese.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por ter me presenteado com a vida, predestinado o meu caminho e por dirigir meus passos.

À Prof.^a Dr.^a Silvana Vilodre Goellner, pela orientação recebida. Nesses anos de convívio, sempre encontrei a acolhida, o sorriso, a palavra amiga que me deram confiança para concluir esta importante etapa em minha vida. Mas especialmente agradeço por ser exemplo em sua luta pelo reconhecimento e empoderamento das mulheres, por ser referência acadêmica, ocupando espaço de destaque e de direito da mulher na universidade.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em sua Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), por ter me aberto as portas do conhecimento por onde somente por meu desejo e empenho poderia entrar. Agradeço por ter sido o palco de minha vida acadêmica nos últimos 25 anos e por me permitir realizar um sonho: ensinar no lugar onde aprendi.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Sayonara Pereira (USP), Janice Zarpelon Mazo (UFRGS), Mônica Fagundes Dantas (UFRGS), por comporem a banca de defesa e por terem contribuído de maneira singular na qualificação do projeto de tese.

Ao Centro de Memória do Esporte (CEME), por ser esse sustentáculo de preciosidades da memória e por acolher o precioso acervo sobre o qual me debruço a estudar, permitindo-me trilhar este caminho em que acreditamos na importância do passado, para o presente e para o futuro.

Aos integrantes do CEME, especialmente a Ju, a Pamis, a Su Black, a Drika, a Jamile, a Icando e a Leiloca, essenciais em me fazerem acreditar.

A todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH), que ficarão guardados em minhas lembranças como uma fonte de amizade.

A todos os estudantes que trilharam comigo essa estrada de aulas, de projetos, de pesquisas, de saídas de campo, de festivais, de encontros, de estágios, de muitas danças, de risadas, de mates e cafés e que foram comigo sujeitos da experiência transformadora na troca de vivências de saberes.

À Ana, desde a Especialização em 1999, e à Marcia, já nesta fase do Doutorado, colegas técnicas e colaboradoras do PPGCMH, por compreenderem minhas aflições e por nunca terem deixado de ajudar.

À Mestre em Teorias Linguísticas do Léxico (UFRGS) Isabela B. Esperandio, pela correção atenta do português desta tese.

Aos meus irmãos, Carlos e Dêisi, e meus sobrinhos, os quais povoam meus pensamentos e minha vida constantemente, provando que nossa ligação se dá como se fôssemos todos formados por um único elemento que nos faz voltar como um ímã uns aos outros sempre.

A todos que, de alguma maneira, ajudaram na realização deste trabalho.

Especialmente, de uma forma toda ela singular e com profunda emoção, aos meus pais Belcino e Carolina:

Pai, aprendi muito cedo contigo que o trabalho dignifica e só por ele podemos alcançar ideais e sonhos. Os serões que tu fazias por muitas madrugadas na Encadernação Trevo, trabalhando incansável por ti e por tua família serão sempre um guião na minha vida. Entre tantas coisas, contigo aprendi que devo fazer o melhor e que a recompensa virá.

Mãe, aprendi contigo e tua inacreditável força de vontade que tudo é possível, mesmo o que não parece ser. Os tantos personagens que te vi viver de administradora, pedagoga, enfermeira, psicóloga, *chef gourmet*, recriadora a estilista, disfarçados pelo codinome “mãe”, só me fizeram acreditar que poderia alcançar meus sonhos se fosse como tu, uma guerreira.

Cada um de vocês dois escreveu muito antes de mim uma tese, tese esta que está gravada no meu ser, na minha caminhada, na minha história, na minha vida e no meu coração.

Os verdadeiros doutores da minha história são vocês: Doutores da Minha Vida.

“O passado não reconhece o seu lugar:
está sempre presente.”

Mario Quintana

RESUMO

Esta tese doutoral trata, por uma abordagem histórico-cultural, da Escola de Dança João Luiz Rolla (1951-1986) da cidade de Porto Alegre. Tem por objetivo descrever sua constituição e trajetória no cenário cultural da dança a partir do acervo pessoal de João Luiz Rolla (fontes documentais) e da oralidade dos sujeitos envolvidos (fontes orais). Por um período de 35 anos, a Escola de Dança João Luiz Rolla despontou como uma das maiores escolas de dança da cidade, sendo a primeira fundada por um bailarino. João Luiz Rolla realizou sua formação em dança na Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold e, após 10 anos de estudos, iniciou a trajetória de sua própria escola. A análise dos dados históricos revelou que a Escola, já nos primeiros anos de atuação, despontou no cenário cultural da dança da cidade, utilizando como estratégica pedagógica o ensino do ballet clássico configurado em uma metodologia própria, primando por rígida disciplina circundada pela afetividade, e a inserção de diferentes técnicas de dança. Assim, organizada por etapas, com exames, avaliações e formatura, concedia às suas alunas certificação do curso de Ballet Acadêmico e Danças com registro da Secretaria de Educação do Estado do RS. Como veículo de expressão cultural da dança, o ponto central de sua história foi sua rápida ascensão nesse cenário e manutenção desse *status*, pautada pela criatividade e inovação apresentada em 55 espetáculos, no decorrer de 35 anos de atividade. Coreografias como “Burlesco”, “Grand Canyon Suite”, “Assassinato na Décima Avenida”, “Estudos Sinfônicos de Schumann”, “Crime no Night Club”, “Masquerade”, “A Orquestra”, “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança” são obras de destaque nessa trajetória e repercutiram no espaço cultural da cidade, solidificando uma posição e uma identidade. Como resultantes da Escola, foi possível identificar e mapear mais de 20 escolas e grupos de danças, bailarinas com destaque internacional e professoras universitárias na área da dança. O acervo pessoal de João Luiz Rolla, promotor e resultante desta tese, foi disponibilizado através do acesso livre à informação no Repositório Digital do CEME/UFRGS, ligado ao Repositório Institucional LUME/UFRGS, em um total de 1.034 itens, entre documentos, fotografias, artigos de jornais, convites, programas, desenhos, objetos tridimensionais e 48 entrevistas. Conclui-se que a Escola de Dança João Luiz Rolla constituiu-se em um espaço de representação da identidade cultural da dança na cidade de Porto Alegre pautada por suas obras coreográficas inovadoras que estabeleceram um fazer próprio em dança, característico dessa escola, e que se perpetuou através de seus desdobramentos e ramificações, estando consolidada no ideário dos sujeitos em que possibilitou as experiências vividas e na história da dança na cidade de Porto Alegre.

Descritores: História Cultural. História da Dança. Acervo pessoal. Memória. Escola de Dança João Luiz Rolla.

ABSTRACT

This doctoral thesis addresses, by a historical and cultural approach, the João Luiz Rolla Dance School (1951-1986) in the city of Porto Alegre. It aims to describe its constitution and history in the cultural scene of dance from João Luiz Rolla's personal archive (documentary sources) and testimonials of the involved subjects (oral sources). For a period of 35 years, the João Luiz Rolla Dance School emerged as one of the biggest dance schools in the city, being the first founded by a male dancer. João Luiz Rolla was trained in dance at the Tony Seitz Petzhold School of Classical Dances and, after 10 years of studies, started his own school. Analysis of historical data revealed that the school, in the first years of operation, had already emerged in the cultural scene of dance in the city, using as a pedagogical strategy classical ballet education set in its own methodology, striving for strict discipline surrounded by affection and inserting different dance techniques. Thus, organized in stages, with tests, assessments and graduation, it gave to its students an Academic Ballet and Dance course certification with registration in the Department of Education of the Rio Grande do Sul State. As a cultural vehicle of expression of dance, the centerpiece of its history was a rapid rise in this scenario and the maintenance of this status, guided by creativity and innovation presented in 55 shows over the course of 35 years of activity. Choreographies such as "Burlesco", "Grand Canyon Suite", "Assassinato na Décima Avenida", "Estudos Sinfônicos de Schumann", "Crime no Night Club", "Masquerade", "A Orquestra", "2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança" are prominent works on this path and impacted the cultural space of the city, solidifying a position and an identity. As results of the school, it was possible to identify and map more than 20 schools and dance groups, dancers with international prominence and university professors in the field of dance. João Luiz Rolla's personal archive, promoter and a result of this thesis, was made available in the CEME/UFRGS Digital Repository, linked to the LUME/UFRGS Institutional Repository, in a total of 1,034 items, including documents, photographs, newspaper articles, invitations, programs, drawings, three-dimensional objects and 48 interviews. We conclude that the João Luiz Rolla Dance School constituted a space of representation of cultural identity of dance in the city of Porto Alegre guided by its innovative choreographic works that established its own way of doing dance, characteristic of this school, and that perpetuated through its developments and ramifications, being consolidated in the ideology of the subjects in which it enabled the experiences lived and in the history of dance in the city of Porto Alegre.

Keywords: Cultural History. History of Dance. Personal archive. Memory. João Luiz Rolla Dance School.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Cenário da coreografia “Grand Canyon Suíte” da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	31
Ilustração 2 – João Luiz Rolla e alunas em cena da coreografia “Burlesco”.....	36
Ilustração 3 – Organograma do acervo geral do CEME da ESEFID UFRGS.....	48
Ilustração 4 – Imagens do Grupo Focal realizado no CEME com a presença de ex-alunas da Escola.....	62
Ilustração 5 – João Luiz Rolla nos bastidores de espetáculo na Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold.....	65
Ilustração 6 – Certificado de Reservista de João Luiz Ribeiro Rolla expedido pelo Ministério da Guerra.....	71
Ilustração 7 – Diploma de João Luiz Ribeiro Rolla expedido pela Liga Atlética Rio Grandense.....	75
Ilustração 8 – Convite do espetáculo “A Bela Adormecida” da Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold.....	81
Ilustração 9 – João Luiz Rolla e Mausy Seitz Petzhold no espetáculo “A Bela Adormecida”.....	81
Ilustração 10 e 11 – João Luiz Rolla, Tony Seitz Petzhold e bailarinas da Escola de Bailados Clássicos em apresentação de bailados na Semana da Pátria de 1941 no Parque Farroupilha.....	84
Ilustração 12 e 13 – Convite do espetáculo “Sylvia Ópera Ballet” da Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold e fotografia de João Luiz Rolla, Tony Seitz Petzhold e Beatriz Consuelo nos bastidores deste espetáculo.....	85
Ilustração 14 – Programa do recital da bailarina Beatriz Consuelo de 1944....	86
Ilustração 15 – Fotografia da bailarina Beatriz Consuelo dedicada a João Luiz Rolla.....	87
Ilustração 16 – Programa do espetáculo do Conservatório Artístico Musical..	91
Ilustração 17 – Nilda Cecília Costi e Marisa Iole nos bastidores da apresentação da coreografia “Minueto” do Conservatório Artístico Musical.....	
Ilustração 18 – Marisa Iole nos bastidores da apresentação da coreografia “Rancheira” do Conservatório Artístico Musical.....	93

Ilustração 19 – Formandas 1957: Berenice Franco, Diana Maria Farina, Manon Freire, Maria Tereza Lenz, Marisa Iole Pinto, Neusa Guedes Frasca, Rosalí Raichel, Zelira Eichenberg.....	96
Ilustração 20 – Formandas 1958: Aleiza Quites e Sônia Lemke.....	96
Ilustração 21 – Formandas 1959: Alda Maria Dias Portugal, Gladis Constança Carvalho Bernardes, Maria Tereza Sporleder, Rosa Maria Corrêa dos Santos, Sandra Santoro Rosado e Tania Heloisa Corrêa de Araujo.....	95
Ilustração 22 – Edifício Cacique local da primeira sede da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	96
Ilustração 23 – Programa do primeiro espetáculo da Escola de Dança João Luiz Rolla em 1951.....	100
Ilustração 24 – Quadro com nome da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	105
Ilustração 25 e 26 – Desenho da logomarca e contra capa do programa do primeiro espetáculo da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	106
Ilustração 27 – Caderneta assinada por Magda Rosito com conteúdo de aulas de ballet clássico a ser ministradas desde as classes infantis às alunas mestras.....	109
Ilustração 28 – Alunas em exame de final de ano da Escola de Dança João Luiz Rolla no Theatro São Pedro.....	111
Ilustração 29 – Convite da primeira formatura da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	113
Ilustração 30 – Solenidade de formatura no Teatro São Pedro.....	114
Ilustração 31 – Certificado de conclusão do Curso de Ballet Acadêmico e Dança na Escola de Dança de João Luiz Rolla da aluna Laura Maria Endler Guimarães.....	115
Ilustração 32 – Prêmio de frequência entregue a aluna Mara Lucia Noschang Cabreira formanda da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	118
Ilustração 33 – Anel de formatura da aluna Vera Lúcia Machado da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	119
Ilustração 34 – Alvará de licença de funcionamento da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	122
Ilustração 35 – Anotações de aulas realizadas no Teatro Sodré, em Montevideu e na Escuela Superior de Danza de Bahia Blanca em Buenos	

Aires.....	125
Ilustração 36 – Obra “La Classe de Danse” do pintor Edgar Degas do Museu de Orsay de Paris.....	129
Ilustração 37 – João Luiz Rolla em aula com suas alunas.....	128
Ilustração 38 – Desenho de figurino para a coreografia “Burlesco” assinado por Lourdes Lameira.....	131
Ilustração 39 – Desenho de figurino para a coreografia “Dança em quatro tempos” assinado por Dyrson Cattani.....	131
Ilustração 40 – João Luiz Rolla e Mariza Iole em cena da coreografia “Papillons”.....	134
Ilustração 41 – Alunas da Escola de Dança João Luiz Rolla nos bastidores da coreografia “Pappilons”.....	135
Ilustração 42 – Caderneta assinada por Elvira Maria de Souza Panatieri com a descrição da coreografia “Papillons”.....	136
Ilustração 43 – João Luiz Rolla e alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Allegro Bárbaro”.....	141
Ilustração 44 – João Luiz Rolla como personagem Mestre de Cerimônias nos bastidores da coreografia “Burlesco”.....	142
Ilustração 45 – João Luiz Rolla como personagem Mestre de Cerimônias e Zelira Eichenberg como personagem pagem nos bastidores da coreografia “Burlesco”.....	142
Ilustração 46 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Burlesco”.....	143
Ilustração 47 – Alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla como personagem Polichinelo em apresentação da coreografia “Burlesco”.....	144
Ilustração 48 e 49 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Burlesco”.....	145
Ilustração 50 – João Luiz Rolla e alunas da Escola em apresentação da coreografia “Burlesco”.....	146
Ilustração 51 – João Luiz Rolla na solenidade de inauguração da placa em sua homenagem exposta no Theatro São Pedro.....	147
Ilustração 52 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Grand Canyon Suite”.....	148
Ilustração 53 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da	149

coreografia “Grand Canyon Suite”	
Ilustração 54 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Grand Canyon Suite”	150
Ilustração 55 – Formandas 1960: Ana Maria Pavani, Iane Maria Lezza, Maria Madalena Ciulla, Sandra Regina Gonçalves, Sirlei Pereira de Olivera, Sueli Sandra Eingelsing, Tania Helena Zart e Zaira Vieira.....	154
Ilustração 56 – Formandas 1961: Ana Lúcia Crocco, Beatriz Barreto, Clelia Muges, Dirce Prunes, Erenita Parmeggiani, Katia Fadel Miguel, Lina Rosália Pressler, Lúcia Flávia Pereira, Maria Cristina Pizoli Futuro, Maria Helena Guedes, Ruth Maria Bueno, Silvia Jakobson, Silvia Orgler e Vera Arteché.....	154
Ilustração 57 – Formandas 1962: Ana Amália Sieczkowski, Clarice Whruch, Delci Alves, Eda Homrich, Jane Barros, Jane Laks, Jussara W. Unis, Liana Mahfuz, Maria Nurimar Brandão, Marília Fraga Barbosa, Maria Aparecida Freitas Oliveira, Maria Lúcia Lenz, Nadia Zanin, Naide Mito Silva, Nina Gorelik, Olien Sanhudo, Rejane Maria Pieri, Sandra da Silva Dihl, Sandra Baril, Suzana Schrmann, Suely Moares, Tania Jussara Malafaia da Silva.....	154
Ilustração 58 – Formandas 1963: Berenice Gonçalves, Carmen Laurino, Denise Muccillo, Dóris Faerman, Eunice Levin, Liane Niremberg, Maria Amélia Paradedá, Maria Lúcia Sampaio, Maria Lucimar Nogueira, Márcia Prado, Regina Adylles Endler Guimarães, Rosa Maria Pires Weber, Tânia Maria Pérsico, Vera Lúcia Paiva Pires Damiani, Vera Luiza Kaminski, Vera Knüppeln Cortopassi, Vera Lorenzoni, Vivian Trein Lyrio.....	155
Ilustração 59 – Formandas 1964: Ana Godinho do Prado, Eros Porteñita Coimbra, Helena Beatriz Puperi, Lúcia Maia, Maria Helena Dornelles, Maria Isabel Baumgart, Moema Unis, Neusa Duarte, Regina Ambros, Suzana Borges, Tania Medeiros, Tania Maria Alves, Vera Denise Borges.....	155
Ilustração 60 – Formandas 1965: Enira Aguiar, Heloisa Helena Lorenzi, Izabel Zanella Garcia, Leila Maria Settineri, Lúcia Helena Albernaz Cordeiro, Maria Regina Sperb Silveira, Mariza Wassan de Oliveira, Suzana Loforte Gonçalves, Vera Lúcia M. da Silva, Vera Lúcia Costa.....	155
Ilustração 61 – Formandas 1967: Ana Luiza Lorentz, Beatriz Gutierrez, Cynthia Soares Martins, Elaine Sokolowsky, Eliane Jakobson, Judith Py Lorentz, Maria Alice Carvalho, Maria da Graça Couto, Maria Rosalina Teixeira, Maria Waleska Souza, Raquéel Tamar Siminovich, Vera Lucia	

Machado, Yara Unis.....	156
Ilustração 62 – Formandas 1968.....	156
Ilustração 63 – Formandas 1969: Ana Lucia Pires Machado, Ana Maria M. Costa, Angela Lângaro, Janice Blochtein, Joice Unis, Lenora Rolla, Maria Cristina Kaschny, Marilia Torriani, Mirne Kátia Bridigi, Nubia Chiarmelera.....	156
Ilustração 64 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida”.....	157
Ilustração 65 – Alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla e figurantes nos bastidores da apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida”.	158
Ilustração 66 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida”.....	159
Ilustração 67 – Escola de Dança João Luiz Rolla participando do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.....	162
Ilustração 68 – Alunas da Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann” no 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.....	163
Ilustração 69, 70 e 71 – Broche em comemoração ao Cinquentenário da Universidade do Paraná; Alfinete e Flâmula que identificava os alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla no 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.....	164
Ilustração 72 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “A Orquestra”.....	165
Ilustração 73 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “A Orquestra”.....	166
Ilustração 74 – Programa da “Ópera Aída”.....	168
Ilustração 75 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação na “Ópera Aída”.....	169
Ilustração 76 – Escola de Dança João Luiz Rolla nos bastidores da apresentação da “Ópera Aída”.....	170
Ilustração 77 – Quadro do pintor José Luiz Benício com título Aída.....	171
Ilustração 78 – João Luiz Rolla e autoridades na assinatura do convênio entre a Prefeitura de Porto Alegre e a Escola de Dança João Luiz Rolla.....	172
Ilustração 79 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da	177

coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”.....	
Ilustração 80 – Carlota Albuquerque e Gerson Berr em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”.....	178
Ilustração 81 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança – Danúbio Azul”.....	179
Ilustração 82 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança - Requiem”.....	180
Ilustração 83 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”.....	181
Ilustração 84 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”.....	182
Ilustração 85 – Formandas 1970.....	184
Ilustração 86 – Formandas 1971: Ana Maria Cestari, Angela Maria Ruschel, Carmen Dóra Lazzarotto, Denise Sérpa Kundzin, Fátima Rangel Garcia, Maria Alice Oliviera de Souza, Maria Aparecida Ribeiro Agustoni, Maria Cristina Mendes Rangel, Maria Cristina Ruschel, Marisa Cláudia Ballarini, Mayra Angela Brigidi, Virginia Maria Ruschel.....	184
Ilustração 87 – Formandas 1972: Gilka Elvira Ponzi Girardello, Heloisa Helena Salazar Peres, Josely Peukert Rodrigues, Laura Maria Endler Guimarães, Márcia Rothfunchs de Lima, Maria da Graça Jardim Machado, Vânia de Azevedo Ferreira, Vera Maria Vargas Diniz.....	184
Ilustração 88 - Formandas 1973: Ana Lúcia Dupuy, Anette Teitelbaum, Claudete Genovese, Estela Camargo, Flácia Zubarán, Ivelise Coelho, Ligia Gurierres, Lizete Martins, Marta Ribeiro Agustoni, Rejane Bergonsi, Scheyla Regina P. da Silva, Thais Helena H. Noronha.....	185
Ilustração 89 – Formandas 1974: Carlota Christina Macedo de Albuquerque, Eliane Otilia Terra Dupuy, Helena Campos Rolla, Isabel Beltrão, Lore Silveira, Lourdes Dall'Onder, Maria Celeste Spolaor, Maria Cristina G. Cademartori, Maria Ester Carneiro da Luz, Sayonara Sousa Pereira, Sonia B. de Almeida, Vanessa Alves Rolla.....	185
Ilustração 90 – Formandas 1975: Denise Jarrais Garcia, Helena Buarque Alves, Jacqueline Paim Nunes, Karim Nunes de Meirelles, Liane Maria	185

Martins Larréa, Maria Célia Kayser, Maria Luiza Vasconcellos, Marise Seben Bressiani, Soraya Teresinha Mendes Rangel, Vera Regina Blum dos Santos..	
Ilustração 91 – Formandas 1976: Andréa Jochims, Eliane Beatriz Ruschel, Iara Regina Vasconcellos, Janaína Rodrigues, Jussara Nely Campos Brito, Mariangela Pires Crescente, Maria José Maluf de Mesquita, Marisa Buarque Alves, Marlise Teitelbaum, Patricia Pires Fortes, Rejane Gus, Renée Leke, Rossana Leal Lamb, Sílvia Rita Vieira, Vera Lucia Ruschel.....	186
Ilustração 92 – Formandas 1977: Christiane Mitczuck, Chrys Sheridan Pereira da Silva, Denise Costa Teixeira, Denise Günther de Oliveira, Elenise Alves Daudt, Iara Lúcia Boettcher Velasco, Jane Ferreira Bruhn, Lenora Ferreira Costa, Luciane Zin, Maria Fernanda Fonseca Prado, Mirella Rocha Baglioni, Rosaura Trigo Alvarez, Thais Silveira Alves, Vera Maria da Silva Ramos.....	186
Ilustração 93 – Formandas 1979: Alyne Pillar Nunes, Ana Flávia Santos da Costa, Andréa Moura Carla Susana Knapp, Cláudia Motta, Darlene Martinelli, Diana Finco, Janice Schoeler Adams, Luciana Flôres Soares Reis, Simone Cristina Conceição, Simone Motta Padilha.....	186
Ilustração 94 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária”.....	187
Ilustração 95 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária”.....	188
Ilustração 96 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “O Brasil dança – homenagem ao sesquicentenário”.....	189
Ilustração 97 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Suite Masquerade”.....	190
Ilustração 98 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann”.....	192
Ilustração 99 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Blue Tango”.....	194
Ilustração 100 – Formandas de 1986.....	198
Ilustração 101 - Carta do Consulado da República da Colômbia ao prof. João Luiz Rolla.....	200
Ilustração 102 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da	201

coreografia “El Condor Passa”.....	
Ilustração 103 - Exposição 35 anos da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	208
Ilustração 104 - João Luiz Rolla no Teatro São Pedro.....	210
Ilustração 105 – João Luiz Rolla agradecendo a plateia ao final de um espetáculo.....	215

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1 – Lista de sujeitos entrevistados.....	57
Quadro 2 – Lista de sujeitos participantes do G.F.	60
Quadro 3 – Lista com alunas que participaram do Espetáculo no Conservatório Artístico Musical em 1950.....	92
Quadro 4 – Lista de denominações dadas a Escola nos convites dos espetáculos.....	104
Quadro 5 – Lista de Escolas que participaram do 1º Encontro da Escolas de Dança do Brasil.....	161
Quadro 6 – Lista de ensaiadoras ou assessoras de trabalho e coreografia da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	173
Quadro 7 – Autoria das coreografias descritas nos programas de espetáculos da Escola.....	195
Quadro 8 – Escola, grupos, bailarinas com destaque nacional ou internacional resultantes da Escola de Dança João Luiz Rolla.....	204

LISTAS DE ABREVIATURAS

ACM – Associação Cristã de Moços
BDBTD - Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
BDTD/UFRGS - Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFRGS
CIA – Conselho Internacional de descrição Arquivística
CEME – Centro de Memória do Esporte ESEFID/UFRGS
CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CBCE – Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte
ESEFID – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança
FGV – Fundação Getulio Vargas
FUNDARTE – Fundação Municipal de Artes de Montenegro
GF – Grupo Focal
GOCCA - Grupo Operacional de Cadastramento de Cursos Avulsos
HP – Hewlett-Packard
IBBD – Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação
IBICTI – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
LARG – Liga Atlética Rio Grandense
LAPA – Liga Atlética Porto Alegrense
LAPETT - Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades
LPHIS – Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som
LUME – Repositório Digital da UFRGS
MEEF – Movimento dos Estudantes de Educação Física
MIT - Massachusetts Institute of Technology
NORBRADE – Norma Brasileira de Descrição Arquivística
OAI – Open Archives Initiative
OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
PPGCMH – Programa de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano
PROPESQ/UFRGS – Pró Reitoria de Pesquisa da UFRGS
PST – Programa Segundo Tempo
PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
SEC/RS – Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul

CEEEd/RS – Conselho Estadual de Educação do Rio Grande do Sul

SBU – Sistema de Bibliotecas da UFRGS

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

WEB – World Wide Web

SUMÁRIO

1. OS PRIMEIROS PASSOS.....	22
2. O CENÁRIO.....	31
3. A ILUMINAÇÃO.....	36
3.1 OBJETIVO GERAL.....	44
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	44
3.3 OLHAR E OUVIR: VESTÍGIOS E TESTEMUNHOS.....	45
3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	51
3.5 FONTES IMPRESSAS.....	51
3.6 FONTES ORAIS.....	54
4. O ESPETÁCULO: A ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA.....	63
4.1 PRÓLOGO.....	65
4.1.1 João Luiz Ribeiro Rolla.....	66
4.1.2 O atleta.....	71
4.1.3 O bailarino.....	76
4.2 PRIMEIRO ATO: DÉCADA DE 1950.....	95
4.3 SEGUNDO ATO: DÉCADA DE 1960.....	154
4.4 TERCEIRO ATO: DÉCADA DE 1970.....	184
4.5 EPÍLOGO: DÉCADA DE 1980.....	198
4.5.1 O Apagar das Luzes.....	210
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	216
REFERÊNCIAS.....	222
APENDICES.....	234
ANEXOS.....	247

1 OS PRIMEIROS PASSOS

Descobri-me dançando muito cedo, em um tempo de recomendações médicas e aconselhamentos paliativos a uma saúde debilitada. Foi nesse tempo que me encontrei caminhando pela casa, sobre os dedos dobrados dos pés, encantada em dar os primeiros passos para chegar a uma sapatilha de ponta, *status* muito distante da real situação social de minha família. Guardadas as proporções das privações que os detrimientos socioeconômicos me causaram, em contraponto tive uma família muito presente e que me ajudou a ultrapassar as barreiras do impossível, física e socialmente.

Dancei. Dancei com as sapatilhas. Dancei sem elas, de pés descalços e de alma cheia de uma paixão sem fim pela dança.

Fui aluna da aluna da aluna de um grande mestre da dança da cidade de Porto Alegre e recebi seus ensinamentos através das gerações dançantes que passaram por mim.

Ainda pequena, vivi os primeiros passos do ballet clássico nos movimentos de minha doce professora Margô Leni Taube, época muito importante da qual guardo referências de sentimentos, de emoções, de aprendizagens para a vida.

Minha infância, para além das férias passadas em hospitais por conta de uma doença, a qual, segundo os médicos, me incapacitaria aos movimentos em pouquíssimo tempo de vida, foi marcada pela dança e pela vontade incansável de estar ali. Do ballet ao jazz, passavam por mim movimentos, expressões, ritmos e sensações que marcaram balizas para minhas futuras escolhas.

Cedo ingressei na universidade e, aos dezesseis anos, já cursava Psicologia. O mundo novo do “ser adulto” me pedia para escolher, e a dança ficou na memória. O curso que me ensinava a refletir sobre mim, meu eu, meu ser, fez-me entender que, se, nas classes universitárias, ao ouvir uma música que tocava no corredor, minha imaginação voava sem detença para criar movimentos e passos dançantes para aquele som que me roubava a atenção, meu mundo do movimento dançante não adormeceria em mim. Foi nesse momento que, por um período, a Psicologia me perdeu.

Na época, não havia, na cidade de Porto Alegre, o curso universitário de dança. Busquei então o que mais se aproximava das possibilidades de movimento e ingressei no curso de Educação Física. Caminho trilhado, a Educação Física me

possibilitou trabalhar com a dança em muitas escolas e pré-escolas e descobrir no trabalho com as crianças o melhor de mim. Nesse período, iniciei o Grupo de Dança Criativa Palco & Cia, na cidade de Canoas, que reunia alunas das escolas onde lecionava e fomentou a iniciação delas ao palco por aproximadamente 10 anos. Foi também nessa época que iniciei a especialização em Psicologia do Exercício na UFRGS e comecei a unir meus desejos de pesquisar os processos de escolha e motivações da prática da dança.

Aprender é mesmo o ópio do bem. Nessa sede por aprender mais e conhecer mais, alcei voo para longe para fazer meu primeiro mestrado. Na Espanha, Andalucia, na Universidad de Cordoba (UCO), vi e vivi outras danças e mais experiências em uma terra tão diferente e encantadora que surpreendia em pequenos detalhes e em grandes novidades. Concluí o mestrado em Ciencias de La Actividad Fisica y del Deporte na Facultad de Medicina da UCO, pesquisando sobre afetividade e contato corporal em crianças de 3 anos. E voltei ao Brasil.

Já lecionando em universidades particulares, em cursos de graduação e pós-graduação, fui trilhando minha trajetória docente universitária. Na UFRGS, como professora, ingressei em 2006 como assistente substituta do curso de Educação Física nas disciplinas de Análise e Expressão Rítmica e Danças Populares. Como entendo que o processo de “ensinagem”¹ (ANASTASIOU, 1997) é uma constante, voltei aos bancos do aprender para fazer meu segundo mestrado, agora no programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano (PPGCMH). Estudando as práticas corporais nas praças públicas da cidade de Porto Alegre, já encontrava a dança, manifesta na forma dos bailados festivos, nas demonstrações de Educação Física na Semana da Pátria. Aqui iniciei outra caminhada, que direciona parte do meu fazer atual.

Desde a graduação, identifiquei a ausência das nossas danças gaúchas como conteúdo de disciplinas do curso de Educação Física, tendo espaço unicamente em algumas vivências de uma ou duas aulas na cadeira de Rítmica Dança.

¹ A expressão ensinagem foi inicialmente explicitada no texto de L. G. C. Anastasiou (1997), resultante da pesquisa de doutorado *Metodologia do Ensino Superior: da prática docente a uma possível teoria pedagógica*. Termo adotado para significar uma situação de ensino da qual necessariamente decorra a aprendizagem, sendo a parceria entre professor e alunos condição fundamental para o enfrentamento do conhecimento necessário à formação do aluno durante o cursar da graduação.

Questionava-me constantemente sobre as razões pelas quais a universidade não possibilitava essa aproximação com a cultura e as tradições gaúchas.

Eu, que aprendi em família a dançar a vanera gaúcha colocando os meus pés sobre os pés do meu pai e o xote figurado pelas mãos de meu tio, refletia com estranheza esse distanciamento acadêmico das nossas próprias raízes. Foi então que optei abordar como conteúdo, na cadeira de Danças Populares, as Danças Tradicionais Gaúchas.

O interesse dos alunos pela “novidade” no currículo da Educação Física fez com que os ensaios daquelas danças ultrapassassem as horas-aula e comesçassem a configurar o que viria a se transformar no Projeto de Extensão Universitária Grupo de Danças Tradicionais Gaúchas TCHE UFRGS, que completará, em 2016, 10 anos. De tímidas apresentações com roupas emprestadas à turnê internacional na Ásia, na Turquia, e na Europa, na França, vão tantas experiências que enriqueceram o caminhar de todos que se aproximaram, passaram ou permanecem no grupo.

Hoje representamos a UFRGS em um grupo de 40 bailarinos que, atido às tradições de um povo culturalmente reconhecido e caracterizado por seus valores, sua tradição, sua história e acentuado regionalismo, propaga cultura enriquecedora do patrimônio histórico-cultural do Brasil, visando preservar, promover e transmitir as Danças Tradicionais Gaúchas, mantendo a autenticidade e a originalidade marcantes nas expressões dançantes dos povos.

Em 2010, fui aprovada no concurso público para professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, dando sequência a esse projeto, o qual está fundamentado na indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão pela ligação com meu campo de estudo, da história cultural da Dança, como de meu campo de prática docente nas Danças Populares.

De fato, é necessário fazer o que se ama para que o trabalho seja fonte de alegria. Realizo-me ao constatar quais ações posso fomentar na vida desses estudantes que, muitas vezes, procuram o grupo sem nunca ter dançado tais danças, mas que nutrem por elas admiração. Como professora universitária, tenho realizado muitos sonhos e, sem dúvida, o maior deles é fazer a diferença na vida dos que de mim se aproximam, buscando o bem comum.

E o ópio do saber bate novamente à minha porta. Agora busco a formação no doutorado e volto às minhas raízes para encontrar o professor da professora da minha professora de ballet.

Ingressando novamente no PPGCMH, inicio esta caminhada. Este encontro, na verdade, é um voltar a uma estrada em que muitas sementes foram lançadas e seus frutos me alcançaram. Volto para encontrar Margô Leni Taube, minha doce professora de ballet na cidade de Canoas, que foi aluna de Elizabeth Gutierrez, a Beth do Ballet Gutierrez, uma das maiores escolas de Ballet de Porto Alegre, que foi aluna do Mestre João Luiz Rolla, fundador da primeira escola de ballet dirigida por um homem na cidade de Porto Alegre, a Escola de Dança João Luiz Rolla, meu objeto de estudo nesta tese.

Para discorrer sobre esse objeto, busquei em disciplinas do programa e em cursos diversos aprofundamentos sobre questões que permearam os processos de reflexão em relação ao tema. E assim iniciei a jornada.

Com base em um currículo fundamentado na produção do conhecimento e a formação de pessoal qualificado para o exercício das atividades de ensino e de desenvolvimento científico e tecnológico, no âmbito das Ciências do Movimento Humano (PPGCMH, 2015), optei por cursar, no nível *stricto sensu*, para obter o título de doutorado, as disciplinas Introdução à Metodologia e Epistemologia; Estudos sobre instrumentos para coleta de informações na Pesquisa Qualitativa; Esporte, Estado e Política; Estudos Individuais Programados – Gênero e Esporte; Seminário Avançado – Documentação e novas tecnologias de divulgação científica; Tópico Especial III – Cânone e Desejo: Abordagens Histórico-Coreográficas; História Cultural e História da Educação.

Esses estudos, trazendo pertinência ao que buscava desenvolver, me possibilitaram uma visão ampliada sobre a pesquisa qualitativa, sobre a importância do acesso livre à informação e, sobretudo, sobre o lugar da dança na história e sobre minha responsabilidade em trazer à visibilidade a história que me antecedeu, dando lastro, também, para minha caminhada.

Chamo a atenção para duas experiências nessas disciplinas cursadas, em particular.

A primeira foi a disciplina de Tópico Especial III – Cânone e Desejo: Abordagens Histórico-Coreográficas, a qual foi uma ação de colaboração do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PGAC/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (PPGAC/UFRGS) e do Curso de Graduação em Dança da UFRGS, coordenada pelas Professoras Dras. Sayonara Pereira (USP) e Mônica Fagundes Dantas

(UFRGS), recebendo como convidada a palestrante Profa. Dra. Cláudia Jeschke, da Universidade de Salzburg.

A partir da interpretação, e verdadeira tradução, de notações de obras de dança dos séculos XVIII, XIX e XX, para que pudéssemos hoje reviver o gesto representativo da dança de uma época, tive a oportunidade de compreender o processo utilizado no “olhar e ver” das notações e escritos coreográficos dessas danças e até a reprodução e apreciação da dança que havia sido notada. A impressionante tarefa de interpretar as utilizações de um artefato cultural como a dança são as possibilidades de práticas que comunicam algo e que estão postas para análise. Esse trabalho de análise e tradução do artefato cultural como veículo de informação sobre uma época, para além de simplesmente comunicar ou informar, interage com o leitor pela materialidade escrita/desenhada e *a posteriori* inscrita em si no gesto dançante.

Essa prática reprodutora de uma mente criadora, inventiva e produtora de uma dança que foi “caligrafada” em determinada época não está limitada ao significado do texto/imagens, porque, ao ler/ver/apreciar, eu aciono memórias de outras leituras/imagens para atribuir significado ao que está sendo lido/visto.

As experiências vividas nessa disciplina resultaram em significados distintos, plurais, especialmente porque eles se deram, no transcorrer da aula, de maneira individual e coletiva, nas práticas, que se tornavam protocolos herdados com possibilidades inovadoras, íntimas ou públicas, ora na dança que comunica, ora na escrita que a comunica.

Nessa perspectiva, tive a possibilidade de ver no trabalho executado de garimpo, nas escritas de um tempo remoto, a importância de lançar luz à história que nos forma ou nos tange por termos escolhido a dança como caminho. O trabalho de resgate dessas notações de coreografias e sua leitura como prática corporal na dança nos dias de hoje, tempos tão distantes dos que os deram origem, me motivou ainda mais a persistir no caminho de trazer à luz, pela história cultural, a história da dança que me cerca.

Assim, identifico que não existe um sujeito que é capaz de conhecer uma realidade na sua totalidade. Nosso conhecimento sempre será um conhecimento aproximativo, e é nessa aproximação que pretendo continuar na busca por solidez teórica para explicar com ela minha empiria; para refutar a teoria com base na minha

empíria; para estabelecer diálogos e debater inconformidades teóricas e empíricas; para ir além do que temos até aqui.

A segunda disciplina que destaco é a cursada no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS (PPGEDU/UFRGS), História Cultural e História da Educação, ministrada pela Professora Dra. Maria Stephanou. Abordando o itinerário intelectual do autor Roger Chartier, discutindo seus estudos historiográficos sobre os temas como a história do livro, da leitura e da escrita, a circulação de impressos e imagens, a cultura do objeto escrito, os processos de apropriação e práticas de representação, pude examinar as repercussões de seu pensamento teórico. Sobretudo ler e aproximar-me dessas obras, refletindo acerca de sua inscrição no campo da História Cultural, examinando as potencialidades de suas proposições como estratégia analítica para a pesquisa, foi um caminho de aprofundamento de conceitos que opto por utilizar ao abordar as representações nesta tese. Minha direção toma como alerta, então, a internalidade dos espaços, suas nuances, suas características e, assim como Chartier realiza a análise de objetos culturais e seus protocolos, encaminho-me para olhar meu objeto de estudo para além do que ele prontamente se mostra no campo, entendendo o que representou e representa no campo da dança.

Dança. Escolhi escrever sobre a história de uma Escola de Ballet. Senti, portanto, necessidade de colocar as palavras a dançar em mim. Para isso, busquei me aproximar da mesma linguagem da dança com que trabalhava meu objeto de estudo: o ballet. Iniciei, dessa maneira, a cadeira de Estudos em Dança Clássica I como aluna especial no Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. O curso em que leciono me teve como aluna.

Vi, então, com óculos de quem quer aprender, quer conhecer, quer descobrir e tinha esquecido no tempo a alegria de sentir. O ballet guardado no meu corpo, após tantos anos, encurtou. Encurtaram-se minhas pernas alongadas, meus braços que alcançavam, meus dedos que se tocavam. Constatei que o ballet de um corpo de 16 anos guardado dentro de um corpo de 40 anos não é o mesmo, a não ser nas memórias. No tempo remoto em que andava pela casa, aos 6 anos de idade, sobre os dedos dobrados dos pés, e dizia para todos: sou bailarina e fico na ponta!, precisei de paciência para entender que deveria existir uma sapatilha com ponta de gesso entre o pé e o chão, até o dia em que ela chegou aos meus pés. Desse tempo até o retorno às classes, passaram-se incontáveis dias. Mas era necessário

encontrar o ballet que existia dentro de mim para sentir novamente e tentar me aproximar ainda mais da história que pretendia contar.

Na aula de ballet do curso de graduação em dança, com malha, meias e sapatilhas, identifico um sentimento latente: felicidade. E é nesse momento que todas as teorias começaram a dançar dentro de mim, quando voltei a ser aluna. Aluna da dança. Do curso que sempre sonhei fazer.

Toma-me, então, nesse retorno às práticas clássicas de dança, o sentimento de nostalgia do gesto. A cada passo retomado no meu corpo, eu voltava no tempo, e isso foi, sem dúvida, transformador. Minha intenção inicial era uma aproximação prática ao assunto, já que a disciplina fala sobre a prática de vida do meu objeto de estudo ligada incondicionalmente ao *corpus* empírico que analiso. Mas misteriosamente a experiência foi além quando me levava pela curiosidade de perceber qual movimento voltaria em mim na aula daquele dia. Recordei muito e vivi com prazer o ritmo, o equilíbrio, a coordenação necessária aos exercícios no ballet. Isso sempre foi e sempre será um desafio instigante dessa arte. Travei batalhas internas que resultaram sempre em consciência e reflexão de que é preciso entender o tempo. Foram momentos de experiência única que me fizeram sentir voltar nesse tempo que não somente foi, mas sempre será parte da minha constituição como dançante.

Essa retomada de aspectos da minha trajetória elucida o quão envolvida na dança de tantos tempos eu me encontro neste momento em que me entrego à missão de escrever minha tese. Minha, pois que me entendo em missão particular de continuar a dançar com os argumentos, os contrapontos, as descobertas, as premissas, as categorias, os figurinos, as luzes, o palco, mesmo que escrevendo. O dançar das palavras também é um espetáculo, dos tantos que dancei e dançarei.

Nesses espetáculos, momentos atemporais, com lógica própria, acontecidos em um lugar inventado no tempo, eivado de distintas e generosas emoções, compartilhei muito da minha história.

Hoje ensino essa arte e me inclino a pesquisar a dança que de mim está tão próxima desde os meus primeiros passos. Guardo desse tempo minhas caixas de fotografias, programas, convites de espetáculos, meus figurinos antigos, todos objetos que narram minha história e guardam uma temporalidade fugaz que, mesmo tendo passado, está sempre presente.

E foi com o cuidado que aplico a esses pequenos contares da minha história e a esses objetos que dizem sempre muito mais para mim que para os que os possam manuseá-los que me inclinei à pesquisa em acervos pessoais.

Dados os primeiros passos, então, entendi ser necessário produzir minha tese como se produz um espetáculo, com cenário, iluminação, sonorização, ensaios, figurinos, bailarinos, plateia... pontos relevantes para que a realização desse momento ímpar, para a dança, aconteça. Assim, ao abrir as páginas desta tese, abriu-se para mim a construção de um espetáculo de dança escrita, onde tenho a redundante ação de dar luz à Escola de Dança João Luiz Rolla.

No capítulo O Cenário, o fundo de palco do espetáculo, local onde é dado ver a arte da dança, abordo o marco teórico que elegi para a análise do contexto estudado, a História Cultural. Sob esse aporte para a discussão teórica é que pretendo contemplar o desenrolar da cena.

No capítulo A Iluminação, apresento o método escolhido para dar luz a esta análise, fazendo uso da História Oral em entrevistas com ex-alunas e ex-alunos da Escola, seguindo uma planificação regulamentada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pois que foram realizadas dentro do projeto Garimpendo Memórias do Centro de Memória do Esporte (CEME) da ESEFID/UFRGS². Além desse primeiro acercamento em entrevistas individuais, proponho a proximidade ao acervo pessoal de João Luiz Rolla através da formação de um grupo focal (GF) com ex-alunas de sua Escola, possibilitando a aproximação e o manuseio dos documentos, o que proporcionaria essa iluminação à memória de um coletivo que viveu determinado período, em nexos diretos, com relações diversas, a mesma história.

Assim considero a importância da produção e difusão do conhecimento, oportunizando maior visibilidade e acessibilidade a esse acervo pessoal e, conseqüentemente, à Escola de Dança João Luiz Rolla por meio do Repositório Digital do CEME, sendo este ancorado no Repositório Digital da Universidade

² O Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEME) foi implantado em janeiro de 1997, como fruto de um projeto inicial para a criação do Memorial ESEF/UFRGS em conjunto com a Biblioteca Edgard Sperb (Biblioteca setorial da Escola de Educação Física). Tem como missão reconstruir, preservar e divulgar a memória do esporte, educação física, lazer e dança no Rio Grande do Sul e no Brasil. Maiores informações sobre as atividades desenvolvidas pelo CEME estão disponíveis em <<http://www.esef.ufrgs.br/ceme/>>. Acesso em: 24 fev.2014.

Federal do Rio Grande do Sul (LUME)³, atendendo às políticas públicas de acesso livre à informação.

No capítulo O Espetáculo: a Escola de Dança João Luiz Rolla, que é o objeto de estudo desta tese, abordo em prólogo, três atos e epílogo o desenvolver dessa história, no período de 1957 a 1986, com base em um catálogo de mais de 1.000 itens documentais do acervo pessoal do professor João Luiz Rolla pertencente ao CEME. Tal acervo é composto por fotografias, figurinos, desenhos de figurinos, programas de espetáculos, certificados, diplomas, entre outros itens, e por 48 entrevistas com os sujeitos envolvidos que viveram, acompanharam ou assistiram essa história. Esse capítulo se encontra subdividido nas décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980, visando dar uma maior clareza aos acontecimentos e relacionando-os ao entorno que os cercaram.

No capítulo O Apagar das Luzes, autorizo-me a ir além de meu marco teórico para contemplar o leitor com os desenlaces finais dessa história.

Por fim, traço as Considerações Finais desta tese.

Ouçõ agora os sinais⁴ de aviso para o início do espetáculo.

Há três anos, soou o primeiro sinal, quando de minha aprovação para cursar o Doutorado no PPGCMH da UFRGS.

Há dois anos, soou o segundo sinal, quando de minha qualificação de projeto de tese nesse programa.

Hoje soa o terceiro sinal, e posso então ouvir o ruído das roldanas que carregam o veludo vermelho que descortina essa minha caminhada.

Abriram-se as cortinas.

³ O LUME é reconhecido internacionalmente e ocupa o 41º lugar dentre mais de 1.500 repositórios digitais em todo o mundo segundo o *Ranking Web of World Repositories*, elaborado pelo *Cybermetrics Lab*, grupo de pesquisa do *Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)*, ligado ao Ministério da Educação da Espanha. Maiores informações podem ser encontradas em <<http://www.lume.ufrgs.br/>> e na Portaria n.º 5.068 da Reitoria da UFRGS, de 13 de outubro de 2010, disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/arquivos_download/Portaria-5068.pdf>. Acesso em: 22 fev.2014

⁴ Os sinais sonoros de aviso para início do espetáculo foram utilizados pela primeira vez no século XVII pelo mestre da comédia satírica Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière. Ele inicialmente acalmava o público com várias batidas no chão com uma batuta. Em sequência, dava três batidas, indicando que o espetáculo iria começar. Hoje, as pancadas de Molière foram substituídas por sinais sonoros. Os dois primeiros sinais soam indicando que todos devem entrar e ocupar seus lugares. O terceiro sinal indica o início do espetáculo. Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=447>>. Acesso em: 24 fev.2014

O CENÁRIO

Ilustração 1 – Cenário da coreografia “Grand Canyon Suíte” da Escola de Dança João Luiz Rolla em setembro de 1958.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102924>>. Acesso em: 05 set.2015.

2 O CENÁRIO

Preparar o cenário para um espetáculo de dança é algo deveras desafiador. Há que se ter a capacidade de escolher um que abrigue as mais diferentes performances/histórias que acontecerão em frente a ele sem que destoe, ou que sobrepuje o corpo de baile. Sobretudo, ele deve dialogar, se inter-relacionar, ser capaz de abrigar os acontecimentos fazendo parte deles.

Neste estudo, o cenário que utilizo como aporte teórico às discussões e reflexões resultantes é a História Cultural. Essa vertente da história, chamada inicialmente de nova História Cultural, traz como cerne de análise as práticas e as representações que, por tratar-se de uma nova possibilidade de cenário, não são necessariamente admiráveis simplesmente por serem novas, nem as velhas desprezíveis por serem velhas, alertando para o cuidado de não se escolher o novo pela simples sedução de ser novo (BURKE, 2005). Sem dúvida, a História Cultural traz amplitude e profundidade de análise a temas que estavam marginalizados nas preocupações dos historiadores, e minha escolha se dá nesse sentido.

A História Cultural abriu um leque de possibilidades temáticas para pesquisa e análise, permitindo o debruçar sobre as potencialidades desses temas. Dentre estes, foram incorporados os estudos de gênero, a família e a infância, o crime e a festa, entre tantos outros possíveis temas de estudo. Isso significa, de início, a substituição da história como processo por outra que permita recortes temáticos, menos presa à sucessão dos fatos em uma escala temporal e evolucionista.

Sua maneira de análise permite entender que, se não é possível voltar no tempo e estar no passado para viver os fatos que estudamos, é através da interpretação das fontes que vamos contar uma versão dessa história, firmados na busca da aproximação da verdade vivida no passado, mas com o olhar do presente (PESAVENTO, 2002). É a partir da valorização da representação dos fatos, da aproximação ao assunto, da capacidade de erudição sobre este e da conclusão de não existência de uma verdade absoluta que se dá essa reconstrução histórica.

A História Cultural, que aqui considero, não se trata de mais uma compartimentalização da história, mas de uma tendência que busca a abrangência e a totalidade, baseada na inter-relação ativa entre as múltiplas dimensões do real. Assim, cada contexto histórico seria, em si, único, e a tarefa do pesquisador seria a de descobrir os nexos existentes em cada um, e em suas múltiplas relações.

“Des-cobrir”⁵ representações culturais de determinada sociedade passa a ser tarefa que, me leva a pensar, no domínio da história, se é possível atingir algo que não seja uma representação, uma vez que o passado já nos chega como imagem e discurso sobre algo acontecido antes.

Roger Chartier (2000), um dos maiores estudiosos e expoentes da História Cultural, vindo da terceira geração da Escola de Annales⁶, entende que as representações coletivas, ao mesmo tempo que são matrizes construtoras da ordem social, são elaboradas através de cruzamentos múltiplos e díspares com as práticas sociais. A trama do tecer e retecer de alianças do contexto social, as múltiplas práticas e correlações que se estabelecem são, por assim dizer, o pressuposto das representações do real.

A História Cultural tem sua palavra a dizer, elementos a contribuir à compreensão das estruturas passadas e atuais e ao planejamento do futuro e, além disso, por serem os processos históricos sempre únicos, acabam por iluminar em perspectiva as condições comuns a todos eles, ou a certo número (CARDOSO, 1992).

Aliás, Marshall Sahlins já alertava em suas Ilhas de História que aquilo que os antropólogos chamam de estruturas, as relações simbólicas de ordem cultural, são um objeto histórico, em razão de a cultura ser alterada historicamente na ação (SAHLINS, 1995). Assim, parto da premissa fundamental da História Cultural de que os eventos acontecem e os atores operam nos acontecimentos em inter-relação com o seu ambiente ou cultura.

Dessa maneira, ouvir os atores sociais é des-cobrir os acontecimentos, possibilitando as interpretações dos fatos, tantas quantas forem possíveis fazer.

Por esse motivo, Chartier (1991) fala tão de perto ao meu entendimento, afirmando que a História Cultural poderá identificar o modo como em diferentes lugares (espaço) e momentos (tempo) determinada realidade social é construída,

⁵ Ao utilizar uma nova escrita para a palavra descobrir, trago minha visão de como podemos chegar às representações culturais que determinado grupo fez de si mesmo. A palavra cobrir, significando colocar o véu, não permitir a visão, vem auxiliar minha ideia de que o que representou tal ação para certo grupo só poderá ser compreendido quando tirarmos o véu que o cobre. Des-cobrir, grafado nessa forma separada, significará, no desenvolvimento do trabalho, tirar esse véu, trazer à luz.

⁶ Sobre a Escola de Annales Barros (2010), traz como resumo uma discussão acerca do movimento dos Annales, com ênfase na possibilidade de enxergar as diversas fases do movimento. Ao lado disso, são apresentados alguns dos principais aspectos que constituem a identidade dos Annales como um movimento: a interdisciplinaridade, a problematização da História e as novas proposições nas formas de conceber o tempo. Ver também Burke(1997).

oferecendo-se à leitura, à análise de outrem. Assim, dá a possibilidade de observar a cultura enquanto prática e estudá-la através de categorias estabelecidas. Essas categorias dão norte à visão, em um horizonte muito amplo de possibilidades.

Dentre essas categorias, as práticas e as representações surgem com propósitos claros. As práticas fazem reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição. Por sua vez, as representações serão sempre motivadas pelos interesses dos grupos que as tramam. E é aqui que volto o olhar cuidadoso para cada categoria, fazendo-se necessário o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza, pois, sendo também portadores do simbólico, esses discursos dizem sempre mais do que aquilo que mostram, carregam sentidos ocultos, que foram construídos social e historicamente, e assim se internalizaram no inconsciente coletivo, passando a ser identificados como naturais.

Ao criticar a divisão estabelecida entre as objetividades das estruturas e a subjetividade das representações, Chartier (1991, p. 183) chama a atenção para o fato de que essa “clivagem permeou a história, a etnologia e a sociologia, opondo abordagens estruturalistas a procedimentos fenomenológicos, as primeiras trabalhando grupos e relações e as últimas, valores e comportamentos”. Pelo olhar de Chartier (1991), a superação dessa dicotomia exige em primeiro lugar considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras *instituições sociais*, incorporando sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social e, ainda, considerar as representações coletivas como as matrizes de práticas construtoras do próprio mundo social.

A riqueza de estudar e escrever a história de determinado acontecimento está na possibilidade criativa, investigatória e no olhar não convencional da linearidade das fontes. É necessário estar sensível ao manuseio do referencial teórico, pois isso direciona várias perspectivas de análise. Fazer história da história é uma arte e um grande desafio, resultado do grande compromisso com o estudo do ser humano no tempo, buscando entender as suas representações de mundo, verificar a sua cultura, além de levantar os fatos e obras de um tempo não vivido, mas que deixou vestígios (BURKE, 2005; PESAVENTO, 2002).

Entendo que devo estar atenta para o fato de que, para ultrapassar o nível da mera história-curiosidade ou do modismo, se tiver qualquer pretensão explicativa, não posso deixar de fazer uma incursão sobre as diversas reflexões teóricas que já

se efetuaram sobre esse tipo de objeto, até mesmo para constatar os limites e zonas inconclusas que este possui. Essa reflexão é complexa e sujeita a muitos ângulos de aproximação, provando que terei muito a caminhar no sentido de fazer avançar o conhecimento histórico.

Assim, proponho-me a, amparada pelo cenário da História Cultural e baseada nos conceitos estruturantes das práticas e representações, elaborar uma narrativa histórica sobre meu objeto de estudo, a Escola de Dança João Luiz Rolla. Nesse sentido, amparo-me no que diz Walsh (1991), de que o pesquisador não se contenta com o simples descobrir dos fatos passados, mas deseja contribuir com sua análise sobre o que aconteceu e por que aconteceu, vendo o acontecimento como parte de um processo, situado em determinado contexto, relacionado com outros acontecimentos. A narrativa passa a ser, então, não um simples registro de acontecimentos passados, mas um registro significativo do passado, uma exposição na qual os fatos possuem conexão entre si.

Para tanto, Walsh (1991, p. 69-70) chama a atenção para uma das ações do pesquisador quando:

[...] utiliza o procedimento de coligar os acontecimentos, que é uma parte importante do pensamento histórico. Busca os conceitos ou ideias dominantes esclarecendo os fatos, procura fazer conexões entre aquelas ideias e depois mostra os fatos detalhados e inteligíveis construindo uma narrativa “significativa” e coerente dos acontecimentos. Este processo de coligação é certamente uma especificidade do pensamento histórico [...].

Dessa forma, ao reconstituir o acontecimento, forma juízo de valor, fazendo com que o pensamento histórico, na relação com o objeto, se torne conhecimento. Ricoeur (2007) afirma que, para compreender as ações históricas, é necessário captar em conjunto os agentes das ações, as intenções que motivam as suas ações, as próprias ações e as suas consequências, refletidas em um contexto social.

Esse ato de narrar está presente em todas as culturas, e sua importância está manifesta como forma universal de falar, dando sentido à experiência humana (CARRETERO, 2007).

Posto o cenário da História Cultural, preparado está o palco. Passemos ao aparato cênico da iluminação.

A ILUMINAÇÃO

Ilustração 2 – João Luiz Rolla e alunas em cena da coreografia
“Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102760>>.
Acesso em: 05 set.2015.

3 A ILUMINAÇÃO

Imagine-se sentado em uma plateia escura.

Privado do sentido da visão, você aguça os demais sentidos para entender o que acontece ao seu redor. Silencia para ouvir com mais atenção vestígios do que está para acontecer.

Agora, você pode ver um pequeno foco de luz que se acende lentamente, no centro do palco.

Lá, nesse foco, uma caixa fechada, e nada mais.

Todo fascínio exercido pela curiosidade do que ela pode conter deverá seguir hipnotizando sua atenção e de todos na plateia. Mesmo que ela não seja imediatamente aberta, você vai conjecturar sobre inúmeras possibilidades de sua existência. Vai relacioná-la com o nome do espetáculo, com a cor que ela tem, se há outras como ela pelo palco, se não há. O espaço que ela ocupa poderia abrigar em si tantas coisas quanto sua capacidade inventiva puder imaginar.

E todo esse turbilhão de possibilidades e pensamentos foi causado em você por um único e sutil aparato: um simples fecho de luz.

A iluminação é, sem dúvida, o que dará norte, aclarando, esclarecendo os fatos. Não é por acaso que utilizamos tantas palavras com o mesmo radical da palavra luz na língua portuguesa, no sentido de compreender, entender, ver melhor. Como também não é por acaso minha escolha metafórica para o título deste capítulo.

A História Oral ilumina a busca do conhecimento e da informação, como meio de transformação para pensar a sociedade e os projetos de melhoria da vida coletiva com base em saber acadêmico rigoroso e comprometido.

Toda ação da História Oral é transformadora, pois compreendemos os fatos para explicá-los e, explicando, os transformamos (MEIHY, 2006). Pollak (1987 apud SILVA, 2002) apresenta uma análise bastante interessante sobre o surgimento da História Oral. Para o autor, ela é fruto das lutas de afirmação no campo científico. A História Oral se constituiu em oposição a uma história dominante, oficial e acadêmica. Surge como uma história vinda de baixo, tanto na indicação do objeto de estudo como na posição dos pesquisadores no campo científico (polo dominado da historiografia). Essa história nova ganhou um bom número de adeptos dentro e fora da história acadêmica, alcançando expansão ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Ferreira (1994) analisa que a História Oral se afirmava como instrumento de construção de identidade de grupos e de transformação social em uma História Oral militante. Essa visão não foi, no entanto, hegemônica, surgindo também trabalhos com uma visão mais crítica dos próprios objetos de pesquisa.

Portelli (1997, p. 39) salienta que “O que faz a História Oral diferente” é que ela:

[...] não tem sujeito unificado; é contada de uma multiplicidade de pontos de vista, e a imparcialidade tradicionalmente reclamada pelos historiadores é substituída pela parcialidade do narrador. “Parcialidade” aqui permanece simultaneamente como “inconclusa” e como “tomar partido”: [...] já que os “lados” existem dentro do contador. A confrontação de suas diferentes parcialidades, confrontação como “conflito” e confrontação como “busca pela unidade”, é uma das coisas que faz a História Oral interessante.

A partir de então, seu desenvolvimento pode ser avaliado em sentidos distintos. No primeiro sentido, os depoimentos têm a função de preenchimento de lacunas da documentação escrita (contribuem com informações); e, no segundo, visam ao estudo de representações, concedendo importância para as relações entre memória e história (FERREIRA, 1994).

A História Oral dá voz para o rompimento de uma linearidade e homogeneidade sobre um objeto, dado que houve posições distintas e visões que revelam conflitos que tomaram a frente na formação de práticas culturais.

Nesse caso, o contexto social traz explicações para compreender o objeto estudado. A relação entre o indivíduo e o contexto – problematizada por autores como Rojas (2000), Levi (1996), Le Goff (1992) e Revel (1998) – aborda possibilidade inversa à de que o objeto é o fio condutor que levará ao social. Ela poderá levar a outros fios, como, por exemplo, os espaços de sociabilidade por onde circulava e como estes podem ter lhe influenciado, as leituras realizadas e sua reelaboração pessoal, os códigos de moral da época e suas interpretações/manipulações próprias (MEIHY, 2006).

Como referência teórico-metodológica de trabalho com História Oral e hoje reconhecido como uma referência nacional e internacional em trabalhos que tematizam a história do Brasil, o Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), ligado à Fundação Getúlio Vargas, traz que:

A História Oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar deste objeto de estudo. Como consequência, o método de História Oral produz fontes de consulta (entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, etc., à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam (ALBERTI, 1989, p. 1-2).

É assim que, ao ouvir as vozes de outras *vidas envolvidas*⁷ nessa relação de construção de práticas culturais do objeto, a História Oral dá lastro para a investigação que me proponho. Nesse sentido, concordo com Caldas (2001), que aborda com clareza a noção de transformação da natureza do saber, centrando-se no princípio da transcrição, que seria mais do que a transformação do oral para o escrito, abarcando todo o processo de elaboração do projeto em História Oral.

E esse material produzido deve, por direito constitucional, ser dado a conhecer. O acesso livre à informação⁸ surge embasado no direito à informação já esboçado no art. 19 da Declaração Universal dos Direitos do Homem. Ele carrega em si uma flexibilidade que o situa não apenas como um direito civil, mas também como um direito político e um direito social, compondo uma dimensão historicamente nova da cidadania (JARDIM, 1999).

Entendo que a noção de acesso à informação relaciona-se, portanto, a esse direito, mas também a dispositivos políticos, culturais, materiais e intelectuais que garantam o seu exercício efetivo. Esse direito não se consolida sem o acesso intelectual à informação.

Nessa perspectiva, a comunidade acadêmica mundial organizou esforços e criou um movimento político conhecido como Iniciativa dos Arquivos Abertos (*Open Archives Initiative – OAI*) que defende o acesso livre, gratuito e irrestrito aos resultados de pesquisas científicas e/ou acadêmicas via *web* (SANTOS JUNIOR,

⁷ Grifo meu para as nuances *sui generis* da nossa língua portuguesa que dizem mais do que pretendemos.

⁸ Para conhecer a legislação que regulamenta o acesso livre à informação, consultar, na Constituição Brasileira, o art. 5º, incisos XIV e XXXIII; o art. 37, § 3º, inciso II; o art. 216, § 2º; a Lei n.º 12.527, de 18 de novembro de 2011, que regulamenta o acesso a informações; e o Decreto n.º 7.724, de 16 de maio de 2012, que regulamenta a Lei de Acesso à Informação. Disponível em: <<http://www.acessoainformacao.gov.br/acessoainformacaogov/acesso-informacao-brasil/legislacao-relacionada.asp>>. Acesso em: 24 fev.2014.

2010). Kuramoto (2006, p. 94) afirma que “a meta principal desta iniciativa é contribuir de forma concentrada para a transformação da comunicação científica”.

No primeiro encontro oficial de criação do acesso aberto, foi redigido e assinado um documento em torno de dois princípios fundamentais:

- 1) As informações e os conhecimentos científicos, sobretudo, os financiados com recursos públicos devem ser disponibilizados para toda humanidade de forma irrestrita; e
- 2) A internet se configura como o meio tecnológico capaz de viabilizar o princípio anterior. (FERRARI, 2012, p. 30)

Esses princípios são alicerçados, segundo Suber (2003, p. 93 apud Baptista et al., 2007, p. 5), “na acessibilidade ampla e irrestrita a conteúdos disponíveis em formato digital, no sentido em que remove barreiras de preço e de permissão, tornando a literatura disponível com o mínimo de restrições de uso”.

A repercussão do movimento Acesso Aberto envolve instituições governamentais representativas, como é o caso do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Esse Instituto, por meio de proposta conjunta entre o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e a Fundação Getúlio Vargas (FGV), foi criado, em 27 de fevereiro de 1954, pelo Decreto n.º 35.124, primeiramente como Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), integrando a estrutura organizacional do CNPq. O Instituto passou por uma transformação, inclusive com a mudança de nome (para IBICT), com a publicação da Resolução Executiva do CNPq n.º 20/76, consolidando-se, então, como órgão que coordenaria, no Brasil, as atividades de informação em ciência e tecnologia.

O IBICT hoje é referência em projetos voltados ao movimento do acesso livre ao conhecimento. Exemplo desse compromisso é a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD), lançada em 2002, que utiliza as mais modernas tecnologias de arquivos abertos e integra sistemas de informação de teses e dissertações de instituições de ensino e pesquisa brasileiras. A BDBTD possui um acervo de mais de 126 mil teses e dissertações de 90 instituições de ensino. Isso faz dela a maior biblioteca dessa natureza no mundo em número de registros de teses e dissertações de um só país⁹.

⁹ Maiores informações em <<http://www.ibict.br/>>.

De fato, o Acesso Aberto torna-se realmente literal por promover o fluxo de informação e sua distribuição para um público ampliado, por meio de publicações de periódicos científicos e pelo depósito das publicações dos pesquisadores em sistemas de informação chamados de repositórios digitais.

Segundo Harnad (2004), ambos devem ter políticas de uso claras e alinhadas com os princípios do acesso aberto. A primeira alternativa, a dos periódicos, é denominada via dourada (*golden road*) e abrange os periódicos científicos eletrônicos; o acesso aberto aos seus conteúdos é garantido pelos próprios editores. A segunda, dos repositórios digitais, é chamada de via verde (*green road*) e trata do arquivamento realizado pelos próprios autores dos artigos científicos, já publicados ou aceitos para publicação, com autorização dos editores, para que possam ser disponibilizados em um servidor de arquivo aberto (ALVES,2008).

O termo repositório tem sido frequentemente usado para designar o armazenamento de objetos digitais, o que significa afirmar, como nos diz Masson (2008, p. 112), que eles são:

[...] frequentemente conceituados em relação às suas funções de reunir, preservar, dar acesso e disseminar o conhecimento de uma instituição científica, ou de uma área do conhecimento, aumentando sua visibilidade e se constituindo numa ferramenta de gestão do conhecimento científico.

Nesse processo, vão surgindo iniciativas de divulgação do conhecimento em acesso aberto que, tendo seus objetivos e estruturas distintos, primam pela interoperabilidade com os sistemas equivalentes das outras instituições parceiras no cenário nacional e internacional (OPEN ARCHIVES INITIATIVE – OAI, 2009) e com os sistemas já existentes na própria instituição que os sedia, aumentando a precisão e a exaustividade da recuperação da informação e a sustentabilidade do repositório (HARNARD, 2004; LEITE; COSTA, 2006; SILVA; TOMAÉL, 2008).

Assim, surgem os Repositórios Institucionais, que visam promover o acesso livre à informação científica e acadêmica e, sobretudo, possibilitam armazenar, preservar e divulgar a produção intelectual, aumentando o impacto e a visibilidade das pesquisas desenvolvidas nas instituições (CAMARGO, 2006). Os repositórios institucionais, por serem multidisciplinares, podem se subdividir em repositórios temáticos que se restringem a uma área específica de conhecimento. O repositório

institucional é então a reunião de todos os repositórios temáticos hospedados em uma organização.

Atenta a essa nova era do acesso ao conhecimento, a UFRGS criou, em 2007, o repositório digital LUME como proposta de ampliação da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFRGS (BDTD/UFRGS), que foi o veículo escolhido, em 2001, para divulgar e preservar um acervo em contínuo crescimento, por agregar à descrição bibliográfica e temática o conteúdo do documento (PAVÃO, 2008).

O Repositório assume papel relevante na tarefa de reunir o acervo digital das demais coleções existentes no Sistema de Bibliotecas da UFRGS (SBU) e coleções dispersas em outros órgãos da Universidade, otimizando sua organização, gerenciamento, manutenção e compartilhamento de recursos e possibilitando aos usuários finais a realização de buscas em um único portal de informações de acesso irrestrito (PAVÃO, 2008).

Entre esses órgãos da UFRGS, encontra-se a Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, que dá sede ao Centro de Memória do Esporte (CEME), implantado em janeiro de 1997 tendo como principal objetivo a recuperação e a preservação de fontes documentais escritas, audiovisuais, iconográficas e tridimensionais (GOELLNER, 2003). Entendido como um lugar da memória (NORA, 1993), é também um espaço de produção cultural cuja política de documentação e informação está voltada, prioritariamente, para o desenvolvimento de estratégias de acessibilidade às coleções e acervos que o constituem. Promovendo a visibilidade do acervo, realiza exposições, mostras fotográficas, palestras, oficinas temáticas, seminários, cursos, sendo um propulsor na produção de pesquisas que resultam em publicações de livros, teses, dissertações, monografias e artigos científicos.

Assim, no palco, após a incidência desse primeiro fecho de luz sobre a “caixa” que, simbolicamente, abriga o acervo pessoal de João Luiz Rolla, estabeleci que, amparada pela História Cultural, guiada pela metodologia da História Oral, possibilitando o acesso livre à informação resultante, o tema acadêmico escolhido para esta tese é a Escola de Dança João Luiz Rolla, estudo esse temporalmente limitado por sua criação em 1951 e seu término de atividades em 1986.

Trata-se de um objeto de estudo identificado a partir de um campo empírico específico, mais precisamente, de seu acervo pessoal, inédito em pesquisas na área da historiografia, e que, sobretudo, traz fortes ligações com os sujeitos envolvidos, fontes orais desta pesquisa. Tais sujeitos trarão aporte discursivo ao estudo, uma

vez que viveram a realidade da Escola durante os anos de sua existência, sendo produtos dela.

A centralidade do assunto elegido nos documentos do acervo é sobremaneira absoluta em ligações com a história da Escola desde sua concepção. Fomentado pelo próprio criador da Escola, o acervo é riquíssimo em detalhes dessa história não contada, e entendo não ser por acaso que ele assim o concatenou.

Dar visibilidade a uma história que está praticamente invisível e que traz ao conhecimento uma Escola que figurou entre as precursoras do ensino da dança em Porto Alegre é meu escopo. Busco olhar para uma manifestação social que se dá na prática da dança e que reconheço como uma atividade cultural mobilizadora e construtora da identidade de um povo, através da manifestação de uma subjetividade coletiva ou individual (VEYNE, 1998).

Para Thompson (1992, p. 17), “a memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos”. Nesse sentido, pretendo colocar em diálogo as fontes documentais e fontes orais na análise coletiva desse acervo a partir do olhar de suas ex-alunas, suscitando a memória da trajetória vivida em traços, por todas elas, de maneiras distintas, mas que, unidas, podem contar uma nova versão da história.

Justifico a escolha deste tema de estudo, pois que, a partir, e como resultante, desse primeiro fecho de luz sobre o acervo pessoal de João Luiz Rolla, foi possível identificar vestígios de uma Escola de Dança:

- a) com mais de três décadas de atuação, especificamente 35 anos no cenário da dança de Porto Alegre;
- b) que realizou aproximadamente 55 espetáculos, tendo registrado, em um destes, em suas quatro sessões, 14 mil pessoas em assistência;
- c) que tornou públicas 99 coreografias descritas em programas de espetáculos;
- d) que, contrariando os padrões da época, foi a primeira Escola de Dança de um homem figurando como proprietário, coreógrafo, bailarino e professor;
- e) que, credenciada pela Secretaria da Educação e Cultura (SEC/RS), pelo Departamento de Educação Especializada, pelo Grupo Operacional de Cadastramento de Cursos Avulsos (GOCCA), certificava em diplomas registrados nessa secretaria o ensino ministrado nessa instituição;

- f) que formou alunas com destaque nacional e internacional no cenário artístico e acadêmico da dança;
- g) e teve como resultante de suas alunas grande número de escolas de dança existente nos dias de hoje na cidade de Porto Alegre.

Partindo do pressuposto de que somente esses vestígios já são o suficiente para demandar a eleição da Escola de Dança João Luiz Rolla como objeto de análise, ainda elenco dois aspectos iniciais relevantes: o primeiro é sua constituição e trajetória inexplorada em trabalhos acadêmicos; e o segundo é o fato de ainda não figurar de forma consolidada dentre os nomes da primeira geração dos precursores do ensino da dança e, conseqüentemente, na história da dança em Porto Alegre. São lacunas importantes para a história da dança que procuro ajudar a preencher. Pretendo então, a partir de agora, abrir a caixa.

3.1 OBJETIVO GERAL

O objetivo geral do presente estudo é reconstruir a história da Escola de Dança João Luiz Rolla (1951-1986) a partir do acervo pessoal de João Luiz Rolla, considerado como fonte documental, e da narrativa de suas ex-alunas e sujeitos envolvidos, considerados como fontes orais.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Os objetivos específicos deste estudo são os seguintes:

- a) Descrever a constituição e trajetória da Escola de Dança João Luiz Rolla no cenário cultural da dança na cidade de Porto Alegre no período de 1951 a 1986;
- b) Identificar as estratégias pedagógicas elaboradas por João Luiz Rolla como veículo de expressão cultural da dança;
- c) Identificar e mapear os desdobramentos dessa Escola através das alunas que seguiram na dança, consolidando a projeção do trabalho inicial;
- d) Dar acesso livre ao material do acervo pessoal de João Luiz Rolla, promotor (documentos, fotografias, artigos de jornais, convites, programas, desenhos, objetos tridimensionais, entrevistas, etc.) e resultante desta tese, alimentando

o Repositório Digital do CEME/UFRGS, ligado ao Repositório Institucional LUME/UFRGS.

3.3 OLHAR E OUVIR: VESTÍGIOS E TESTEMUNHOS

De uma maneira ampla, podemos entender que vestígios são evidências de existência. Os testemunhos podem contar as mesmas histórias ou outras, podem complementar as descobertas resultantes dos vestígios, sendo confirmadores ou contrários ao que se pôde depreender em primeira análise. Mas é inegável que eles se relacionam, quiçá afirme eu que eles são interdependentes quando do desvelar da história vivida.

Entendo ser imprescindível olhar para esses vestígios buscando relações e significados e, da mesma maneira, ao ouvir os testemunhos, relacioná-los com o material do campo investigativo. Esse entrelaçamento do material empírico tem trazido à luz uma história inédita que segue viva na vida destes que trazem em testemunho um viés esquecido de pedra basilar da afirmação da dança na cidade de Porto Alegre.

Nos acervos pessoais, essas caixas de vestígios, podemos encontrar evidências de um tempo vivido e que, ao serem analisados, desvelam a memória que se pôde guardar.

Para tratarmos desse assunto, faz-se necessário abordar os acervos pessoais como fonte de pesquisa e importância histórica para a memória.

De fato, há algum tempo as ciências sociais têm visto inúmeros trabalhos produzidos sobre memória (HALBWACHS, 2006; POLLAK, 1989; NORA, 1993; RICOEUR, 2007), alertando sobre suas relações com a história, sua importância na produção de identidades e a atenção voltada ao papel central que tomam as fontes. A memória de um acontecimento do qual não participamos depende da possibilidade de termos acesso a esse acontecimento. E esse acesso depende da existência de traços resguardados no tempo do próprio tempo.

Esses lugares que guardam traços do tempo são, segundo Camargo (2008), os centros de documentação, órgãos especializados de apoio informativo à pesquisa e de extrema importância para o avanço da produção intelectual no campo das ciências humanas, letras e artes. Possibilitam a construção de bases sólidas de informação, capazes de sustentar o desenvolvimento científico e cultural, pois

trazem as fontes documentais que muitas vezes se encontram dispersas, mal conservadas ou inacessíveis, de maneira organizada normativamente.

Essas normas acabam por demandar mais traços visíveis para estudo, visto que valorizam experiências de grupos sociais até então silenciados, cujas memórias não encontravam meios de expressão na cena pública. Esse trabalho, além de beneficiar a pesquisa e dar suporte às atividades de ensino, resultava também no envolvimento da universidade nos esforços de diversos setores públicos e de inúmeros segmentos sociais para a preservação da memória e do patrimônio cultural brasileiro (CAMARGO, 2008).

Os acervos dos centros de documentação são constituídos a partir de distintas origens, na forma de permuta, doação ou compra. A abordagem desses diversos documentos deve, segundo Camargo (2008), ter início com os trabalhos que recuperam o seu processo de acumulação efetuado anteriormente pelas entidades acumuladoras ou por seus titulares, que podem ser pessoas físicas ou jurídicas, para que seja possível a compreensão das intervenções já realizadas até ali.

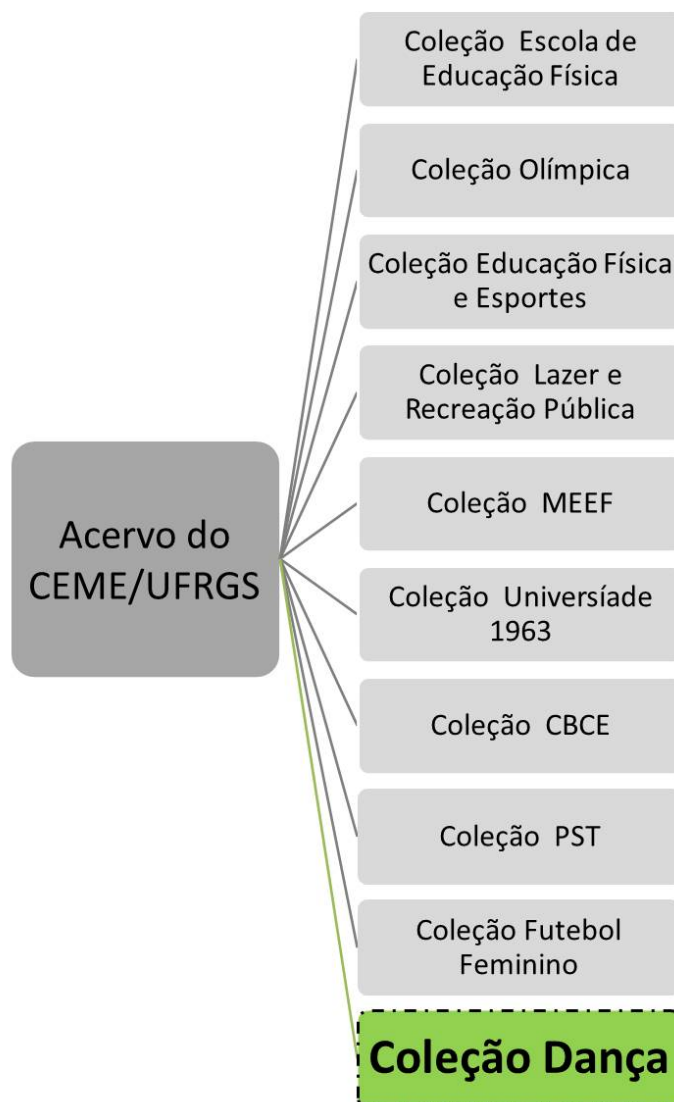
O Centro de Memória do Esporte (CEME) da ESEFID/UFRGS possui seu acervo geral¹⁰ dividido em 10 coleções¹¹ nomeadas de: Escola de Educação Física; Olímpica; Educação Física e Esportes; Lazer e Recreação Pública; Movimento dos Estudantes de Educação Física; Universiade 1963; Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte; PST – Programa Segundo Tempo¹²; Futebol Feminino; e Dança. O CEME abriga também diversos acervos pessoais. Na Ilustração 3, a seguir, demonstro essa disponibilização em forma de organograma.

¹⁰ Segundo a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NORBRADE), p. 14, ACERVO refere-se à totalidade de documentos de uma entidade custodiadora. Disponível em: <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/Media/publicacoes/nobrade.pdf>>. Acesso em: 22 fev.2014.

¹¹ COLEÇÃO refere-se a um conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente (ibid., p. 14).

¹² Informações sobre o Programa Segundo Tempo podem ser consultadas no endereço eletrônico <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2012v24n38p89>>. Acesso em: 22 fev.2014.

Ilustração 3 – Organograma do acervo geral do CEME da ESEFID/UFRGS.



Fonte: A autora (2016).

Na coleção Dança, encontra-se o acervo pessoal do bailarino João Luiz Rolla. Esse acervo chegou ao CEME por doação de uma de suas ex-alunas, Maria Celeste Etges, que tinha a guarda formal desse material autorizada pelo próprio professor João Luiz Rolla. Na época, alguns órgãos foram procurados para abrigar esse acervo, como o Governo do Estado e a Prefeitura de Porto Alegre, ou mesmo para a construção de um museu da dança na cidade, mas, na negativa de interesse destes, o local público que trazia mais proximidade à área da Dança era a Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEF/UFRGS), que hoje recebe o nome de Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID/UFRGS).

O acervo pessoal acompanhava um acervo bibliográfico, o qual foi vendido à ESEFID e hoje se encontra na coleção de livros históricos da Biblioteca Edgar Sperb da ESEFID/UFRGS¹³.

Assim, nesta pesquisa, o objeto que se entrega à análise e terá ação principal, a Escola de Dança João Luiz Rolla, deixou vestígios que ficaram registrados no acervo pessoal de João Luiz Rolla. Fomentado pelo desejo do autor de guardar suas memórias, esse acervo dá possibilidade de conhecer a história da Escola e, antes de tudo, nos conta sobre a trajetória percorrida para chegar até ela, consolidá-la e suas marcas no tempo.

Em depoimento, Maria Celeste Etges ainda afirma que o professor João Luiz Rolla se desapossou desse material, o qual resultou no acervo, dado a sua idade avançada e sua necessidade de se manter. Entretanto, seu desejo era, sobretudo, que essa caixa de materiais não ficasse fechada, mas que fosse aberta e que as pessoas tivessem acesso ao seu conteúdo. Quanto a esse fato, Maria Celeste declarou:

Enquanto a gente não conseguiu um lugar, ficou guardado. Mas não era para ficar lá, era a nossa promessa ao professor Rolla! Era que a gente ia colocar isso, que era um desejo dele, que não ficasse uma coisa fechada e que as pessoas pudessem ter acesso a este acervo dele que era muito grande. (ETGES, 2013, p. 2)

Gomes (1998) afirma que arquivar a própria vida é também um modo de publicá-la, um modo de construir possibilidades de prisma analítico para sua própria história. Mesmo que, por vezes, a guarda de documentos possa parecer não intencional, há que se estar atento às intenções. Nesse sentido, um acervo pessoal deve ser entendido como tendo identidade própria, e se torna mesmo um grande desafio quando o autor tem múltiplas atividades ou grande produção em sua área, como acontece no caso deste estudo.

Iniciei então minha aproximação e trabalhei no acervo pessoal de João Luiz Rolla, amparando-me no que diz Ducrot (1998) no que tange ao termo *respect des fonds*, ou princípio da proveniência, primando para a organização dos documentos

¹³ Esses livros raros foram tema de trabalho que pode ser consultado em FONSECA, C. **Avaliação de raridade bibliográfica da Coleção de João Luiz Rolla do Acervo Histórico da Biblioteca da Escola de Educação Física**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

de acordo com sua origem. Neste pensamento, cada item deve ser identificado conforme as circunstâncias em que foi produzido. Isso resulta em um trabalho complexo de entendimento de temporalidade e funcionalidade que exige uma metodologia própria que nos dá pistas e sinais da história que guardam em si.

Segundo Meily (2013, p. 77), os arquivos pessoais

[...] constituem também significações reveladoras de laços e vínculos sociais, redes de pertencimento e formação das quais os indivíduos fizeram parte. Ou seja, o modo como cada um marca seu percurso próprio, e ao mesmo tempo, desvenda elementos que compõe uma história social [...]

Observando essa posição de Meily e seguindo o pensamento de Camargo e Goulart (2007), o arquivo deve ser visto como um conjunto indissociável que permite análise em parcelas a partir da consideração de suas múltiplas articulações e dos nexos com as atividades e funções que as originaram. Assim reunidos nessas parcelas de similaridade de nexos ou função, agregam sentidos que não têm quando analisados individualmente.

O acervo pessoal de João Luiz Rolla estava em um grande agrupamento de diversos tipos de documentos, e, portanto, foi necessária uma aproximação inicial que entendi como um trabalho técnico. Então, dados a minha vinculação e interesse à utilização desse acervo, iniciei um trabalho de organização e catalogação para posterior utilização. Para este trabalho, uniu-se a mim a aluna do curso de licenciatura em Dança Juliana Lorenzoni, bolsista no Centro de Memória, e procedemos à separação, digitalização e acondicionamento físico dos documentos.

Seguimos uma organização interna do CEME, que estabelece cores para identificar a fase de organização em que se encontram os documentos. Posteriormente, adotamos a seguinte organização física:

- 49 programas de espetáculos foram organizados em ordem cronológica, acondicionados individualmente em folhas sulfite A3, com quatro cortes, em um total de 67 páginas, gerando o Álbum de Programas da Escola de Dança João Luiz Rolla (Álbum I);
- 168 recortes de jornais diversos foram organizados em ordem cronológica, acondicionados em número de, no máximo, seis itens por folha sulfite A4, com quatro cortes, em um total de 121 páginas, gerando o Álbum Críticas em Jornais da Escola de Dança João Luiz Rolla (Álbum II);

- 74 recortes de jornais diversos foram organizados em ordem cronológica, acondicionados em número de, no máximo, três itens por folha sulfite A4, com quatro cortes, em um total de 59 páginas, gerando o Álbum Reportagens de Jornais sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla (Álbum III);
- 46 recortes de jornais diversos foram organizados em ordem cronológica, acondicionados em número de, no máximo, um item por folha sulfite A4, com quatro cortes, em um total de 46 páginas, gerando o Álbum da Seção Vida Artística (Álbum IV);
- o Álbum de Formatura de Vera Lúcia Ruschel foi acondicionado em capa plástica aberta, em item único (Álbum V)¹⁴;
- dezesseis figurinos, sapatilhas e adereços foram acondicionados em caixas e capas protetoras identificadas;
- dois cadernos de anotações, manuscritos, pertencentes a ex-alunas ou ex-professoras da Escola, foram acondicionados em envelopes brancos, tamanho A4;
- em 175 envelopes brancos, tamanho A4, foram acondicionados fisicamente os documentos restantes e fotografias.

Após essa fase inicial de organização, 1.034 documentos foram inseridos no Repositório Digital da UFRGS (LUME), que utiliza o DSpace¹⁵, *software* livre desenvolvido pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT) e pela Hewlett-Packard (HP), compatível com o Protocolo de Arquivos Abertos, permitindo que os documentos sejam buscados através de uma expressão OAI precedida pela URL <<http://lume.ufrgs.br/oai/request?>>. Cada item disponibilizado digitalmente necessita do preenchimento de 10 a 15 metadados utilizados para a descrição dos documentos digitais e que seguem o padrão Dublin Core e o sistema CNRI Handle; este último é usado para designar identificadores permanentes para cada documento disponível no Repositório.

¹⁴ Como demonstrei, a organização dos documentos do acervo resultou em diversos álbuns de documentos. Para o entendimento da análise desses documentos, opto por utilizar nesta tese uma nomenclatura específica para cada álbum resultante dessa organização inicial. Especialmente os que contam com recortes de jornais com pouco ou nenhuma identificação serão chamados ao texto pelo link do repositório digital. Assim, conforme disposto neste parágrafo, a partir de agora, o texto tratará, quando necessário, dos Álbuns I, II, III, IV e V.

¹⁵ Maiores informações, em <<http://www.dspace.org/>>.

Esta fase aqui descrita foi parte fundamental, não somente para esta tese, mas para futuros trabalhos que possam versar sobre o acervo agora à disposição através do acesso livre à informação.

O que depreendo até então é que a leitura desses traços e o manuseio dessas fontes devem contar com um interlocutor apto a formular um discurso sobre o passado, amparado pelas informações resultantes delas, buscando ver além do que pode inicialmente identificar.

Heymann (1997) analisou, em um de seus trabalhos, a formação dos acervos pessoais quanto ao processo de sua constituição na etapa de acumulação de documentos no domínio privado até a sua abertura à consulta pública em instituições de guarda. Nessa pesquisa, identificou aspectos que permanecem ocultos quando o arquivo privado é tratado como meio de acesso mais direto ao personagem e à trajetória que se pretende investigar. Relações, teias e tramas são desveladas quando, para além do personagem, é possível olhar sua construção pessoal, profissional e os tentáculos que alcançam outras pessoas e outras vidas. Após esses procedimentos organizacionais, é preciso ouvir a voz, dar luz para os envolvidos na vida em questão.

3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os procedimentos metodológicos adotados para esta pesquisa consistem na consulta e análise de fontes impressas através da análise documental (BARDIN, 2009; TRIVIÑOS, 1992) e na análise de fontes orais (ALBERTI, 1989, 2005; FERREIRA, 1996), como passo a descrever nas próximas seções.

3.5 FONTES IMPRESSAS

A análise documental é uma operação ou um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da original, a fim de facilitar, em um estado ulterior, a sua consulta e referência. Enquanto tratamento da informação contida nos documentos acumulados, a análise documental tem por objetivo dar forma conveniente e representar de outro modo essa informação, por intermédio de procedimentos de transformação.

A pesquisa documental é uma modalidade de coleta de dados que apresenta algumas vantagens, conforme Ludke e Andre (1986): o baixo custo, ser fonte não reativa (permite acesso quando não se pode contatar o sujeito) e não se alterarem no meio da pesquisa. É usada quando os dados são problemáticos e para validar e ratificar informações; e não é neutra, pois a escolha dos documentos nunca é totalmente aleatória.

Os documentos não oferecem problemas quanto à coleta propriamente dita, pois já existem antes da investigação, no acervo pessoal, e não sofrem interferência do pesquisador. Entretanto, há a necessidade de algumas precauções, pois os documentos não foram feitos para a pesquisa, porém foram feitos por algum motivo (o qual deve ser investigado); eles podem omitir e/ou ressaltar algo com um objetivo e podem ter erros não intencionais.

Segundo Le Goff (1992), o documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, ainda que pelo silêncio. O documento é algo que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz deve ser, em primeiro lugar, analisado, procurando desmistificar o seu significado aparente.

Opto por analisar como fontes impressas, nesta pesquisa, o acervo pessoal de João Luiz Rolla do CEME/UFRGS anteriormente descrito. Além dessas fontes históricas, foram elencados como possibilidade de pesquisa, dissertações, teses, livros e outros documentos que fazem referência ao tema estudado, encontrados em arquivos públicos, bibliotecas, fundações ou memoriais, contribuindo para aporte teórico e o desenvolvimento da investigação.

Dada a diversidade de materiais encontrados no acervo pessoal de João Luiz Rolla, cerquei-me de possibilidades de análise que me auxiliassem na busca das respostas.

A análise imagética é portadora de significados e códigos referentes ao real, os quais são também representações do mundo elaboradas para serem vistas (PESAVENTO, 2008). Assim, as imagens encontradas no acervo fornecerão provas, indícios de dada realidade, tratando-se de um testemunho que contém evidências sobre algo (KOSSOY, 1999). Elas são representações de um mundo social com múltiplos sentidos e, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado

na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam (CHARTIER, 2000).

Para utilizar as matérias de jornais pertencentes ao acervo e que tratam do objeto, parti do pressuposto de que a mídia é um dos mais importantes equipamentos sociais no sentido de produzir esquemas dominantes de significação e interpretação do mundo e que os meios de comunicação, portanto, “falam pelos e para os indivíduos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 58). Deve-se ressaltar que os diferentes artefatos midiáticos não indicam somente “o que pensar, o que sentir, como agir, mas principalmente orienta sobre o que pensar, sobre o que sentir” (COIMBRA, 2004, p. 3). Através da ininterrupta construção de normas, os meios de comunicação poderão apontar como foram sendo forjadas essas formas hegemônicas de se estar no mundo, assinalando que, apesar desse poderio, há estratégias de resistência construindo, mesmo que local e provisoriamente, outros modos de vida, outros modos de existência.

As informações obtidas por meio da pesquisa documental serão analisadas com base na técnica da análise de conteúdo. É indispensável, para entendermos o significado dos documentos, a partir da aplicação da técnica de análise do conteúdo, proceder à apresentação do contexto cultural e social do período histórico delimitado no estudo.

Sabe-se que, para entendermos o significado de um texto, precisamos reconstruir o seu contexto, pois as mensagens do texto são comunicações simbólicas. Assim, depois de preparados os dados brutos, os materiais serão relidos para a definição das unidades de análise, as quais devem representar um conjunto de informações que tenham um significado completo em si mesmo, porque, na fase posterior de análise, serão tratadas fora do contexto original e integradas a novos conjuntos de informações.

Estando as unidades de análise identificadas e codificadas, passamos para a fase da categorização-agrupamento dos dados, considerando a parte comum existente entre eles. Na sua essência, a categorização é um processo de redução de dados, é a síntese das informações, com destaque para os aspectos importantes. A classificação deve acontecer de acordo com os critérios previamente estabelecidos ou definidos no processo.

A seguir, inicia-se a interpretação – a compreensão aprofundada dos conteúdos manifestos, como também dos conteúdos latentes. Existem duas

vertentes no movimento interpretativo. Na primeira, a teoria é construída com base nos dados e nas categorias de análise. A teoria emerge das informações e das categorias. Nesse caso, a própria construção da teoria é uma interpretação. A outra vertente é relacionada a estudos com fundamentação teórica explicitada *a priori*, na qual a interpretação é feita mediante a exploração dos significados expressos nas categorias da análise, as práticas e representações, contrastando com essa fundamentação. E é por este caminho que optei seguir.

3.6 FONTES ORAIS

A história é contada e recontada em versões. Nesse sentido, ouvir os envolvidos no tema pesquisado é, sim, ouvir a voz da vida que compartilharam no construir dessa história.

Assim, utilizo-me da metodologia consolidada pelo projeto Garimpendo Memórias, do CEME, o qual, fundamentado no aporte teórico-metodológico da História Cultural e da História Oral, realiza entrevistas com fins acadêmicos. Atualmente, possui 399 entrevistas disponíveis em seu Repositório Digital, versando sobre 28 diferentes assuntos relacionados às práticas corporais e esportivas e à Educação Física.

O projeto Garimpendo Memórias apresenta como objetivo geral a recuperação e a preservação da memória das práticas corporais e esportivas do Rio Grande do Sul através da coleta de depoimentos de pessoas que tiveram e têm relevância no campo da estruturação e legitimação dessas práticas, sejam elas individuais, de grupos/clubes sociais e de instituições. O fato de esse projeto ter sua ligação direta ao CEME/UFRGS possibilita, por meio de uma estrutura e de um funcionamento já estabelecidos, que os dados resultantes possam ser preservados e disponibilizados para a comunidade em geral no seu Repositório Digital.

Nesse projeto, os passos geradores da confiabilidade do processo são elencados como passos metodológicos utilizados também nesta tese:

- Identificação das pessoas a serem contatadas para as entrevistas;
- Elaboração de um roteiro (APÊNDICE A) para a entrevista. O roteiro será relacionado a informações sobre o entrevistado e sua relação com o tema da entrevista incluindo dados de socialização em geral, relação com o objeto, biografia, etc. As perguntas que servirão de guia para a entrevista podem

estar orientadas a partir de perspectivas diferentes e complementares, tais como abertas – recomendadas para começar a entrevista por despertarem lembranças sobre o tema; descritivas – buscam o retrato da realidade (quem, quando, como e onde); fechadas – específicas a um fato/tempo; analíticas – pedem interpretações e explicações pessoais sobre o tema (por que, para que); comparativas – comparam gerações, contextos, alterações e mudanças. A opção por uma ou mais ênfase deve estar orientada pelos objetivos da realização da entrevista.

- Realização da entrevista gravada mediante entrega de carta de apresentação da pesquisadora (ANEXO A), preenchimento de ficha técnica sobre o entrevistado para posterior processo de transcrição;

- Processamento da entrevista, composto por:

Transcrição: etapa na qual o depoimento é transformado em documento escrito.

Copidesque: etapa na qual a entrevista é lida e ouvida simultaneamente para verificar se algo foi suprimido na transcrição, bem como conferir ao documento escrito maior fidelidade ao que foi dito e como foi dito, buscando fazer algumas correções, como, por exemplo, de erros de português, pontuação, concordância e alguns vícios de linguagem, quando repetidos.

Pesquisa: essa etapa busca fornecer ao leitor o maior número de informações possíveis sobre o que foi mencionado na entrevista; tais notas são registradas em rodapé.

- Devolução da entrevista escrita para conferência do entrevistado para que faça ajustes que considerar necessários;
- Assinatura, por parte do entrevistado, de um documento concedendo ao CEME a propriedade e os direitos de divulgação do depoimento, de caráter histórico e documental (ANEXO B);
- Catalogação da entrevista conforme orientações específicas visando à organização do acervo de memórias;
- Disponibilização da entrevista para consulta através do Repositório Digital do Centro de Memória do Esporte.

A aproximação às fontes impressas possibilitou um levantamento de relação com o objeto de estudo, elencando 45 sujeitos passíveis de participar de entrevistas.

Como critério único para participação, estabeleci que o entrevistado tivesse envolvimento com a Escola de Dança João Luiz Rolla em seu período de funcionamento.

Os convites de formatura da Escola possibilitaram a localização de ex-alunas que concluíram o curso de ballet e, destas, elegi para participar, no mínimo, uma de cada ano. Entretanto, no acervo, como faltam alguns convites de formatura, ficou inviabilizada a identificação de alguns anos. Os contatos foram buscados na internet, em redes sociais, e também por indicação de nomes sugeridos pelas entrevistadas. Ainda identifiquei para entrevistas bailarinos convidados que participaram de espetáculos, pessoas envolvidas na recepção do acervo na UFRGS e a presidente do Teatro São Pedro, bem como selecionei três entrevistas de outras fontes que recebi autorização para utilizar, as quais trato a partir de agora junto de alguns fatos relevantes que permearam a produção dessas fontes.

O primeiro fato refere-se a meu contato com a Exma. Sra. Ministra do Supremo Tribunal Federal Rosa Weber, ex-aluna da Escola de Dança João Luiz Rolla, formada em 1963, a qual no início me aventou positivamente a participação, através do preenchimento de um questionário, mas após enviou e-mail (ANEXO C) de escusas por não poder mais participar.

O segundo fato diz respeito à entrevista E45, que trata da participação de João Luiz Rolla no programa “As músicas que fazem sua cabeça” da Rádio FM Cultura 107.7 MHz.¹⁶ Na busca por fontes que registrassem áudios ou vídeos, tanto do próprio professor João Luiz Rolla como das apresentações de sua escola, deparei-me, no acervo, com uma fita K7, que registrava áudio, em partes distante, entrecortado ou inaudível. Entretanto, em uma das partes possíveis de compreender, identifiquei o nome desse programa e da Rádio Cultura. Entrei em contato por e-mail com a rádio, que confirmou essa participação na data de 05 de setembro de 1993. Após minha justificativa pela necessidade de receber o áudio e a

¹⁶ Do erudito ao contemporâneo, a FM Cultura, 107.7 Mhz, possui uma programação dedicada à cultura, à notícia e à música, com reportagens, entrevistas e debates sobre assuntos variados do mundo musical e do jornalismo. Inaugurada em 1989, a rádio tem como principal objetivo oferecer um conteúdo público, produzido de forma plural. Sua audiência é formada por um público heterogêneo e que busca um contraponto ao formato da radiodifusão comercial. A FM Cultura é afiliada à Associação das Rádios Públicas do Brasil (Arpub). A emissora tem como objetivo a difusão da cultura, da educação e da cidadania, além do entretenimento, da informação e da prestação de serviços, buscando atingir um público cada vez mais amplo. Disponível em: <<https://www.mixcloud.com/Cultura1077/playlists/as-m%C3%BAasicas-que-fizeram-sua-cabe%C3%A7a/>>. Acesso em: 05 Mar.2014.

consequente autorização para utilização dessa entrevista pelo projeto Garimpendo Memórias, assegurando que esta passaria por todas as etapas procedimentais e que atenderia os mesmos critérios para divulgação, recebi o aceite dessa emissora, a qual prontamente providenciou o áudio e a autorização (ANEXO D).

O terceiro fato relaciona-se à entrevista E46, a qual foi realizada pela ex-aluna Estellamaris Prato Broetto para a produção de um trabalho de faculdade intitulado “Porto Alegre vista pelo Professor João Luiz Rolla”. Tal circunstância foi trazida ao meu conhecimento quando da realização da entrevista E14 concedida por essa ex-aluna. Durante a própria entrevista E14, foi concedida a autorização de divulgação da entrevista E46 pelo projeto Garimpendo Memórias.

O quarto fato resultou da entrevista realizada com a professora Morgada Cunha, a qual me concedeu autorização de transcrever os manuscritos de Antonia Seitz Petzhold e João Luiz Ribeiro Rolla, fruto de entrevista/questionário realizado para a produção da obra “Dança: Nossos Artífices”. Esses manuscritos são inéditos, pois ainda se encontravam em blocos de notas e folhas de cadernos resultantes da aplicação de questionário com figuras da dança no nosso estado.

Quadro 1 – Lista de sujeitos entrevistados.

	Nome do entrevistado(a)	Relação com a Escola de Dança João Luiz Rolla
E1	Marisa Iole Pinto Rauch	Ex-aluna da Escola formada em 1957
E2	Zelira Eichenberg	Ex-aluna da Escola formada em 1957
E3	Lenita Maria Ruschel Nunes Pereira	Ex-aluna da Escola 1951 a 1955
E4	Sonia Walkiria Lemke Rosito	Ex-aluna da Escola formada em 1958
E5	Tania Heloisa de Araujo Arigony	Ex-aluna da Escola formada em 1959
E6	Sandra Rosado Andreatta	Ex-aluna da Escola formada em 1959
E7	Ana Maria Beltran Pavani	Ex-aluna da Escola formada em 1960
E8	Sandra Regina Gutterres Gonçalves	Ex-aluna da Escola formada em 1960
E9	Maria Cristina Pizoli Futuro	Ex-aluna da Escola formada em 1961
E10	Eda Homrich da Jornada	Ex-aluna da Escola formada em 1962
E11	Sandra Dihl Aranha	Ex-aluna da Escola formada em 1962

E12	Regina Adylles Endler Guimarães	Ex-aluna da Escola formada em 1963
E13	Leila Maria Settineri	Ex-aluna da Escola formada em 1965
E14	Estelamaris Prato Broetto	Ex-aluna da Escola formada em 1966
E15	Elisabeth Gutierrez Etges	Ex-aluna da Escola formada em 1966
E16	Maria Waleska de Souza Van Helden	Ex-aluna da Escola formada em 1967
E17	Vera Lucia Pires Machado	Ex-aluna da Escola formada em 1967
E18	Ademar Dornelles Patta	Ex-aluno da Escola de 1967 a 1972.
E19	Angela Langaro Becker	Ex-aluna da Escola formada em 1969
E20	Luiz Flavio Alves Rodrigues	Ex-aluno da Escola de 1969 a 1986.
E21	Marisa Balarini	Ex-aluna da Escola formada em 1971
E22	Maria Aparecida Agustoni Silva	Ex-aluna da Escola formada em 1971
E23	Scheyla Regina Pereira da Silva	Ex-aluna da Escola formada em 1973
E24	Sayonara Pereira	Ex-aluna da Escola formada em 1974
E25	Carlota Cristina Macedo de Albuquerque	Ex-aluna da Escola formada em 1974
E26	Maria Celeste Spolaor Etges	Ex-aluna da Escola formada em 1974
E27	Isabel Beltrão Brandão	Ex-aluna da Escola formada em 1974
E28	Sidio Abel Trindade	Bailarino convidado em 1975
E29	Vera Lúcia Rushel Correa de Oliveira	Ex-aluna da Escola formada em 1976
E30	Marcelo Cavalcanti da Silveira	Ex-aluno da Escola por seis meses em 1976
E31	Janice Schoeler Adams	Ex-aluna da Escola formada em 1979
E32	Rony Leal Panzani	Bailarino convidado em 1980
E33	Tania Baumann	Ex-aluna da Escola formada em 1982
E34	Marcia da Costa Krause	Ex-aluna da Escola formada em 1982
E35	Sayonara Sossa Antunes Nickhorn	Ex-aluna da Escola formada em 1983
E36	Marise Gomes Siqueira	Ex-aluna da Escola formada em 1984
E37	Mara Lucia Noschang Cabreira	Ex-aluna da Escola formada em 1984
E38	Ana Lucia Leitão Carraro	Ex-aluna da Escola formada em

		1985
E39	Maria Cristina Flores Fragoso	Bailarina em 1986
E40	Jesebel Machado Irigaray	Bailarina
E41	Morgada Cunha	Professora aposentada da Escola de Educação Física UFRGS
E42	Eva Sopher	Presidente do Teatro São Pedro
E43	Monica Fagundes Dantas	Professora que indicou a doação do acervo
E44	Rosalia Pomar Camargo	Bibliotecária que recebeu o acervo na UFRGS
E45	João Luiz Ribeiro Rolla	Entrevista para Rádio FM Cultura 107,7 MHz concedida à jornalista Ivette Brandalise em 05/09/1993 no programa “As músicas que fizeram sua cabeça”, cedida por Rádio FM Cultura 107,7 MHz
E46	João Luiz Ribeiro Rolla	Entrevista concedida a Estelamaris Prato Broetto em 13/11/1996, cedida por Estelamaris Prato Broetto.
E47	João Luiz Ribeiro Rolla	Entrevista concedida a Simone Conceição em 05/11/1993, cedida por Morgada Cunha.
E48	Antonia Seitz Petzhold	Entrevista concedida a Simone Conceição em 01/07/1988, cedida por Morgada Cunha.

Fonte: A autora (2016).

Cada entrevistado trouxe à tese olhares diferentes de uma mesma história. Entretanto, cabe-me destacar que todas as pessoas entrevistadas, antes de manifestar suas lembranças, delicadamente me colocavam em diagnóstico. Queriam saber o que faria com a entrevista, para que seria utilizada, e sempre correspondi à expectativa, dando todas as explicações necessárias para que o contato fosse sempre muito agradável em um reviver do passado. Muitas vezes, e em quase todas as ocasiões, foi um reviver emocionado de uma parte muito importante dessas vidas que por mim passaram discorrendo com saudosismo sobre a história de uma Escola que é também um pedaço de suas histórias.

No entanto, uma das entrevistas me marcou sobremaneira, pois me colocou à prova. Chegado o momento do encontro, dirigi-me a uma escola de dança para a entrevista e lá fui recebida, como sempre, com todo o carinho que dispensaram a mim as ex-alunas ao saber que pretendia em minha tese versar sobre essa história.

Entretanto, aquela entrevista foi diferente. Fui recebida por minha própria entrevistada, a qual abriu a porta, me abraçou e me conduziu a uma antessala ao lado da sala de dança. Eu havia me antecipado 30 minutos, e ela ainda terminaria a aula de dança que estava ministrando. Ao me deixar ali, comecei a olhar para diversos quadros na parede que contam a história daquela escola e, absorta nesse momento, escutei a porta abrir e recebi um convite: “Venha dançar também!”.

Meio que tomada de susto, deixei minha coisas na cadeira, tirei meus sapatos e me coloquei à porta onde ela dava aula. Ela me olhou, fazendo sinal para que eu entrasse. E, assim, deu os últimos 20 minutos de aula, muito atenta a minha dança. Naquele momento, senti-me corporalmente entrevistada. Precisei mostrar a minha dança para ter acesso às memórias daquela bailarina. Precisei provar que dançava. Ao final, ela me abraçou e disse: “Agora podemos conversar”.

Fui aceita para entrar nesse terreno fabuloso das memórias de cada um. Quem me abriu a porta foi, mais uma vez, a dança. E assim foram se constituindo os caminhos que me levaram a muitos lugares para ouvir os testemunhos de quem viveu essa história.

Passada essa etapa, deparei-me com alguns vestígios que compunham o acervo, como fotografias, desenhos e figurinos, que não traziam informação ou identificação alguma e, para que pudessem ser utilizados na tese, fazia-se necessário aproximá-los a quem os poderia reconhecer.

Assim, após a coleta das entrevistas, realizei um grupo focal (GF) com quatro ex-alunas, sendo uma de cada década de funcionamento da Escola (1950, 1960, 1970 e 1980) e que já haviam sido entrevistadas individualmente.

Quadro 2 – Lista de sujeitos participantes do GF.

Nome do participante no GF	Década que frequentou a Escola de Dança João Luiz Rolla
Zelira Eichenberg	Década de 1950
Estelamaris Prato Broetto	Década de 1960
Maria Aparecida Agustoni Silva	Década de 1970
Mara Lucia Noschang Cabreira	Década de 1980

Fonte: A autora (2016).

Um grupo focal é um grupo de discussão informal e de tamanho reduzido com o propósito de obter informações de caráter qualitativo em profundidade, revelando

percepções dos participantes sobre os tópicos em discussão. Segundo Gomes (1999), a sessão gravada deve ser conduzida por duas pessoas, ter um roteiro de tópicos a abordar e durar no máximo duas horas. Esta é uma técnica rápida e de baixo custo para avaliação e obtenção de dados e informações qualitativas.

Com o tema central nesse GF versando sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla, as quatro ex-alunas foram convidadas a encontrarem-se no CEME, onde tiveram a possibilidade de aproximação a itens do acervo, como fotografias e figurinos, os quais, por se encontrarem sem alguma identificação, vêm ao encontro do que nos diz Ricoeur (2007, p. 179) quando aponta que:

[...] o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os 'puseram no mundo'.

Nessa direção, possibilitar a ligação entre os documentos sem identificação e as ex-alunas dá sentido e traz esses itens para a luz da análise para reconhecimento dos autores dessa história. Ancoradas por memórias conjuntas, os acontecimentos foram aflorando e viabilizando o reconhecimento e a identificação.

Após a realização do GF, a gravação resultante seguiu os mesmos passos metodológicos da entrevista individual; entretanto, não resultou em publicação em sua totalidade, mas também foi utilizada como material empírico.

Por fim, entendi que a riqueza de imagens que o acervo possuía merecia minha atenção quanto à forma de tratamento e análise dessa fonte. Por isso, participei do curso de Fotografia e Identidade no Brasil do Laboratório de Pesquisa em História da Imagem e do Som (LPHIS), organizado pelo Prof. Dr. Charles Monteiro e equipe, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), versando sobre “História, fotografia e cultura visual” e “Imagem, historiografia, memória e tempo”. Entendendo que “as imagens causam profunda e duradoura impressão” (SALGUEIRO, 2002, p. 5), estabeleci que, nesta tese, elas terão a função de âncora da memória e, constituindo-se também em parte do discurso, amparam e ilustram a história que pretendo trazer à luz.

Ilustração 4 – Imagens do Grupo Focal realizado no CEME com a presença de ex-alunas da Escola.



Fonte: Acervo da autora (2016).

Na aproximação a esse acervo pessoal de João Luiz Rolla, na escuta às testemunhas do vivido, nesse diálogo com as fontes orais e impressas que delimito o foco acadêmico do que proponho olhar e ouvir desses vestígios e testemunhos recolhidos.

A partir de então, podemos considerar que é chegado o momento.

Com o cenário disposto, a iluminação afinada, passemos ao ponto principal deste espetáculo: a Escola de Dança João Luiz Rolla.

O ESPETÁCULO:

A ESCOLA DE DANÇA

JOÃO LUIZ ROLLA

4 O ESPETÁCULO: A ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA

Em que pese toda a estrutura mobilizada para a realização de um espetáculo de dança, toda a preparação do cenário para que se desenrole a história no palco, a afinação da iluminação, a divulgação e os convites à plateia, o objeto principal desse evento é, e sempre será, a própria dança.

A ação do corpo de baile é, sem dúvida, o ponto central do espetáculo, suscitando fruição, emoção, análises e críticas pela exposição consentida a que se entrega ao olhar de outrem.

Nas coxias, aguardam para entrar em cena os muitos dias de ensaio, a dedicação, o foco, as escolhas de muitos por um único mágico momento no qual a dança possa conduzir os olhares, as emoções, os sentimentos.

Nesse instante em que se abrem as cortinas, a responsabilidade de quem conduz o espetáculo aumenta sobremaneira, pois o expectador quer entender o enredo, a história. Para tanto, faz-se necessário entregar um programa do que vai acontecer a partir de agora.

Então, conferindo a trajetória da Escola de Dança João Luiz Rolla na cidade de Porto Alegre, esse espetáculo será apresentado subdividido em:

- Prólogo
- 1° Ato – Década de 1950
- 2° Ato – Década de 1960
- 3° Ato – Década de 1970
- Epílogo – Década de 1980
– O Apagar das Luzes

PRÓLOGO

Ilustração 5 – João Luiz Rolla nos bastidores de espetáculo na Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold em 1950.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122226>>.

Acesso em: 05 set.2015.

4.1 PRÓLOGO

Nesse prólogo tenho a missão de apresentar ao leitor um menino, um rapaz e um homem que, na mesma pessoa, constitui a vida de experiências que sustenta a história que me proponho narrar.

Larrosa Bondiá afirma que podemos “ser transformados por experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo” asseverando que “é experiência aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma” (BONDÍÁ, 2002 p.25).

Estar aberto à transformação no contato com os acontecimentos não previstos, numa abertura para o desconhecido, é escolher ser sujeito da experiência. O autor nos diz

Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão. Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional (BONDÍÁ, 2002 p.26).

Assim amparada na premissa do ser sujeito da experiência e como prenúncio aos acontecimentos principais, este prólogo oferecerá informações essenciais sobre as experiências vividas e as transformações ocorridas que impulsionaram as escolhas e desencadearam os acontecimentos nessa história.

4.1.1 João Luiz Ribeiro Rolla

Junho, naquele ano, foi um mês de temperaturas agradáveis em Porto Alegre. Para o sul do país, acostumado a frio intenso, vento minuano cortante, chuvas gélidas, em uma mistura típica do clima sulino para um mês de inverno, aquele dia foi diferente. O vento estava calmo e a temperatura ficou entre os 12 e 18 graus, dizia o jornal *A Federação*¹⁷.

¹⁷ A citação refere-se ao jornal *A Federação* de 25 de junho de 1912, na sessão meteorologia. Esse jornal gaúcho, fundado em 1884 em Porto Alegre pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), trazia em suas páginas editoriais de Antônio Augusto Borges de Medeiros, chefe do PRR, que assinou e publicou declarações sobre os principais acontecimentos da época. O jornal desapareceu

Naquele dia de inverno gaúcho, esperava-se nascer uma criança.

O pai era Leopoldo Rolla, filho de italianos, casado com Izabel Rolla, com quem teve dez filhos, oito mulheres e dois homens. Ele, comerciante, ela, lidando com os afazeres domésticos, naquele dia 25 de junho de 1912, viram nascer o último de seus filhos, seu caçula, João Luiz Ribeiro Rolla. No seio dessa família que trazia da descendência europeia grande apreço à cultura, é que cresceu o menino de olhos verdes.

Passou a infância no emblemático Bairro Bom Fim, na antiga Rua Aurora¹⁸, esquina com a Rua 12 de outubro¹⁹, onde moravam famílias tradicionais, descendentes de italianos ou alemães. A diversão das crianças era brincar de esconder, de pegar e de soltar pandorga²⁰ nos dias de vento na Várzea²¹.

Em um renomado colégio da cidade, iniciou sua vida escolar. Kursou o ensino fundamental no Colégio Cecília Corseuil Du Pasquier²², que ficava na esquina da Rua de Bragança²³ com a Rua Jerônimo Coelho. Entre as disciplinas escolares, teve oportunidade de se aproximar a tantas experiências quantas se apresentavam, como aulas de desenho, caligrafia e francês. Em uma dessas disciplinas, conheceu as aulas de ginástica através do professor Georg Black²⁴, familiarizando-se com o esporte e iniciando uma caminhada futura na modalidade do atletismo.

Esse colégio realizava suas festas de encerramento, sempre muito apreciadas na cidade, no Theatro São Pedro e tinha como prática marcante a

junto com o PRR, extinto por decreto a 2 de dezembro de 1937, logo após a decretação do Estado Novo. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=388653>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

¹⁸ Rua Dr. Barros Cassal, Bairro Bom Fim, Cidade de Porto Alegre, RS.

¹⁹ Rua Antão de Farias, Bairro Bom Fim, Cidade de Porto Alegre, RS.

²⁰ Brinquedo de papel e corda que paira no ar, também conhecido como pipa, raia ou quadrado.

²¹ Parque Farroupilha, também conhecido como Redenção, Cidade de Porto Alegre, RS.

²² A Escola Estadual de Ensino Fundamental Professor Ivo Corseuil recebeu esse nome em homenagem ao ilustre professor Ivo Affonso Corseuil, que era natural de Porto Alegre, sendo que sua família era de origem francesa. O referido professor dedicou sua vida ao magistério e, juntamente com sua esposa, fundou uma escola, inicialmente batizada com o nome dela – Colégio Cecília Corseuil Du Pasquier –, que funcionou desde então em um prédio na Rua Marechal Floriano, nº 125, no Centro de Porto Alegre.

²³ Rua Marechal Floriano Peixoto, Bairro Centro, Cidade de Porto Alegre, RS.

²⁴ A trajetória de vida de Georg Black, considerado o precursor da Educação Física e dos Esportes no Estado do Rio Grande do Sul, foi marcada por muitas realizações. Por sua relevante contribuição na propagação da ginástica alemã nos clubes esportivos e nas escolas da comunidade alemã de Porto Alegre e São Leopoldo por mais de 30 anos (1905-1937), é apontado por autores (DAUDT, 1952; HOFMEISTER, 1987) como sendo o “Pai da Educação Física no Rio Grande do Sul”. Seu nome é lembrado em alguns lugares da cidade de Porto Alegre: Centro Comunitário Georg Black (CEGEB), Grupo de Escoteiros Georg Black e SOGIPA. Sobre o tema, ler: MAZO, J. Z.; LYRA, V. B. Georg Black: nos rastros da trajetória do “pai da educação física e dos esportes no Rio Grande do Sul”. **Rio Claro**, v. 16, n. 4, p. 967-976, out./dez. 2010.

realização de um desfile de estudantes e professores, que desciam a Rua de Bragança até a Rua da Praia e de lá subiam a Rua da Ladeira²⁵, todos com bandeirinhas nas mãos, como prenúncio da festa que em instantes se realizaria. No teatro, multiplicavam-se as apresentações de bailados²⁶, declamação, canto e demonstrações de ginástica.

Nessas demonstrações de ginástica, que tomaram grande expressão no cenário da época na cidade de Porto Alegre, o menino João Luiz já demonstrava habilidades e protagonismo, como podemos observar em suas memórias:

Eu gosto muito, saudosista não é, de lembrar do professor George Black, que é verdadeiramente a quem nós devemos a Educação Física, quase, no Rio Grande do Sul. E eu fui aluno dele dentro do Colégio, e ele fez uma apresentação, onde vários alunos, entre eles, eu, em que eu fui um solista, vamos dizer, em um trabalho de ginástica com escadas e esse trabalho tinha fundo musical, mas era ginástica mesmo... (ROLLA, 1993a, p. 02).

João Luiz desde criança mostrava uma verve artística e não se omitia à exposição consentida para demonstrar esse caminho. E foi assim que, na festa do ano do centenário da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1922, com apenas 10 anos, em lugar de destaque, declamou, na sacada do colégio, uma poesia em homenagem à Bandeira Brasileira: “Salve mil vezes ó gentil bandeira/ Pura fagueira fulgurante audaz/ Salve nas ondas e na firme terra/ Salve na guerra e na rosada paz...” (ROLLA, 1996, p. 04).

A sequência dos estudos foi dada no Colégio Rosário, quando este ainda ficava atrás da Antiga Catedral da Igreja do Rosário. Lá seguia nas práticas esportivas de corrida e jogava o futebol, modalidade muito apreciada, em tempos que despontava na cidade o Esporte Club Cruzeiro²⁷.

²⁵ Rua General Câmara, Bairro Centro, Cidade de Porto Alegre, RS.

²⁶ O termo bailado fazia referência nos jornais da época às apresentações de movimentos ritmados e expressivos acompanhados de música. Desde as décadas em que o ballet surgiu na cidade até que se firmasse, a expressão bailado foi muito utilizada (MEYER, 2010).

²⁷ O Esporte Clube Cruzeiro é uma associação esportiva que foi fundada nas primeiras décadas do século XX em Porto Alegre, estando diretamente ligado ao processo de construção da cultura do futebol na cidade. Até 1913, quando foi organizada essa associação de futebolistas, existiam poucos clubes para a prática de futebol na cidade, sendo estes o Grêmio Foot Ball Porto Alegrense, fundado em 1903, o Fussball Porto Alegre, de 1903, e o Sport Club Internacional, de 1909. Ler mais em: CRUZ, L.; MARQUES, B.; MAZO, J. Uma odisséia do futebol sul-rio-grandense na década de 1950: o Esporte Clube Cruzeiro percorre a Europa e Ásia. **Lecturas Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, v. 156, p. 1-10, 2011. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd156/1950-esporte-clube-cruzeiro-percorre-a-europa-e-asia.htm>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

Nessa época, Porto Alegre centralizava, na acrópole da cidade, os muitos festejos populares que comemorava, e a população atendia a esses festejos com muita frequência. Na família do menino João Luiz, a apreciação dessas festas fazia parte do cotidiano, e os dez irmãos, em duplas, de mãos dadas, saíam com os pais a passear e apreciar a cultura local. Havia o coreto com banda e o passar de rapazes e moças pelo redondo onde hoje é a Praça da Matriz²⁸. As muitas lâmpadas coloridas e os fogos de artifício formavam espetáculos de luz e som que compunham a cena. Essa influência de estímulo familiar à apreciação artística se dava também em espetáculos de teatro, possibilitando a aproximação cultural e dando a importância devida a essa ação.

Iniciava-se na cidade um período de completa remodelação urbana nos mandatos dos prefeitos Otávio Rocha (1924-1928) e Alberto Bins (1928-1937), com a abertura de largas avenidas e a demolição de velhos casarões coloniais e cortiços, que representavam pobreza e atraso. Passou a surgir uma arquitetura identificada com a modernidade, baseada no modelo da cidade de Paris, onde os preceitos de sanear, transportar e equipar foram materializados. Monteiro (1995, p.141) afirma que:

[...] as novas avenidas, núcleo do projeto de reorganização social do espaço, foram idealizadas como monumento e como espetáculo. Representavam o desenvolvimento, o ideal de modernidade e a perspectiva de futuro e de progresso e os antigos espaços da memória coletiva tombam em nome da modernização.

Descortinavam-se, então, novos tempos, e a cidade viu surgir avenidas como a Júlio de Castilhos, a Otávio Rocha, a Alberto Bins e a famosa Borges de Medeiros, com espaço para o passeio de carros, o símbolo da modernidade, e para a construção dos edifícios.

Para além das construções físicas, a vivência da modernidade implicava ainda a construção de um imaginário social. Esse é um processo mediante o qual, ao longo da história, as sociedades se dedicam a um trabalho permanente de invenção das suas próprias representações globais, estabelecendo ideias-imagens através das quais elas se atribuem uma identidade (NIETHAMMER, 1997). Trago

²⁸ A Praça Marechal Deodoro, conhecida como Praça da Matriz, foi construída por inúmeras transformações no local mais alto dos bairros centrais da cidade, em um espaço concebido como um lugar de memória, uma espécie de “acrópole” da capital do Rio Grande do Sul, tornando-se a primeira praça a partir de 1772, data oficial da fundação de Porto Alegre.

aqui o termo imaginário social no sentido de chamar a atenção para um período de transformações sem precedentes por que passou a cidade que afetou diretamente a vida de todos aqueles que nela habitavam, impactando de uma maneira coletiva o ver e viver em sociedade e, portanto, correspondendo a representações coletivas da sociedade global. O imaginário coletivo comporta, pois, os desejos, sonhos e utopias de uma época (PESAVENTO, 1992).

Nessa época de transformações, aos 16 anos, com a morte do pai, o menino iniciou a trabalhar para auxiliar a mãe, recém-viúva, com dez filhos, em uma época em que as aposentadorias ainda não existiam. Seu primeiro emprego, no Banco of London, na Rua da Ladeira com a Rua da Praia, como aprendiz, não o distanciou da prática esportiva. Na Sociedade Atlético Bancário Club²⁹, fundada na própria organização bancária, participou ativamente nas competições esportivas amadoras. Em 1930, passou a trabalhar, na entrega de anúncios e notícias, no Jornal da Manhã, onde era diretor o Senhor Francisco Caldas³⁰.

Ingressando nas fileiras militares, serviu ao Exército Brasileiro e foi declarado reservista em 24 de janeiro de 1933. O documento de reservista do exército brasileiro, datado de 1935, constante do acervo pessoal, traz informações desse período que talvez fossem complexas de se produzir sem o acesso a esse documento oficial.

Nele podemos verificar detalhes físicos que, mais tarde, vão ser chamados à história, como o fato de o jovem João Luiz ter um metro e sessenta e sete centímetros de altura, uma estatura mediana; ter olhos verdes, quando tantos afirmavam serem estes azuis; ter pele branca, de sua descendência italiana; e possuir o sobrenome Ribeiro, pouco citado até então.

²⁹ O Athletico Bancário Club (ABC) foi uma agremiação da cidade de Porto Alegre (RS) fundada no dia 29 de agosto de 1927. Disponível em: <<http://cacellain.com.br/blog/?p=41034>>. Acesso em: 21 abril. 2014.

³⁰ Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior (Neópolis, 13 de dezembro de 1868 – Porto Alegre, 9 de abril de 1913) foi um jornalista e empresário brasileiro.

Ilustração 6 – Certificado de Reservista de João Luiz Ribeiro Rolla expedido pelo Ministério da Guerra.

MINISTERIO DA GUERRA

(1) 3^a R. M. (1) 6^a C. R.

CERTIFICADO DE RESERVISTA DE 2ª CATEGORIA

Nº 14986 (5)

Certifico que o cidadão João Luiz Ribeiro Rolla (1)
da classe de 1912, (1) declarado reservista de 2ª categoria pelo T. G. n. 4 (1)
E. I. M. n. ... (1) em que se matriculara a 1ª de Maio de 1932 (1)
de acordo com o Art. 10 do Reg. do Ministério da Guerra n.º 41 de 24-1-1932 (1) obteve grau (1)

A) Identificação

Filho de Leopoldo Rolla (1) Fotog. tirada em ... (1) Cór. Branca (1)
e de Trabel Rolla (1) Cabelo Castanho (1)
Natural de Estado Rio Grande do Sul (1) Olhos Verdes (1)
Município Porto Alegre (1) Altura 1m67 (1)
Cidade (lugar) ... (1) Nariz Regular (1)
Data do nascimento 22-6-1912 (1) Rosto Regular (1)
Especialidade ... (1) Boca Regular (1)
Vacinado? Sim (1) Escreevo? Sim (1) Sinais particulares Não (1)
Profissões sucessivas Comercio (1)
Outras notas (1 on 2) ... (1)

B) Mobilização

Data em que se fez reservista Quinta de Fevereiro de 1932 (1)
Vai residir em Porto Alegre (1) (Cidade e, se possível, rua e número) (1)
Em caso de mobilização deverá apresentar-se: (1)
Cidade (lugar) Porto Alegre (1)
Ao Centro de Mobilização n.º 4036 (1)
No dia 26 de Outubro de 1934 (1)
de mobilização (1)
(Ass.) ... (1) Inspector Regional do T. G. (2)
Foi registrado nesta C. R. Porto Alegre (1) de 1934 (1)
(Ass.) ... (1) Chefe da C. R. (2)

OBSERVAÇÕES:
A) Este certificado poderá ser substituído pela caderneta correspondente.
B) Em caso de mobilização o reservista deverá apresentar-se à autoridade competente, sem que não houver guarnição militar, a fim de obter meio de transporte até o lugar de concentração, a qual a autoridade competente lhe atribuirá.

1.ª Secção

Notas - (1) Prescrito pelo Instrutor do T. G. ou da E. I. M.
(2) Prescrito pelo Inspector regional do T. G.
(3) Prescrito pelo chefe da Circunscrição de Recrutamento.
(4) Prescrito pelo reservista.
(5) Número de ordem dado pelo Estado-Maior do Exército.

Registrado a folhas 84 do 3.º fv.
Categoria Classe 1912
Porto Alegre, ... de 1934
...

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115240>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.1.2 O atleta

Desde os tempos de colégio, é possível evidenciar a inclinação atlética do rapaz João Luiz. O contato com Georg Black, considerado o pioneiro da Educação Física escolar no Rio Grande do Sul, em razão da sua significativa atuação em escolas (WIESER, 1990; FRANCO; SILVA; SCHIDROWITZ, 1940), trazendo da Alemanha, entre outras práticas físicas inovadoras, novos conhecimentos sobre a

organização das provas de revezamento e de corridas de longa distância, contribuindo para difundir as modalidades do atletismo no Rio Grande do Sul, resultaram em vivências fundamentais para demarcar essas escolhas. A Ginástica Popular, como era chamado o Atletismo, foi sempre incentivada, sendo uma de suas grandes contribuições a apropriação e a difusão de práticas esportivas diversificadas no estado (MAZO; LYRA, 2010).

Essa prática recebeu também grande estímulo nas sociedades de ginástica, visando à saúde corporal e à educação moral dos jovens, bem como com o intuito de preservar a identidade étnico-cultural dos imigrantes alemães e seus descendentes. Ramos (2000) afirma que as sociedades de ginástica caracterizavam-se pela valorização dos costumes e tradições culturais dos imigrantes. O atletismo, a princípio, era um esporte identificado com as associações esportivas fundadas pelos imigrantes alemães, entretanto, pouco a pouco, foi sendo incorporado por outras associações na cidade (MAZO, 2010).

Para além do espaço escolar e das associações esportivas, a utilização das praças e dos parques públicos foi igualmente privilegiada no que diz respeito à promoção de práticas corporais e esportivas. Desde o início desse período, as praças e parques públicos se afirmaram como espaços de sociabilidade e lazer dos porto-alegrenses. As formas de ocupação desses espaços sociais foram sendo reformuladas em decorrência das transformações urbanas e do advento dessas novas práticas deflagradas pela modernidade.

Tais praças, denominadas Praças de Desportos, se constituíram em espaço para as práticas organizadas e dirigidas pelo Serviço de Recreação Pública (SRP), instaurado em 1926. Com a instauração do Estado Novo, além do controle e da organização do espaço público, uma das maneiras encontradas para efetivar o projeto de sociedade controlada, com a participação popular e a aceitação das ideias nacionalistas, foi acionar o civismo, a educação moral e as práticas corporais e esportivas para forjar uma nova ordem social³¹.

É possível observar que essas sociabilidades promotoras de uma nova ordem não passavam ilesas pelo jovem João Luiz, o qual já trazia dos bancos escolares as

³¹ Em meu segundo Mestrado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tive oportunidade de discorrer sobre este assunto, à disposição para maiores informações em CUNHA, M. As práticas corporais e esportivas nas praças e parques públicos da cidade de Porto Alegre (1920-1940) UFRGS. 2009.116f. Dissertação (Mestrado).

aproximações ao contexto e também identificava em sua vida cotidiana essa realidade. Sobre uma dessas praças, por sinal, uma das mais famosas, a Praça do Alto da Bronze, ele relata:

[...] ela [a música Alto da Bronze] me emociona por uma razão: - trata de um local que, embora eu não morei ali, eu me criei mais ou menos na zona do Bonfim³², onde moro até hoje, mas morei um período muito grande na última quadra da Rua Riachuelo, pouco abaixo ali do Alto da bronze. Na última quadra quando já vai dar no Gasômetro³³ quase. E lá eu às vezes passava pela praça e ali tinha esportes também, tinha a rapaziada (ROLLA,1993a, p. 11).

Essa realidade o alcançava e, complementada pelo ambiente escolar e o entorno social, concorriam para sedimentar a escolha pelos caminhos esportivos. A esses aspectos, unia-se a família, que também contribuía para a afirmação da prática esportiva, tanto pela descendência italiana e seu grande estímulo à preservação da cultura e dos costumes dos imigrantes como pelos exemplos de outros esportistas que despontaram na época. Oswaldo Rolla, conhecido como Foguinho, foi um jogador de destaque do Grêmio Futebol Porto Alegrense de 1928 a 1942 e era primo de João Luiz:

Sim, em verdade somos primos, ele também praticava esporte, mas só que o meu esporte era atletismo e era do Inter, e ele era jogador de futebol do Grêmio. Há uma certa diferença [...] e ele é um, talvez dois, ou três anos, talvez, mais velho do que eu, acredito. Ele do futebol e eu praticava atletismo. Não fui um grande campeão, por que me faltava um pouco de estatura, mas fui um bom atleta vamos dizer. Colaborei bastante, ganhei medalhas, etc. (ROLLA,1993a, p. 1).

O Álbum II, de críticas em jornais, na página 119, traz uma menção do jornal *Correio do Povo*, sem data, tratando desse período em que atuou como atleta no Sport Club Internacional.

[...] [ele era] um dos poucos – meia dúzia – dos selecionados pelo já então “Clube do Povo” para competir em âmbito estadual nas várias

³² Bairro Bonfim em Porto Alegre.

³³ A Usina do Gasômetro, ou simplesmente Gasômetro, é uma antiga usina brasileira de geração de energia localizada em Porto Alegre, hoje utilizada para disseminação das artes, sociabilidades e lazer na cidade de Porto Alegre.

categorias disputadas então. Para Rolla, sua especialização era a corrida com obstáculos (CUNHA, 2015a)³⁴.

O depoimento do próprio João Luiz corrobora essa afirmação quando diz que “neste tempo praticava esporte no Clube Internacional na categoria atletismo em corrida com obstáculos” (ROLLA, 1996, p. 5).

Em contato com o Sport Club Internacional, não foi possível confirmar essa participação através de documentos. Isso porque a ênfase do acervo do Arquivo Histórico do Sport Club Internacional é na modalidade esportiva futebol e, ainda, por ter ocorrido o agravante, justificado por intempéries do tempo, de perda de alguns documentos em épocas passadas. No que é possível encontrar de registros da modalidade atletismo, os documentos não citam o nome de João Luiz como atleta. Entretanto, em e-mail enviado a mim, o Clube não excluiu a possibilidade de sua participação, devido à existência desse interregno de documentos no acervo (ANEXO E).

Nessa época, o Atletismo era praticado sem uma integração entre os clubes. A sociedade Turnerbund, de origem alemã, que foi uma das percussoras dessa prática na capital, realizava torneios e demonstrações internas de atletismo, assim como outras associações. Foi somente no ano de 1918 que a Associação Cristã de Moços (ACM), de origem Norte-Americana, pela primeira vez, convidou diversos clubes para participarem dos intitulados “Jogos Olímpicos”, competição que o clube realizava anualmente. Em 1925, houve a criação da LAPA, Liga Atlética Porto Alegre, que passou a administrar o atletismo em Porto Alegre. Após três anos, a Liga Atlética Porto Alegre começou a abranger todo o estado, mudando seu nome para LARG, Liga Atlética Rio Grandense (MAZO, 2005). Após a constituição da Liga Atlética Rio Grandense, houve uma maior integração entre os clubes porto-alegrenses de matriz cultural teuta e não teuta (SILVA, 1997).

Desse envolvimento desde jovem em campeonatos de atletismo, nos quais participava de provas como 100 metros com barreiras, 83 metros com barreiras, 4 x 300 metros revezamento, 4 x 400 metros revezamento, o acervo possui certificados

³⁴ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 10 set.2015.

e diplomas de competições³⁵, chanceladas pela Liga Atlética Rio Grandense, das quais o atleta João Luiz participou nos anos de 1935 e 1936.

Ilustração 7 – Diploma de João Luiz Ribeiro Rolla expedido pela Liga Atlética Rio Grandense.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/78694>>. Acesso em: 05 set.2015.

³⁵ No repositório digital do LUME da UFRGS, foram disponibilizados quatro diplomas conferidos a João Luiz Rolla pela Liga Atlética Rio Grandense: dois diplomas datados de 27 de maio de 1934, um de 8 de setembro de 1935 (disponíveis em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/78694>>, acesso em: 10 set. 2015) e um de 9 de agosto de 1936 (disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/78695>>, acesso em: 10 set.2015.)

Esses certificados denotam historicamente também a fase de organização no meio esportivo da modalidade Atletismo e atestam a efetiva participação do rapaz João Luiz nessas provas. De fato, na transição das décadas de 1930 a 1940, as competições esportivas foram potencializadas, constituindo-se em um espaço de promoção de práticas corporais.

Na *Revista de Educação Física* datada de outubro de 1937, há a seguinte afirmação referente a essa prática:

[...] existe no atletismo uma arte, uma técnica e uma política. A arte olímpica de modelar o ser triunfante. A técnica paciente de adestrar a mocidade. A política indispensável da mobilização e aperfeiçoamento das forças adolescentes do país [...] pelas lides esportivas [...] seu enquadramento pelas normas éticas dessa fase saudável e feliz das competições atléticas [...] (REVISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, 1937, p. 10).

Lugar de demonstração de habilidades, as competições eram privilegiadas no que diz respeito à assistência a esses embates esportivos, sempre muito concorridos pela população de um modo geral.

Em uma dessas competições, uma pessoa, especialmente, se fez presente para observar os melhores atletas, e João Luiz recebeu um convite que mudaria os rumos de sua vida.

4.1.3 O bailarino

A arte andava mesmo por perto. Em 1932, João Luiz Rolla começou a trabalhar na Agência do Loyde Nacional Companhia de Navegação, localizada na Galeria Municipal nos altos do Mercado Público. Sua função alternava entre a sessão de passagens e o despachar navios no porto durante a noite. Em uma região muito próxima a vários restaurantes e cafés noturnos, começou a ter contato mais direto com a noite de Porto Alegre e os intelectuais da cidade, como Mario Quintana³⁶, em suas passagens pelo Café Treviso³⁷.

³⁶ Mario de Miranda Quintana (1906-1994) foi um poeta, tradutor e jornalista brasileiro. Considerado o poeta das coisas simples, é um dos maiores poetas brasileiros do século XX. Maiores informações, em <http://www.releituras.com/mquintana_bio.asp>.

³⁷ Restaurante Treviso no Mercado Público de Porto Alegre, RS.

Já era um homem feito. E, como tal, passeava pelos salões de dança de Porto Alegre, acompanhado dos chorinhos de Ernesto Nazareth e dos tangos de Carlos Gardel. Sobre essa época, relata:

[...] é que nos meus tempos de baile de salão, havia uns chorinhos de Nazareth, e eu gostava muito de frequentar a sociedade e dançar os chorinhos de Nazareth, onde a gente podia mesmo espalhar naquilo! Usando mesmo a palavra, espalhar! Porque o chorinho de Nazareth é uma maneira, no meu tempo de moço, [...] marcou bastante na minha vida [...]. E se chegarmos agora um pouco mais longe, minha vida de homem já feito, nos clubes noturnos, chamados na época, cabarés, mudaram de nome, clubes noturnos era chamados cabarés. E lá então, a gente dançava o tango [...] (ROLLA, 1993a, p. 06).

Carneiro (1992) afirma que Porto Alegre era uma cidade bailante por excelência, e, por isso, saber dançar era um requisito fundamental de quem pretendesse ter um mínimo de vida social. Em sua maioria, as festas da cidade eram embaladas por música e dança.

Agora, uma coisa fica muito clara: o pior pária que poderia existir na cidade era aquele que não soubesse dançar. [...] Eram os Porto-alegrenses grandes “pés-de-valsas”. E não era só valsa não, que se dançava. Dançava-se Valsa, Tango, Fox-trote, Maxixe (dança considerada erótica e imprópria para lugares decentes), Jazz Charlestons, e todos os modismos que apareciam por aqui (CARNEIRO, 1992, p. 106).

As sociedades recreativas e bailantes multiplicavam-se na cidade de Porto Alegre, o que não era um fenômeno recente, mas que tomava mais expressão nesse período. E, para os espetáculos apresentados na cidade, desembarcava uma série infindável de artistas populares. No Theatro São Pedro – o mais importante e conceituado, situado na Praça da Matriz –, no Coliseu, no Cine Teatro Carlos Gomes, no Avenida, no Guarani e no Imperial, passaram várias companhias de Teatro Popular de Revista, como a Italiana Opereta Clara Vais e Lea Candine, a brasileira Irmãos Celestinos, com Gilda de Abreu, o Ases do Samba, conjunto formado por Noel Rosa, Francisco Alves, Mário Reis, Pery Cunha e Nonô, muitas destas assistidas por João Luiz Rolla:

[...] no Coliseu muitas vezes eu assisti aos espetáculos como "Claque de Teatro" que era um grupo de pessoas que eram comandadas por uma pessoa para bater palma na hora certa. Não pagavam entrada (ROLLA, 1993, p. 07).

Nos depoimentos, João Luiz Rolla afirma que, na década de 1930, em função dos prenúncios da Segunda Guerra Mundial, Porto Alegre transformou-se em local de passagem para artistas vindos da Europa que pretendiam se apresentar nos países vizinhos do Uruguai e da Argentina.

Não só de dança como de Ópera, Teatro, Concerto e tudo isso, já talvez prevendo alguma coisa que não tardou muito chegou, não é? [...] Então isso aqui servia também para nós, de pegarmos boas companhias passando por Porto Alegre ou para fazerem um pouso para irem para Buenos Aires ou para fazerem um pouso para irem para Montevideú. Porque nós estávamos aqui na fronteira. Isso nos ajudou a ver muita coisa boa. Não só em dança, mas como eu já disse em ópera, teatro, concerto, enfim, tudo. Toda a década de 30, 40 foi muito auxiliada devido a nossa fronteira com Uruguai e Argentina. Devido ao fator da dificuldade de ir direto para lá, sempre passavam por Porto Alegre um concerto por uma noite chegava. Uma temporada por uma semana também chegava [...] (ROLLA, 1996, p. 07)

Desgranges (2005) reconhece a necessidade de formação do espectador como um ponto importante que, tramado nessa aproximação da cultura, demonstra não ser tão somente um talento natural, mas uma conquista cultural. Isso significa que essa capacidade pode e precisa ser cultivada, desenvolvida. Tal como os criadores da cena, os espectadores também precisam aprender e aprimorar esse fazer artístico.

Habitado a assistir a vida artística da cidade de Porto Alegre, tanto em suas festas populares, nos espetáculos dos cineteatros da Rua da Praia³⁸ ou nos bailes de salão, João Luiz Rolla não considerou estranho o convite recebido para participar de uma seleção a uma obra que entrelaçava as diversas manifestações da arte e seria montada em Porto Alegre.

Neste tempo eu praticava esporte no Clube Internacional na categoria atletismo em corrida com obstáculos. Falei para dona Tony que eu não sabia nada de dança, mas já tinha algum conhecimento de teatro, pois fui criado pela minha família indo ao Teatro (ROLLA, 1996, p. 05).

³⁸ Nesse período, Franco (2006) afirma que, na Rua da Praia, estavam localizados os principais cineteatros da cidade. Em 1935, 10% da população de Porto Alegre, que era de 250 mil habitantes, poderiam acorrer aos cinemas, que possuíam 26.218 lugares, distribuídos por 22 salas. Cada bairro possuía a sua sala imensa e equipada. Mas as salas da Rua da Praia tinham o *glamour* da modernidade. A rua iluminada e colorida enchia-se de automóveis estacionados, transformando o local em uma “pequena Broadway”, como era chamada pelos porto-alegrenses (COSTA, 1997).

Ainda que sem nenhuma experiência em dança cênica, os homens eram sempre muito procurados para as montagens de ballet³⁹, mesmo que para, exclusivamente, ancorar as bailarinas no palco, possibilitando que os passos mais rebuscados fossem executados em pares, como a modalidade exigia. Nesse caso, a procura por atletas se justificava, pois estes já tinham adquirido o porte, a estrutura física necessária para esse fim. E, para além dos atributos físicos de um atleta de salto com barreiras, havia ainda a técnica trabalhada, como lembra a ex-aluna Tânia Arigony:

Primeiro ele foi um atleta de corrida de obstáculos... acho que já era um *grand jetée!*. Aquilo manteve o físico dele (ARIGONY, 2014, p. 05).

O ano era 1939 e a obra a ser montada intitulava-se “A Bela Adormecida”. Não era a obra clássica do compositor russo Tchaikovsky, com coreografia de Marius Petipa, baseada no conto de fadas do escritor francês Charles Perrault de 1697, mas sim uma espécie de musical, “A Bela Adormecida Fantasia Ballet em 3 atos”, baseada nos contos dos irmãos Grimm, de 1812.

Arregimentando todo um *entourage* de grandes nomes das artes da cidade, a peça dava lugar para unir o que de melhor se produzia por aqui em música, dramaturgia, poesia e dança. O compositor musical era Walter Schültz Porto Alegre, alemão de nascimento, porém brasileiro e porto-alegrense de alma, pertencente a uma família tradicional na cidade. Os versos ficaram por conta de Ovídio Chaves, poeta, escritor e jornalista. Os artistas do rádio, que já tinham boa projeção no cenário artístico, formaram um conjunto para a parte falada, com diálogos de Paulo Gouvêa. A orquestra ficou sob a batuta de Salvador Campanella, e a dança por

³⁹ A palavra *ballet* tem origem do verbo *ballare*, que, no italiano, significa dançar. A fim de situar o leitor, no afã de aproximação ao assunto, observo que o ballet é uma manifestação artística cultural da dança cuja prática é difundida mundialmente, sendo encontrado em variados métodos e escolas (russa, americana, francesa e cubana). Surgido no renascimento, foi no reinado de Luís XIV que adquiriu *status* de arte, com a criação da Academia Real de Dança (1661), mais tarde rebatizada de Ópera de Paris. Apenas homens eram admitidos na Academia até o fim do século XVII. Os papéis femininos eram dançados por bailarinos travestidos, pois se considerava que o espaço público era inadequado às mulheres (XAVIER, 2002). Em 1681, a primeira mulher a subir aos palcos foi Mademoiselle de La Fontaine. Nesse período, as bailarinas não podiam mostrar o corpo e eram obrigadas a demonstrar sua técnica usando pesados figurinos, os quais lhes tolhiam movimentos. No século XIX, o período romântico introduziu novas tecnologias cênicas no balé e mudanças nos vestuários, com a introdução das sapatilhas de ponta e os tutus, potencializando o ar etéreo da dança e possibilitando a ascensão da figura da mulher (BOGÉA, 2007).

conta de Dona Tony Seitz Petzhold⁴⁰, que dirigia uma das maiores escolas da cidade, a Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, e assinou a direção coreográfica, artística e figurinos. Essa escola de ballet, originada como Instituto de Cultura Física⁴¹, era uma das escolas precursoras de ballet da cidade, junto da Escola de Bailados Clássicos de Lya Bastian Meyer.

Para essa obra, o corpo de baile feminino da Escola de Tony já estava formado, mas ainda era necessário encontrar homens que quisessem participar da parte dançada do espetáculo.

Bem então, nessa Bela Adormecida a parte de dança tinha cinco ou seis rapazes. Então se organizou elementos de rapazes que praticavam esportes, na época, e gostavam também de teatro e de cultura. Então foi feito um teste e ficaram cinco ou seis rapazes que tomaram parte. Não vou citar os nomes porque não sei se todos gostam, em todo caso eu fui um deles. Seis rapazes eu garanto que sim e todos praticavam esporte ou arte, alguma coisa. E tinha de ter um principal. E assim nas primeiras aulas todo mundo compareceu e eu já fui me destacando entre os outros. Não é vaidade, mas eu fui o príncipe (ROLLA, 1993a, p. 05).

No programa desse espetáculo, listados os nomes de todos os participantes masculinos, encontrei Cyro Brasil, João Rolla, Ruy Bohrer, João Eissmann, Wigo Schultz, Oswaldo Becker, Ludomiro Sartori e Danilo Caputo⁴².

Em um período de cinco a seis meses de ensaios, as qualidades artísticas foram despontando e mostrando um caminho na dança para um bailarino em formação. Os papéis principais da Bela Adormecida e Príncipe foram feitos por Mausi Seitz, irmã de Dona Tony, e João Luiz. E, entre tantos personagens desse enredo, cabe salientar que, fazia o personagem do Gato de Botas, uma pequena menina chamada Beatriz, iniciante em sua trajetória no ballet e que, em seguida, será chamada novamente a esta história.

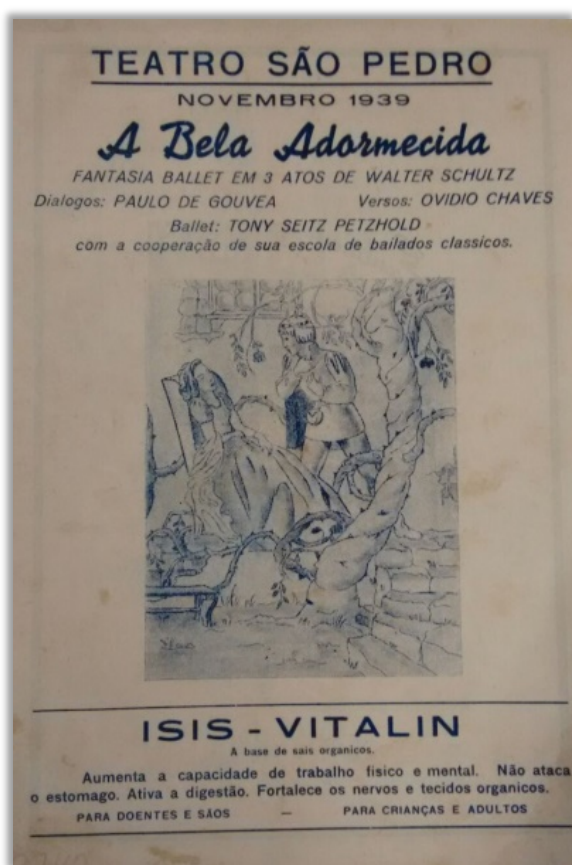
⁴⁰ Maiores informações em FREIRE, A. **Tony Petzhold**: uma vida pela dança. Porto Alegre: Movimento, 2002.

⁴¹ Em sua dissertação de mestrado, Dias (2011) aborda a constituição do Instituto de Cultura Física, analisando as práticas corporais nele oferecidas voltadas aos princípios pedagógicos e artísticos tributários tanto dos sistemas ginásticos quanto do método dalcrozeano. Fundado em 1928, o Instituto destinou-se ao ensino de práticas corporais femininas e perdeu até 1937, quando foi inserida a dança clássica, passando a se chamar Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold. Mais informações, consultar Dias (2011).

⁴² Programa do espetáculo "A Bela Adormecida Fantasia Ballet em 3 atos". Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129785>>. Acesso em: 10 set. 2015.

O espetáculo estreou em 10 de novembro de 1939 e lotou o Theatro São Pedro. A crítica ficou agradada pela nova abordagem da arte unindo tantas possibilidades cênicas, tão diferente das óperas e ballets que passavam por Porto Alegre, configurando a apresentação um grande sucesso.

Ilustração 8 – Convite do espetáculo “A Bela Adormecida” da escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129785>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 9 – João Luiz Rolla e Mausy Seitz Petzhold no espetáculo “A Bela Adormecida”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122228>. Acesso em: 05 set.2015.

E entramos assim, sem conhecer, dança clássica, ballet ou qualquer coisa, a não ser para assistir, ou fazendo ginástica e esportes como eu fazia. Então a dona Tony organizou, e eu dali aproveitei a ocasião e tomei um impulso, e continuei, então, não só tomando parte nesse espetáculo. E tomei gosto pela dança que eu já tinha, gostava, mas havia um certo impasse, devido o homem estudar dança, eu resolvi enfrentar, eu e mais alguns destes rapazes... (ROLLA, 1993a, p. 03).

Em tempos que, nas palavras de João Luiz, as técnicas praticamente inexistiam, “a gente dizia: – faz assim, e os outros faziam e o espetáculo andava⁴³”, ele fez. João Luiz sugeriu à professora Tony que ministrasse aulas também para homens e afirmou que gostaria de ser seu aluno para o estudo do ballet. E, com seu empenho, dedicação e veia artística, começou a destacar-se na arte que trazia no corpo. Em suas memórias, a professora Tony relatou:

E o Rolla foi o primeiro, digamos assim, bailarino que começou a estudar dança. [...] Rolla foi o primeiro bailarino, digamos assim, que tomou a sério a dança. Foi aluno da minha escola, foi meu professor na escola e dançou com Beatriz Consuelo que também era dos elementos que estavam se destacando (PETZHOLD, 1988, p. 13).

Realmente João Luiz tomou a sério o estudo e seguiu dedicando-se ininterruptamente a aprender o ballet na Escola de Bailados Clássicos de Tony em um período em que a própria dança se afirmava enquanto manifestação artística no imaginário social.

Assim, as apresentações passaram a se multiplicar nos espaços de dança por excelência e, de uma maneira expressiva, também para além deles, como é o caso da ocupação dos parques nas festas cívicas que aparece inserida no contexto de renovação social, cultural e política proposta no período do Estado Novo.

Marcado por balizas substanciais na educação, na política e na cultura brasileiras, este foi um período no qual se construíram tradições e práticas culturais em torno de um ideário nacionalista para a formação de um homem civilizado com vistas ao trabalho pela pátria (VAZ, 2006). A influência do Estado Novo, período privilegiado pela perspectiva de desenvolvimento urbano em detrimento do setor agrário-exportador da República Velha e da formação de uma classe urbana, do desenvolvimento tecnológico, da consolidação das bases políticas e sociais e da industrialização brasileira, fez com que o lazer começasse a ser delineado em consequência da separação do trabalho do não trabalho, do fortalecimento da burguesia urbana e da ampliação da classe média (SKIDMORE, 1975).

A ocupação das praças e parques nas festas cívicas aparece inserida nesse contexto de progresso e de renovação de mentes pretendida pelo Estado Novo. A

⁴³ Álbum de críticas, página 119, reportagem do jornal *Correio do Povo*, sem data. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 10 set. 2015.

educação corporal e moral da juventude nas praças somava-se ao processo desencadeado nas escolas e associações desportivas, visando à formação da nação brasileira (MAZO, 2005). O nascimento da nova ordem ficava demonstrado nessas festas, nas quais o sentido de ordem, unidade, progresso e alegria eram apresentados em diversas atividades, transmitindo os valores do novo regime. Essas festas foram utilizadas para a manutenção da lembrança desses princípios e, como tal, representavam instrumentos adequados para incutir na massa os ideais que o regime queria perpetuar.

Especialmente em Porto Alegre, a Redenção, como é conhecido o Parque Farroupilha⁴⁴, transformou-se no grande palco das demonstrações de Educação Física nas décadas de 1930 a 1950. Essas demonstrações tinham espaço nas festas de comemoração relativas ao Dia do Trabalho, à Semana da Pátria, aos aniversários do presidente e à instauração do Estado Novo, representados como momentos importantes, inclusive para serem ideologicamente visibilizados e valorizados em atividades de lazer nas quais se reuniam pessoas de diferentes classes sociais (CUNHA, 2009).

Essas festas cívicas eram protagonizadas por várias entidades esportivas e por colégios da capital, que traziam, nessas demonstrações, a reafirmação de temas como o desenvolvimento, o trabalho e o amor à pátria. O renascimento da nova ordem ficava evidenciado nessas festas, nas quais a unidade nacional, o progresso e a alegria eram frequentemente retratados. Acorriam a elas, com participação intensiva, trabalhadores, sindicatos, escolas, jovens e crianças e a população em geral, que lotavam praças e parques (SANTOS, 2004). As escolas protagonizavam

⁴⁴ O atual Parque Farroupilha, conhecido como Redenção, foi a maior obra de embelezamento da administração de Otávio Rocha no tratamento urbanístico da cidade de Porto Alegre. Nela foi investida uma soma bastante alta para que a até então pastagem de animais e descampado fosse integrada à área central da cidade, tornando-se um local de lazer dos porto-alegrenses. O parque carrega em si a história de libertação de escravos de uma cidade precursora desse movimento. Esse espaço recebeu o nome de Redenção como referência à libertação de mais da metade dos escravos da cidade e do grande movimento abolicionista que teve lugar em Porto Alegre quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel. Doado à cidade em 24 de outubro de 1807 pelo governador Paulo José da Silva Gama, o local foi inicialmente chamado de Potreiro da Várzea ou Campos da Várzea do Portão, passando mais tarde a denominar-se Campos do Bom Fim, devido à proximidade da Igreja do Senhor do Bom Fim e das festas que ali se realizavam. Em 9 de setembro de 1884, a Câmara propôs a denominação de Campos da Redenção, em homenagem à libertação dos escravos do terceiro distrito da Capital. Redenção é o nome que até hoje está enraizado na memória do povo. Em 1930, acompanhando o Plano de Melhoramentos da capital, o parque recebeu do urbanista francês Professor Alfred Agache o Anteprojeto de Ajardinamento dos Campos da Redenção (MACEDO, 1973).

uma programação que contemplava apresentações artísticas e esportivas, declamações e desfiles.

Dentre as demonstrações de Educação Física, surgiram as atividades nas quais se realizavam movimentos ritmados e sincronizados, grande parte deles constituinte dos bailados⁴⁵ que, ao serem exibidos no espaço público, ao mesmo tempo que propiciavam a expressão artística de elementos da dança, visibilizavam performances que primavam pela ordem, pela simetria e pela quebra de individualidade, consoante ao sistema político vigente, que tinha na unidade da nação sua fundamentação e proposta ideológica.

Ilustrações 10 e 11 – João Luiz Rolla, Tony Seitz Petzhold e bailarinas da Escola de Bailados Clássicos em apresentação de bailados na Semana da Pátria de 1941 no Parque Farroupilha.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126100>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126102>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁴⁵ Mais informações sobre os bailados podem ser encontrados em CUNHA, M. ; GOELLNER, S. As exibições de bailados no Parque Farroupilha em Porto Alegre (RS) nas décadas de 1930 a 1950. **R. Bras. Ci. e Mov.**, n. 23, v. 1, p. 117-125, 2015.

[...] eu tomei parte em espetáculos cívicos, posso dizer, porque a gente, às vezes, quando havia certos espetáculos no Auditório Araújo Vianna ou mesmo em campo a gente às vezes tomava parte (ROLLA, 1993b, p. 24).

Nessa construção do espaço da dança na cidade, foram se sucedendo os espetáculos em que o bailarino João Luiz tomou lugar de destaque. Em 29 de setembro de 1942, ocorreu o espetáculo “Sylvia – Ópera Ballet”, em três atos, de Léo Delibes, que se passava nos tempos mitológicos da Grécia (Ilustração 12). João Luiz foi escolhido para ser o personagem Aminta, Tony foi o personagem Sylvia, e aqui, novamente, apareceu a pequena bailarina Beatriz, como o personagem cupido.

Ilustrações 12 e 13 – Convite do espetáculo “Sylvia – Ópera Ballet” da Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold e fotografia de João Luiz Rolla, Tony Seitz Petzhold e Beatriz Consuelo nos bastidores desse espetáculo.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/130595>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122222>>. Acesso em: 05 set.2015.

Em 1944, na figura da pequena menina Beatriz começa a se delinear a grande bailarina Beatriz Consuelo⁴⁶, que viria a encantar o mundo, tornando-se mais tarde uma *etóile* no ballet do Marquês de Cuevas⁴⁷.

Sua relação direta e estreita com João Luiz, seu *partenaire* por muitas vezes em seus recitais e espetáculos, resultou em uma grande amizade e em um reconhecimento que atravessou décadas.

O programa a seguir (Ilustração 14) mostra uma dessas apresentações.

Ilustração 14 – Programa do recital da bailarina Beatriz Consuelo de 1944.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/78692>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁴⁶ Beatriz Consuelo foi um dos nomes mais significativos da dança gaúcha. Primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1949), transferiu-se para a Europa na década de 1950, onde atuou em diferentes companhias e espetáculos, entre estes o Ballet de Marquês de Cuevas. À convite de George Balanchine, atuou como bailarina e, posteriormente, como diretora da Escola de Dança de Genebra (1969-1999), onde criou o Ballet Júnior em 1980 (GOELLNER, 2013).

⁴⁷ George de Piedrablanca de Guana, Marquês de Cuevas, foi coreógrafo e empresário do ballet, criando, em 1944, a companhia Ballet International na cidade de Nova York. A companhia teve vários nomes: Novo Ballet de Monte Carlo, Grand Ballet de Montecarlo e, logo, Grand Ballet du Marquis de Cuevas, comumente chamado de Ballet de Cuevas. Entre tantos grande nomes registrados em sua companhia, cito a coreógrafa Bronislava Nijinska e o bailarino Rudolf Nureyev (QUEIROZ, 1963).

Ilustração 15 – Fotografia da bailarina Beatriz Consuelo dedicada a João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/107715>>. Acesso em: 05 set.2015.

Na imagem acima, a dedicatória que diz “A Rolla, uma recordação do nosso reencontro em 1963. Toda minha amizade. Beatriz Consuelo” traz o registro dos estreitamentos e sentimentos daqueles que partilharam o palco, os sonhos, a música, a dança.

Em 1945, João Luiz encenou “A legenda de José” e, sobre esse momento, trago o relato da ex-aluna da Escola, Vera Machado, a qual também foi ex-aluna da Escola de Tony, relatando seu início na dança e seu encontro com João Luiz:

Foi com cinco para seis anos na escola da professora Tony. Aí quando eu tinha nove para dez anos já me deparei com o Rolla dentro da escola da Tony. [...] Eu estava na escola e ele começou a

ser o solista que fazia Pax de deux com a Tony. [...] começou a dançar com a Tony e depois se tornou partner dela, dançava com ela “A legenda de José”, “Lago dos cisnes”, que eu dancei também. Teve outros bem famosos que ele dançou também (MACHADO, 2014, p. 01).

Dentre esses espetáculos famosos, em 7 de setembro de 1945, João Luiz participou da obra “A Salamanda do Jarau”, o qual causou grande impacto, repercutindo fortemente na mídia local. A *Revista do Globo*⁴⁸ dedicou uma página à cobertura do espetáculo, ressaltando ser esta a primeira versão coreográfica de uma lenda escrita por Simões Lopes Neto. Além da impressionante atuação de Tony como a personagem Boicininga, João Luiz atuou como a personagem Guasca e Beatriz Consuelo como a personagem Tapuia.

Deste espetáculo, trago ainda o depoimento de Vera Machado, que já era aluna nas classes de João Luiz Rolla na escola de Dona Tony. Ela alerta para a incipiência de estruturação da dança na cidade. São os detalhes que chamam a atenção e, por serem parte constituinte da prática da dança, merecem destaque:

Porque eu fiz pontas, tudo, e no meu tempo a gente comprava sapatilha de ballet adivinha onde? Nas casas mortuárias! Era sapatilha de morto! Não existia sapatilha de ballet. A gente ia na casa mortuária de frente a avenida Riachuelo ali tinha uma casa mortuária que a gente ia comprar sapatilhas de ballet. [...] Eram sapatilhas para os mortos. Era para os mortos mesmo. Eram enterrados com sapatilhas. Em vez do sapato eram sapatilhas. E essa sapatilhazinha é que nós dançávamos. [A sapatilha de ponta] existia uma coisa muito esquisita [risos] mas no meu tempo já estava melhor. Dava sim pra fazer nas pontas ficava com o pé meio quebrado assim. Daí para diante foi um boom... (MACHADO, 2014, p. 03).

De fato, data de 1930 a utilização em palco na cidade de Porto Alegre de uma sapatilha adaptada para a performance nas pontas. Ainda no Instituto de Cultura Física, Dias (2011) afirma de seus estudos que, no espetáculo “A Princesa Moura”, para representar os ideais de leveza e graça dessa prática surgente na cidade, as alunas colocavam algodão nas sapatilhas para possibilitar a sustentação na ponta dos pés. E, pelo depoimento de Vera Machado, depreende-se que inúmeras foram as adaptações para poder aproximar-se do ideal balético nos anos do surgimento dessa prática na cidade.

⁴⁸ Disponível em MAZO, J. **Catálogo do Esporte e da Educação Física na Revista do Globo (1929-1967)**. Porto Alegre: PUCRS, 2005. CD-ROM.

João Luiz Rolla viveu esse período de afirmação da dança e, durante um período de 11 anos, destacou-se em sua atuação na Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold, sendo constantemente *partenaire* da professora Tony Petzhold e de suas colegas bailarinas, como Beatriz Consuelo, Taís Virmond e Eleonora Oliosi, e de muitas outras que passaram pela escola (MEIRELLES; MANTELLI, 1989).

Nesse grande período, dedicou-se intensamente a lapidar técnica e artisticamente os conhecimentos que recebia também de professores que passavam por Porto Alegre e impulsionavam esse engajamento, mostrando as possibilidades profissionais da dança:

Que eu me lembre que nos deu grande impulso em Porto Alegre, na linha clássica, foi o professor que deixou nome nesse Brasil inteiro embora não sendo brasileiro foi Vaslav Veltchek⁴⁹ este deixou um grande nome e foi um dos maiores professores que residiu no Brasil, em São Paulo e Rio de Janeiro como maestro. E ele passou por Porto Alegre mais de uma vez inclusive deu uma pequena temporada aqui. A época não estou bem preciso, se foi quarenta e poucos. Mas esse Vaslav Valtek nos deu assim dez dias de aula. Para nós aqui, foi um dos primeiros impulsos que eu recebi. Fora o da dona Tony que já era, mas, posteriormente outras passaram por aqui numa linha moderna. Só que também não posso precisar a data. Otto Verbeg que vinha aqui da Argentina e deu curso de mais de quinze dias aqui para nós. Então esses foram os primeiros que nos conseguiram empurrar. [...] Então a gente assistia as aulas deles ou pedia para eles darem uma aula para nós, para os alunos mais adiantados na ocasião. Embora nosso adiantamento ainda fosse pequeno, para mim, homem. Não diria para os outros, que já tinha mais estudo. Mulheres tinham bastante que estudavam aqui não é? Nos deram bastante impulso para seguirmos a nossa carreira inicialmente (ROLLA, 1988b, p. 08).

A formação em dança, nesta época, realmente, era muito incipiente no que diz respeito à certificação e ao reconhecimento profissional. O conhecimento se propagava pela docência do detentor da arte para o amador da arte, sem que isso pudesse ser configurado como formação profissional. João Luiz tinha 11 anos dessas práticas, dessas vivências, desses saberes partilhados, mas não possuía uma certificação, como acontecia com praticamente todos os bailarinos da época.

⁴⁹ Vaslav Veltchek (1896-1967), iugoslavo refugiado no Brasil, foi fundamental para a produção nacional no ballet. Naturalizado brasileiro, foi o fundador da Escola Municipal de Bailados de São Paulo, diretor do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio e fundador do Conjunto Coreográfico Brasileiro, primeiro projeto social do Brasil, ensinando dança e música às crianças órfãs da União das Operárias de Jesus (XAVIER, 2002).

João Luiz Rolla tornou-se, ainda na escola, um nome da dança na cidade, por sua visibilidade em papéis de destaque, paralelamente a essa construção artística. Ele começou, então, a demonstrar grande tato no ensino como aluno-mestre⁵⁰ das pequenas bailarinas. Dada a facilidade no trato em aula, algumas vezes era inquirido sobre ter seu próprio espaço profissional, sua escola.

E havia pessoas que me procuravam e diziam: “Por que o senhor não abre uma aula?” Essa coisa toda. “Vontade eu tenho”, eu dizia, “mas as condições não são muito fáceis” (ROLLA, 1988b, p. 14).

Nesse período, após atuar como auxiliar e professor na Escola de Bailados Clássico Tony Seitz Petzhold, recebeu convite de Daniel de Oliveira, músico de Porto Alegre, proprietário do Conservatório Artístico Musical, para ministrar aulas de dança. O conservatório ficava na Rua Senhor dos Passos, muito próximo ao Instituto de Belas Artes da UFRGS, e nele ministravam-se aulas de piano, acordeom e canto. Aceito o convite, com seu ingresso, iniciaram-se as aulas de dança com a orientação do conservatório. O que se pode depreender é que, nesse momento, João Luiz era um professor contratado pelo conservatório:

Estive trabalhando lá no ano de 1950 com um grupinho pequeno de alunos. Só tinha eu de professor, não é? Foi aí verdadeiramente que eu comecei, nesse conservatório. Não me recordo quantos alunos chegou a atingir quinze a dezesseis. Uma salinha pequena dentro do conservatório. Aí verdadeiramente foi o início, mas não de minha propriedade (ROLLA, 1988b, p. 15).

O conservatório contava com uma sala com grandes janelas, espelhos e barras fixas para os exercícios de ballet. Por essas janelas, Lenita Ruschel, uma de suas ex-alunas, iniciou a sua aproximação com essa história e relata esse momento:

Minha avó morava na Rua Doutor Flores, no centro de Porto Alegre, e nos fundos desta rua tinha a Rua Senhor dos Passos, na qual tinha um edifício, recém-construído, com quatro andares e no terceiro andar era a primeira escola do Rolla. E na casa da minha avó, que era de dois andares, porque no andar de baixo funcionava a Tipografia Mercantil, tinha uma escada enorme, as salas, os quartos

⁵⁰ O aluno-mestre era escolhido pelo professor da escola por sua habilidade e nível de adiantamento e já auxiliava em aulas, demonstrando exercícios, ou mesmo ministrando aulas, fato este que identifiquei nos relatos das ex-alunas que estudaram tanto na Escola João Luiz Rolla como na Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold (ANDREATA, 2014; ARIGONY, 2014; IRIGARAY, 2015).

e nos fundos tinha uma salinha que era a lavanderia. Eu ia lá para ficar assistindo a aula do Professor Rolla que era no mesmo andar. Até que um dia minha avó notando minha vontade de dançar me levou até a escola. Quando cheguei lá ele fez uma festa quando me viu, coisa mais querida! Nesta época, fui colega da Elvira Panatieri. Como aluna participei de todos os espetáculos (RUSCHEL, 2014, p. 01).

Lenita estava entre as alunas que, nesse primeiro ano, acorreram às aulas do novato professor no conservatório. A seguir, reproduzo o convite da apresentação, cedido pela ex-aluna Mariza Iole, onde estão nomeadas as 27 alunas que dela participaram. Podemos considerá-la como a primeira apresentação de uma turma de dança liderada pelo professor João Luiz Rolla.

Ilustração 16 – Programa do espetáculo do Conservatório Artístico Musical.

Teatro São Pedro
Sabado, 23 de Setembro de 1950

Conservatorio Artístico Musical
Devidamente Registrado na Secretaria de Educação e Cultura

A P R E S E N T A

Primeira e Grandiosa Audição
de seus Alunos dos Cursos de

Piano Canto
Acordeon e Bailados

As 14,30 Horas

Gaitas Piano "SCALA"
Inegualáveis pela sonoridade e impecavel acabamento
As mais leves e duráveis
"SOC. ACORDEÕES SCALA LTDA." - Bento Gonçalves
Representante exclusivo para a Capital
DANIEL DE OLIVEIRA Senhor dos Passos, 54 - 7. andar

Conservatorio Artístico Musical
Fundado em 15 de Dezembro de 1949
Diretor responsável: Prof. DANIEL DE OLIVEIRA

PROGRAMA

I PARTE

1. O METALLO Elza Dell'Angelo
Solo de Piano para aluna do 3.º ano Rosemary Ruzic

2. O DOCE MISTÉRIO DA VIDA Victor Herbert
Canto para aluna do curso preparatório - Heloisa Pinheiro de Oliveira

3. 2 FREDERICK Chopin
Solo de Piano para aluna do 5.º ano Esther Lerrer

II PARTE

1.º) MARCHA CIRCENSE A. Francuchini
Conjunto de Acordeões - Alunas do 2.º ano
Conjunto de Acordeões - 2.º ano - Anna Kroll, Beatriz Moraes, Debra Cardoso, Elza Vutti, Eva Correa, Evelyn Masello, Heloisa Barbon, Heloisa Severina, Ilana Guimarães, Jéssy Barrofin, Luiza Caraman, Theresinha Pires, Vera Válsner e Zesária Sulepa.

2.º) MAZURCA Chopin
Solo de Acordeão para aluna do 2.º ano Beatriz Ladeira de Moraes

3.º) PRINCEZA DAS CZARDAS E. Kalman
Solo de Acordeão para aluna do curso preparatório - Susana Ruffa Falcão

4.º) PUR ELISE Beethoven
Solo de Acordeão para aluna do 1.º ano Elze Vutti

5.º) CZARDAS V. Monti
Solo de Acordeão para aluna do 2.º ano Vilma Chagas Azambuja

6.º) PARTIDA - Tango Canção Alfredo De Angelis
Conjunto de Acordeões pelas alunas do 2.º ano citadas no 1.º número da primeira parte com canto pela aluna Dione Moraes.

III PARTE

BAILADOS

COREOGRAFIA: João Luiz Rolla

1.º) VALSA Chopin
Solo para aluna - Ira Macedo Cardoso

2.º) MINUETO Beethoven
Para aluna - Maria Iole Fole e Nilda Cecilia Costi

3.º) ANDANTE (2.º Mov. da Sonata Op. 57 - Agassonata) Beethoven
Para alunas: Debora Pastana, Edith De Camillo, Gessie Pradomski, Heloisa Mossetti, Irigil Rikertun, Iria Cardoso, Lia Portana, Lorena Gomes, Sofia Busca e Yvianá Mossetti.

4.º) COBETE - Polka Graciosa François Esler
Solo para aluna - Elvira Maria Panatieri

5.º) BANCHEIRA M. Zec e Mônica
Conjunto de Acordeões pelas alunas do 2.º ano citadas no 1.º número da segunda parte e Dança pelas alunas:
Beatriz Benedictow, Berenice Medel, Elza Elum, Heloisa Severina Lenita Ruschel, Maria Brilma Panatieri, Maria da Graça Vasconcelos, Marlene Madaleno, Marina Iole Fole, Nilda Cecilia Costi, Nilda Tetzner, Susanna Eschel, Tereza Maria Laurence, Rosemarie Medel, Tania Maria Costi e Vera Maria Macedo.

« A PAULISTA »

Aproveito ainda este moiz
A grande liquidação de calçados
Banco como Brio de Banco e Cautelas do Concurso
Correio-Folha, que lhe dará o seu Apartamento
A PAULISTA, Rua Venâncio Aires, 2 - esquina José do Patrocínio

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115130>>. Acesso em: 05 set.2015.

Analisando esse convite, organizei no quadro abaixo (Quadro 3) as coreografias e alunas delas participantes, no qual é possível divisar a procura que João Luiz obteve nesse primeiro momento como professor de dança.

Quadro 3 – Lista com alunas que participaram do Espetáculo do Conservatório Artístico Musical em 1950.

PROGRAMA DO ESPETÁCULO DO CONSERVATÓRIO ARTÍSTICO MUSICAL “Primeira e grandiosa audição de seus alunos dos cursos de Piano, Canto, Acordeom e Bailados”.			
Década de 1950			
ANO/MÊS	N.º	COREOGRAFIAS	
1950 Setembro	1	VALSA – Chopin	Iria Macedo Cardoso
	2	MINUETO – Beethoven	Mariza Iole Pinto Nilda Cecília Costi
	3	ANDANTE – 2º Mov. da Sonata Op. 57 – Apassionata Beethoven	Débora Pestana Edetth De Camilles Gessie Przedmolki Helena Mosaic Irglid Siekenius Iria Cardoso Lia Pestana Lorena Gomes Sofia Suslik Yolanda Meirelles
	4	COSETE Polka Graciosa François Behr	Elvira Maria Panatieri
	5	RANCHEIRA M. Zan e Mótinha	Belinha Berdichwsi Berenice Meidel Elea Blum Helena Severino Lenita Ruschel Maria Brilina Panatieri Maria da Graça Vasconcellos Marilene Madaleno Mariza Iole Pinto Nilda Cecilia Costi Nilva Teixeira Rosalie Reichel Rosa Maria Lassance Rosemarie Meidel Tania Maria Costi Vera Maria Macedo

Fonte: A autora (2016).

Era uma turma considerável para um professor iniciante, reflexo de sua credibilidade como bailarino na cidade. Essa primeira apresentação no Theatro São Pedro, na condição de coreógrafo, o fez mostrar como seria sua conduta como professor nas próximas décadas. No ensaio geral, levou toda a turma para uma pré-apresentação especial. Conforme relata a ex-aluna dessa turma, Mariza Iole:

Ele tinha recém saído da Tony. E o primeiro ensaio que a gente foi fazer no Theatro São Pedro ele foi nos mostrar para a Tony! O “Minueto” e a “Rancheira”. Lá na sala ao lado do Theatro São Pedro onde a Tony e a Salma davam aula. Ele levou a gente lá para mostrar o trabalho dele (RAUCH, 2015, p. 03).

Estar no Theatro São Pedro para a primeira apresentação de suas alunas pressupunha um *status* de independência, de autonomia. E o que se pode ver é que, para o professor, o ato de reverenciar a experiência da professora que o formou, mostrando seu trabalho, estabelecia a afirmação que necessitava para seguir nesse caminho. O trabalho era o de um professor iniciante, mas que deixava transparecer nas imagens, nos atentos detalhes dos figurinos, como seguia os traços aprendidos. Tais registros são passíveis de serem compartilhados, dado o cuidado em guarda das recordações de infância que Mariza Iole apresentou ao ceder o material ao CEME para divulgação.

Ilustração 17 – Nilda Cecilia Costi e Marisa Iole nos bastidores da apresentação da coreografia “Minueto” do Conservatório Artístico Musical em setembro de 1950.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/116544>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 18 – Marisa Iole nos bastidores da apresentação da coreografia “Rancheira” do Conservatório Artístico Musical em setembro de 1950.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117190>>. Acesso em: 05 set.2015.

Sobre as fotos, Marisa Iole afirma que:

Inclusive no final de ano o professor Daniel fez uma apresentação e a gente dançou uma “Rancheira”. A primeira dança que eu dancei era uma “Rancheira” e um “Minueto”. Eu fiz o rapaz no “Minueto” e na “Rancheira” não tinha rapazes e ele tinha que pegar as meninas que estudavam acordeom (RAUCH, 2015, p. 02).

Nesse período de um ano, João Luiz Rolla conferiu suas possibilidades em arregimentar um grupo de alunas que procurassem por seu trabalho, por sua maneira de ensinar, que escolhessem a dança ensinada por ele. Esse momento inicial de trabalho no Conservatório serviu de estímulo e encorajamento para sonhar com sua própria escola. Realizar esse sonho foi o que fez no ano vindouro de 1951.

1º ATO

Ilustração 19 – Formandas 1957: Berenice Franco, Diana Maria Farina, Manon Freire, Maria Tereza Lenz, Marisa Iole Pinto, Neusa Guedes Frasca, Rosalí Raichel, Zelira Eichenberg.

Ilustração 20 – Formandas 1958: Aleiza Quites e Sônia Lemke.

Ilustração 21 – Formandas 1959: Alda Maria Dias Portugal, Gladis Constança Carvalho Bernardes, Maria Tereza Sporleder, Rosa Maria Corrêa dos Santos, Sandra Santoro Rosado e Tania Heloisa Corrêa de Araujo.



1957



1958



1959

Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122124>>,
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122115>>,
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122121>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.2 PRIMEIRO ATO: DÉCADA DE 1950

Era chegado o momento de iniciar seu caminho. Seu solo. Sua própria Escola. A pianista Dulce Rocha Machado, mais tarde professora do Instituto de Artes da UFRGS, incentivava João Luiz Rolla para que seguisse carreira solo, por entender que ele já tinha condições para tal (ROLLA, 1993b, p. 14). João Luiz recebeu também na família apoio, e a irmã Beatriz Rolla, especialmente, se prontificou a auxiliar na procura pelo lugar onde a Escola seria instalada.

O local escolhido foi a Sociedade Sírio Libanesa, no prédio onde funcionou o Cinema Cacique, na Rua Andradas, 943. Uma parceria com essa instituição previa que a Escola lá funcionaria e os sócios teriam abatimento no valor da mensalidade. O salão, muito amplo, seria ocupado para as aulas durante todo o dia até as 18 horas, com a condição de que não fossem colocadas barras e espelhos.

Ilustração 22 – Edifício Cacique, local da primeira sede da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Blog Porto Alegre, uma história fotográfica. Disponível em:
<<http://ronaldofotografia.blogspot.com.br/2011/02/o-cinema-cacique.html>>.
Acesso em: 05 set.2015.

As portas da nova Escola foram abertas em 23 de fevereiro de 1951. Mais uma vez, sua já conhecida maneira de ensinar despertou uma boa procura nesse

novo local. Algumas alunas novas surgiram, outras o seguiram desde o Conservatório Musical, e ainda algumas alunas vieram da Escola de Dona Tony. Sobre este fato de seguir o mestre pela afinidade que se estabeleceu, a ex-aluna Tânia Arigony relata:

Certo dia chegou o momento dos ensaios no palco para o espetáculo anual. Eu fiquei apavorada com o tamanho do palco e a escuridão da plateia e comecei a chorar aos gritos. Ela [Tony] ficou muito braba e começou a me sacudir pelos ombros. Quanto mais ela sacudia mais eu chorava. Num canto, esperando o final do ensaio das meninas pequenas, tinha um rapazinho que, sorrindo me pegou pela mão e começou a dançar junto comigo. Fui parando de chorar e fiz tudo direitinho. O espetáculo aconteceu maravilhosamente bem. No ano seguinte minha mãe ficou sabendo que o dito rapazinho estava começando uma escola de dança. Imediatamente lá fui eu. Fiquei lá 18 anos... alguns dos anos mais felizes que vivi, com aquele rapazinho como professor, o prof. João Luiz Rolla [...] (ARIGONY, 2014, p. 01).

Em outro depoimento, a ex-aluna Zelira Eichemberg complementa a informação:

Eu iniciei o ano com a dona Tony, e quando nós ingressamos o ano eu me lembro de que era outra professora, não lembro nem quem era, e eu senti muito, porque ele [João Luiz Rolla] era uma pessoa rigorosa, era um homem, que geralmente as meninas têm medo, mas eu gostava muito do trabalho dele e minha mãe também (EICHEMBERG, 2014, p. 03).

E assim várias alunas o buscaram em sua Escola, por já terem vivenciado seu método, sua maneira de ensinar. E mesmo em uma estrutura simples, com cadeiras no lugar das barras, com um pequenino espelho na parede, as alunas formavam a primeira turma da Escola.

O professor trazia a experiência de aluno-mestre na Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold e a experiência inicial de atuação solo no Conservatório Artístico Musical. Dessas experiências, agregou sua organização na Escola nascente.

Naquele ano inicial, para receber alunas de diferentes etapas de formação e com o período de trabalho delimitado na Sociedade Libanesa, estabeleceu principiar com uma turma de iniciantes e uma turma de avançadas. Sonia Lemke relata que foi

incorporada em uma turma adiantada, mesmo sem ter a prática das alunas pertencentes a essa turma, e isso porque

[...] não tinha um grupo específico para o meu conhecimento, pois tinham elas que eram mais avançadas um pouco e as que estavam entrando. Ele resolveu me colocar para essa turma logo de saída. Eu não acompanhava muito, mas ele não tinha outra opção. Ou ele me deixava com as iniciantes ou com as mais avançadas, mas ele via em mim habilidade para a coisa e achou que eu acompanharia (ROSITO, 2015, p. 01).

O professor relata que a procura expressiva foi uma surpresa, pois as condições que se apresentavam para o início dos trabalhos da Escola eram inferiores às outras escolas da cidade. Isso foi também ressaltado por suas ex-alunas:

Eu me lembro de que a dona Tony já tinha barras na parede. E lá nesse lugar eram em cadeiras as aulas! E isso é uma coisa que me impressionou muito, porque eu já segurava na barra e de repente nas cadeiras, as cadeiras um pouquinho maior que eu, e eu achei muito interessante aquilo, mas era a forma que ele encontrou de poder dar as aulas, de barra, nas cadeiras (EICHEMBERG, 2014, p. 02).

Significativa afirmação encontrei, em alguns depoimentos das alunas (ROSITO, 2015; ARIGONY, 2014; FUTURO, 2015; ARANHA, 2014; SETTINERI, 2015; BECKER, 2014; BALARINI, 2014; SIQUEIRA, 2015), de que fazia parte da educação daqueles com condições financeiras a iniciação às artes, ou pela música ou pela dança e, por vezes, pelas duas expressões da arte. Essas ex-alunas afirmam que o público que frequentava a nova Escola vinha de classe econômica média ou alta, pois a prática da dança se tratava de uma complementação à educação formal. Além disso, requeria investimento em roupas específicas para ensaios, como malhas e sapatilhas, e ainda os figurinos de apresentações, por vezes mais de uma dança por espetáculo.

Entretanto, já desde o início da constituição da Escola, o professor manifestava seu ensejo de tornar o ballet uma prática acessível ao maior número possível de praticantes que tivessem aspiração artística, e isso se manifestava em diversos modos de auxílio aos que não pudessem persistir na prática pelas condições financeiras.

(ele) dava bolsa de estudos, muitas vezes pagava os trajes dos espetáculos porque tinha gente que não podia pagar, alguém dizia: “Eu não vou dançar.” E ele: “Como não vai dançar? Porque não vai dançar?” “Não vou dançar no espetáculo porque eu não tenho dinheiro.” Então, ele dizia: “Eu pago.” Ele pagava os trajes para as pessoas, ele era uma pessoa que tinha um coração bom (GUIMARÃES, 2012, p. 12).

[...] se a pessoa apresentava habilidade, e tinha vontade, queria e não podia, por problemas financeiros, ele bancava (BROETTO, 2014, p. 06).

[...] e uma coisa que eu acho que era interessante no ballet do seu Rolla, hoje pensando, é que ele concentrava filhos de classes diferentes [...]. Então eu vejo um lado, ele era uma escola que, ele sempre foi assim, trabalhava com as diferenças de classes, ele era alguém que agregava, ele era super agregador. Então não tinha muito estas diferenças, tinham meninas que eram de escolas que demonstravam a classe que elas pertenciam, mas não tinham esta diferença na palavra dele, porque ele era agregador [...] (PEREIRA, 2012, p. 09).

Essa conduta traz à luz um dos discursos mais recorrentes na análise do professor: sobre o ballet não ser uma dança de elite. Apesar de ser praticada por meninas de classes mais abastadas economicamente, representando *status*, luxo e requinte, a ênfase na Escola era dar possibilidade para que todos pudessem participar. A ex-aluna Mara Noschang lembra que, quando foi levada a conhecer a Escola, ela “estava movimentada de alunos que eram pessoas simples como eu e por isso gostei muito” (NOSCHANG, 2015, p. 3).

Algumas alunas da turma eram bolsistas e, muitas vezes, os figurinos foram pagos por João Luiz Rolla. Era uma prática sua dar possibilidades, fazer a dança chegar a quantos pudesse alcançar.

Com base nesse argumento, rapidamente o professor encontrou a necessidade de abrir uma turma que contemplasse também um período após o horário comercial, pois muitas moças que trabalhavam buscavam também a prática da dança. Iniciou então uma turma para moças na qual ministrava noções de dança rítmica e preparação de barra.

A grande procura de alunas nesse primeiro ano foi motivo de admiração. No programa do primeiro espetáculo da Escola, figuram 40 alunas em 12 coreografias, um número significativo para o primeiro ano de uma Escola iniciante.

O professor ressalta que

estudar ballet, música, línguas, artes plásticas. Na dança, quando chegava a época de aparecer as pernas, isto é quando tinha que usar “tutu” curto, a maioria não podia mais dançar porque tinha que colocar a perna de fora! O seu Rolla enfrentou a sociedade gaúcha mais machista do que qualquer outra sociedade e ele simplesmente resolveu abrir uma escola de dança. [...] Olha é preciso ter, hoje em dia, peito para fazer o que ele fez: abriu uma escola e disse: “Eu vou dar aula de ballet!” E pronto, ponto final (GUIMARÃES, 2012, p. 09).

Com essa resignação de fazer o que queria, o que amava, o que sabia ser possuidor de atributos para tal, João Luiz Rolla chocou-se de frente com os preconceitos em uma Porto Alegre de, aproximadamente, 395 mil habitantes, número que, equiparado ao de nossos dias, de 1.400 mil habitantes, faz a cidade de então parecer mesmo o que era: uma província.

Com base nesse argumento de cidade em formação em uma década marcada pela verticalização do bairro-centro em construções de um nova pólis, uma das primeiras alunas traz a visão da época:

Na época em que Rolla começou a escola, um homem dançando ballet era o fim, do fim, do fim, do fim. [...] era uma coisa mal vista. E ele tinha um preconceito para enfrentar fantástico. O homossexualismo era uma coisa falada para qualquer homem que vestisse sapatilha em qualquer lugar do planeta! [...] Mas ele tinha que enfrentar um preconceito muito grande. [...] Mas tenho consciência que com os preconceitos que existiam na época e os preconceitos que ainda existem hoje em dia, que ele deve ter enfrentado uma barra muito pesada. Ele era um profissional. Ele se propunha a dançar e ensinar dança e efetivamente ele dançava e ensinava dança. E ele se dedicou muito a isso (ARIGONY, 2014, p. 09).

Sobre deter uma postura indelével de professor de dança, o bailarino convidado para participar de alguns espetáculos na Escola, Sidio Abel Trindade acrescenta que “ele era um artista de cabeça erguida [...] uma pessoa séria, tu não via comentários desagradáveis a respeito dele” (TRINDADE, 2014, p. 8). E ainda, pelo contrário, sua história na dança o firmava como “um bailarino extremamente respeitado em Porto Alegre, uma pessoa altamente capaz, e reconhecido na cidade” (SIQUEIRA, 2015, p. 11).

Calcado na experiência profissional de bailarino, seu nome já vinha à frente de sua Escola como aval de sua própria história. Entretanto, em algumas famílias, as justificativas para a escolha dessa escola se multiplicavam para além de sua trajetória artística. O fato de ser inicialmente atleta encontrava em alguns pais

argumento para a escolha da escola, pois que o professor vinha de um trabalho eivado de princípios e valores que o esporte propagava como condutor.

Marcelo Silveira, ex-aluno da escola por um período de seis meses, afirma que um dos motivos usados por seu pai para avaliar a escola costumava ser que “o Professor Rolla conseguiu dançar ballet porque já tinha todo um aspecto do ser atleta e por isso ele era um grande cara! O pai tinha muito apreço pelo seu Rolla!” (SILVEIRA, 2013, p. 08).

Outra afirmação de Elizabeth Gutierres vem justamente enaltecer o fato de ser um professor homem poder ser um diferencial no ensino da dança:

Meu pai e minha mãe me perguntaram qual a escola que eu queria, pois existiam outras, mas alguma coisa me chamava para ele. Meu pai logo deu força porque ele era um professor homem, veja bem que coisa interessante, meu pai dizia que com certeza teria algum diferencial por ele ser homem. Eu era uma menina de seis anos e eu escolhi entre Dona Tony, Dona Salma Chemale, e eu optei por João Luiz Rolla. Nós visitamos as escolas e foi uma escolha minha. Ele, o professor Rolla, foi muito simpático e me cativou desde o início (GUTIERRES, 2015, p. 02).

Embora possa perceber, pela leitura da época, que os embates que viveu por ser um homem na dança foram imensos, o discurso que se configurou nos depoimentos analisados convergem no sentido de o professor ter sido um “homem à frente de seu tempo” (BALARINI, 2014, p. 07), um precursor, desbravando o caminho para outros professores que se estabeleceram depois, como Louniev Souvarine⁵¹, por exemplo.

Esse choque inicial da figura masculina à frente de uma escola de dança foi substituído pela constatação de um trabalho inovador que, em muitos aspectos, sedimentava a trajetória de sua escola. Suas ideias bastante avançadas para a época, os espetáculos que montava e as propostas que trazia para cena, com compositores musicais diversos de tudo que se via, impuseram naturalmente a figura de um professor que alçava sucesso em suas estratégias de ensino e arte (BAUMANN, 2013, p. 08).

⁵¹ Souvarine Silva, de nome artístico Souvarine Louniev (1923-1988), foi aluno do curso de Lya Bastian Meyer no curso de Ginástica Rítmica da ESEF da UFRGS e aluno da escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold. Após anos de atuação como bailarino dessa escola, na década de 1950 montou sua própria escola em Porto Alegre, onde ministrava dança clássica, dança livre e dança afro-brasileira (CUNHA, 2004, p. 99).

A posição do próprio professor quando então perguntado sobre essa aceitação em ser um homem na dança vem ao encontro de minhas análises ao registrar o quão difícil foi naquela época um homem abrir uma escola de dança e reafirma o fato de que sua trajetória até ali foi o passaporte para a viagem artística que se aproximava. Vejamos o que ele nos diz quando perguntado sobre o assunto:

Não, em absoluto, pelo contrário, fui muito bem recebido, coisa interessante deu-se exatamente a inversão. Senhoras e moças, e a própria sociedade me aceitou perfeitamente, não tenho reclamação nenhuma a fazer, pelo contrário, talvez tenha colaborado para levantar essa discriminação que havia contra o homem dançar, que é uma tolice, porque se vamos ao estudo da dança, que mais tarde eu como professor tive que aprender, e ler e estudar, a dança vem dos primórdios, desde o nascimento propriamente do homem, o homem dança! É que confundem a dança com ballet romântico, aí que há uma diferença, em que o homem usava manga de gaze, e vamos e venhamos. Mas, aquilo é um *período*, porque se vamos aos primórdios da dança, o indígena dança, e dançava e dança até hoje. O folclore está aí para nos provar. [...] É difícil, hoje em dia o preconceito prevalece ainda [...] mas, acho que está bastante melhorado, inclusive eu tive alunos que hoje são casados, e com as próprias esposas e dançam inclusive, tem alunos em São Paulo dançando, quer dizer, o preconceito ainda existe, mas muito menos. Acho que bastante, bastante menos que na minha época que era quase um escândalo (ROLLA, 1993a, p. 05).

Apesar de considerar, para a época, uma decisão que chamava a atenção e que qualificava como um “escândalo” um homem seguir a profissão de bailarino, João Luiz Rolla entendia-se reconhecido e aceito pela sociedade e assim prosseguiu seu caminho. Já nas críticas de sua primeira apresentação, o recorte de jornal do Álbum II traz a repercussão do seu trabalho, confirmando essa posição:

João Luiz Rolla é o mais fiel e fecundo discípulo de Tony Seitz Petzhold. Partenaire exemplar e artista profissional e vocacional, após mais de dez anos de experiência e estudo, começa ele a dar frutos de seu esforço. Recitalista de carreira com a primeira apresentação oficial de sua escola de dança esse dançarino e coreógrafo nos propiciou um sarau de dança bem urdido como programa e ensinado com critério [...] (CUNHA, 2015a)⁵².

A Escola começava a se estabelecer também nos discursos que sobre ela eram promovidos e que forjavam, do mesmo modo, sua representatividade. Na observação desses discursos, relevante destaque trago ao fato de ter encontrado

⁵² Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 10 set. 2015.

muitas maneiras de denominá-la. Em documentos dirigidos a ela, ou produzidos nela, encontrei “Escola de Dança João Luiz Rolla”, “João Luiz Rolla e sua Escola de Dança”, “João Luiz Rolla e sua escola de Dansa” e “Rolla e seu Ballet”. Após, realizei um levantamento nos convites de espetáculos, entendendo que seria uma escolha do próprio professor o nome que elencaria nesse documento para divulgar sua Escola. Com o quadro abaixo (Quadro 4), no qual organizei cronologicamente as denominações utilizadas, é possível compreender os seus propósitos.

Quadro 4 – Lista de denominações dadas à Escola nos convites de espetáculos.

DENOMINAÇÕES DADAS À ESCOLA NOS CONVITES DE ESPETÁCULOS	
Denominação	Ano
JOÃO LUIZ ROLLA E SUA ESCOLA DE DANÇA (DANSA)	1951 / 1952 / 1953 / 1954 / 1955 / 1957 / 1958 / 1959 / 1960 / 1961 / 1962 / 1965 / 1966 / 1967 / 1969
ROLLA E SUA ESCOLA DE DANÇA	1956
ESCOLA DE DANÇA DE JOÃO LUIZ ROLLA	1963 / 1964
ROLLA E SEU BALLET	1968 / 1969 / 1970 / 1971 / 1972 / 1974 / 1975 / 1976 / 1977 / 1978 / 1979 / 1980 / 1981 / 1982 / 1983

Fonte: A autora (2016).

Em um primeiro olhar, parto da perspectiva de que era uma escola nascente e que, portanto, se afirmava ainda no meio da dança da cidade. Até se tornar bem conhecida, não seria estranho que o nome fosse alterado em críticas ou anúncios de jornal. O fato é que, nos documentos analisados, os convites tinham o aval do próprio professor e, portanto, era uma escolha que assim fosse referida. No que concerne às primeiras décadas, posso entender que a denominação escolhida era João Luiz Rolla e sua Escola de Dança.

Diferindo das duas grandes escolas em atuação na cidade, a Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meier e a Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, a nova escola abandonava o termo “bailados clássicos” para utilizar-se do termo dança. A palavra Dança aparece grafada com Ç e com S⁵³ alternadamente,

⁵³ No acordo ortográfico do Ministério da Educação datado de 10 de agosto de 1945, que resultou do trabalho da Conferência Interacadêmica de Lisboa para a unidade ortográfica da língua portuguesa, cujos instrumentos, elaborados em harmonia com a Convenção Luso-Brasileira, de 29 de dezembro

em praticamente duas décadas e, salvo uma inversão nos anos de 1963 e 1964, quando a denominação Escola de Dança tomou a frente do nome do professor, o nome veio a se alterar somente a partir de 1968, quando assumiu a denominação de Rolla e seu Ballet.

Nos testemunhos dos sujeitos que viveram essa escola, também são mencionadas as maneiras para se referir a ela:

Ah eu dizia: - eu danço na escola de dança do Rolla, e isso era motivo de orgulho para todo mundo! A gente tinha orgulho de ser do Rolla, era importante (AGUSTONI, 2014, p. 08).

Observei ainda outros documentos, como os certificados de conclusão de curso, e um quadro que ficava exposto na Escola que utilizavam o mesmo nome. A descrição nesse quadro nomeava as escolhas nascentes e deixava ver, a quem a ele lê-se a seguinte descrição: Escola de Dança João Luiz Rolla.

Ilustração 24 – Quadro com nome da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121941>>. Acesso em: 05 set.2015.

de 1943, foram publicados no Decreto n.º 35.228, de 8 de dezembro de 1945, encontra-se o artigo 3º, prevendo distinção entre as sibilantes surdas s, ss, c, ç e x e, por conseguinte, nova grafia de diversas palavras, entre elas a palavra DANÇAR, que até então era grafada com S, passando a grafar-se com Ç. Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/acordo.php?action=acordo&version=1945>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Opto por utilizar nesta tese esta denominação, pois entendo, como professora, que o lugar físico que atuo, que professo o labor que escolhi, é o santuário no qual me proponho ser, que sou professor. Esse lugar, quando expostamente nomeado, como nesse quadro, denota o ímpeto que se pretendia significar na vida de todos que por ele passaram, que nele viveram parte de sua trajetória, quer profissional ou pessoal.

O quadro revela ainda algumas informações para análise. É possível reconhecer o desenho que identificará a Escola em muitos documentos oficiais e de publicidade. Entendo que se trata de um desenho adotado como logomarca, tal como o esboço que encontrei no acervo, ainda em fase de elaboração. Esse desenho da bailarina é encontrado, para além deste quadro, no primeiro convite de espetáculo do ano de 1951.

Ilustrações 25 e 26 – Desenho da logomarca e contracapa do programa do primeiro espetáculo da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115239>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/80710>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ainda com relação ao nome da Escola, o quadro da Ilustração 24 exhibe uma descrição dos serviços lá oferecidos, definidos como curso de danças clássicas, característica, expressionista, moderna, folklórica, etc. e ainda curso Infantil. De fato,

havia uma escolha por não determinar uma única tipologia da dança no nome da Escola, pois havia uma diversidade de possibilidades sendo oferecida.

Para tentar compreender melhor como se desenvolviam essas modalidades na Escola, ocupei-me de decifrar alguns cadernos de aulas de alunas-mestres encontrados no acervo da dança. Neles, pude perceber que os primeiros anos da década de 1950 foram empregados na organização escolar e na criação de sua estrutura própria. Segundo uma de suas alunas, o método de ballet utilizado pelo professor na Escola era decorrente tanto de sua prática no estudo de ballet clássico como da instrução adquirida em sua vasta biblioteca sobre dança.

Ele tinha um método dele, baseado no método francês. Mas usava Vaganova⁵⁴ também. Era uma mistura na verdade, do método francês e do russo. Ele tinha um livro do método Vaganova e ele usava muito. Mas pelo que eu conheço acho que ele parecia mais com o método francês. Mas era uma mescla dos dois, uma mistura dos métodos que chegaram até ele. Naquela época não tinha cursos como a gente tem hoje em dia, que qualquer menina vai fazer curso no Rio, São Paulo, Estados Unidos, Canadá, Rússia, Alemanha, onde quiser (GUIMARÃES, 2012, p. 10).

O professor procedia de uma formação prática consolidada por 11 anos na Escola de Bailados Clássicos de Tony Seitz Petzhold. Por sua vez, a professora Tony procedia da vertente metodológica do Instituto de Cultura Física, fundamentada, em uma primeira fase, nas práticas corporais da ginástica feminina moderna, ou Ginástica Rítmica, e, em uma segunda fase, na dança clássica. Tornando-se diretora técnica e administrativa do Instituto, Dona Tony buscou aprimoramento e especialização, em viagem à Europa, no método russo de ballet, e lá foi também aluna de Mary Wigman e de outras correntes de dança moderna, marcando as escolhas de práticas ministradas em sua escola (DIAS, 2011). Assim, a formação em dança de João Luiz Rolla advinha dessa formação e, por consequência, quando perguntado sobre o método utilizado em sua Escola, em entrevista, o professor respondeu:

⁵⁴ O método Vaganova foi criado na Rússia pela bailarina Agrippina Vaganova (1879-1951). Essa técnica mescla elementos do método tradicional francês da era romântica com o virtuosismo da técnica italiana. Ele foi desenvolvido com o intuito de envolver todo o corpo do bailarino nos movimentos, prestando igual atenção ao tronco, braços, pernas e pés. O método aborda a consciência corporal, possibilitando tanto a harmonia como a expressividade do movimento, sendo o mais utilizado a nível profissional pelas conceituadas companhias de dança. Mais informações disponíveis em <http://vaganovaacademy.ru/>.

Bom, a base está clara não é? Ballet clássico. Ballet de academia, como se costuma dizer, ballet clássico, ballet de academia. A base sempre foi essa. [...] E posteriormente então foi evoluindo e chegamos à dança [...] chamada dança moderna. Mas também praticávamos um pouco de dança moderna, de acordo com cada estilo e cada temperamento do professor que ministrava dança moderna. Porque também na época existia um outro tipo de dança muito usado que nós não tivemos cursos verdadeiramente, tivemos noções chamada dança expressionista⁵⁵, cuja origem, então seria, não estou em muitas condições de dizer, mas vem lá pela origem de Dalcroze⁵⁶ que começou os ritmos, e Mary Wigman⁵⁷ que foi a introdutora, mas que principalmente foi Dalcroze que deu a ideia; [...] Mas isso também já começou a se praticar, mas dentro de uma linha muito simples, muito elementar. Talvez fosse elementar pelo pouco que eu tenho. Eu tenho uma biblioteca muito boa. Tinha livros que falavam sobre esse tipo de dança. Então eu aproveitava alguma coisa que via ali ou então com algum professor que passasse por Porto Alegre. Então a gente tinha um pouco mais de conhecimento sobre essa linha chamada dança moderna, dança expressionista e assisti muitos e muitos espetáculos deste tipo (ROLLA, 1988b, p. 18).

De fato, a matéria-prima da dança é o movimento e “a técnica é uma maneira de realizar os movimentos e organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança” (DANTAS, 1999, p. 31). A experiência acumulada servia como suporte para desenvolver as escolhas metodológicas, baseadas nos valores apreendidos e vividos no processo social ao qual se expôs em determinados momentos da sua vida.

Segundo Halbwachs (2006), o indivíduo necessita de referências, de discursos, de memórias, de influência social, para se guiar no tempo e no espaço fazendo suas escolhas de posicionamentos, de posturas. Essas escolhas configuram a semelhança da Escola à sua formação, um método próprio aplicado na Escola de Dança João Luiz Rolla, que tinha suas turmas divididas em Infantil A, Infantil B, Preparatório, 1º, 2º, 3º, 4º, 5º e 6º ano de pontas.

⁵⁵ O expressionismo foi um movimento artístico nascido na Alemanha no final do século XIX, em contraponto ao domínio acadêmico da arte plástica francesa. Negando principalmente o mundo burguês, os artistas alemães buscavam, em arte, combater o racionalismo moderno e primar pela expressão de seus sentimentos, misturando realidade com fantasia. Os ideais de tal movimento reverberaram por diversos campos da arte, como o cinema, o teatro e a dança (GUIMARÃES, 1998; LENOVIAN, 2006).

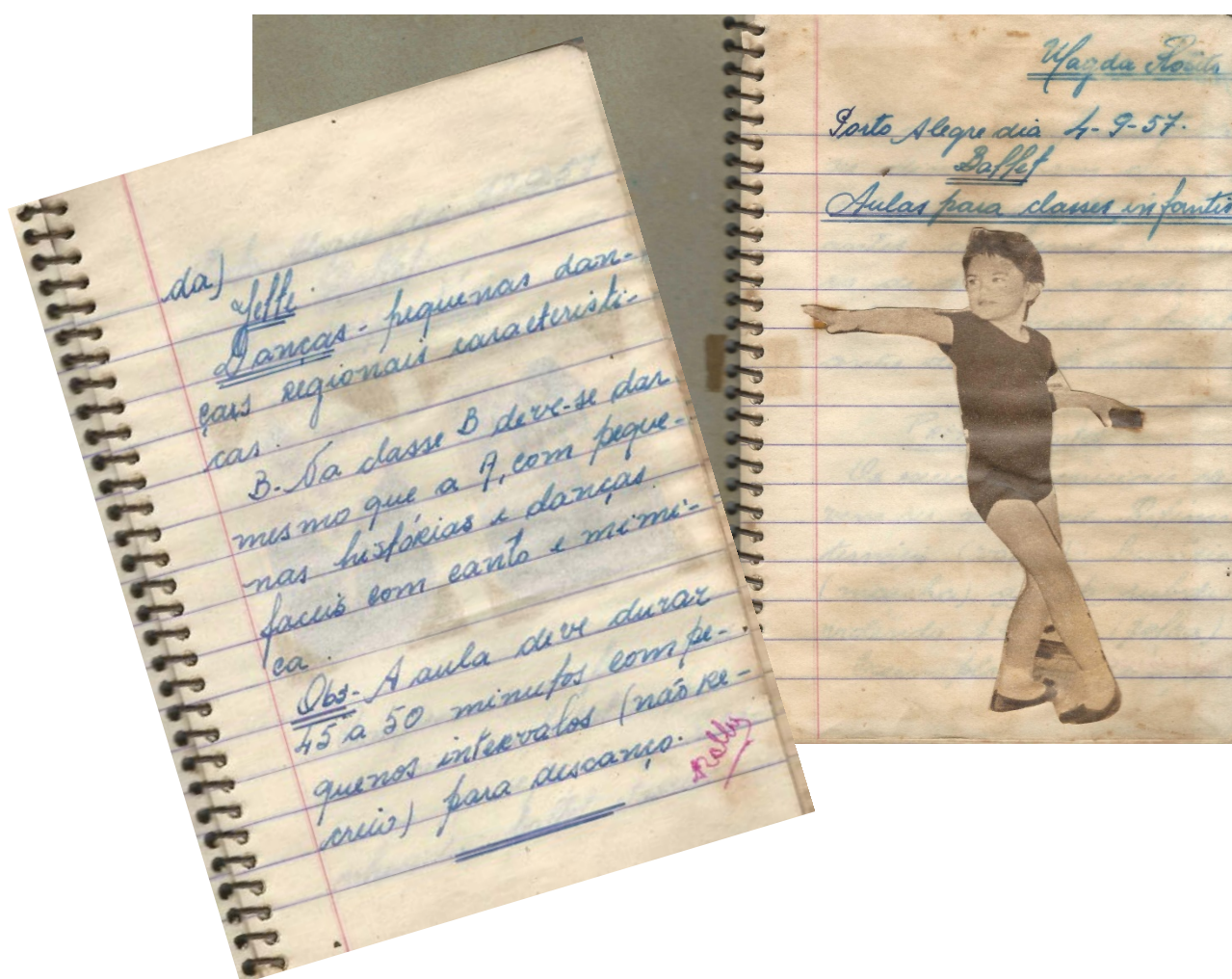
⁵⁶ Emile Jacques Dalcroze nasceu na Áustria, foi o criador de um sistema de ensino rítmico musical através do movimento corporal que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

⁵⁷ Mary Wigman foi artista, bailarina alemã e uma das grandes representantes das concepções coreográficas expressionistas, problematizando o momento histórico de sua época, no período da Primeira e Segunda Guerras Mundiais (BOUCIER, 1987).

O professor imprimia na Escola traços de sua idiossincrasia, estabelecendo um método peculiar reconhecido por sua capacidade de disciplina e sistematização. Seguindo essa lógica, as alunas não ingressavam na Escola antes dos 6 anos, pois o professor as considerava ainda muito pequenas.

Ainda nesses cadernos de aula, é possível identificar aquele que pertencia à ex-aluna Magda Rosito e contém informações sobre as turmas e seu desenvolvimento.

Ilustração 27 – Caderneta assinada por Magda Rosito com conteúdo de aulas de ballet clássico a ser ministrada desde as classes infantis às alunas-mestras.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115162>>. Acesso em: 05 set.2015.

O caderno afirma que, ao ingressar na Escola, as alunas frequentavam as turmas infantis, em um trabalho com seleção específica de músicas binárias e ternárias, voltadas para a atividade rítmica, acompanhada por palmas, utilizando as

histórias infantis, em um processo vagaroso. Então se iniciava a exploração de outros movimentos ritmados, com canto, mímica e pequenas danças regionais folclóricas, para, em um segundo estágio, serem inseridas as cinco posições fundamentais do ballet. A aula tinha duração de 45 a 50 minutos, com pequenos intervalos.

A turma preparatória recebia alunas a partir de 8 anos e compreendia os primeiros exercícios de ballet em meia ponta, com técnica de ponta, já efetuando os exercícios de barra e exercícios no centro da sala de dança, com composições de oito a dezesseis compassos, incluindo as danças regionais características ou folclóricas.

O primeiro ano de pontas recebia alunas somente a partir de 9 anos de idade, tendo em vista não prejudicar a criança em fase de crescimento. Nesse estágio, iniciava-se verdadeiramente o aprendizado da dança clássica, com os primeiros exercícios em sapatilhas de pontas, com apoio na barra, e gradativamente experimentando movimentos adequados ao desenvolvimento da turma principiante.

Do segundo ao quinto ano de pontas, era trabalhado o desenvolvimento técnico e interpretativo da aluna, com iniciação a variações, solos, *pas de deux*⁵⁸, *pas de trois*⁵⁹ e danças interpretativas, juntamente a um breve histórico da dança, a fim de que tivessem maior conhecimento da evolução da dança através dos tempos. No quarto e quinto ano de pontas, era dada continuidade ao processo de aprendizagem, sendo obrigatória a frequência a 70% das aulas.

Os conteúdos abordados tratavam primordialmente do ballet clássico, mas, para tal, também eram utilizadas outras danças na busca de uma qualidade técnica expressiva. Assim, as danças características eram anunciadas como práticas concomitantes.

As aulas, em todos os níveis, seguiam uma lógica de conteúdo mensal, tanto teórico quanto prático, e, ao final desse período, os pais eram convidados a assistir a progressão das alunas na aula prática do mês.

O sexto e último ano trazia muitas responsabilidades. Além de prosseguir aprimorando o desenvolvimento técnico e artístico, nesse período as alunas

⁵⁸ O termo, utilizado no ballet clássico, que, em francês, significa “passo de dois”, se refere ao trecho do ballet dançado por um bailarino e uma bailarina.

⁵⁹ O termo, utilizado no ballet clássico, que, em francês, significa “passo de três”, se refere ao trecho do ballet dançado por três personagens.

deveriam ministrar aulas às classes infantis, preparatórias ou de primeiro ano de pontas, a fim de compreender como ministrar uma aula, em uma prática muito semelhante ao atual estágio supervisionado, dado que o professor sempre estava presente nesse processo. Iniciavam-se também os primeiros exercícios de composição própria.

Ao final desse ano, eram realizados os exames finais em uma aula aberta para convidados no Theatro São Pedro. Em dois dias de exames, era formada uma banca examinadora com professores convidados e uma fiscal da Secretaria de Educação, a qual acompanhava também algumas aulas durante o ano.

Ilustração 28 – Alunas em exame de final de ano da Escola de Dança João Luiz Rolla no Theatro São Pedro.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122154>>. Acesso em: 05 set.2015.

No primeiro dia de exames, reproduzia-se uma aula com exercícios preparados primando pelo nível de dificuldade, pela técnica e pela expressão, sendo avaliado o desempenho das alunas na barra clássica, na barra moderna, em sequências e em composições clássicas. O segundo dia era reservado para a criação coreográfica; cada aluna escolhia uma música previamente e a coreografava

para apresentar neste exame final. Esses exames passaram a se repetir ano a ano, instituindo uma forma de avaliar da sua Escola.

Ele tinha uma metodologia no final do curso. A gente fazia o exame que cinco anos atrás as outras já tinham feito. Por que era o mesmo exame só que já tinha a provocação da criatividade. Nós tínhamos que fazer uma coreografia nossa, gravar num disco 78 a nossa música. Colocava na hora no disco a nossa música gravada. Isso era o “ó”!! Ter a escolha musical e fazer a coreografia. Então assim já tinha uma provocação de também não ter que só aprender dançar, também tem que ser uma criadora. Esse era o recado (VAN HELDEN, 2014, p. 05).

Nessa aula tu poderias convidar todos os teus familiares. Então tinha a banca e a plateia. [...] Era muito lindo, pois o último exercício da barra, eu não lembro se era um *adágio* ou se era um *grand batmen* ou um *allegro*, mas aquela música terminava, mas não terminava o exercício. [...] E as meninas todas saindo da barra em fila, em formação e se colocavam uma do lado da outra de frente para a banca examinadora e da plateia e faziam uma reverência. Isso era muito lindo e me chamava muito a atenção (NICKHORN, 2015, p. 03).

Para além da prática da dança, o professor entendia a necessidade de fundamentar o conhecimento teórico nessas futuras bailarinas que deixariam sua Escola. Assim, além de atingir com êxito a aprovação no exame citado, as alunas formandas deveriam entregar um trabalho final de conclusão do curso.

Na formatura, no ano que tu te formava, tu tinha que fazer um álbum com o histórico da dança... tipo um TCC. Na formatura tu tinha um álbum que tu organizava e seria avaliado... era um trabalhinho que ele pedia que a gente fizesse. [...] cada uma fazia a seu critério, e neste álbum tem fotos também [...] (RUSCHEL, V., 2014, p. 04).

Em uma das entrevistas que realizei, recebi a doação de um desses trabalhos, nomeado por mim como Álbum V, e trata-se do trabalho de Conclusão no Curso de Ballet da Escola de Dança João Luiz Rolla⁶⁰. Esse álbum contém 72 páginas em papel sulfite plastificado, com textos, recortes de revistas e fotografias. Está assinado pela autora, a ex-aluna Vera Lúcia Ruschel, sendo este parte integrante da avaliação para a concessão do diploma. Esse trabalho traz uma visão

⁶⁰ O álbum está disponibilizado digitalmente em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114612>>.

geral do ballet clássico e dos aprendizados recebidos na Escola durante os nove anos de estudo.

A produção desse documento simbolizava o encerramento de uma etapa de aprendizado e era também um ato intencional de historiar as experiências vividas, as quais se perpetuariam fisicamente nos diferentes registros que cada uma das alunas produziam impelidas não só pela obrigatoriedade, mas também pelo cuidado com a guarda e o registro dessas vivências.

Após a entrega desse trabalho de conclusão de curso e da aprovação nos exames finais, a aluna encontrava-se apta a participar da Cerimônia de Formatura. O Acervo da Dança possui 20 convites de formatura de um período em que ocorreram 29 festas de formatura.

Ilustração 29 – Convite da primeira formatura da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/123456789/481>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ao analisá-los, identifiquei que a cerimônia de formatura era um ato formal e solene que obedecia a um protocolo repetido durante todo o tempo de atuação da Escola. Contava com a presença do diretor da Escola, autoridades convidadas, formandas, familiares e convidados.

Nessas festas, reproduzia-se um *modus vivendi*, e a moda era balizadora do portar-se, acusando os valores morais e estéticos da época. Alguns detalhes foram

agregados ou abolidos nas práticas que se repetiam, dada a influência da atualização dos costumes e, especialmente, no que se referia à vida social, dado o que estava em moda. Uma das alunas traz informações sobre esses detalhes:

A gente tinha uma coroinha de pérolas que geralmente era confeccionado pelas próprias mães. Já tinha uma de modelo e as mães copiavam ou alguém fazia pra todo mundo. Era uma coroinha de pérola e bem vestida independente de ser vestido longo ou vestido curto aí depende da época, da moda, e do consenso das formandas. Mas sempre bem arrumada (AGUSTONI, 2014, p. 10).

Ilustração 30 – Solenidade de formatura no Theatro São Pedro.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121964>>. Acesso em: 05 set.2015.

A solenidade seguia então o protocolo dos discursos. A mesa de autoridades se pronunciava, versando sobre a importância cultural da Escola e da dança e sobre os desafios vencidos pelas formandas para chegar até aquele derradeiro momento de finalização do curso.

Ao final, as formandas recebiam os certificados de conclusão de curso, os quais possuíam registro na Secretaria da Educação e Cultura (SEC), no Departamento de Educação especializada (DEE) e no Grupo Operacional de Cadastramento de Cursos Avulsos (GOCCA).

Identifiquei nesses certificados de conclusão de curso os registros da SEC/RS, com a assinatura da Coordenadora do GOCCA, bem como de uma fiscal

da SEC/RS, o que confirma o depoimento sobre a fiscalização e sobre o vínculo com essa Secretaria. Além disso, o certificado está assinado pelo professor João Luiz Rolla como Diretor da Escola. Na imagem a seguir (Ilustração 31), do certificado cedido pela ex-aluna Laura Guimarães, podemos visualizar o texto relacionado ao registro e à fiscalização da SEC/RS, seu número de registro e, ainda, o carimbo desta instituição no verso.

Ilustração 31 – Certificado de conclusão do Curso de Ballet Acadêmico e Dança na Escola de Dança João Luiz Rolla da aluna Laura Maria Endler Guimarães.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115145>>. Acesso em: 05 set.2015.

Cabe ainda ressaltar que não só no certificado, como também na contracapa do convite do primeiro espetáculo da Escola, o professor divulgava que já era “reconhecida e fiscalizada pela Secretaria da Educação e Cultura” (figura já elencada nesta tese na Ilustração 23).

Buscando informações sobre esse registro na SEC/RS, recebi o encaminhamento de tratar com o Conselho Estadual de Educação (CEE/RS), pois,

segundo a primeira, este assunto está relacionado, na legislação atual, a cursos livres.

Após meu contato solicitando a confirmação do registro da Escola, o CEEEd/RS me encaminhou o Parecer n.º 954/81 (ANEXO F), em resposta à consulta do Processo no. SEC 38.765/81 CEEEd 828/81, afirmando que, inicialmente, cursos como o da Escola de Dança João Luiz Rolla, em estudo, eram regidos pelo Decreto n.º 13.503, de 5 de maio de 1962, registrados na Divisão de Ensino Particular/SEC. Posteriormente, após a implantação da Lei n.º 5.692, de 11 de agosto de 1971, e, mais precisamente, até 1975, passaram a ser registrados pelo GOCCA, do Departamento de Educação Especializada da Secretaria da Educação. Isso acontecia, pois a lei exigia o registro para cursos profissionalizantes.

Art. 5º Os cursos de ensino profissional ministrados em estabelecimentos de particulares ou entidade particulares, inclusive os mantidos por instituições paraestatais ou autárquicas, ficarão obrigatoriamente sujeitos a registro na Subsecretaria do ensino Técnico da Secretaria de Educação e Cultura - O dispositivo neste artigo não se aplica a cursos isolados ou avulsos eventualmente ministrados por sociedades científicas ou culturais. (Parecer CEEEd, 1981 p. 4)

Como se tratava de um curso ministrado em estabelecimento de particular, a Escola atendia a essa obrigatoriedade determinada pela lei. E, tendo o registro e sendo fiscalizado pela Secretaria de Educação, de fato é possível apontar que certificados foram expedidos e sancionados pela SEC. Entretanto, desse parecer se pode depreender que a nova lei, quanto ao reconhecimento desses certificados, afirma que:

8 - Feitas estas colocações, a Comissão de Legislação e Normas conclui que:

a) aos “cursos livres” ou “avulsos” não cabe a concessão de fiscalização, reconhecimento ou registro por órgão da Secretaria da Educação, uma vez que não integram o Sistema Estadual de Ensino; (Parecer CEED, 1981 p. 4)

Diante disso, o parecer redigido pela Comissão de Legislação e Normas conclui, na alínea b, que:

[...] b) em consequência os diplomas, certificados ou qualquer outro tipo de documentação expedida para a clientela advinda de tais cursos não pode contar com a chancela de registro ou autenticação

de qualquer Órgão do Sistema Estadual de Ensino, situação que abrange, até mesmo, a documentação expedida pelos cursos livres que constam com registro concedido até o ano de 1975. (Parecer CEED, 1981 p. 4)

O parecer deixa claro ter ação retroativa àqueles documentos já expedidos. Cabe ressaltar que eram considerados cursos livres ou avulsos aqueles que fossem eventualmente ministrados por sociedades científicas e culturais, e estes não seriam fiscalizados. Entretanto, a Escola de Dança se estabeleceu como escola particular e, assim, recebia a fiscalização. Com base nessa informação, continuei o contato com o CEEEd/RS, buscando ter acesso ao documento citado como integrante do processo de consulta gerador desse parecer, o qual, na alínea b, cita estar juntando, nas folhas 15 a 31, uma relação de cursos livres registrados no SEC até o ano de 1975, para verificar se figurava entre estes o nome da Escola. Entretanto, o retorno ao meu questionamento foi repassado a diversos setores, restando sem resposta. Acredito que a formalidade de um processo jurídico seria mais eficaz para obter esses esclarecimentos, o que não era o caso desta tese. Satisfaço-me com o carimbo do verso do certificado de conclusão de curso da Escola para afirmar que ela tinha um vínculo, ainda que não esclarecido, com a SEC/RS.

Além desse certificado, também era entregue na solenidade de formatura o prêmio de frequência, que reconhecia as alunas com 100% de presença às aulas durante o ano. Esse prêmio, entregue pelo professor, era um quadro com figuras de bailarinos.

[...] chamava, entregava o certificado, e quem não tinha faltado nenhuma aula ganhava o famoso prêmio de frequência. Eu tinha milhares de quadrinhos porque a gente não faltava aula só para ganhar o bendito do quadro [...] (AGUSTONI, 2014, p. 10).

Os símbolos são elementos essenciais no processo que comunica por meio de sua forma (significante) e seu conteúdo (significado), sendo representativos em um contexto. Nesse sentido, os símbolos institucionais expressam os interesses, objetivos e, especialmente, os valores de uma instituição. A entrega desses quadros, para além de estimular a disciplina, a qual se via muito fortemente praticada na Escola, instituía o pertencimento ao padrão ótimo, ao ideal de empenho, aplicação, entrega que essa prática exigia. Receber o quadro ao final do ano representava o reconhecimento de toda a dedicação dispensada diariamente para atender os

objetivos das aulas de ballet, sobretudo no compromisso de estar presente a todas as aulas.

Ilustração 32 – Prêmio de frequência entregue à aluna Mara Lucia Noschang Cabreira, formanda da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117726>>. Acesso em: 05 set.2015.

Mas, para além dos símbolos produzidos pela e na própria Escola, me deparei com uma informação importante na utilização de representações identitárias através de símbolos. Em uma das entrevistas, pude manusear e registrar em fotografia uma joia produzida como um desses símbolos que acompanharam os rituais de formatura na Escola. Com a autorização do professor João Luiz Rolla, a ex-aluna Vera Lúcia Machado providenciou a confecção de um anel de formatura, cuja concepção tratava da vida da bailarina.

Perguntei para o Rolla se eu poderia usar as letras dele [...] e mandei fazer este anel. Tinha todos os significados que seriam: a lágrima do sacrifício, o pezinho da bailarina, o brilhante, o símbolo do saber, os louros e as letras iniciais do nome da escola J.L.R. (MACHADO, 2014, p. 05).

Ilustração 33 – Anel de formatura da aluna Vera Lúcia Machado da Escola de Dança João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo da autora (2015).

Neste caso, o símbolo produzido demarcava um estatuto de pertencimento à Escola. E, ainda, por representar a Escola, o símbolo tem a função de unir o que está separado, comportando as duas ideias, de separação e de reunião, pois evoca uma comunidade que foi dividida e que se pode reagrupar (CHEVALIER, 2001 apud RIBEIRO, 2010).

A produção desse símbolo deixa transparecer a pertinência operatória do conceito de representação abordado por Chartier (2000), quando é possível identificar que, para além do fato de a representação dar a ver algo ausente, neste caso, se manifesta com a exibição de uma presença, com a apresentação pública de um símbolo que representa a Escola. Chartier (2000, p. 20) assevera que “uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca” essa

relação, mas ela aparece em algumas sociedades que utilizaram desses conjuntos simbólicos com o intuito de estabelecerem uma identidade que as representasse.

Assim, o quadro indicava a representatividade produzida na própria Escola e trazia na premiação da conduta ideal de assiduidade um símbolo que a refletisse como prova de ter alcançado aquele objetivo e, por isso, ser merecedora dele. O anel surge na aspiração do pertencimento visibilizado, materializado, passível de identificação pelo significado que é atribuído pela aluna na sua construção. Dessa forma, o momento da formatura, além de ser acompanhado pelos símbolos formais e institucionais, como o certificado de conclusão do curso, assinala, na produção de outros símbolos, os laços de interdependência que regulam as relações de pertencimento e identificação com a Escola.

Após a formatura, as alunas passavam ao *status* de “alunas-mestras” e, por um ou dois semestres, estagiavam ministrando aula nas turmas de iniciantes. Desde as primeiras alunas formandas, tenho relatos desse estágio. Marisa Iole, formanda da primeira turma em 1957, relembra dizendo: “Quando eu me formei, eu dava aula de estágio para aquelas pirralhinhas. Era um monte de crianças” (IOLE, 2015, p. 05). Confirmando que isso se tornou parte da formação na Escola, a aluna Tânia Arigony, formanda de 1959, relata:

Após a formatura, depois de nove anos de curso, isto era automático, compulsório. No ano seguinte, a formanda era aluna-mestra, como se fosse um estágio. Eu não lembro se era obrigatório, mas todas nós passávamos por esta categoria. [...] Eu adorava pegar aquelas criancinhas pequenas e ficar no ponta-ponta cai. [...] Quem criava as coreografias era ele. Não eram as alunas-mestras pelo menos no meu tempo. Ele era quem criava. Em outros tempos já existiam aquelas que criavam coreografias para as pequenas. Ele estava mais velho e ficava só com o pessoal mais veterano... Eu lembro que fiquei um ano como aluna-mestra (ARIGONY, 2014, p. 04).

Essa estrutura de formação se perpetuou na história da Escola como uma metodologia própria que movia o seu desenvolvimento. E foi justamente esse desenvolvimento rápido que fez com que a Escola alterasse seu endereço no centro da cidade de Porto Alegre, a fim de oferecer sempre uma melhor estrutura física aos seus alunos.

O bairro Centro era, justamente, onde a efervescência da cidade se manifestava. Histórica e culturalmente marcado, desde os primórdios da “Leal e

Valerosa cidade de Porto Alegre⁶¹”, assim constantemente nomeada por João Luiz Rolla, esse bairro mostra, pela presença de muitos museus, teatros e cinemas a importância que tem na cena cultural.

Dirigi-me a todos os endereços onde a Escola funcionou, querendo estar nesses lugares, buscando uma aproximação ao que ainda hoje é factível da existência do meu objeto de estudo.


No primeiro local, a antiga sede da Sociedade Sírio Libanesa, permaneceu por aproximadamente dois anos, seguindo para o segundo endereço, localizado no Edifício Chaves, conhecido como o Edifício do Relógio, na Rua General Câmara (antiga Rua da Ladeira), na esquina com a Rua dos Andradas, espaço denominado Largo dos Medeiros⁶². Lá a Escola funcionou em parceria com o Clube Nordestino, no segundo andar, o qual possui ainda hoje salas amplas com grandes janelas. O professor providenciou barras móveis, espelhos, e a pianista seguia acompanhando as aulas. A Escola ficou nesse local aproximadamente outros três anos.

O terceiro local foi uma sala na Rua Marechal Floriano, número 49, 1º andar. Esse endereço encontrei registrado no Alvará de Licença para Funcionamento expedido pela Prefeitura de Porto Alegre em 27 de abril de 1958, ilustrado na imagem a seguir (Ilustração 34).

⁶¹ “Leal e Valerosa Cidade de Porto Alegre” é o título nobiliárquico que Dom Pedro II, pelo Decreto Imperial nº 103, de 19 de outubro de 1841, outorgou a Porto Alegre pela sua constância e fidelidade ao trono real durante a Revolução Farroupilha. Segundo o historiador Sérgio da Costa Franco, a expressão foi usada no período de Joaquim José Afonso Alves como Secretário da Câmara Municipal (1842), quando “valerosa” foi grafada no cabeçalho das atas das sessões, provavelmente por sua própria idiossincrasia. Todos os demais secretários escreveram “Leal e Valorosa”. Franco registra que “leal e valorosa” foi a forma adotada no decreto original, de conformidade com o uso dominante da época (FRANCO, 2006).

⁶² Esse espaço privilegiado na cidade recebeu este nome em 1957, sancionado em lei, a qual oficializou a homenagem aos irmãos Eugênio e Pantaleão Medeiros, proprietários da antiga Confeitaria Central, na esquina da Rua dos Andradas com a Rua General Câmara, um ponto de reunião das famílias depois das sessões dos cinemas (FRANCO, 2006).

Ilustração 34 – Alvará de licença de funcionamento da Escola de Dança João Luiz Rolla.


 PREFEITURA DE PÔRTO ALEGRE
 SECRETARIA MUNICIPAL DA FAZENDA — DIVISÃO DE LANÇAMENTOS

A

ALVARÁ DE LICENÇA

IMPÔSTO DE INDÚSTRIAS E PROFISSÕES
(Lei n.º 1657 de 13-11-56)

O Prefeito de Pôrto Alegre, autoriza a concessão da licença prevista no art.º 87 da Lei n.º 1657, de 13 de Novembro de 1956, para o estabelecimento abaixo identificado, satisfeitas as exigências legais e de acôrdo com o despacho exarado na Ficha de Inscrição n.º *****

JOÃO LUIZ ROLLA
NOME - FIRMA O RAZÃO SOCIAL

DENOMINAÇÃO DO ESTABELECIMENTO

RUA MAL. FLORIANO 49 1º
LOCALIZAÇÃO - RUA - AVENIDA - PRAÇA N.º PAV. AP. S. L.

NATUREZA DO ESTABELECIMENTO

RAMOS DE ATIVIDADE ESCOLA DE BALLET

N.º DE INSCRIÇÃO

23337

CÓDIGO DE ATIVIDADE

REGISTRADO

EM 24 DE 7 DE 1958

Ademir M. Rolon
SEÇÃO DE INDÚSTRIAS E PROFISSÕES

EXPEÇA-SE

EM 24 DE 7 DE 1958

Waldemir S. de S.
SERVICO DE RENDAS DIVERSAS

Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
 <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/78693>>.
 Acesso em: 05 set.2015.

Com a procura aumentada, era necessário se estabelecer em um local que, além de central, pudesse comportar mais turmas e mais alunos. Segundo relatos de alunas, nesse terceiro endereço, a Escola funcionou com grande afluência de alunos.

Foram os anos áureos da escola. Eu não sei, eu acho que chegou a ter 300 alunos! Era uma coisa louca! Na Marechal Floriano era um andar inteiro de um edifício, tem até hoje o edifício, a entradinha na lateral. Ele alugava um andar inteiro, era um salão grande com barras, espelhos e ali eram dadas todas as aulas porque na verdade nessa época era só ele que dava aula (ANDREATA, 2014, p. 03).

A este depoimento, unem-se as palavras do próprio professor, que relata ter “alugado um andar inteiro neste edifício” (ROLLA, 1996, p. 05) e então organizado “uma escola em condições”, com espelhos em todas as paredes, barra, piano e, nesta época, já iniciando a utilizar as músicas em gravações especializadas, as quais eram importadas dos Estados Unidos (ROLLA, 1993b, p. 18). Por aproximadamente seis anos, a Escola permaneceu nesse local.

Sempre primando para que a melhor instrução possível fosse ministrada em sua Escola, buscou aprofundar conhecimentos por dois caminhos. O primeiro deles foi constituindo uma biblioteca particular sobre dança, a qual é referida por muitas alunas como fonte de aulas e consultas frequentes.

No fundo da sala tinha o quatinho, como nós chamávamos. O professor Rolla chamava todas as alunas para ver os livros de ballet em cima da mesa dele. O quatinho era abarrotado de livros de todos os tipos de dança e ele ia até lá buscar para nos mostrar [...] como fazer cada passo (SILVA, 2015, p. 02).

Eram livros em espanhol por que não tinha ainda aí nada pra gente procurar livros de dança, não tinha publicação. [...] Então ele dava pra nós certa preocupação com o lado intelectual. Ele aprendeu muito desses livros. Ele pesquisava, ele via como se fazia. Ele era um homem à frente do seu tempo, com certeza, eu posso dizer (VAN HELDEN, 2014, p. 05).

Ele estudava em livros. O seu Rolla tinha uma biblioteca imensa (GUIMARÃES, 2012, p. 10).

Ancorado em sua extensa biblioteca de livros importados, o professor tornou-se um estudioso da dança. Ela servia de suporte para o conhecimento que trazia quando, em aula, dos livros se utilizava para amparo e exemplo, ou quando permitia a aproximação dos alunos a eles. O fato de compartilhar o uso desse material denota uma faceta muito humana no ensinar, e isso também é apontado por muitas alunas. Mesmo com todo o cuidado que tinha com os livros, o professor oportunizava a sua utilização pelos alunos interessados não só quando em aula eram por ele mostrados. Entretanto, tudo era ordenado dentro de uma métrica

comportamental, pois os livros eram parte inestimável dessa história. Disto, posso concluir, quando percebo a forma austera e ao mesmo tempo doce de passar o ensinamento desses livros.

Deixava pegar um livro de dança e ficar na sala olhando, quando não havia aula. Quando ele viu que eu não sairia correndo, ele deixava ficar no auditório, com o livro. Lia tudo e via tudo, mas era sempre assim, ele emprestava o livro e dizia: “Tá quase na hora da aula, acho melhor você parar, daqui a pouco eu vou subir... mas antes... gostei desta foto aqui, quem é ela?” Eu lia e dizia: “Olha não sei, ehhhh Claire Motta?” E pronunciava à minha maneira... E ele falava a forma correta: “Claire Motta! Sim e a Margot Fontaine”. Eu não sabia a pronúncia e ele falava a forma correta dos passos em francês, nomes próprios etc. Continuamente! E metodicamente me ensinava a ensinar. Então ele falava depois de um tempo: “a coisa vai apertar”. E ele falava assim: “Como chamam?” Eu dizia: “Como chamam o quê?” E ele: “Como chama a ópera? Olha... ihhhhhh tu tá muito verde ainda. E dizia: “Tá voltando...” “Aaaah! Aída!” “Isso, Aída. E de quem é?” “Ah! Giuseppe Verde... Ah! Verdi é... tá”. [...] Ele sabia muito, sabia tudo e foi um período fantástico. Recebia toneladas de informações sempre de formas diferentes e cativantes. Só de pensar me dá vontade de chorar. Foi maravilhoso. Lembro perfeitamente bem das charadas, adivinhas, trocadilhos inocentes e infames (PATTA, 2013, p. 10).

Essa forma de abordar o ensino, essa didática própria marcaram muitas memórias de suas alunas. Ao mesmo tempo em que se mostrava rigoroso na busca do conhecimento, usava dos caminhos lúdicos para abordá-los.

Os livros coadjuvaram a formação na Escola e, muitas vezes, foram fonte de trabalhos das próprias alunas, sendo também motivo de estímulo do professor para que cada uma iniciasse o seu acervo de livros sobre dança, o qual seria sua própria fonte de conhecimento. Além de servir tecnicamente, a própria constituição de tão estimado, cuidadoso e zelado acervo de livros dava exemplo e incentivo para que as alunas também se preocupassem com a instrução em dança.

[...] eu tenho uma boa quantidade de livros de ballet porque ele dizia: “tem que estudar, tem que ler, tem que ver espetáculos” (MACHADO, 2014, p. 10).

O segundo caminho que reconheço nessa busca do conhecimento são os cursos realizados durante o percurso de funcionamento da Escola. Os relatos das alunas sobre viagens que o professor realizava no período de férias para participar

de cursos assinalam algumas cidades visitadas, entre elas Montevideu, Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo.

Das viagens citadas, encontrei apontamentos e anotações que relatam em minudências as aulas e cursos em que participava. De tais lugares, é possível afirmar, mais de uma vez, sua presença em Montevideu, no Teatro Sodré, e, pelo menos uma vez, em Buenos Aires, na Escuela Superior de Danza de Bahia Blanca, assistindo aulas de ballet clássico.

Ilustração 35 – Anotações de aulas realizadas no Teatro Sodré, em Montevideu, e na Escuela Superior de Danza de Bahia Blanca, em Buenos Aires.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115159>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115144>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/116543>>. Acesso em: 05 set.2015.

Algumas folhas se encontram anotadas de próprio punho e outras, datilografadas. Nelas, os detalhes da aula de ballet, com seu início, desenvolvimento e conclusão, com descrição pormenorizada dos exercícios, revelam um acurado registro dos conhecimentos abordados. Mais uma vez, o documento revela que sua produção se deu eivada de atenção.

É possível perceber que essas viagens tinham o propósito de buscar o aprimoramento e a atualização que, talvez, sentisse falta na sua prática autodidata com os livros de sua biblioteca particular. Essa busca se dava na intenção de sempre melhor ensinar e ensinar o melhor que poderia ter aprendido em sua trajetória, em seus estudos e em suas viagens de atualização técnica e pedagógica.

Os registros constantes no acervo são de anotações de aulas realizadas na Escuela Nacional de Danza do Teatro Sodré, em Montevidéu, Uruguai, e na Escuela Superior de Danza Bahia Blanca, em Buenos Aires, Argentina. Essas escolas se configuravam, na época, como polos culturais das artes e representavam uma fonte latina para o aprimoramento em dança. A proximidade do Rio Grande do Sul certamente facilitava e possibilitava as viagens empreendidas pelo professor nessa busca. Nos documentos, não   possível identificar de que curso se tratava, mas, pela duração citada por algumas entrevistadas e também pelo período em que ocorriam, entendo se tratar de cursos de aprimoramento ou de formação intensiva de férias.

Esse detalhismo e esmero que se faz reconhecer no cuidado aplicado no forjar desses documentos foram traços constantes da personalidade do professor, e, nesse sentido, os testemunhos orais se multiplicam em explicar como transportava isso para a sua prática no ensino da dança. Há concordância nos testemunhos sobre essa postura, a qual é desvelada como de "amor   dança, acima de tudo".

O respeito empregado   própria figura do professor fazia parte desse sentimento que movia tudo ligado à dança. Os ensinamentos resultantes desse convívio, e que cada um traz nos seus contares, versam sobre ter respeito   dança,   música, aos compositores, ao estatuto de sala de aula, com fileiras, colunas, ordem, postura, comportamento, aos ritmos, compassos, frases musicais,   emoção e ao sentimento transmitido por uma composição musical, entre tantas outras nuances abordadas.

Esse protocolo de ensino era conduzido por um professor sensível, amoroso, risonho, feliz, realizado, orgulhoso de seu trabalho, muito educado e, ao mesmo tempo, muito rígido, exigente, autoritário, impondo respeito absoluto.

Posso, com clareza, observar essa dicotomia no tratar, quando, por inúmeras vezes, recebi o relato dos apelidos utilizados no tratamento às alunas. Chata mór, Mastodontes, Anões, Atrasada, Porquinho, Educa, Apa, Xu, Cabana, Martola das Argolas, Maroca, Maria Louca, Tande, Lelete, Luca foram alguns deles, sempre lembrados como uma forma carinhosa e divertida de tratamento durante as aulas. A estes se juntavam as expressões utilizadas para abordar o empenho e a dedicação necessários para a boa execução da dança. E, assim, a cada negativa das alunas sobre o conseguir efetuar algum passo, podiam ser ouvidas expressões como:

[...] “sua múmia ressequida, parece uma múmia dançando, vai embora pra casa!” [risos] Ele era muito dramático! “Vai pra casa bater com a cabeça na parede!” [risos] Ou seja, ele chamava atenção de uma forma divertida. Nós tínhamos o maior respeito por ele. Ele fazia uma cara de bravo, mas ele era um doce (SIQUEIRA, 2015, p. 04).

[...] “aleija que tu consegue”. [riso] Ele era assim. Às vezes as mães e os pais que assistiam os ensaios no Theatro São Pedro ficavam escandalizados com o jeito dele. [...] Realmente a preocupação dele era de puxar mesmo, de colocar na obrigação, de profissionalizar o máximo possível. A gente que conhecia ele via que ele estava extremamente atento a tudo o que a gente fazia e se tu acertava enfim e correspondia à expectativa dele, ele te botava nos céus. Era algo que valia a pena assim (BECKER, 2014, p. 05).

Nessa busca pelo profissionalismo, o professor corrigia constantemente, incentivando uma prática apurada e implantando uma atmosfera de muita disciplina.

Seguindo a linha dos mestres do ballet pintados pelo famoso pintor Edgar Hilaire Germain Degas (1834-1917), ministrava as aulas vestindo calça social, camisa, sapatilhas e segurando uma varinha na mão.

[...] ele dava aula sempre assim: calça, camisa, cinto, sapatilha e com uma vara. (ARANHA, 2014, p. 03).

[...] se tu olhar os desenhos do Degas, esse grande pintor que pintou muita coisa de ballet, ele tem essa varinha na mão. E naquele tempo se usava para marcar o ritmo, não era para bater nas pessoas, era para bater no chão. Então imagina naquele tempo de 1800 como deveria ser? Então eles batiam no chão para fazer o ritmo e para isso era usada a vara (ROSITO, 2015, p. 05).

Ilustração 36 – Obra “La Classe de Danse” do pintor Edgar Degas, do Museu de Orsay de Paris.



Fonte: Musée d'Orsay⁶³

Ilustração 37 – João Luiz Rolla em aula com suas alunas.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122235>>.
Acesso em: 05 set.2015.

⁶³ Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5Bxmllid%5D=001151&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26sz%3D9>. Acesso em: 20 set.2015.

A essa batuta, com a qual simbolicamente firmava a disciplina, muitas alunas se referiram como modelo de respeito pelo fato de ser um professor homem. As correções eram muitas vezes feitas pela varinha, no lugar do toque corporal, do contato tátil do professor nas alunas. As correções de postura, posição de pés, braços, cabeça eram feitas com um simples toque do instrumento.

Significativo desvelo encontrei nos depoimentos, afirmando que ela nunca foi usada como coerção ou com violência, e isso me faz portadora desse registro, o qual me pareceu um pedido para que se, por ventura, essa imagem existisse, que fosse suplantada pela memória de uma varinha apenas corretora de erro.

Existe uma história folclórica de que ele tinha uma varinha de madeira para bater nas alunas. Eu fiquei lá dezoito anos e ele nunca me bateu com varinha nenhuma. Ele usava uma varinha para marcar o compasso, batendo na barra de metal fixa, na parede. Ele tinha horror de bailarinas fora do compasso ou desorientadas. Um corpo de baile tinha que ter movimentos únicos. Nunca podia existir braços, pernas ou cabeças em diferentes etapas do movimento (ARIGONY, 2014, p. 02).

[...] ele usava uma varinha e até tem uma coisa que tem na internet que eu digo que a varinha nunca me doeu porque a varinha era mágica. Porque se ele tocava na gente é porque alguma coisa do nosso corpo não tava respondendo como ele queria (VAN HELDEN, 2014, p. 04).

Não me lembro dele tocar em uma aluna para corrigi-la. Anos mais tarde, pensei sobre isto, [...] como ele era respeitoso porque talvez pela condição dele de homem ele respeitasse isso de não tocar [...]. Então assim imagina ele um homem naquela época podia não ser muito bem entendido. Então ele te apontava com a vara. Ele cutucava a gente com aquela vara e tu tinhas que contrair [...] se quisesse ou não quisesse! [risos] Na ponta do pé também, sempre com o pé pra fora! O pé pra fora, como ele dizia pé de pombo! Ele era bem rigoroso (ARANHA, 2014, p. 03).

Quando o grupo se dispersava ele batia forte na barra, que era de metal, para dar aquele barulho e aí a gente retomava. E também para corrigir alguma coisa com a vara para não interromper o exercício ele dava aquela cutucadinha com a vara (ROSITO, 2015, p. 05).

Nessa progressão, recebiam os ensinamentos de um mestre atento e disciplinador, que obtinha respeito e, por vezes, temor.

Em vários testemunhos, identifiquei a forma de trabalhar dando ênfase ao coletivo, ao grupo, e, em inúmeras apresentações, os programas, constantes no

Álbum I, descrevem um grande número de bailarinas no palco. Também a essa condição o professor impetrou sua disciplina firmemente e primava pelos movimentos uníssonos, iguais, mesmo em um corpo de baile expressivo.

Mais uma vez, no que diz respeito a esse grande coletivo harmônico, sua característica severa e disciplinadora aparece fortemente nos depoimentos:

Então nos fazia repetir até ficar certo, e principalmente não ficar fora do compasso. E ele ensaiava todas nós à exaustão naquilo. Porque ele queria um corpo de baile assim: “port de bras” de uma é “port de bras” de vinte. Ele imprimia a coreografia em nossas cabeças adolescentes até virar quase um dogma de fé. Aí ficava muito mais agradável de dançar. Porque já estava dentro da cabeça de cada uma de nós. Era possível não só executar um movimento, mas interpretar um movimento por que não se estava mais preocupada com a execução. Até chegar lá ele repetia, repetia, repetia, repetia (ARIGONY, 2014, p. 02).

Ao mesmo tempo em que, nos ensaios e no palco, isso era sentido pelas bailarinas, a assistência também manifestava sua impressão quanto à uniformidade de movimentos nos espetáculos da Escola:

[...] meu pai era militar e [...] não sabia nada de dança [...] os ensaios iam até uma hora da madrugada e ninguém ia deixar a gente sair lá de cima da Praça da Matriz sozinhas. Ele foi me buscar e encontrou o Rolla no corredor que disse: “e daí major o que está achando?” Ao que meu pai, que não entendia nada de dança, respondeu: “olha Rolla, eu sou soldado, e não entendo nada de dança, mas vou te dizer uma coisa: a ordem unida das gurias está muito boa!” [risos] O Rolla ficou no auge da felicidade! Porque era exatamente isso que ele queria ouvir! Um pelotão igual, militarmente igual, dançando ballet clássico! Porque meu pai não viu nada entrando errado. Um grupo aqui, um grupo ali, era tudo grupo! (ARIGONY, 2014, p. 02).

[...] quando o pai ia assistir os ensaios gerais [...] voltava impressionado e falando a vida inteira sobre isso: da capacidade deste homem de organização daquelas quinhentas [...] todas querendo atenção, todas carentes, todas querendo tudo e nervoso diante do espetáculo que aproximava das estreias. Como ele conseguia organizar daquela forma e ele conseguia organizar perfeitamente? Talento e respeito, distribuído entre suas alunas (ADAMS, 2015, p. 05).

O próprio professor afirma que cada coreógrafo tem sua personalidade, a qual marca profundamente seu trabalho e sua criação, mas que ele elegia como predileção o trabalho com grandes *ensembles*, grandes conjuntos.

Sempre gostei de trabalhar com coletivos enormes, quer dizer, com bastante gente. Embora é claro a gente prepara alunos para outras coisas, para solos, para *pas de deux*, essas coisas, mas o meu forte sempre gostei foram os grandes conjuntos (ROLLA, 1993b, p. 19)

A culminância desse trabalho de sala de aula se dava nas apresentações anuais e, durante todos os anos dessa primeira década, o Theatro São Pedro acostumou-se a receber os espetáculos da Escola de Dança João Luiz Rolla.

Indispensável se fazia organizar toda uma estrutura de profissionais para dar suporte às necessidades desses espetáculos. Entretanto, as relações estabelecidas há alguns anos no meio artístico permitia transitar por entre profissionais com quem já trabalhara e que já conhecia.

Parte fundamental da construção da cena coreográfica em dança são os figurinos. O Acervo da Dança conta com 403 desenhos em diferentes tipos de papel, em tinta guache, hidrocor, lápis ou esferográfica, que foram feitos para diversos espetáculos da Escola.

Ilustração 38 – Desenho de figurino para a coreografia “Burlesco” assinado por Lourdes Lameira.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/76217>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 39 – Desenho de figurino para a coreografia “Dança em quatro tempos” assinado por Dyrson Cattani.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/76214>>. Acesso em: 05 set.2015.

Dentre esses desenhos, 281 estão sem autoria descrita, 36 estão assinados por Lourdes Lameira, sob o nome artístico Loula, e 86 estão assinados por Dyrson Cattani⁶⁴, com quem fez longa parceria na produção artística dos espetáculos da Escola.

O professor, exigente e disciplinador, assumia a postura que lhe era característica, e seus espetáculos também eram marcados por rigor absoluto. Isso se consolidava em detalhes que iam desde a determinação de todas as sapatilhas serem do mesmo tom e cor, as saias serem da mesma altura e as peças serem confeccionadas exatamente como eram desenhadas pelos figurinistas, pois que a produção desses desenhos se dava em um processo de assistência, de escolhas, decisões artísticas vivenciadas pelas alunas.

O Catani era um figurinista. Na época não sei como se chamava, agora se diz estilista, estilista de moda. Ele era ligado às artes e o Rolla pensando sempre muito na frente, pediu para ele desenhar, alguns modelos. Se não me engano, para o Ballet “Burlesco”. E parece que também sugeriu alguns cenários. Depois disso sempre ele nos ajudou. O Cattani observava nossos movimentos, ouvia a música e desenhava modelos lindos (EICHEMBERG, 2014, p. 08).

Após os desenhos serem elaborados, em consonância com os desejos do professor, era necessário que as alunas tivessem esse desenho para que as costureiras, muitas vezes as próprias mães de alunas, pudessem construir a peça. Em uma época em que não existia a reprografia, as cópias eram feitas em papel carbono e repetidas conforme o número de alunas da coreografia. Cheguei a essa conclusão ao encontrar no acervo inúmeras cópias de um mesmo desenho em marcas de carbono. A esse evento se uniu o depoimento de uma das alunas, o qual trouxe mais informações de como isso se dava:

Eu ajudei ele muito também na época dos espetáculos. Eu ia para casa da pianista e a gente passava com o carbono, na época não tinha impressora, todos os desenhos das fantasias para depois distribuir em cada turma. E nós íamos para a casa dela, ela morava perto, depois da aula e ficava até umas dez e meia da noite e depois

⁶⁴ Dyrson Cattani foi um famoso figurinista, e seu acervo encontra-se na Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, dispondo de materiais impressos, fotografias e peças de roupas. Maiores informações, em <<http://www.camarapoa.rs.gov.br/>>. Vários figurinos assinados por Cattani para os espetáculos de João Luiz Rolla se encontram no repositório digital do CEME, como, por exemplo, o disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/73067/DANCA4.pdf?sequence=1>>.

ele me levava de táxi em casa, quando meu pai não podia me buscar. Eu ajudei muito na prova de fantasias, porque os pais não tinham essa coisa que tem hoje, uma preocupação excessiva com o figurino. Não! Era tudo meio por conta dos alunos mesmo. Então nós, as mais antigas, ajudávamos bastante (ROSITO, 2015, p. 04).

O Acervo da Dança possui 16 figurinos, sapatilhas e adereços utilizados em espetáculos da Escola. O trabalho feito nessas peças requereu um considerável envolvimento, pois, em sua maioria, elas não possuíam identificação. Então, através do cruzamento da informação da peça com fotografias das coreografias e com as informações recebidas no GF com as ex-alunas, todas foram identificadas, fotografadas e disponibilizadas digitalmente.

Ao trabalhar nessa parte do acervo, ocorreu-me a possibilidade de reconstruir algumas peças que apresentavam marcas de grande envelhecimento e outras que não existiam no acervo, mas que foram utilizadas em coreografias relevantes na história da Escola.

Assim comprometida com trazer dessa trajetória a luz, submeti e recebi aprovação na Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRGS (Propesq) o projeto da exposição de figurinos que acompanha a defesa desta tese. Dessa maneira, com o fomento recebido no projeto, pude providenciar a confecção de mais oito novos figurinos de coreografias relevantes na história da Escola. Escolhi como figurinista responsável para essa empreitada o ex-aluno da Escola Sidio Abel Trindade, o qual, por ter vivido parte dessa história, trazia conhecimento sobre como eram os figurinos, sendo auxiliado ainda pela análise de imagens das peças.

Ao reconstruir as peças, tive a intenção de trazer ao factível vestígios de um tempo na história da dança em Porto Alegre, suas nuances e singularidades, através de um importante aparato cênico que estimulará, para além da visão, a percepção histórica de quem a esta defesa e exposição assistir.

Com certeza toda a estrutura da Escola explanada até aqui se encaminhava para o momento em que o aprendizado se mostra a uma assistência e se faz harmoniosamente movimento espetacularizado.

Os primeiros espetáculos da Escola seguiram uma linha segura, muito próxima ao que o professor estava acostumado na Escola de sua formação. No primeiro momento, as classes infantis tomavam lugar no palco e, em um segundo momento, as classes adiantadas. Fiz esse registro sobre todas as décadas e deixei-o disponível nos Apêndices B, C, D e E desta tese.

O que se pode entender, pela análise do Álbum I, onde constam os programas dessa primeira década, é que, nos primeiros anos da Escola, apesar de o *entourage* de que se servia para apresentações estar ainda em formação, muitas coreografias eram levadas a efeito, atendendo a maturidade e a possibilidade das turmas no ballet clássico. O primeiro espetáculo foi formatado de uma forma mais segura dentro do que se poderia apresentar com o grupo à disposição. Entretanto, o coletivo ainda contava com a performance do professor como bailarino, sempre chamando muita atenção por sua capacidade expressiva e interpretativa.

Essa participação está registrada no programa do espetáculo de 1952, o qual traz a coreografia “Papillons” de Schumann, um ballet que tem em sua história a magia da transformação da bailarina em borboleta, como também sua morte, incendiada ao final do ato. Tal ballet foi apresentado pela Escola subdividido em 10 danças. A sexta dança é um *pas de deux* dançado por João Luiz Rolla e pela aluna Mariza Iole. Em entrevista, a ex-aluna cedeu a imagem do momento em que divide o palco com o professor nessa dança, a qual traz uma singularidade.

Ilustração 40 – João Luiz Rolla e Mariza Iole em cena na coreografia “Papillons” em setembro de 1952.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117233>>. Acesso em: 05 set.2015.

No acervo, não foi encontrada descrição das coreografias realizadas na Escola, e as alunas, em seus depoimentos, ressaltam sentimento de pesar por não ser possível lembrar os passos e por não haver, na época, possibilidade de registro para que hoje pudéssemos apreciar as criações da Escola em possíveis remontagens. Entretanto, essa coreografia, “Papillons”, se torna singular, pois é a única, em toda a história da Escola, da qual encontrei descrição de alguns passos que a constituíam.

Ilustração 41 – Alunas da Escola de Dança João Luiz Rolla nos bastidores da coreografia “Papillons” em setembro de 1952.



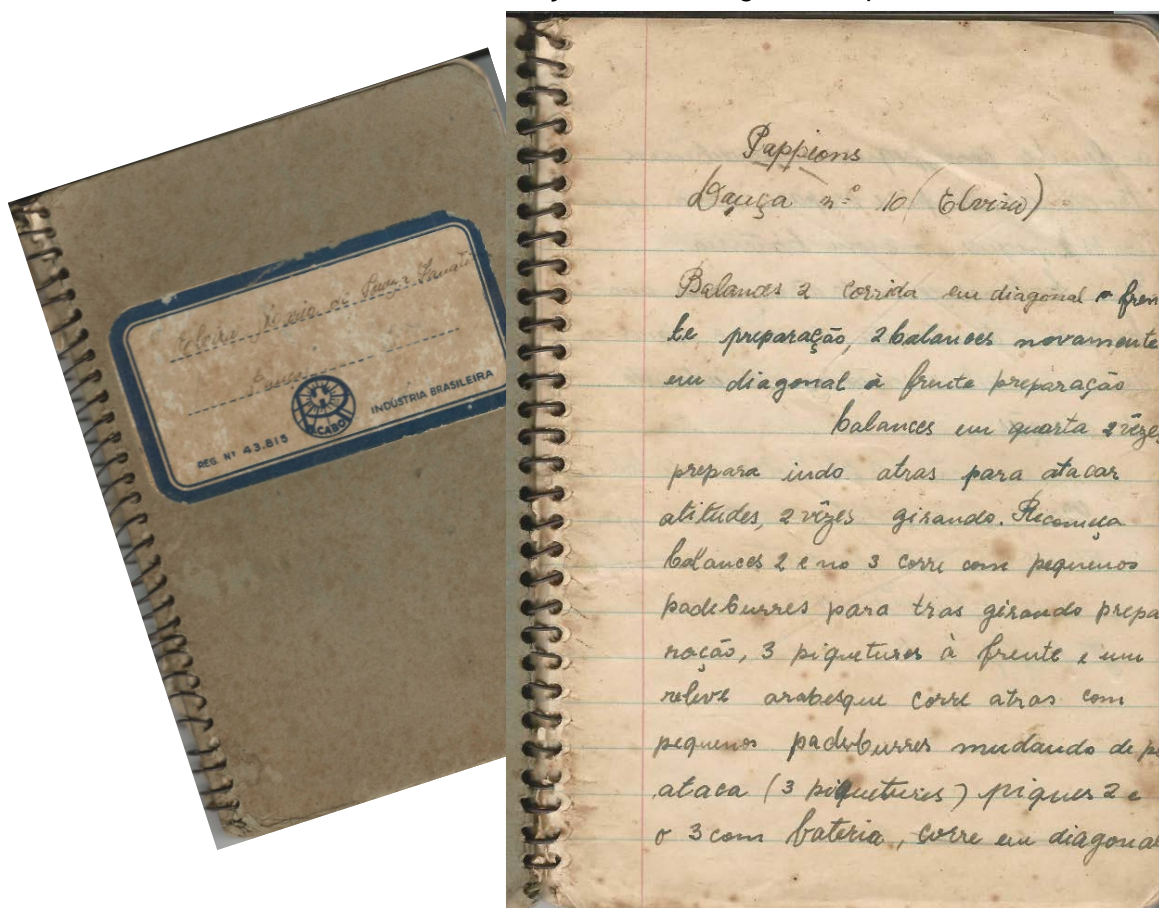
Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117231>>
Acesso em: 05 set.2015.

Nos documentos do acervo, o caderno da aluna Elvira Panattieiri traz a descrição desses passos, a qual, confrontada com a titulação elencada no programa desse espetáculo, revela as 10 danças que compuseram o quadro da coreografia “Papillons”.

Das danças citadas nesse caderno, algumas possuem descrição de entrada ou saída no palco, outras estão somente intituladas como *pas de deux*, *pas de trois*,

pas de six⁶⁵, e ainda outras têm a descrição de passos utilizados especificamente. O caderno denota a preocupação com o registro da dança para fins de reprodução, em uma fase que entendi ser a construção coreográfica, sem a pretensão de ser registro para a posteridade, mas anotações pontuais de ensaio para consulta posterior, uma memória escrita da dança. Em uma época em que os registros audiovisuais eram parcos, a notação coreográfica era uma ferramenta importante para o estudo da coreografia. Esses guardados da história são capazes de nos aproximar dos fragmentos dessa criação que, intencionalmente ou não, persistiram no tempo.

Ilustração 42 – Caderneta, assinada por Elvira Maria de Souza Panatieri, com a descrição⁶⁶ da coreografia “Pappions”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115134>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁶⁵ O termo, utilizado no ballet clássico, que, em francês, significa “passo de seis”, se refere ao trecho do ballet dançado por seis bailarinos.

⁶⁶ A página exemplificada nesta ilustração traz o seguinte texto: “Pappions dança nº 10 (Elvira) Balances 2 corrida em diagonal a frente preparação, 2 balances novamente em diagonal à frente preparação. Balances em quarta 2 vezes prepara indo atrás para atacar attitudes, 2 vezes girando. Recomeça balances 2 e no 3 corre com pequenos padeburres para trás girando preparação, 3 piqueturns à frente e um releve arabesque corre atrás com pequenos padeburres mudando de pé ataca (3 piqueturns) piques 2 e o 3 com bateria, corre em diagonal” [sic].

Essas anotações vieram ao encontro das reflexões despertadas por Jeschke (2012, p. 2) quando indica a importância da consciência da memória ao tentar identificar “fontes históricas como exemplos de práticas, ou seja, tratar imagens, anotações, descrições, partituras musicais como vestígios ou fragmentos do vocabulário do movimento, de coreografia, de performance”, conectando informações de fonte primária, as quais são arquivos de movimento e que dão provas de suas existência e concepção, mesmo que inscritas sem intenções de fim em si mesmas, mas que hoje se tornam expressão da existência.

Dois anos mais tarde, além de trazer novamente a coreografia “Papillons” em destaque na segunda parte de seu espetáculo, João Luiz Rolla abriu uma terceira parte com a coreografia “Aparições”, de Constant Lampert e música de Liszt. Analisando os programas, em cada apresentação a Escola levava aproximadamente oito coreografias ao palco, divididas em parte I, II e III. Entretanto, essa terceira parte, desde o princípio da Escola, angariava um maior destaque, pois se tratava da apresentação das alunas mais adiantadas nos estudos da dança.

Inicia-se, então, uma maneira de transitar no palco que se consolidaria na trajetória da Escola. A criatividade, o novo, o romper de barreiras, a mistura das artes, as propostas em dança para além do conhecido, transformaram a última parte dos espetáculos da Escola em um momento que ultrapassava as demonstrações de habilidades adquiridas nas classes escolares de dança, mas mostrava a capacidade criadora nascente e marcante da Escola.

Essas coreografias do terceiro bloco dos espetáculos foram ressaltadas tanto nos depoimentos analisados quanto nas reportagens dos jornais da época, como a que encontramos no Álbum III, do *Correio do Povo*, na sessão Notas de Arte, afirmando que “O último plano [do espetáculo] é sempre o da revelação criadora de João Luiz Rolla” (CUNHA, 2015b)⁶⁷.

Com base nessa premissa, da importância desse “último plano” para os espetáculos, é que pretendo trazer à luz obras de destaque na caminhada de consolidação cultural da Escola, pois entendo que essas práticas elegidas estavam eivadas de representatividade que marcava uma posição. Chartier (1991) aponta para a produção dessas práticas, nas quais os sujeitos produtores e receptores da cultura circulariam em um campo de concorrências e de competições, cujos desafios

⁶⁷ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129786>>. Acesso em: 20 set.2015.

se determinariam pelo viés do poder e da dominação. Assim, seriam produzidas legítimas lutas de representações, que produziriam inúmeras apropriações possíveis das representações, em conformidade com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com as motivações e necessidades que se confrontam no mundo humano.

Centrar a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade, visando compreender as formas e os motivos que traduzem posições e interesses, é o caminho que escolho ao abordar essas destacadas coreografias da história da Escola utilizadas como veículo de uma posição, de uma identidade cultural.

Essa primeira história, contada na coreografia “Aparições”, trazia a trágica situação de um poeta do romantismo, interpretado pelo próprio professor. O poeta sofria alucinações; ao tomar um narcótico, adormece e vive em sonho a cena de um baile, onde deseja dançar com uma dama, interpretada pela aluna Manon Freire, e é desprezado por todos. Essa dama, em uma próxima cena, já está em um esquife, de onde se ouve um cântico sacro. O poeta é despertado pela entrada de um monge sinistro seguido de um cortejo fúnebre. Na sequência, um grupo de mulheres, vestidas de vermelho, parece entregar-se ao prazer de uma orgia pagã. O poeta toma parte, mas a chegada da dama morta em traje de baile o persegue. Exausto, desfalece e desperta do sono, percebendo que seu sonho nada mais era senão um reflexo de sua própria vida. Dirige-se à janela onde viu pela primeira vez a mulher de sua visão, mas lá nada encontra. Desesperado, apunhala-se. A dama de vestido de baile, com suas companheiras e os monges, entram e levam embora o corpo do poeta.

Para possibilitar o desenvolvimento dessa cena relatada, era necessário contar, além do grupo de bailarinas da Escola, com a figura masculina do bailarino. Nesse momento, surgiram os primeiros bailarinos homens, como convidados a participar no espetáculo. Entretanto, esse não era um costume nas lides diárias da Escola. No relato de uma aluna, é possível entender como isso se dava:

Eram convidados e não eram da escola. A maioria, porque o seu Rolla ele sempre primou muito pela moral e os bons costumes da escola dele. Então, assim, a escola era de meninas, as mães ficavam do lado de fora, os pais vinham buscar, e isso para ele era muito

importante, que as pessoas confiassem nele. A não ser em época de espetáculos é que ele colocava homens para fazer aula com a turma mais adiantada, que já tinha mais tempo com ele. Ele conversava com as mães: “Olha estou convidando uma pessoa, assim, assim...”. Quando chegava alguém em um espetáculo de ballet, ele convidava alguém para dar uma aula especial para essas turmas mais adiantadas. Nós não tínhamos sempre um homem trabalhando conosco na barra, fazendo aulas de centro, isso nós não tínhamos, mas na época de espetáculo eu lembro que sempre tinha alguém (EICHEMBERG, 2014, p. 07).

Essa situação traz a discussão do aspecto de o ballet ser considerado uma dança, em sua essência, feminina. Tal traço, para Achcar (1980), Sucena (1988) e Stinson (1994), é determinado por valores próprios da cultura ocidental e, ainda mais especificamente, da cultura latino-americana, identificada historicamente com crenças e comportamentos que não comungam da mesma valorização social acerca do papel ocupado pelo homem na dança percebida em outras culturas. Sobretudo em relação à dança clássica Achcar (1980) comenta que existe um pensamento estabelecido no qual o ballet se configura como uma carreira só para mulheres, quando em sua concepção, a figura masculina é indispensável à dança e, portanto, ao ballet.

É importante ressaltar o fato de que, inicialmente, esta era uma dança com participação exclusiva dos homens. O número maior verificado, na atualidade, de meninas que aprendem ballet pode estar relacionado ao fato de que, para estas, a associação cultural corrente da técnica diz respeito à graça e à elegância de movimentos, ajudando inclusive a desenvolver proporcionalmente um corpo ideal padronizado, enquanto o homem se dedica a esse estudo, ainda chocando de frente com todo o preconceito, na maioria das vezes, apenas quando tem pretensões de uma carreira profissional (ASHCAR, 1980)

Na assistência do espetáculo no qual a coreografia “Aparições” foi apresentada, estava um dos entrevistados desta pesquisa, o bailarino Rony Leal, o qual, também tendo vivido os embates de ter escolhido o ballet como profissão, traz sua impressão sobre a obra, afirmando que “a interpretação dele [João Luiz Rolla] era muito boa. [...] Era uma das melhores escolas de Porto Alegre” (PANZANI, 2015, p. 07). Também no jornal *Correio do Povo* de 26 de setembro de 1952, na sessão Notas de Arte, é possível encontrar um comentário sobre a interpretação do professor João Luiz Rolla nessa apresentação; no entanto, além disso, colocam-no já nesse segundo ano em lugar de referência entre as escolas da cidade.

A arte coreográfica tem tido, entre nós, grande aceitação nestes últimos anos. Há um interesse acentuado por parte da infância e juventude de Pôrto Alegre, no que respeita à aprendizagem da arte dos movimentos. As escolas existentes na capital – as de Lya, Tony e João Rolla – bem frequentadas todas por elementos de escola, representam um esforço de seus diretores e atestam o já elevado grau de cultura da sociedade porto-alegrense. Mas Rolla, vem sobressaindo-se por sua técnica impecável, por sua evidente capacidade artística, pela expressão que ele transmite a suas discípulas e pelo vigor com que, êle mesmo, executa seus bailados. [...] Se a primeira exibição da escola de Rolla no ano passado, nada deixou a desejar, a segunda do dia 15 foi além da expectativa. Figueiredo Filho (CUNHA, 2015c)⁶⁸.

Entendo que críticas como estas davam a segurança que o professor almejava para se lançar na estrada criativa que estava recém iniciando. Justificava-se então a utilização de compositores significativos que, para a época, eram escolhas arrojadas, como Prokofieff, Shostakovich, Bela Bartok, Rebikov, como tema das danças na Escola, por tratar-se de trabalhos com “riqueza de ritmo, oferecendo as mais largas possibilidades de bailado”, como podemos ler no programa de 1952⁶⁹.

Assim, quando inquirido em entrevista para o *Correio do Povo* sobre esse novo dançar que surgia, revelou:

Quanto a sua opinião sobre a dança moderna, naturalmente aprecia, tanto assim que incluiu em seu programa de terça-feira o bailado “aparições”, inédito no Brasil, com libreto de Constant Lambert e estreando pela primeira vez, em Londres, a 11 de fevereiro de 1936. A nossa pergunta sobre a possibilidade do expressionismo enfraquecer o entusiasmo pela dança clássica, Rolla prontamente refutou, dizendo-nos: “Não é possível. O acadêmico é base; de onde buscar elegância, postura, equilíbrio, se nos faltar a fonte mestra?” (CUNHA, 2015a).

Prova disso foi a coreografia “Allegro Bárbaro”, com música de Bela Bartok, a qual trouxe uma possibilidade inovadora e expressiva quando transportava ao palco o movimento selvagem, longe das pretensões clássicas.

⁶⁸ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 29 set. 2015.

⁶⁹ O programa está disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/83067>>. Acesso em: 29 set. 2015.

Allegro Bárbaro que era uma música da Bella Bartok, era pra ser selvagem. Dançando em círculo em volta de uma fogueira, e ele era um selvagem! (ARIGONY, 2014, p. 06).

Ilustração 43 – João Luiz Rolla e alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Allegro Bárbaro” em setembro de 1955.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/107711>>. Acesso em: 05 set.2015.

Nesse mesmo ano, no programa de 1955, na segunda parte, a Escola foi trazida à cena para mostrar, em contraponto à modernidade de Bela Bartok, os “Estudos de Chopin – op. 10 e 25”, nos quais o professor pretendia apresentar uma seleção de estudos em forma de Concerto para bailado, acreditando:

[...] ter avançado mais um passo no desenvolvimento do “ballet” acadêmico, tendo em vista, outrossim, mostrar o grau de adiantamento técnico a que nossa escola já atingiu na exploração dos modelos clássicos (PROGRAMA, 1955)⁷⁰.

O fato é que, mesmo assumindo uma posição de dar exposição às suas criações inovadoras, mantinha o ballet como técnica base de sua Escola, fazendo entender que, por ser uma Escola em formação, as turmas também estavam em fase de apropriação dos movimentos, da técnica da dança em si, não sendo possível ainda mostrar nos espetáculos grandes performances. Mas não se privava de trazer

⁷⁰ Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/80714>>. Acesso em: 29 set. 2015.

a público o que já era possível mostrar, marcando balizas, marcando seu espaço entre as escolas de ballet da cidade.

Cinco anos após o início da Escola, João Luiz Rolla levou ao palco uma de suas obras mais emblemáticas, a qual constitui, no imaginário de suas ex-alunas, um momento basilar na construção de uma identidade dançante na cidade.

Ilustrações 44 e 45 – João Luiz Rolla como o personagem Mestre de Cerimônias e Zelira Eichenberg como pajem nos bastidores da coreografia “Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102804>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102799>>. Acesso em: 05 set.2015.

“Burlesco” é uma coreografia expressiva na qual um extravagante mestre de cerimônias oferece, em sua mansão, uma festa, preparando seus serviçais para este fim. Ao salão iluminado, chegam os convidados, travestidos de figuras universais bem conhecidas, agitando o ambiente com salamaleques de praxe e de uma série de folgedos que as danças exprimem com movimentação coreográfica feérica. A festa é interrompida para uma demonstração acrobática, recrudescendo após com a participação do próprio anfitrião, que não resiste às solicitações de ritmo tão vivaz e se entrega à vertigem do baile, até atingir um pandemônio. Aos poucos, os convidados vão se retirando, não sem antes agradecer ao mestre, o qual novamente fica sozinho em sua mansão.

A história, contada em cenário composto por panos suspensos e candelabros a iluminar o salão, recebia um palco sobre o palco em forma de escada, utilizada como parte da mansão. Esses objetos cênicos traziam novas possibilidades de atuação nos espetáculos e confrontavam a realidade da dança na cidade de Porto Alegre, acostumada até então a ver apenas cenários desenhados ou pintados em papel.

Ilustração 46 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102791>>. Acesso em: 05 set.2015.

Aos espectadores que, sentados no Theatro São Pedro, aguardavam o início do espetáculo, era oferecida uma cena para além da cena demarcada pela

inovação. Em uma dessas ações inovadoras, os personagens surgiam diante da plateia ainda com a cortina fechada, causando surpresa desde os minutos iniciais da trama.

Em relação a esse episódio, a ex-aluna Tânia Arigony se refere a um quadro que, por pertencer já ao espetáculo, aguçava a curiosidade da plateia, transformando a cena em um momento singular.

[...] Por exemplo, no espetáculo do Burlesco, que eu era criança, o fato de eu entrar no escuro e abrir a cortina era o máximo do mistério! Nós entrávamos, colocávamos a cara para fora da cortina e fazíamos um sinal para plateia fazer silêncio, ssshhhhhhh! Toda vez que vejo o Cirque du Soleil, eu me enxergo naquele momento colocando a cara para fora da cortina e fazendo a expressão para plateia. Aquele chapéu... A plateia ainda não tinha sentado bem e se perguntava: o que é que o Rolla inventou este ano? Eu entrava de um lado e uma colega entrava do outro. Aí alguém que estava dentro nos puxava pela cintura e nós sumíamos. Depois, quando eu entrava de novo, fazia a mesma coisa, mas, desta vez, atrás de mim já tinha alguém para repetir o que eu estava fazendo. Um terceiro puxava nós duas. Até que ficavam três de um lado e três do outro. Chegávamos na beirada da cortina e puxávamos a cortina por fora e aí, à medida que a cortina ia abrindo, a luz ia ficando mais intensa, e aí finalmente se davam conta de que eram dançarinas. Neste momento, nós estávamos incluídas na cena. Eu achava o máximo como criança (ARIGONY, 2014, p. 07).

Ilustração 47 – Alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla como a personagem Polichinelo em apresentação da coreografia “Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121994>>. Acesso em: 05 set.2015.

“Burlesco” foi apresentado em 1956 e, com base na crítica positiva que recebeu, voltou aos palcos em 1957 representando um marco coreográfico nessa primeira década. O Álbum II traz um recorte do jornal *Correio do Povo*, na sessão Notas de Arte, que tratava da arte em Porto Alegre, com a seguinte informação:

João Luiz Rolla [...] ha seis anos montou sua Escola de Dança e anualmente vem fazendo as demonstrações coletivas de seus agrupamentos infantis e adultos. [...] A obra de fôlego do sarau da Escola Rolla foi o ballet em um ato BURLESCO, com musica exemplar de Bela Bartok, tendo ao piano Ester Nisejleti, com tema e coreografia de Rolla e cenografia e indumentária de Lourdes Lameira. [...] Rolla busca a dança moderna e nisso tem o exemplo do Sadiers Walls, de Londres, no filme OS CONTOS DE HOFFMANN e ao ballet sobre CASA NOVA, que ele dançou para a Escola de Tony Seitz Petzhold. Um trabalho de planejamento, critério e exigência foi o que nos trouxe o conhecido e apreciado dançarino e mestre da escola. [...] Quarenta e dois interpretes animaram o ballet BURLESCO, em que a disciplina da escola e a marcação coreográfica de Rolla sentem-se mesmo quando ele não está presente. Aldo Obino (CUNHA, 2015a)⁷¹.

Ilustrações 48 e 49 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102765>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102796>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁷¹ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 10 out. 2015.

O Jornal *A Folha da Tarde* de 29 de agosto de 1957, da mesma maneira, enaltece a qualidade da obra:

A oportuna repetição do bailado “Burlesco” com música de Bela Bartok, que no ano passado chegou a 4 representações, é índice expressivo do seu sucesso, quer pela concepção, quer pela realização. As coreografias de Rolla, além do padrão didático, contem elementos suficientes de interesse artístico, combinados com bom gosto e critério seletivo. A colaboração da figurinista Lourdes Lameira, neste sentido, é valiosa. As pianistas Dulce Machado e Ester Nisejleti marcaram a parte musical com eficácia. Paulo Antônio (CUNHA, 2015a).

A participação do professor nesse espetáculo ultrapassava a expectativa da técnica, pois suas alunas viam nele, para além do professor, um ícone da dança, um exemplo a ser seguido.

Quando era o mestre de cerimônias do Burlesco, tinha que ser o dono da casa. A alma estava dançando, ele dançava com a alma. Não me recordo bem, mas acho que o ano do Burlesco foi o último que ele coreografou e dançou (ARIGONY, 2014, p. 06).

Ilustração 50 – João Luiz Rolla e alunas da Escola em apresentação da coreografia “Burlesco” em setembro de 1956.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102795>>. Acesso em: 05 set.2015.

De fato, esse espetáculo marcou também sua despedida dos palcos, quando deixou de protagonizar a dança, dedicando-se integralmente à formação e ao processo de ensino. No próximo ano, 1957, foi homenageado por seus alunos no Theatro São Pedro com uma placa de bronze cuja inscrição lê “A João Luiz Rolla, mestre e idealista, pela sua valiosa contribuição a engrandecimento do ballet, homenagem de seus alunos” (MEIRELLES; MANTELLI, 1989, p. 18).

Ilustração 51 – João Luiz Rolla, na solenidade de inauguração da placa em sua homenagem exposta no Theatro São Pedro em novembro de 1957.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122133>>. Acesso em: 05 set.2015.

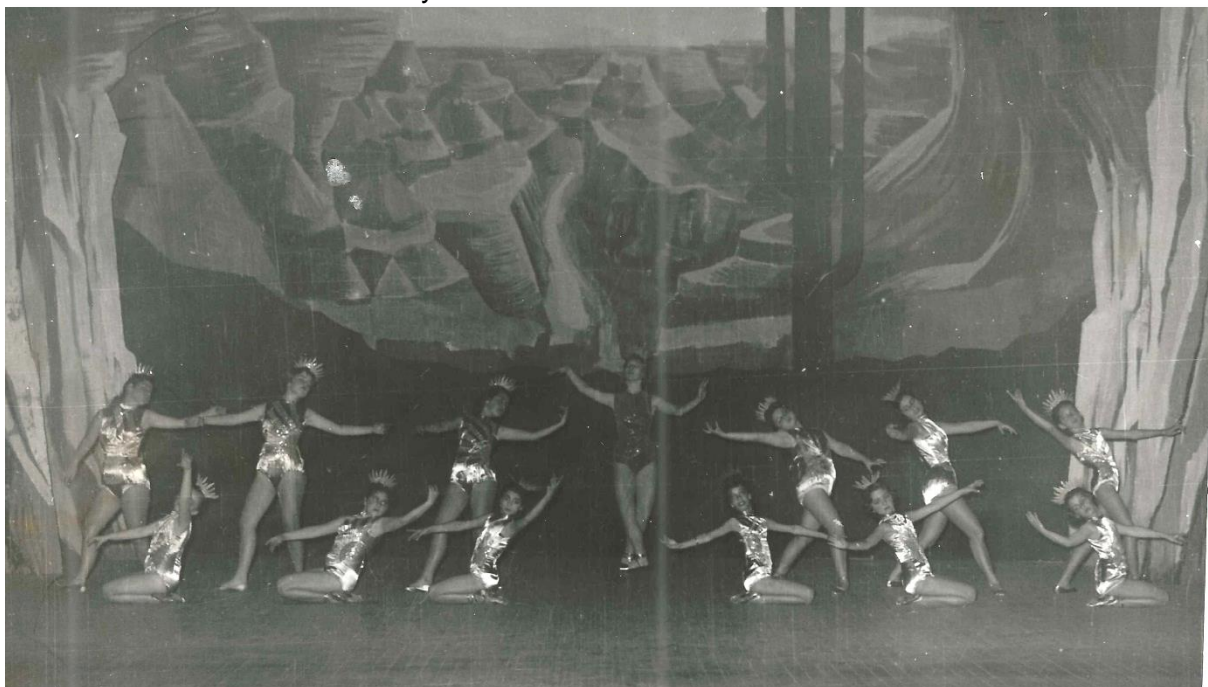
O grande teatro da cidade, que sediava, entre outras, as apresentações das escolas de dança, abria espaço para que o nome de João Luiz Rolla ficasse simbolicamente registrado na história. Essa demonstração o coloca em um patamar que afirma a expressividade que já alcançara, possibilitando entender essa ação também como um mecanismo de identidade nesse contexto histórico.

Seguindo a linha de trazer a público inovações e surpresas que causavam na plateia expectativa para as apresentações da Escola, e com a repercussão positiva que já obtinha no cenário da dança de Porto Alegre, realizou, em 1958, a montagem de “Grand Canyon Suite”, com música de Ferde Grofé. Essa suíte para orquestra é

composta de cinco movimentos e, por esse motivo, inicialmente foi chamada de “Cinco Fotos do Grand Canyon”, evocando cenas típicas do lugar.

Com o traçado já estabelecido pelos cinco aspectos assinalados na obra musical, a inovação coreográfica ficou por conta tanto do cenário, que ia além do fundo de palco pintado, projetando nas pernas das coxias as laterais desenhadas das montanhas, como o som, que vinha de um disco colocado em uma eletrola acoplada a alto-falantes voltados para a plateia, possibilitando assim que o som da orquestra fosse projetado para o salão.

Ilustração 52 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Grand Canyon Suite” em setembro de 1958.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102923>>. Acesso em: 05 set.2015 em setembro de 1958.

Ademais, a iluminação era feita pela troca de papéis coloridos nos holofotes iluminando o palco, e isso significava uma ensandecida correria de bastidores para que o iluminador acompanhasse a criatividade coreográfica de cena desse espetáculo.

Então, se era pra ser uma noite de luar era um papel azul, se o dia estava clareando era um papel laranja, um momento fúnebre era um papel escurecido para ficar cinzento e o Adão ficava colocando e tirando folhinhas de papel celofane. Não existia outro tipo de coisa (ARIGONY, 2014, p. 10).

Era importante que o público se transportasse para o Grand Canyon, e isso acontecia no desenrolar desses cinco quadros, nos quais eram representados a Aurora, com o Sol e seus Raios; o Deserto Colorido, com cactos, flores e ramagens; a Trilha, com muares ou mulas; o Crepúsculo; e a Tempestade, com raios, ventos e nuvens. Para tanto, o professor inseriu aqui uma novidade para a época, tratando do palco com a realidade que entendia ser necessário. Para que a plateia vivesse a sua obra, usou efeitos especiais (MEIRELLES; MANTELLI, 1989) para representar os raios e trovões.

[...] [o contra regra] usava um objeto não sei bem o que era que saía faísca, e as pessoas viam uma tempestade no palco. Lembro dos trajes das meninas que personificavam a chuva, era com fios prateados, o vento, com uns panos soltos. Era uma coisa grandiosa e este final era de arrepiar, então, a partir daí todo mundo começou a fazer efeitos especiais da sua maneira. (GUIMARÃES, 2012, p. 15)

Ilustração 53 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Grand Canyon Suite” em setembro de 1958.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/107710>>. Acesso em: 05 set.2015.

Muitas alunas que viveram esse momento reportam o fato dessa coreografia ser uma criação para além do ballet clássico. Descrita algumas vezes por elas como uma obra que poderia ser descrita como dança contemporânea ou moderna, essa produção deixava transparecer um caminho a ser seguido na Escola desde então.

Ainda assim, mantinha as bases clássicas em momentos fundamentais, como a ocasião em que a bailarina Zelira Eichemberg executou 32 fuetes aos final da cena “Na trilha”. Essa cena era em música sincopada, possibilitando a realização de um trotar executado pelas bailarinas, que se dividiam em Moares pretos e marrons. Muitas alunas se referem a esse episódio, pois toda a Escola acompanhou os extenuantes ensaios da bailarina para esse momento. De fato, a ovação que se deu na plateia pode ser entendida como fundamento e estímulo da crítica para a projeção de um trabalho inovador. Nos bastidores, a emoção do momento ficou registrada:

No espetáculo de ballet do Grand Canyon nos éramos os moares, os cavalinhos. Eu, a Tânia e a Zelira também. Tinha os cavalinhos pretos e os cavalinhos marrons e se encenava dentro do Grand Canyon e a Zelira fazia um solo. E na noite de estreia o Theatro São Pedro em peso levantou porque ela fez 32 fuetes e ele [Professor Rolla] chorava lá dentro. Porque ela fez mais do que ela tinha feito em todos os ensaios. [...] A plateia em peso do São Pedro levantou porque ela parecia uma piorra girando no palco. A coisa mais linda... Ela não deve esquecer isso porque foi muito lindo (ANDREATA, 2014, p. 06).

Ilustração 54 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Grand Canyon Suite” em setembro de 1958.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102926>>. Acesso em: 05 set.2015.

A crítica Noely M. de Carvalho escreveu sobre essa coreografia, o que se encontra no Álbum III:

Em "Grand Canyon", com a descritiva e excelente música de Ferde Grofé, tivemos uma formosa "suíte" de ballet. A potencialidade telúrica da mesma foi aproveitada com maestria por Rolla, dando à sua brilhante coreografia movimentos perfeitamente relacionados à substância, à essência do tema debuxado, com pinceladas magistrais, por Grofé na sua notável composição. Através do belo cenário, de exata perspectiva e bizarro colorido, reproduzido por Francisco Ferreira, um rapaz de talento da nova geração, desenrolaram-se as cinco partes que compõem a música. [...] Com essa nova experiência de Rolla abriram-se promissoras perspectivas, por constituir uma inovação no ballet sulino, já que agradou plenamente, consagrando o seu realizador como uma autêntica afirmação de mestre e de coreógrafo (CUNHA, 2015b)⁷².

Ainda sob a repercussão do espetáculo de 1958, o ano de 1959 encerra essa primeira década com a produção de coreografias da obra musical de Jean Sibelius e a representação de três de seus quadros – “Finlândia”, “O Cisne de Tuonella” e a “Valsa Triste”.

Em “Finlândia”, Rolla utilizou um poema sinfônico cuja primeira versão foi escrita em 1899, tratando da história da Finlândia. Grande parte da peça traz melodias crescentes e turbulentas, evocando a luta nacional do povo finlandês, com um momento sereno ao final, quando se pode ouvir o hino da Finlândia. No programa dessa coreografia, encontrei a descrição como a tradução de “sofrimentos da pátria na ânsia de viver livremente”. Nessa empreitada latente, as mulheres também se arregimentaram em legiões armadas guiadas por Lotta Swards, heroína legendária, prometendo solenemente proteger a felicidade da pátria. No programa, a descrição chama a atenção por afirmar que essa coreografia “sintetiza numa combinação de estilos, em lances passionais e passagens jubilosas, a odisséia deste povo para quem o sol da meia-noite é o símbolo do renascimento e da sobrevivência do espírito nacional”⁷³.

Sobre essa coreografia, tenho o apontamento da ex-aluna Sandra Aranha, que diz:

⁷² Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129786>>. Acesso em: 20 out. 2015.

⁷³ Programa do espetáculo de 1969 da Escola de Dança João Luiz Rolla. Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/83073>>. Acesso em: 20 out. 2015.

Por exemplo, eu dancei Finlândia com música de Sibélius e depois que fui saber que era uma história sobre a guerra. A música de entrada... nós todos de cabeça baixa com passo quase militar... entrando no palco! Era um ambiente soturno de tristeza me lembro muito dessa coreografia dele, por que era a guerra [...] (ARANHA, 2014, p. 04).

As escolhas de temas a serem abordados nas coreografias finais, como se pode observar, traziam argumento para discussão, como é o caso da guerra que assolara a década de 1940 e que certamente deixara seus vestígios ainda por longos anos. A arte abordando o tema traz à cena a possibilidade questionadora e trabalha, para além do momento expressivo da dança, no contexto de um assunto gerador, questionador. Esse viés de abordar assuntos polêmicos começa a se consolidar a partir de então, e a crítica dos jornais reverencia essas escolhas.

Nas Notas de Arte do jornal *Correio do Povo* de setembro daquele ano, o crítico Aldo Obino relata:

E foi além do plano já conquistado com a esplendida GRANDE CANYON SUITE e com o nível de FINLÂNDIA. Aqui a cenoplastia acabou com a cenografia pintada e buscou o coreografismo abstrato, livre e moderno, como o ballet moderno que nos vem da Inglaterra. Em vez de cenografismo tradicional, indumentação fantasiosa, como o temário exigia, marcação de alta dança e com o primado da iluminação. [...] a obra saiu maravilhosamente, sugerindo-nos o que de melhor fazem os ballets de Paris ou Londres, como concepção e execução geral, embora não pretendamos que a juventude ali seja de embasbacar – Aldo Obino (CUNHA, 2015c)⁷⁴.

Ao final dessa primeira década, as criações próprias se sobressaíam à obra coreográfica produzida na Escola, em contraponto a nenhuma produção de balés de repertório. O percurso de concretização da obra caminha para uma satisfação, mesmo que transitória, do criador, pois há uma profunda verdade que o artista procurar expressar em sua obra, mesmo sem atingi-la integralmente (SALLES, 1998).

Essa satisfação fica evidente nos testemunhos das alunas sobre as escolhas dos caminhos coreográficos trilhados:

⁷⁴ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 25 out. 2015.

Ele nunca levou, que eu tenha conhecimento, nenhum ballet de repertório como, por exemplo, Gisele, O lago dos cisnes e todos os grandes balés da época. Eu não sei dizer por que ele não levou. Ele era muito criativo, ele gostava dele mesmo criar o seu próprio ballet. Ele era antes de tudo um grande coreógrafo. Então a satisfação dele era coreografar. Não era tanto dançar. Não tem como ser coreógrafo sem ser bailarino, mas ele gostava mesmo era de coreografar (ROSITO, 2015, p. 02).

Então nessa vivência foram várias lições que hoje têm um peso muito grande, tanto do ponto de vista físico, quanto emocional, e tanto intelectual. Porque tem reflexões dele naquela época que hoje estão fazendo as conexões. Hoje, por exemplo, a autoria dos próprios trabalhos. Ele acreditava na autoria dos próprios trabalhos. O seu Rolla nunca teve a coragem de montar um ballet de repertório, porque ele não tinha essa formação. Então ele nunca fez isso e isso levei comigo (VAN HELDEN, 2014, p. 04).

No exercício de rememorar, identifico a nuance do tornar-se, nesse momento, espectador, pois, ao relembrar e refletir sobre aspectos dessa história, as ex-alunas confrontaram-se com suas próprias narrativas, aquilatando a experiência adquirida, resultando no pensamento crítico, levando em conta a perspectiva de um processo continuado de exercício de sua autonomia crítica e criativa, assumindo-se enquanto também sujeitos dessa história (DESGRANGES, 2005).

Assim, o princípio da história da Escola de Dança João Luiz Rolla esteve marcado pela boa iniciação, disciplina e, especialmente, criatividade nos espetáculos apresentados à cidade. Isso foi estimulando, na assistência, uma expectativa pelo que a Escola traria nessa crescente qualidade que se apresentava.

2º ATO

Ilustração 55 – Formandas 1960: Ana Maria Pavani, Iane Maria Lezza, Maria Madalena Ciulla, Sandra Regina Gonçalves, Sirlei Pereira de Olivera, Sueli Sandra Eingelsing, Tania Helena Zart e Zaira Vieira.

Ilustração 56 – Formandas 1961: Ana Lúcia Crocco, Beatriz Barreto, Clelia Mugem, Dirce Prunes, Erenita Parmeggiani, Katia Fadel Miguel, Lina Rosália Pressler, Lúcia Flávia Pereira, Maria Cristina Pizoli Futuro, Maria Helena Guedes, Ruth Maria Bueno, Sílvia Jakobson, Sílvia Orgler e Vera Arteché.

Ilustração 57 – Formandas 1962: Ana Amália Sieczkowski, Clarice Whruch, Delci Alves, Eda Homrich, Jane Barros, Jane Laks, Jussara W. Unis, Liana Mahfuz, Maria Nurimar Brandão, Marília Fraga Barbosa, Maria Aparecida Freitas Oliveira, Maria Lúcia Lenz, Nadia Zanin, Naide Mito Silva, Nina Gorelik, Oliena Sanhudo, Rejane Maria Pieri, Sandra da Silva Dihl, Sandra Baril, Suzana Schrmann, Suely Moares, Tania Jussara Malafaia da Silva.



1960



1961



1962

Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121962>>,
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122140>> e
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122127>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 58 – Formandas 1963: Berenice Gonçalves, Carmen Laurino, Denise Muccillo, Dóris Faerman, Eunice Levin, Liane Niremborg, Maria Amélia Paradedada, Maria Lúcia Sampaio, Maria Lucimar Nogueira, Márcia Prado, Regina Adylles Endler Guimarães, Rosa Maria Pires Weber, Tânia Maria Pérsico, Vera Lúcia Paiva Pires Damiani, Vera Luiza Kaminski, Vera Knüppeln Cortopassi, Vera Lorenzoni, Vivian Trein Lyrio.

Ilustração 59 – Formandas 1964: Ana Godinho do Prado, Eros Porteñita Coimbra, Helena Beatriz Puperi, Lúcia Maia, Maria Helena Dornelles, Maria Isabel Baumgart, Moema Unis, Neusa Duarte, Regina Ambros, Suzana Borges, Tania Medeiros, Tania Maria Alves, Vera Borges.

Ilustração 60 – Formandas 1965: Enira Aguiar, Heloisa Helena Lorenzi, Izabel Zanella Garcia, Leila Maria Settineri, Lúcia Helena Albernaz Cordeiro, Maria Regina Sperb Silveira, Mariza Wassan de Oliveira, Suzana Loforte Gonçalves, Vera Lúcia M. da Silva, Vera Lúcia Costa.



1963



1964



1965

Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122128>>,
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122120>> e
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122129>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 61 – Formandas 1967: Ana Luiza Lorentz, Beatriz Gutierres, Cynthia Soares Martins, Elaine Sokolowsky, Eliane Jakobson, Judith Py Lorentz, Maria Alice Carvalho, Maria da Graça Couto, Maria Rosalina Teixeira, Maria Waleska Souza, Raquel Tamar Siminovich, Vera Lucia Machado, Yara Unis.

Ilustração 62 – Formandas 1968.

Ilustração 63 – Formandas 1969: Ana Lucia Pires Machado, Ana Maria M. Costa, Angela Lângaro, Janice Blochtein, Joice Unis, Lenora Rolla, Maria Cristina Kaschny, Marilia Torriani, Mirne Kátia Bridigi, Nubia Chiarmelera.

1967



1968



1969



Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122122>>,
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122140>> e
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122148>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.3 SEGUNDO ATO: DÉCADA DE 1960

Uma nova década se abriu para a Escola, com alterações fundamentais para sua solidificação no espaço cultural da cidade. A primeira delas foi a mudança de endereço para uma sala com uma boa estrutura na Avenida Alberto Bins. Algumas alunas referiram-se ao local, mas sem precisar exatamente o endereço. Nenhum documento foi encontrado com esse registro, inviabilizando a informação exata. Por aproximação, temos:

[...] na escola da Alberto Bins, ali passando a antiga sede da Sogipa, passando a Avenida Barros Cassal, mais ou menos no meio da quadra (ARANHA, 2014, p. 05).

Um novo endereço, possibilidades de ampliação e solidificação no cenário cultural da dança na cidade é o que se descortinava nesse período.

O viés criativo continuava sendo o ponto alto das produções da Escola e, ao abrir a década, João Luiz Rolla levou aos palcos a obra “Assassinato na décima Avenida”, um ballet em meia ponta, citado por algumas alunas como um ballet contemporâneo.

Ilustração 64 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida” em setembro de 1960.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121970>>. Acesso em: 05 set.2015.

Assassinato na décima avenida foi maravilhoso! Porque era uma época de ballet clássico e aquilo era uma novidade, um night club! Coristas! Naquela província que a gente vivia naquela época que ainda era muito... Todo mundo se conhecia. Aquilo era uma novidade muito sensual que a gente não estava acostumado. Porque a figura do ballet clássico era mais... Eu acho assim, se eu tivesse que te falar, o Rolla ele inovava [...] (ARANHA, 2014, p. 04).

Eu lembro exatamente dos policiais entrando para verificar um assassinato. As dançarinas sentadas, dançando sentadas em cadeiras como as performances e dançarinas de cabaré. Eu lembro que o quadro já começavam com o assassinato acontecido e os policiais percorriam uma cena e faziam de conta que entrevistavam as pessoas e as bailarinas continuavam dançando (SETTINERI, 2015, p. 02).

O depoimento pode nos aproximar do que ocorreu na época em que essa coreografia foi lançada. O Assassinato se passava em um bordel, e os personagens elencados no programa eram constituídos por policiais, garçom, uma excêntrica, uma mulher e os frequentadores envolvidos em uma cena de amor e ciúmes. Para encenar com tantos personagens, Rolla convidou alguns atores, que figuravam na cena. O programa ainda descreve a realização de um *show*. Na fala das alunas, o espetáculo foi muito comentado, por trazer ao palco o bordel e todas as nuances de sensualidade que envolviam as relações desse espaço.

Ilustração 65 – Alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla e figurantes nos bastidores da apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida” em setembro de 1960.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121970>>. Acesso em: 05 set.2015.

Mas esse espetáculo Assassinato na décima avenida era muito bonito! Era uma dança muito sensual e não era esperado isso de uma escola que tinha meninas de boa família (PAVANI, 2014, p. 05).

Sobre essa observação de romper com o que se esperava de uma Escola conceituada no ballet clássico, além de a obra utilizar outra técnica, envolvendo outra linguagem da dança, ela abordava um submundo social, onde as “meninas de família” jamais transitarium, causando inclusive restrições em algumas famílias de bailarinas:

Eu lembro que meu noivo, agora meu marido há quase cinquenta anos, achou que aquilo eu não podia dançar e eu fiquei muito braba na época. E eu me lembro do meu pai dizendo que se tu quiser dançar tu danças! E aí eu não quis arrumar rolo porque as bailarinas dançavam numa avenida de prostituição e este assassinato acontecia num café daqueles assim... Ela saindo do bordel e as roupas eram todas vestidos bem sensuais com as pernas todas de fora daí eu ensaiei muito aquilo, mas eu não dancei. Era um ballet moderno então não era pontas. Neste ballet tinha a Manon Freire que fez um Pax de deus maravilhoso em que ela morria e esse pas de deus é uma coisa que tu choravas vendo... Mas o resto das bailarinas todas elas usavam até sapatos de salto. Então foi uma coisa muito inovadora porque aquilo não era ballet... ele apresentava o ballet clássico, mas aquilo foi um plus... O espetáculo Assassinado na Décima Avenida foi comentadíssimo (ANDREATTA, 2014, p. 03).

Ilustração 66 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Assassinato na décima avenida” em setembro de 1960.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/103689>>. Acesso em: 05 set.2015.

O próprio professor Rolla, ao falar sobre as obras de destaque em sua carreira, recorria ao imaginário causado pela repercussão da coreografia “Assassinato na décima avenida”.

Agora na ocasião, vamos dizer, que se destacasse de trabalho para época o primeiro trabalho que eu acredito que deu uma certa, como vou dizer agora, eu não acho a palavra adequada para dizer... uma marca. Uma marca eu não diria, uma marca... mais um impacto em Porto Alegre foi quando eu levei um ballet chamado “Assassinato na décima Avenida”. Um ballet tipo americano de jazz. Em Porto Alegre se constituiu verdadeiramente, não diria escândalo, porque isso é bobagem, mas eu diria um passo meio avançado para dança. Quer dizer que aquilo marcou muito a minha escola [...]. Acho que esse mais ou menos marcou uma certa vamos dizer novidade para Porto Alegre (ROLLA, 1993, p. 20).

A Escola já era considerada pela crítica uma referência da dança em Porto Alegre, e, em 1962, isso se consolidou ao ser convidada a participar do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil, na cidade de Curitiba, no Paraná, organizado e patrocinado pelo Conselho Nacional de Cultura, pela Universidade do Paraná e pela Secretaria da Educação e Cultura do Estado do Paraná.

Esse encontro foi focalizado pelo Reitor da Universidade do Paraná como uma efeméride no ano de seu cinquentenário:

A significação especial de que se reveste o acontecimento, inédito na história cultural brasileira, o transforma em algo mais importante do que um simples conclave de bailarinos. Sem dúvida, ele representa o entrosamento da juventude de todos os recantos do País, reunida em torno de um ideal de cultura que afirma, mais uma vez, o idealismo da nossa gente e que assegura a nossa confiança nos altos destinos da Pátria. Flavio Suplicy de Lacerda – Reitor da Universidade do Paraná (ENCONTRO...,1962).

O ineditismo do evento, reafirmado nas palavras do representante maior da Universidade do Paraná, ganhava também amparo na Secretaria de Educação e Cultura do Estado, a qual exaltou a oportunidade como um momento para, além de “promover a arte, criar um clima de trabalho e de dignidade para os que a escolheram como profissão” (ENCONTRO...,1962).

O próprio governo do Paraná deu valia ao encontro, utilizando-se dele na necessidade de consolidar a relação de pertencimento ao Brasil, propiciando a adesão imaginária do indivíduo à sociedade. Nesse sentido, o evento aparece como um dos aspectos mais duradouros e poderosos na afirmação de identidades, uma

possibilidade de exaltar os conceitos básicos do nacionalismo, “tornando-os visíveis e distintos para todos os membros, transmitindo os princípios de uma ideologia abstrata em termos palpáveis e concretos, que suscitam reações emocionais instantâneas de todos os estratos da comunidade” (SMITH, 1997, p. 102).

Os convidados de honra também deixavam transparecer a importância desse encontro para a dança no Brasil. Entre eles, estavam Maria Olenewa⁷⁵, Vaslav Veltech e William Dollar⁷⁶. E, para aquilatar a importância da presença das escolas gaúchas no cenário nacional da dança, elenquei no Quadro 5 as escolas participantes.

Quadro 5 – Lista de escolas que participaram do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.

Escolas que participaram do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil
Bahia
ESCOLA DE DANÇA DA UNIVERSIDADE DA BAHIA
Guanabara
ACADEMIA DE DANÇAS MODERNAS E FOLCLÓRICAS MERCEDES BAPTISTA
ESCOLA NACIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS DA UNIVERSIDADE DO BRASIL
ACADEMIA DE BALLET CONTEMPORÂNEO “NINA VERCHININA”
ESCOLA DE DANÇA DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO – RJ
LEDA IUQUI – ACADEMIA DE BALLET
FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE BALLET
ACADEMIA DE BALLET TATIANA LESKOVA
STUDIO DE BALLET CONSUELO RIOS
Minas Gerais
BALLET DE MINAS GERAIS – MG
ESCOLA DE DANÇA KLAUS VIANNA – MG
Pernambuco
CURSO DE DANÇAS CLÁSSICAS FLÁVIA BARROS

⁷⁵ Maria Olenewa, bailarina russa, formada na Academia de Dança Nelidowa, integrante da Companhia de Bailados de Leonide Massine e primeira-bailarina da companhia de ballet de Anna Pavlova. Lecionou na Escola de Danças do Teatro Colón de Buenos Aires e dançou no Brasil em 1921, fixando residência no Rio de Janeiro, onde inaugurou, no Municipal do Rio de Janeiro, a Escola de Dança do Brasil, oficializada em 1930 como Escola Estadual. Dirigiu também sua escola de Danças Maria Olenewa e formou o São Paulo Ballet, companhia que excursionou por todos os teatros das capitais costeiras do país. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/escola.html>>. Acesso em: 29 out. 2015.

⁷⁶ William Dollar Henry, coreógrafo do American Ballet Theatre de Nova York e *maître* de ballet de companhias americanas por mais de 30 anos, tendo estudado com os coreógrafos George Balanchine, Michel Fokine, Mikhail Mordkin e Pierre Vladimirov. Disponível em: <<http://www.britannica.com/biography/William-Dollar>>. Acesso em: 29 out. 2015.

CURSO DE DANÇA DO CLUBE INTERNACIONAL DO RECIFE
Rio Grande do Sul
ESCOLA DE BALLET SALMA CHEMALE
ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA
ESCOLA DE BAILADOS CLÁSSICOS TONY SEITZ PETZHOLD
ESCOLA RUSSA DE BALLET MARINA FEDOSSEJEVA
São Paulo
CURSO DE DANÇAS CLÁSSICAS MARIA OLENEWA
ESCOLA DE BAILADOS DA PREFEITURA DE SÃO PAULO
BALLET RENÉE GUMIEL
BALLET HALINA BIERNACKA
CONJUNTO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE YANKA RUDSKA
Paraná
ACADEMIA PARANAENSE DE BALLET
CURSO DE BALLET THALIA
CURSO DE BALLET DO CLUBE CURITIBANO
GRUPOS FOLCLÓRICOS DO PARANÁ

Fonte: A autora (2016).

Ilustração 67 – Escola de Dança João Luiz Rolla participando do 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117209>>. Acesso em: 05 set.2015.

O encontro possibilitou aos participantes a presença em seminários, aulas e apresentações. A Escola de Dança João Luiz Rolla levou ao encontro duas de suas performances, sendo elas “Assassinato na décima avenida”, com música de Richard Rogers, e os “Estudos Sinfônicos de Schumann”, com música de Schumann, ambas com coreografias do professor João Luiz Rolla.

As duas coreografias denotavam o viés criativo e desbravador das criações na Escola: o “Assassinato na décima avenida”, com suas nuances de um submundo sensual dos clubes noturnos, e os “Estudos Sinfônicos de Schumann”, no qual a tendência a quebrar os tabus era mais uma vez trazida à cena, pois, em um ballet clássico, as bailarinas não usavam tutu e vestiam apenas malhas brancas.

Estudos Sinfônicos de Schumann, que ele inovou: a primeira vez apresentando o ballet clássico, todas as bailarinas estavam de branco e de malha no palco, sem *tutu*. *Imagina! tutu* era longo, curto, no meio da canela, o que tu quisesse; ele botou as bailarinas todas de branco no palco! (GUIMARÃES, 2012, p. 14).

Ilustração 68 – Alunas da Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann” no 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121968>>. Acesso em: 05 set.2015.

Essa postura, levada a um encontro nacional de dança, mostrava que a Escola se propunha a dançar para além dos padrões estabelecidos, firmando seu espaço e sua atitude criadora.

Nas recordações da ex-aluna Maria Cristina Futuro, o evento estava eivado de uma atmosfera de pertencimento à dança. Fazer parte desse momento histórico representava integrar um seleto grupo de escolas que solidificavam, assim, sua trajetória, firmando seu lugar entre as demais. E isso era também traduzido fisicamente, observando como legado do encontro os símbolos utilizados e recebidos na época, como o broche em comemoração ao Cinquentenário da Universidade do Paraná, o alfinete do encontro e a flâmula que identificava os alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla, ratificando a importância do evento para a afirmação da Escola enquanto participante do cenário nacional da dança naquele momento.

Ilustrações 69, 70 e 71 – Broche em comemoração ao Cinquentenário da Universidade do Paraná, alfinete e flâmula que identificava os alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla no 1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil.



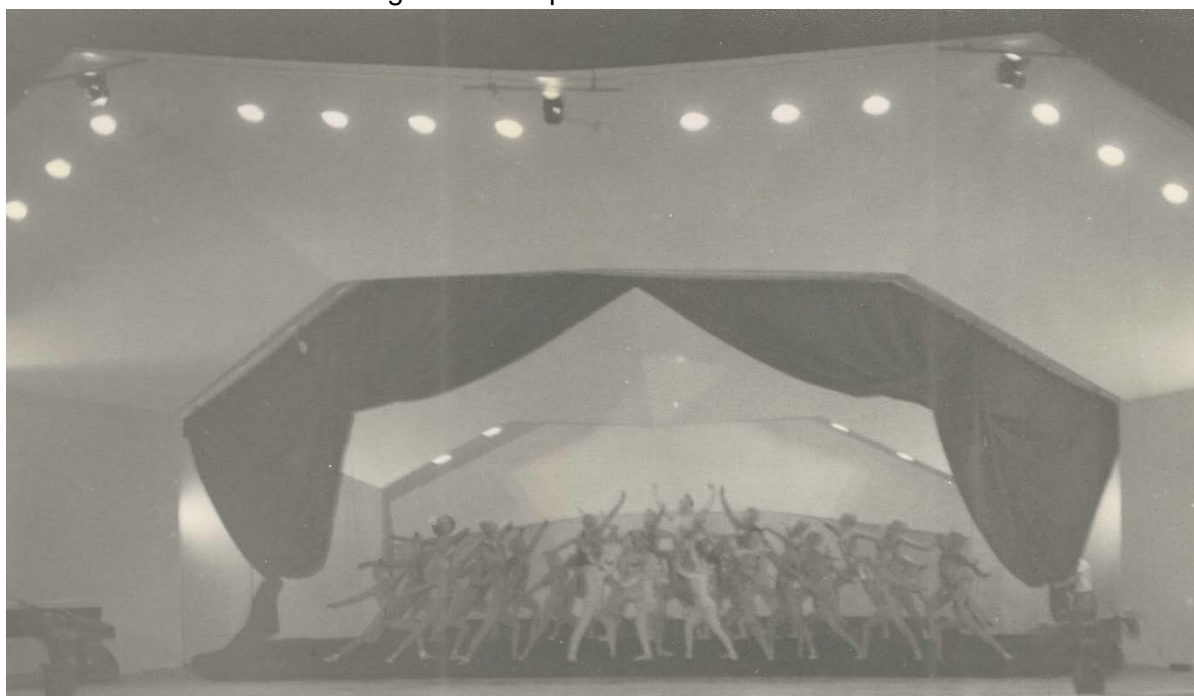
Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115135>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121952>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115150>>. Acesso em: 05 set.2015.

Retornando a Porto Alegre com a experiência de ser uma das representantes da dança produzida no estado, a escola segue construindo sua história. No ano de 1964, a obra “A Orquestra” tornou-se outro marco nesse caminho, trazendo uma concepção de dança para o palco que rompeu novamente com o trivial, o

costumeiro, fazendo com que mais se sublinhasse essa nuance inovadora em suas construções coreográficas.

Com música de Benjamin Britten, a composição musical se dava a ouvir em uma forma quase didática para reconhecer a composição de uma orquestra. As madeiras (flautim, flautas, oboés, clarinetas, fagotes), as cordas (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, harpa), os metais (trompas, trompetes, trombones e tuba) e a percussão (tocando em conjunto de xilofone, tímpanos, bombo, caixa clara, pratos, pandeiro, tantã) tomavam lugar em uma escadaria feita ao fundo do palco e, conforme apareciam na peça musical, ganhavam protagonismo e destaque na obra dançada. Na melodia da “Fuga”, que podia se ouvir ao final dessa peça chamada de “Guia dos Jovens para a Orquestra”, um instrumento toca, solo, e, logo depois, outro instrumento entra, tocando a mesma melodia, sendo o mesmo processo repetido por um terceiro instrumento e, depois, por um quarto, e assim por diante, até que todos os instrumentos da orquestra de Britten tenham a oportunidade de tocar a melodia da “Fuga”⁷⁷.

Ilustração 72 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “A Orquestra” em setembro de 1964.



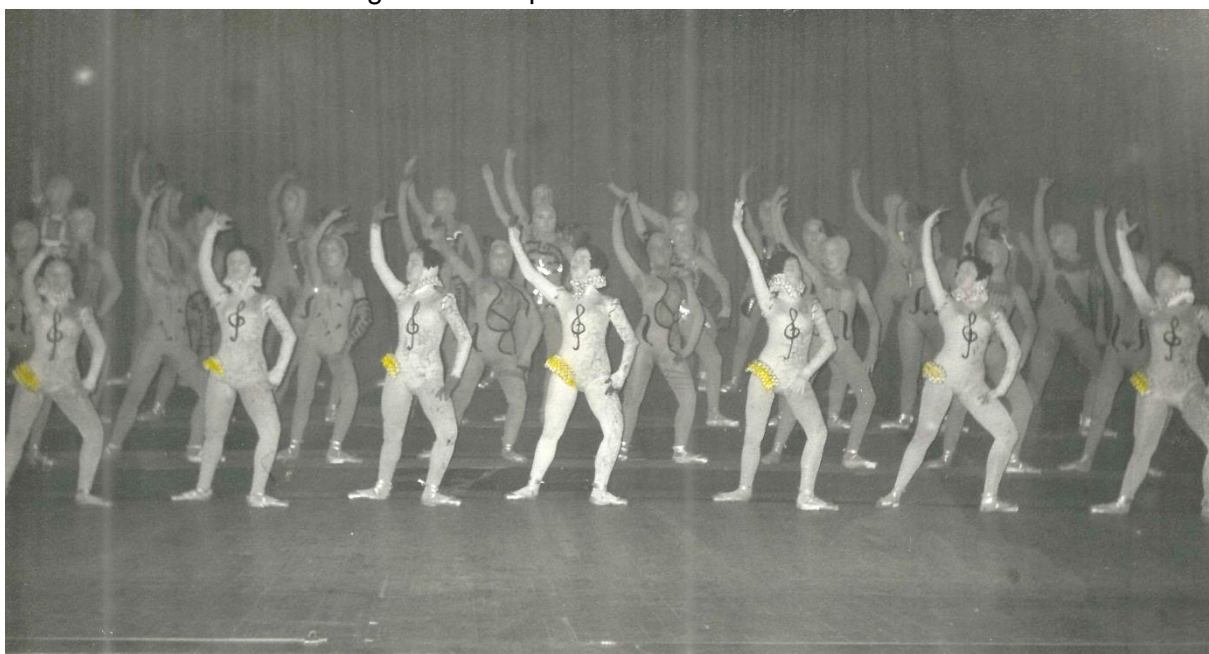
Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/105185>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁷⁷ BENNETT, Roy. **Cadernos de Música da Universidade de Cambridge**: Instrumentos da Orquestra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Ressalto o fato de que todos os instrumentos musicais eram representados por figurinos que se assemelhavam em algum detalhe a sua forma real. Entretanto, as bailarinas utilizavam um capuz, que cobria o rosto com tule, pois era importante despersonalizar o indivíduo, dando ênfase ao instrumento, e não à bailarina. As alunas ressaltam os estudos feitos para que o fim colimado fosse atingido.

O cenário era composto por três praticáveis, onde ele colocou toda a orquestra. E estudou a orquestra e fazia nós estudarmos juntos: como que era formada a Orquestra Sinfônica, onde ficavam os violinos, violas, para colocar todos as bailarinas no palco; foi um ballet todo de malha, tinha primeiro e segundo violinos, harpa, tímpanos, violas, e todos os outros instrumentos que compõem a orquestra, além do tema musical. Todos os bailarinos usavam trajes de malha, inclusive com capuz, e o rosto era coberto por um tule, porque ele queria despersonalizar, queria que o público visse instrumentos e não pessoas. Ele dizia: Quero demonstrar e explicar o que é didaticamente uma orquestra sinfônica então vocês são instrumentos e são temas musicais, não são pessoas. E aí os balés temáticos começaram a surgir porque todo mundo resolveu fazer ballet temático também. Por isso que eu disse, o Rolla foi o precursor de muita coisa (GUIMARÃES, 2012, p. 15).

Ilustração 73 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “A Orquestra” em setembro de 1964.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/105187>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ao fim, ao ouvir a locução anunciar que toda a orquestra estava pronta, o coletivo descia as escadas para o palco principal e dançava harmonicamente:

[...] e surgia a massa orquestral trabalhando, todo aquele corpo de baile de trinta ou quarenta descia e trabalhava coletivamente como se fosse uma orquestra harmônica, mas com a dança (ROLLA, 1993, p. 22).

A sessão Vida Artística do jornal *A Folha da Tarde* (Álbum IV) menciona como ponto forte da Escola a criatividade do tema, da escolha feita pelo professor, o qual, ao mesmo tempo, atrai para si um público de apreciadores e leigos em dança, dada a expectativa que despertava a cada ano.

É justo assinalar que João Rolla, nas apresentações anuais de sua Escola sempre dá sua contribuição pessoal como coreautor [sic]. Inspira-se em partituras de compositores contemporâneos, aplica idéias originais, gosta de explorar o inédito. Daí a fonte de interesse maior em seus espetáculos, quer para entendidos quer para leigos. [...] Note-se ainda na realização do bailado a disciplina, a homogeneidade e a coordenação dos discípulos de Rolla, que se mostraram também preparados e em condições de executar um trabalho complexo com harmonia e desenvoltura reafirmando assim o prestígio da escola que frequentam. Paulo Antônio (CUNHA, 2015c)⁷⁸

A intenção do artista é trazer obras a conhecimento. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de si mesmo, desejo nunca completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra (SALLES, 1998). Isso ficava evidente na veia criativa de João Luiz Rolla, a qual já era notada como diferencial de interesse por seus espetáculos, que surpreendiam com as inovações que traziam à cena.

Em abril de 1966, a Escola tomou parte da montagem da “Ópera Aída”, de Giuseppe Verdi (1813-1901), a qual trouxe a Porto Alegre o *glamour* dos grandes espetáculos teatrais, em uma realização da Divisão da Cultura, com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Osipa)⁷⁹, o Coral Sinfônico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Banda da Brigada Militar, com direção do Maestro Pablo

⁷⁸ Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129787>>. Acesso em: 29 out. 2015

⁷⁹ A Osipa foi fundada em 1950, tendo a sua frente o maestro Pablo Komlós, regente húngaro que a dirigiu até 1978 e foi responsável pela permanência, solidificação e prestígio adquirido pela orquestra gaúcha em todo o país. Depois do falecimento de Komlós, a Osipa teve como regentes titulares os maestros David Machado, Eleazar de Carvalho, Flávio Chamis, Cláudio Ribeiro, Íon Bressan e Isaac Karabtchevsky. Disponível em: <http://www.osipa.org.br/?page_id=981>. Acesso em: 29 out. 2015.

Komlós. Os figurinos vinham do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, junto com toda a estrutura para tal. Com um *entourage* de 400 pessoas que passariam pelo palco, entre músicos, bailarinos e figurantes, a participação nessa obra causou nos envolvidos da Escola uma grande admiração pelo profissionalismo que se pôde vivenciar.

Ilustração 74 – Programa da “Ópera Aída”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115158>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117193>>. Acesso em: 05 set.2015.

Essa ópera clássica aborda as temáticas da guerra, de um triângulo amoroso, da traição e da vingança transcorridos na trágica história da princesa etíope Aída, a qual, posta em cativeiro como escrava da princesa egípcia Amneris, se encontra dividida entre cumprir suas obrigações com seu reino ou se entregar ao amor que dedica ao capitão Radamés, do exército inimigo. Esse capitão, aliás, é amado por Amneris, embora não corresponda a esse amor e só tenha olhos para Aída.

O cenário que compunha esse idílio era o Antigo Egito, o qual, por meio de símbolos, animais, paisagens, palácios e pirâmides, era representado no palco do auditório. Essa grandiosidade projetada no espetáculo remetia ao universo de esplendor e sonhos, ampliando o imaginário da assistência.

O Auditório Araújo Viana, completamente tomado pela plateia de 3 mil pessoas, em uma das noites de apresentação, pôde presenciar a montagem de uma ópera épica em Porto Alegre, onde o profissionalismo era notado. Portanto, encontrar a Escola de João Luiz Rolla como responsável pela parte coreográfica dessa obra denota a importância que já havia adquirido no cenário cultural da cidade.

Teve uma situação muito interessante quando [...] nós participamos como sacerdotisas dentro da ópera Aída. Então, assim, foi todo um contexto: os atores, cantores da ópera que vieram do Rio de Janeiro e outros daqui de Porto Alegre, mas o corpo de baile era do ballet do Rolla. O ballet do corpo de baile foi escolhido para ser o ballet do Rolla. Entre outros personagens, eu estava de sacerdotisa, e essa experiência foi uma coisa que está na minha mente até hoje, parecia uma pequena parcela dentro de um contexto maravilhoso. Os escravos com tochas acesas em volta de todo aquele Araújo Viana e toda a ópera acontecendo. Então são estas coisas que ele foi adquirindo pelo avanço dele, pela projeção dele em Porto Alegre, isso era visto pelas pessoas competentes (GUTIERRES, 2015, p. 04).

Ilustração 75 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação na “Ópera Aída” em abril de 1966.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117193>>. Acesso em: 05 set.2015.

Para o professor João Luiz Rolla, esse momento foi um acontecimento artístico sem precedentes para a cidade:

Uma ópera que eu recordo é a ópera Aída, de Verdi, que foi o espetáculo do século, acredito que sim. Tinha três danças como: de crianças – os negrinhos, as sacerdotisas que eram as moças feitas já e tinha o grande ballet no segundo ato onde dançavam rapazes e moças. Eu colaborei nesse espetáculo que está registrado com uma placa de bronze lá no Araújo e, ao meu ver, foi o maior espetáculo de Porto Alegre. E acredito que não farão outro trabalho igual. Na placa de bronze está registrado. Perto de três mil pessoas assistiram as várias apresentações. Era uma multidão. [...] No final, as luzes se apagavam e os soldados subiam na cúpula do Araújo, com tochas de fogo. Os cantores eram alguns nossos, outros do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideo. Foi um dos grandes acontecimentos artísticos, acho que foi a obra do século (ROLLA, 1996, p. 09).

Ilustração 76 – Escola de Dança João Luiz Rolla nos bastidores da apresentação da “Ópera Aída” em abril de 1966.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129783>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ao visitar o Auditório Araújo Vianna para certificar-me da existência da placa, fui informada pela gerente do complexo que a única obra existente no Auditório sobre a “Ópera Aída” havia sido transferida para a Sala do Secretário de Cultura de Porto Alegre. Sendo assim, a este me dirigi, sendo atendida pela Secretária de Gabinete, Simone Adriano. Pude fazer então o registro fotográfico de um quadro de 1,59 m por 3,60 m do pintor José Luiz Benício, datado de 1966. Fui informada

também que o restauro dessa obra havia sido realizado por minha colega professora do Instituto de Artes da UFRGS Lenora Lerrer Rosenfield, à qual me reportei para confirmar que sim, tratava-se da obra de título “Aída” concebida por ocasião da famosa ópera que passara por Porto Alegre.

Ilustração 77 – Quadro do pintor José Luiz Benício com título “Aída”.



Fonte: Acervo da autora (2015).

A segunda grande transformação da Escola de Dança João Luiz Rolla aconteceu em 27 de junho de 1966, quando firmou um convênio com a Prefeitura de Porto Alegre e passou a funcionar no Auditório Araújo Vianna, onde permaneceu por mais de 20 anos. Nesse convênio (ANEXO G), datado de 13 de junho de 1966 e firmado pelo prefeito Célio Marques Fernandes e pelo presidente da Câmara José Aloísio Filho, conforme autorização n.º 1.016 e de acordo com o processo administrativo 2857/66, estão descritos em nove cláusulas as obrigações e os direitos ajustados. Chamaram-me a atenção três cláusulas, as quais transcrevo:

PRIMEIRA – A Escola com sede e foro nesta cidade de Porto Alegre, tendo como finalidade difundir danças clássicas (ballet), obriga-se, sempre que se fizer necessário, a colaborar nos espetáculos promovidos pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Porto Alegre.

SEGUNDA – O Município de Porto Alegre, durante o prazo do convênio, obriga-se a ceder à ala direita do primeiro piso superior das dependências do Auditório Araújo Vianna, para utilização das aulas teóricas e práticas ministradas pela Escola. [...]

SEXTA – A Escola obriga-se a, pelo menos uma vez ao ano, promover um espetáculo de ballet, correndo por conta do Município, as despesas de sua montagem cênica, por conta da verba 8.04 –

4.1.4.0.- item “a” – Material Permanente – do orçamento vigente, e nos anos seguintes, por verba correspondente (p. 1-2).

As cláusulas primeira e sexta determinam a contrapartida à cláusula segunda. Dessa maneira, ficou estabelecido que, para funcionar no espaço público do Auditório Araújo Vianna, a Escola deveria anualmente realizar espetáculo de ballet e, quando necessário, participaria de eventos promovidos pela Divisão de Cultura. E assim se fez durante os anos de execução desse convênio.

Ilustração 78 – João Luiz Rolla e autoridades na assinatura do convênio entre a Prefeitura de Porto Alegre e a Escola de Dança João Luiz Rolla em junho de 1966.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126101>>. Acesso em: 05 set.2015.

A mudança estrutural para o espaço do Auditório, o qual fica situado no próprio Parque da Redenção, trouxe maiores possibilidades físicas no que diz respeito a espaço cênico para ensaios. A sala de aula, com acesso pela famosa escada caracol, muito citada nas entrevistas, era uma sala ampla com vestiário e banheiro.

Em alguns depoimentos, pareceu-me ter ficado no imaginário certo ar mágico em relação àquele espaço em meio à natureza, onde se debruçavam artistas pela busca da arte em si. De fato, esse foi o momento em que se consolidou um espaço

para a Escola, que ascendia ao patamar de uma das melhores escolas de Porto Alegre e, sendo assim reconhecida na assinatura do convênio com a própria prefeitura da cidade.

Estrategicamente, a localização da Escola possibilitava que alunas de diversos bairros pudessem frequentá-la, o que ocasionou uma afluência ainda maior de alunos.

Os depoimentos também relatam que foi nessa década que estagiárias foram contratadas para trabalhar na Escola, como é o caso de Erenita Parmeggianni, formanda de 1961, que lecionou na Escola durante muitos anos, até abrir sua própria escola na cidade vizinha de Canoas. O número de alunos na Escola era expressivo e, por isso, eram necessários mais professores atuando nas diversas turmas, como depõe a ex-aluna Maria Aparecida Agustoni:

Sim, eu trabalhei todo tempo lá. Era remunerado... Era hora-aula eu não lembro bem... Mas ele pagava! Todas nós éramos remuneradas, a não ser quem era estagiária. Mas a gente, as professoras, todas éramos remuneradas. Era eu, a Regina, a Erenita, que era de Canoas e depois abriu uma escola de dança em Canoas, a Virgínia, que se formou junto comigo, e depois a Laura Guimarães, que é irmã da Regina Guimarães [...] e depois tiveram mais algumas que andaram dando aula lá. Eu comecei assim que me formei e fui até fechar a escola, mais ou menos dez anos dando aula lá. Minha vida foi toda dedicada lá (AGUSTONI, 2014, p. 3).

Confirmei esse dado analisando os programas dos espetáculos, nos quais o professor fazia registrar as ensaiadoras ou assessoras de trabalho e coreografia. Os seguintes nomes são elencados de maneira alternada: Erenita Parmeggianni Teixeira, Regina Adylles Endler Guimarães, Iara Pinto de Abreu, Tânia Cestari, Maria Aparecida Agustoni, Ana Lúcia Dupuy, Laura Maria Guimarães, Scheyla Silva, Virginia Ruschel, Marisa Buarque, Simone Conceição, Vera Lúcia Ruschel, Diana Finco e Isabel Beltrão Brandão.

Quadro 06 – Lista de ensaiadoras ou assessoras de trabalho e coreografia da Escola de Dança João Luiz Rolla.

Programa	Ensaadoras ou assessoras de trabalho e coreografia
De 1951 a 1964	Não existe registro além do próprio professor como coreógrafo
1965/1966	Erenita
1967/1968	Erenita e Regina

1969	Erenita, Regina, Iara e Tânia
1970	Na coreografia “Crime no Night Club”: Erenita e Regina
1971	Erenita e Regina
1972	Erenita e Regina
1974/1975	Erenita, Regina e Aparecida
1974/1975	Erenita e Regina
1976	Erenita, Regina e Aparecida
1976	Erenita, Regina e Aparecida
1977	Regina, Aparecida, Ana Lúcia, Laura, Scheyla e Virginia
1978	-----
1978	Aparecida, Ana Lúcia, Laura e Virginia
1979	Aparecida, Ana Lúcia, Laura e Virginia
1980	Regina, Aparecida, Ana Lúcia, Laura, Vera e Virginia
1981	Regina, Aparecida, Ana Lúcia, Laura, Regina, Virginia, Marisa, Simone e Vera
1982	Regina, Aparecida, Laura, Simone, Vera e Virginia
1983	Erenita e Regina
1984	Diana, Isabel, Laura, Aparecida, Regina e Virginia

Fonte: A autora (2016).

A presença das professoras nas turmas iniciantes oportunizou que o professor se dedicasse às turmas das alunas mais adiantadas, como podemos observar no seguinte depoimento:

[...] as professoras que lidavam com as crianças eram: Professora Regina Guimarães e a professora Erenita Parmeggiani Teixeira, a gente só ia ter aula com seu Rolla quando a gente estava no primeiro ano de ponta. Então Infantil B, Infantil A, Preparatório, era no quarto ano de ballet que a gente ia cruzar com o seu Rolla pela primeira vez (PEREIRA, 2012, p. 09).

Essa década possibilitou o aparecimento de algo que seria uma marca nessas memórias, quando, em alguns momentos, evocando seu repertório próprio, começou a rerepresentar obras de destaque. O fato que chama a atenção é que inúmeras alunas (JORNADA, 2014; ARANHA, 2014; GUIMARÃES, 2012; ETGES, 2013; KRAUSE, 2015; CUNHA, 2015) afirmam que a Escola não trazia a público os balés de repertório, como, por exemplo, o “Lago dos Cisnes”. Entretanto, a partir do

momento em que o percurso artístico já se tornava expressivo, as obras próprias começaram a ser encenadas novamente e, segundo minhas anotações de diário de campo realizado no GF, isso se dava, pois o professor intitulava sua obra como “repertório próprio”. E, sim, o seu repertório poderia ser encenado novamente e, ainda, guardar adaptações ou aprimoramentos comparados à primeira vez. Isso era motivo de orgulho e satisfação, e as obras voltavam à cena.

Alguns figurinos a gente guardava porque depois, nessa fase mais adulta, tinham os balés de repertório próprio, então de tempos em tempos ele repetia esses balés. Então alguns figurinos a gente guardava por isso. Por que terminava que se usava de novo. Os de criança não, porque quando ele remontava já era com outra roupa (AGUSTONI, 2014, p. 6).

Exemplo desse fato é a obra “Assassinato na décima avenida”, encenada em 1960, 1964 e 1965.

Após 16 anos de trajetória, em 1967, a Escola recebeu o primeiro aluno homem⁸⁰ para aulas de ballet. Ademar Dorneles Patta iniciou na Escola aconselhado pela aluna Estellamaris, que o havia conhecido nas aulas de teatro. O fato a considerar aqui é que, para fazer aulas de ballet, Ademar escondia de sua família dizendo que estava assistindo aulas de francês. Ao ser descoberto, foi colocado para fora de casa e, comunicando o caso ao professor Rolla, avisou que não teria como pagar a mensalidade das aulas de ballet. O professor ofereceu então que Ademar trabalhasse como auxiliar de serviços externos, um *office-boy*, na própria Escola. Assim, iniciou-se a carreira do primeiro bailarino homem da Escola, que, mais tarde, alcançaria projeção nacional e internacional.

Ele tinha uma coisa que acho que também estava ensinando, ele não só... estava vendo aquele momento dele, mas ele sabia que aquilo estava sendo histórico, hoje eu tenho essa consciência, na época acho que não... Tudo aquilo que ele praticamente me colocou na cabeça, me ensinou reproduzo hoje em dia (PATTA, 2013, p. 12).

⁸⁰ Ao longo do desenvolvimento desta tese foi possível identificar dois alunos homens que efetivamente estudaram na escola que são Ademar Dorneles Patta e Luis Flávio Alves Rodrigues. Outros bailarinos aparecem, mas sempre como convidados para espetáculos e por isso faziam aulas por períodos de pequena duração.

Ademar relata que esse período o formou como pessoa, pois, além de ser o professor de ballet e o chefe no trabalho, João Luiz Rolla transformou-se em uma figura paterna muito forte, ensinando sobre tudo a cada momento e tendo o alcance de reconhecer no aluno homem as dificuldades por que passou também, ao decidir fazer sua carreira artística na dança.

Esse aluno participava das aulas na turma das adiantadas, que eram as alunas formandas ou formadas, executando exercícios adaptados a sua performance. Aos poucos, passou a auxiliar as professoras Regina e Erenita nas turmas iniciantes e seguiu dançando nos próximos anos. Ainda neste mesmo ano o segundo aluno toma lugar na escola Luis Flávio Alves Rodrigues e permanece até o encerramento das atividades na Escola.

Mas essa década guardava um momento especial da trajetória da Escola.

No ano de 1968, foi lançado pela Warner Bros o filme *2001: Uma odisséia no espaço*. Esse filme contava a história de uma tripulação que, para pesquisar sobre um monolito que trazia sinais de outra civilização, foi enviada ao planeta Júpiter em uma espaçonave comandada por um computador. Este, em meio à viagem, assume total controle de suas vidas, causando mortes e pânico. Alcançando grande sucesso, o filme precedeu ao ano em que, justamente, o homem foi à Lua, fato que originou grande comoção e espanto mundial.

Sem ter visto o filme, e com esse fato como exigência, o professor tomou conhecimento da trilha sonora utilizada e decidiu coreografar a sua obra mais emblemática, “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”, com essa trilha.

Transitando sempre em busca da inovação e da surpresa, providenciou a total forração do palco do teatro com um tecido de morim branco. Foram muitos metros de tecido para que o palco do Theatro São Pedro se transformasse em uma imensa caixa branca. O cenário, para além dessa ofuscante caixa branca, eram imagens de galáxias projetadas em *slides*. Os figurinos foram pensados como sendo as pinceladas de cores para esse quadro branco. No teto, havia cordas penduradas, onde as bailarinas seguras faziam suas performances.

A união de tamanha ousadia coreográfica, cenográfica e sonora fez com que, em 1969, este se tornasse o espetáculo mais emblemático de toda a história da Escola e, nos relatos das alunas, esse ponto é ressaltado.

Então, criou o ballet dele que foi aquele que eu considero a sua obra-prima, em tudo e por tudo: coreograficamente, criativamente, cenograficamente, os figurinos eram maravilhosos, e foi uma das maiores emoções que eu já tive na minha vida dançando aquele ballet. Os trajes eram apenas uma malha rosa, só trocavam os adereços. [...] Naquele ano ele comprou centenas de metros de tecido branco. Ele tapou o chão do Teatro São Pedro para a terceira parte [...] com um tecido, que se chama morim. Era muito difícil fazer giros e piruetas naquele tecido, mas a gente conseguiu. Esta foi uma das maiores emoções da minha vida. Eu me lembro muito bem, quando abriu a cena do 2001, o palco estava todo escuro, a luz começou a subir; simplesmente eu ouvi assim: “ahhh...”. Uma respiração, o povo respirou sabe, foi algo, ninguém falou, ninguém disse nada e quando terminou todo mundo aplaudiu. Uma coreografia começava na penumbra com luz apenas no fundo do palco, só se via as silhuetas dos bailarinos entrando no palco. Quando a música cresceu o palco foi todo iluminado de uma só vez. Causou um impacto e o público explodiu em aplausos. O que senti naquela hora foi inesquecível. Dancei chorando, porque era de arrepiar, era uma coisa assim fantástica. No final não deu nem para cuidar para não sujar o tal do tapete, o linóleo improvisado, porque o povo invadiu o palco; foi algo assim inacreditável! (GUIMARÃES, 2012, p. 17).

Ilustração 79 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106391>>. Acesso em: 05 set.2015.

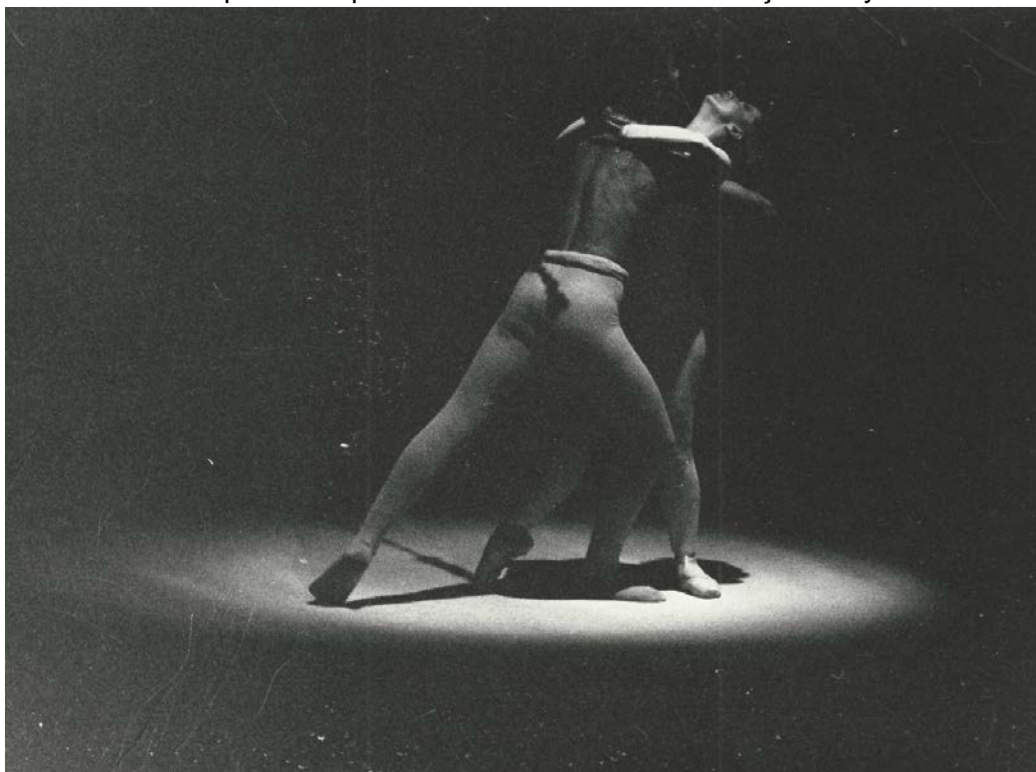
Lenita Ruschel, ex-aluna da Escola, estava na assistência que compareceu a este espetáculo e afirma a impressão de grande surpresa pela inovação que representou na dança produzida da cidade de Porto Alegre :

Ele era muito criativo em imaginar temas de ballet. Fazia muitas coisas bonitas de se ver: 2001, por exemplo, foi maravilhoso. [...] Foi um espetáculo nunca visto em Porto Alegre. Eu não dancei aquele ballet, fui apenas assistir e me emocionei (RUSCHEL, 2014, p. 03).

O professor reafirma em depoimento que o grande impacto se devia à conjugação de todos os aspectos assinalados até aqui e ainda a inovação da música eletrônica, a qual estava presente naquela trilha em contraponto à linha clássica representada pelo “Danúbio Azul”. Além disso, sem deixar sua linha criativa e impressionante, criou um *pas de deux* que fugia novamente ao conhecido, inclinando-se a trabalhar com a sensualidade sutil.

[...] há um *pas de deux* que na época se constituía verdadeiramente assim não diria num escândalo mas um acontecimento avançado. Eu fiz um *pas de deux* erótico no palco, mas com um equilíbrio tremendo. Só dizendo assim mesmo, que eram pessoas de alta cultura de Porto Alegre que assistiram e comentaram comigo que era a primeira vez que viam aqui que era tão bem feito [...] (ROLLA, 1993b, p. 23)

Ilustração 80 – Carlota Albuquerque e Gerson Berr em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança – Gayane”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117162>>. Acesso em: 05 set.2015.

O conjunto da obra era motivo de grande surpresa e impacto no grande público, o qual ocorreu diversas vezes para ver este espetáculo.

O maior impacto então, foi com relação ao público que eu jamais sonharia que o público ia receber aquilo com o verdadeiro delírio [...]. Depois, em seguida, vai dentro do Theatro São Pedro quatro vezes; depois, posteriormente, levei mais uma vez para uma solenidade não sei o que foi e duas vezes no Araújo Vianna. Sendo que no Araújo Vianna em duas noites eu botei nove mil pessoas. Não é brincadeira nove mil pessoas em dois dias e botei no Theatro São Pedro, lotações naquela época acho que beiravam a seiscentas, oitocentas pessoas. Foram quatro noites e mais duas sempre lotado o teatro. Então foi um grande acontecimento [...] mais pelo impacto que causou pelo modernismo para época (ROLLA, 1993b, p. 23)

Ilustração 81 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança – Danúbio Azul”.



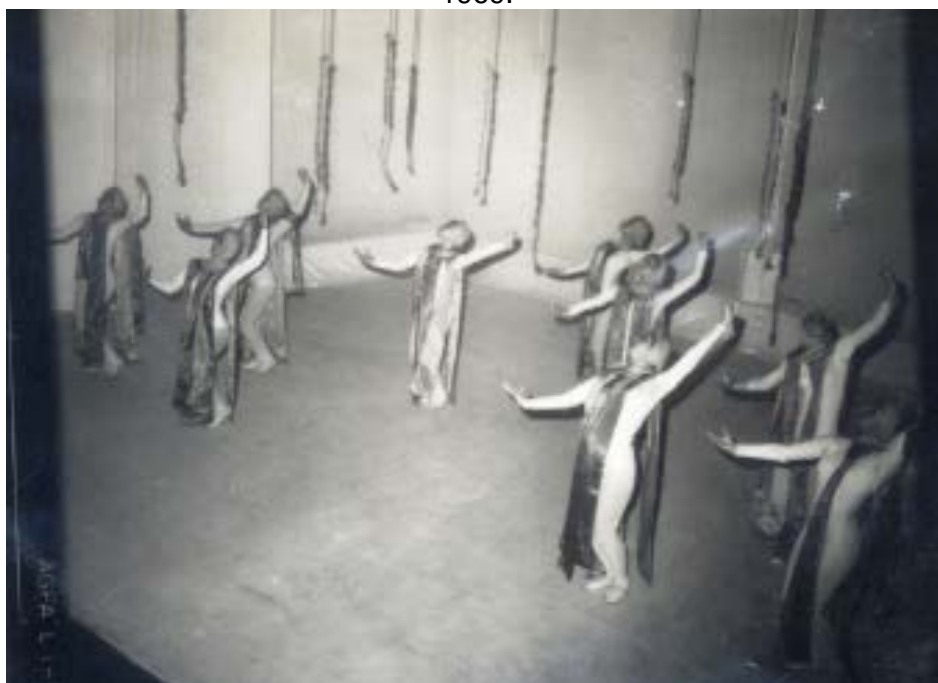
Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106397>>. Acesso em: 05 set.2015.

Uma nova concepção coreográfica e teatral era proporcionada à assistência e vem ao encontro do que nos diz Desgranges (2005), quando afirma que a cena passa a investigar suas configurações internas, à procura de linguagens que possibilitem um diálogo efetivo com a realidade em transformação, objetivando a relação do espectador com o espetáculo. As inovações cênicas surgem na busca que os artistas criadores têm por movimentar essa relação, a “sacudir os

espectadores nas poltronas”. E esse foi o impacto de sua obra maior, desbravadora, e serviu durante muito tempo como incentivo para criações de outros bailarinos e dele próprio. O fato de inventar uma forração para o teatro, que muito se assemelha ao linóleo utilizado hoje nas apresentações de dança, para que seu desejo de ter a caixa branca como cenário fosse realizado, era exemplo de sua postura inventiva, inovadora e destemida. Com referência a essa atitude, a ex-aluna Carlota Albuquerque diz:

Eu nunca me esqueço de que ele me disse, eu já coreógrafa, falando de alguns problemas, ele disse assim: “tu não pode ter medo de nada; se não der, tu cria, inventa uma outra forma”. E isso ele fez uma vez, quando ele fez um espetáculo chamado 2001, que não existia nem o piso de dança. E ele comprou metros e metros de tecido e fez um grande fundo cênico com piso. Muitos metros, centenas de metros e criou um ambiente... Porque na época não tinham condições, mas ao mesmo tempo foi de uma criatividade maravilhosa, porque deu uma singularidade para o trabalho dele (ALBUQUERQUE, 2013, p. 5).

Ilustração 82 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança – Réquiem” em setembro de 1969.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122071>>. Acesso em: 05 set.2015.

A crítica identificou a obra em um patamar para além das obras vistas na cidade, comparando-a com os grandes trabalhos em teatros internacionais e aconselhando que fosse levada ao conhecimento do centro do Brasil e até fora dele.

Ao mesmo tempo em que o Teatro Colon encerrava sua temporada de 69 com *A Bela Adormecida* no bosque e no Parque Palermo o Teatro do Lago apresentava as Danças da África, em Pôrto Alegre o Auditório Araújo Viana acolhia Rolla e sua Escola de Dança, com a coreografia do ANO 2.001, assistida por nada menos de umas quatro mil pessoas, que souberam ovacionar a obra-prima de um artista que moureja há trinta anos entre nós [...] cuja revisão nos leva a afirmar que o mesmo teve a primazia e isso por sua alta concepção coreográfica e execução apurada, polarizado na vanguarda que sugerimos entre Maurice Bejart e Paul Taylor. [...] Essa obra merece ser levada ao Rio e São Paulo e ao Prata pela qualidade de sua criatividade (CUNHA, 2015a).

A importância do espetáculo e de quem o recebe está intrinsecamente relacionada e tem valor de subsistência. Pela dependência manifesta um do outro, o espetáculo e a plateia perdem sua função quando separados. Tanto um como outro vivem do fato da fruição na relação que se estabelece no momento em que são sujeitos da experiência (BONDÍA, 2002). De fato, o trecho da crítica transcrito acima, no contexto local e temporal, a Porto Alegre de 1969, denota a representação do impacto que esse espetáculo causou e que, pois, mesmo nos dias de hoje, seria considerado um número consistente e relevante de público para um evento cultural.

Ilustração 83 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança” em setembro de 1969.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122044>>. Acesso em: 05 set.2015.

O fato de utilizar-se da trilha sonora de um filme de sucesso, distanciando-se de toda e qualquer interferência dessa obra em sua criação, mais a questão de não assisti-lo, vêm ao encontro do que explicita Salles (1998), quando afirma que discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para a sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para o seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (SALLES, 1998), neste caso, uma trilha sonora. Nessa obra, ele ressalta, em sua criação, sua capacidade de proponente criador de uma nova forma de fazer a dança se apropriar da arte e ressignificá-la.

A década foi encerrada com essa obra, que projetou ainda mais a Escola no círculo artístico da dança na cidade.

Ilustração 84 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança” em setembro de 1969.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106398>>. Acesso em: 05 set.2015.

Quanto a essas criações que fugiam do habitual das escolas de ballet na cidade, em danças que marcavam as escolhas em arte feitas na sua Escola, o

próprio professor justificava que nelas havia algo da dança moderna e que isso havia sido passado para a Escola pelos professores que visitaram a cidade e foram convidados a compartilhar os conhecimentos da dança. Esses fundamentos trabalhados, mesmo de forma elementar, desde o início desse percurso na Escola são chamados na manifestação do professor.

E posteriormente então foi evoluindo e chegamos a dança que, não é de hoje, nem de nada, chamada dança moderna. Mas também praticávamos um pouco de dança moderna, de acordo com cada estilo e cada temperamento do professor que ministrava dança moderna. Porque também na época existia um outro tipo de dança muito usado que nós não tivemos cursos verdadeiramente, tivemos noções chamada dança expressionista [...] Mas isso também já começou a se praticar, mas dentro de uma linha muito simples, muito, vamos dizer, muito elementar. Talvez fosse elementar pelo pouco que eu tenho. Eu tenho uma biblioteca muito boa. Tinha livros que falavam sobre esse tipo de dança. Então eu aproveitava alguma coisa que via ali ou então com algum professor que passasse por Porto Alegre. Então a gente tinha um pouco mais de conhecimento sobre essa linha chamada dança moderna, dança expressionista e assisti muitos e muitos espetáculos deste tipo. [...] O próprio Harold Kreubsberg passou em Porto Alegre duas vezes ou três vezes, eu me lembro. Passou também Doris Hoyer com o trabalho ultramoderno. Então nós conhecemos alguma coisa sobre isso, pelo mínimo assistimos (ROLLA,1993b, p. 19).

A capacidade de saber até onde ia o seu conhecimento e o quanto seria necessário ancorar a técnica trabalhada em sua Escola com o conhecimento de outros professores fica registrado quando, nas entrevistas, os nomes de Alexander Siderof, Walter Arias, Margarida Pereira, Ricardo Ordoñez, Graciella Luciane, Tony Abbot aparecem como professores visitantes que traziam de sua vivência um aprofundamento tanto técnico como pedagógico.

Nessa nova estrutura, e com a projeção resultante dos trabalhos dessa década, a Escola atinge um momento muito importante em sua história: a consolidação de sua trajetória.

3º ATO

Ilustração 85 – Formandas 1970.

Ilustração 86 – Formandas 1971: Ana Maria Cestari, Angela Maria Ruschel, Carmen Dóra de Garcia Lazzarotto, Denise Sérpa Kundzin, Fátima Rangel Garcia, Maria Alice Oliveira de Souza, Maria Aparecida Ribeiro Agustoni, Maria Cristina Mendes Rangel, Maria Cristina Ruschel, Marisa Cláudia Ballarini, Mayra Angela Brigidi, Virginia Maria Ruschel.

Ilustração 87 – Formandas 1972: Gilka Elvira Ponzi Girardello, Heloisa Helena Salazar Peres, Josely Peukert Rodrigues, Laura Maria Endler Guimarães, Márcia Rothfunchs de Lima, Maria da Graça Jardim Machado, Vânia de Azevedo Ferreira, Vera Maria Vargas Diniz.



1970



1971



1972

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122151>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122160>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122150>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 88 – Formandas 1973: Ana Lúcia Dupuy, Anette Teitelbaum, Claudete Genovese, Estela Camargo, Flávia Zubaran, Ivelise Coelho, Lígia Gurielles, Lizete Martins, Marta Ribeiro Agustoni, Rejane Bergonsi, Scheyla Regina P. da Silva, Thais Helena H. Noronha.

Ilustração 89 – Formandas 1974: Carlota Christina Macedo de Albuquerque, Eliane Otilia Terra Dupuy, Helena Campos Rolla, Isabel Beltrão, Lore Silveira, Lourdes Dall'Onder, Maria Celeste Spolaor, Maria Cristina G. Cademartori, Maria Ester Carneiro da Luz, Sayonara Sousa Pereira, Sonia B. de Almeida, Vanessa Alves Rolla.

Ilustração 90 – Formandas 1975: Denise Jarrais Garcia, Helena Buarque Alves, Jacqueline Paim Nunes, Karim Nunes de Meirelles, Liane Maria Martins Larréa, Maria Célia Kayser, Maria Luiza Vasconcellos, Marise Seben Bressiani, Soraya Teresinha Mendes Rangel, Vera Regina Blum dos Santos.



1973



1974



1975

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122142>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122162>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122152>>. Acesso em: 05 set.2015.

Ilustração 91 – Formandas 1976: Andréa Jochims, Eliane Beatriz Ruschel, Iara Regina Gomes de Vasconcellos, Janaína Rodrigues, Jussara Nely Campos Brito, Mariangela Pires Crescente, Maria José Maluf de Mesquita, Marisa Buarque Alves, Marlise Teitelbaum, Patricia Pires Fortes, Rejane Gus, Renée Leke, Rossana Leal Lamb, Silvia Rita Vieira, Vera Lucia Ruschel.

Ilustração 92 – Formandas 1977: Christiane Mitczuck, Chrys Sheridan Pereira da Silva, Denise Costa Teixeira, Denise Günther de Oliveira, Elenise Alves Daudt, Iara Lúgia Boettcher Velasco, Jane Ferreira Bruhn, Lenora Ferreira Costa, Luciane Zin, Maria Fernanda Fonseca Prado, Mirella Rocha Baglioni, Rosaura Trigo Alvarez, Thais Silveira Alves, Vera Maria da Silva Ramos.

Ilustração 93 – Formandas 1979: Alyne Pillar Nunes, Ana Flávia Santos da Costa, Andréa Moura Carla Susana Knapp, Cláudia Motta, Darlene Martinelli, Diana Finco, Janice Schoeler Adams, Luciana Flôres Soares Reis, Simone Cristina Conceição, Simone Motta Padilha.



1976



1977



1979

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122139>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122145>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126103>>, <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/117220>> e <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126103>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.4 TERCEIRO ATO: DÉCADA DE 1970

Muito próximo aos 30 anos da Escola, a década de 1970 inicia com a marca evidente de sua criação transgressora. Para além do que já havia criado até então, a coreografia “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária” trouxe o rompimento da quarta parede⁸¹, para o delírio da plateia assídua aos espetáculos da Escola. Em princípio, o próprio título possibilitava, pela utilização da conjunção “ou”, que a assistência nomeasse aquela coreografia, a qual trazia alterações de impacto à maneira como se estava acostumado a apreciar a dança na cidade.

À semelhança da obra “Assassinato na décima avenida”, a cena também ocorria em um clube noturno e contava com os personagens conhecidos desse espaço, como dançarinas, coristas, frequentadores e copeiros. Entretanto, trazia muito da realidade sonora das ruas e, para isso, foram utilizadas gravações que, inseridas no contexto, traduziam esse aspecto real.

Ilustração 94 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária” em setembro de 1970.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/103693>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁸¹ O termo é originário no século XX e refere-se à parede imaginária que divide o público dos atores, o real do imaginário. O ato de derrubar a quarta parede é usado no cinema, no teatro, na televisão e na arte escrita, originado da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht. Refere-se a uma personagem dirigindo a sua atenção para a plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. Muitos artistas usaram esse efeito para incitar a plateia a ver a ficção sob outro ângulo e assisti-la de forma menos passiva e mais reflexiva, despertando a consciência e a visão crítica de uma maneira transformadora e permitindo uma aproximação direta com o espectador (FARIA, 1998).

O relato da ex-aluna Marisa Balarini elucida como isso se deu:

Eu tenho esse espetáculo muito na memória porque na época o Rolla queria figurantes, transeuntes, cenas de ruas, barulho de gente conversando e o meu irmão foi a pessoa que ele pegou para dar uma força. Então o meu irmão ajudou e fez gravações para ele de buzinas, carros, porque era um ballet que tinha cenas de rua, precisava de movimento, de som, então o meu irmão ajudou na parte sonora desse espetáculo, e fez um pouco de encenações como figurante durante o ballet, então eu me lembro bem disso (BALARINI, 2014, p. 08).

O grande mote para o destaque se dava pela inserção de falas entre as danças e a ocupação dos camarotes do Theatro São Pedro, onde atuavam o juiz e os advogados, que arbitravam sobre a cena de morte ocorrida no palco. O próprio professor Rolla reconheceu como esse espetáculo surpreendeu pela inovação de transformar uma coreografia à semelhança de um musical:

[...] o “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária” foi um balé que também marcou muito em Porto Alegre, pela, vamos dizer, a novidade. Porque ele foi além de dançado, houve fala, houve cenas fora do palco, de apresentação. Então se constituiu numa certa temeridade mesmo, para levar no ballet falado etc. e isso houve um impacto para Porto Alegre, a palavra mais certa seria impacto (ROLLA, 1993b:21)

Ilustração 95 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária” em setembro de 1970.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/103692>>. Acesso em: 05 set.2015.

Remonta desse período o espetáculo que evocou a entrada de uma aproximação aos temas brasileiros populares, quando da comemoração do Sesquicentenário da Independência do Brasil. A obra “O Brasil Dança – homenagem ao sesquicentenário”, utilizando ainda a estratégia que obteve êxito em “Crime em um Night Club”, trazia um preâmbulo com vozes, com poesia, declamando sobre o Brasil. Na ocasião, em que se ufanava a brasilidade e o pertencimento à nação, o público recebeu calorosamente essa criação. Ao final, os bailarinos cantavam a marcha que marcou essa época, e a plateia acompanhava, cantando fervorosamente.

Marco extraordinário, todo mundo acha. Sesquicentenário da Independência, aquela coisa toda. Bom, então aí o povo cantava junto com o palco. Para uma escola e para uma época que foi o ano de 72 o ano do sesquicentenário, não é? Então marcou como uma novidade (ROLLA, 1993, p. 21).

Ilustração 96 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “O Brasil Dança – homenagem ao sesquicentenário” em setembro de 1972.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/105167>>. Acesso em: 05 set.2015.

Nesse momento em que o país se voltava às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, a Escola se uniu a essa ordem pátria de reverência e contemplação dos ritos do país. As cerimônias apresentaram, enquanto uma manifestação cultural, um forte apelo à reunião e à unificação. A

utilização dos símbolos pátrios, como a bandeira e o hino nacional, evocava uma memória nacional capaz de organizar e disciplinar, exprimindo as referências identitárias culturais de uma nação (THIESSE, 2000).

A sequência criadora abriu a possibilidade de receber convidados para as criações. E foi assim que, em 1974, houve espaço para que Ricardo Ordoñez participasse da criação da obra “Suíte Masquerade”, de Aram Khachaturian, compositor armênio.

Ricardo era um bailarino argentino que passou um bom período em Porto Alegre antes de seguir para São Paulo e fazer carreira como maestro do Ballet Stagium. Nessa obra, além de coreografar, Ricardo Ordoñez também atuou como bailarino.

Ilustração 97 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Suíte Masquerade” em outubro de 1974.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106310>>. Acesso em: 05 set.2015.

E ele [Rolla] trazia, ele proporcionava isso também, porque ele trazia pessoas de fora, sempre trazia pessoas que às vezes casavam melhor com o grupo de alunas que estavam por ali, e às vezes casavam mesmo. Entre os nomes que foram, acho que o nome que mudou bastante tudo o que se fazia até então é o maestro Ricardo Ordoñez que hoje é falecido. [...] E criou juntamente com o seu Rolla

uma coreografia que eu não dancei que era Masquerade. Eu dancei depois (entre 1975-1980), de Khachaturian, que era muito legal, muito difícil e cheia de acrobacias, de técnica, difícil. Nós dançávamos toda a coreografia nas pontas, então ele trouxe informações de quem era profissional (PEREIRA, 2012, p. 14).

A obra, marcada pelas máscaras e tutus coloridos, tornou-se um clássico que entrou para o repertório próprio da Escola, sendo dançada em 1974, 1975 e 1976.

Especialmente no ano de 1975, observei que a terceira parte do espetáculo anual foi inteiramente uma repetição do ano de 1974, ocorrência que não localizei novamente em todos os anos em que a Escola funcionou. O motivo para esse fato ter ocorrido encontrei em crônica do jornal *Correio do Povo* de 12 de novembro de 1975. O crítico Aldo Obino enaltece a obra de João Luiz Rolla até então e justifica sua escolha:

Em tese somos contra a repetição de programas pela rotina e ausência de criatividade em favor da virtuosidade formalística. Rolla, após Tony e Lya, conquistou o decanato e primazia por nada menos de umas quinze gerações coreográficas originais e fulgurantes [...]. O ano de 75 lhe foi marcado pelo trespasse da irmã em longa enfermidade e com isso ele foi obrigado a repetir repertório. (CUNHA, 2015a)⁸²

A obra “Suíte Masquerade” foi levada ao interior do estado, à cidade de Carazinho, em uma promoção do Rotary Club, com grande repercussão na mídia. O grupo de 40 bailarinos foi recebido na cidade no Aquático Carazinhense, com *status* de excelência, fazendo visitas a pontos turísticos na cidade e na comunidade. À noite, realizou “grandioso espetáculo”, com o Salão Nobre do Colégio Aparecida lotado, “confirmando plenamente aquilo que foi alardeado pela imprensa escrita e falada” da cidade, dizia o jornal da produção de 27 de outubro de 1976 (CUNHA, 2015b).

A década de 1970 foi também marcada por outras remontagens do repertório próprio de Rolla. Assim, a obra “Estudos Sinfônicos de Schumann” reaparece no cenário de composições da Escola, mas dessa vez passou pelo olhar crítico do criador, que realizou estudos sobre os efeitos de figurinos e sobre as disposições de um grande grupo em palco.

⁸² Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>>. Acesso em: 29 out. 2015.

Ele fazia maquetes para estudo. [...] quando o Rolla remontou o ballet Estudos Sinfônicos, de Schumann, um ballet clássico, que ele já tinha levado com o figurino em branco, melhor dizendo, malhas brancas, ele chegou e disse: “Eu quero mudar, eu quero fazer preto e branco.” Ele disse: “tu faz para mim?” e o meu pai fez um palco e fez uns cones pretos e brancos e o seu Rolla ia lá para casa e passava a tarde inteira estudando como usar o preto e branco de modo que desse um bom resultado cênico. A dança tal, preto no branco, branco movendo e encaixando o colorido, como é que ele ia jogar aquelas cores na coreografia que ele tinha, entendeu? (GUIMARÃES, 2012, p. 8).

Essa maquete de um palco para estudos foi construída pelo amigo Carlos Alberto Ferraz Guimarães, pai de uma de suas alunas, para que realizasse o estudo de cores. Segundo os relatos, despendeu horas a fio estudando como colocar no palco o branco e o preto, a disposição no palco e as tendências geométricas para uma dança clássica. A coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann” foi uma “grande virada em termos do que aqui se via como clássico, já que o traje não era mais os ‘tutus’, mas apenas malhas” (GUIMARÃES, 2012, p. 14).

Esse tempo despendido na criação da obra, no pensar, no forjar o processo em si envolve o artista por inteiro, tornando o processo de criação um ato permanente, para o qual é necessário um estado de total adesão. O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso permanente de maturação (SALLES, 1998).

Ilustração 98 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann”.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/104392>>. Acesso em: 05 set.2015.

Bom, dali tenho outro ballet que tem marca muito forte são os “Estudos sinfônicos de Schumann” em que eu trabalho com uma média de trinta e cinco a quarenta bailarinos e bailarinas. [...] Era todo ele baseado em linhas, ele foi todo ele sempre em preto e branco, não usei cores [...]. E ele foi todo estudado sobre linhas. A base dada praticamente da geometria estudando, por exemplo, uma diagonal, uma reta, uma horizontal, uma vertical, círculos, enfim, semicírculos. Então o ballet foi todo ele estribado em linhas geométricas e deu um resultado muito bonito porque ele era, como vou dizer, em preto e branco. Todo mundo só fazia coloridos, coloridos. Foi somente preto e branco. Não só no traje como a luz, tudo foi cuidado. Então isso também se constituiu num grande clássico da escola (ROLLA, 1993b, p. 22)

As remontagens vão se sucedendo e, agora, ainda com uma nova possibilidade de trazê-las a público, as quais o professor opta por chamar de *flashes*. No ano de 1976, as coreografias “Suite Masquerade” (Valsa e Romanza), “Grand Canyon Suite” (Aurora, Crepúsculo e Na trilha) e “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança” (Réquiem e Danúbio Azul) subiram ao palco no mesmo espetáculo, não como obras completas, mas em trechos, *flashes*, que evocavam uma retrospectiva de coreografias de grande repercussão no cenário da Escola.

Sábato (1982) afirma que, com grande frequência, se considera que a obra de um criador é uma série de testemunhos isolados. Do mesmo modo que uma criação única se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos, em exposição concomitante, também completam as outras, as corrigem, as repetem ou as contradizem. Essa faceta de constante contraste se dá nessa mostra de *flashes*: a criação não se propõe a uma compreensão infalível de seus propósitos, e ela mantém em si um processo constante a ser observado sobre a criatividade de um criador. Nessa oportunidade, é possível ver a linha do tempo da criação.

No final da terceira década, contando-se já 29 anos de percurso da Escola, a oportunidade de criações conjuntas começa a se tornar fato. Justifica essa nova possibilidade criadora, a ex-aluna Isabel Beltrão Brandão, que traz à memória essa situação:

Lembro-me quando houve a criação da obra chamada “Máquina de Escrever” e “Blue Tango”, onde o Professor Rolla abriu um contexto no qual nos permitia ajudar a montar a coreografia, pois talvez ele já estivesse sentindo o peso da idade e percebia a ebulição da turma querendo produzir. Foi assim que ele abriu essa montagem para que várias alunas dessem sugestões, onde ele coordenava tudo. Foi a primeira vez que isso aconteceu que eu tenha participado (BRANDÃO, 2014, p. 03).

Ilustração 99 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “Blue Tango” em novembro de 1977.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106274>>. Acesso em: 05 set.2015.

De fato, os espaços e autorias das produções começaram a se ampliar, e as alunas foram concitadas a participar das criações mais expressivamente nessa década. Muitas vezes, o professor trazia a concepção geral do que almejava em uma coreografia, mas os movimentos ainda não estavam definidos. A criação coreográfica ia aflorando à medida que as alunas eram observadas executando alguns movimentos solicitados. E a singularidade de cada expressão em suas alunas guiava as escolhas dos movimentos.

Às vezes era uma aluna, outra vez outra a que entendia melhor sua ideia, e ela era chamada para realizar o movimento para que as demais vissem. Então a ideia ia crescendo e se concretizando como coreografia. A composição era dele, mas ele também nos tinha como fonte de inspiração (JORNADA, 2014, p. 04).

E aí ele começou... acho que foi uma época muito boa, que ele começou a pedir para as pessoas que estavam trabalhando para fazerem... criarem junto com ele. [...] Foi uma época muito boa, de coreografias e de participação das alunas. Eu não sei te dizer exatamente se as alunas tinham consciência, ou se ele estava provocando consciência de que estava fazendo as alunas

trabalharem, entende? Mas, eu acho que ele estava fazendo um trabalho, que estava instigando. Ele estava te fazendo criar. Um momento muito importante! (RODRIGUES, 2013, p. 5).

Através da análise do Álbum I, onde constam os programas impressos dos espetáculos da Escola, pude confirmar que, nessa década, se iniciou esse processo, com a primeira coreografia registrada no programa de 1970 sendo de autoria das professoras da Escola Erenita Parmeggiani e Regina Adylles Endler Guimarães. Até aquele momento, os espetáculos eram assinados somente pelo professor. A partir de então, surgiram as obras coreografadas em equipe, nos anos de 1977, 1979 e 1980, e também as obras integralmente assinadas por outros autores, como “Funeral para um amigo”, de Laura Guimarães, em 1979, e três obras de autoria do bailarino Ricardo Ordoñez, “Entre a pompa e a circunstância”, em 1981, “O despertar das formas”, em 1982, e “En el nombre del amor”, em 1984.

Quadro 7– Autoria das coreografias descritas nos programas de espetáculos da Escola

Programa do espetáculo	Autoria das coreografias
De 1951 a 1969	João Luiz Rolla
1970	João Luiz Rolla Na parte infantil e juvenil: Erenita Parmeggiani Teixeira e Regina Adylles Endler Guimarães
1971 a 1976	João Luiz Rolla
1977	Coreografias: trabalho de equipe
1978	João Luiz Rolla
1979	João Luiz Rolla Em “Prelúdios”: Rolla e equipe Em “Funeral para um amigo”: Laura Guimarães
1980	João Luiz Rolla Em “O Brasil dança”: Rolla e equipe
1981	João Luiz Rolla Em “Entre a pompa e a circunstância”: Ricardo Ordoñez
1982	João Luiz Rolla Em “O despertar das formas”: Ricardo Ordoñez
1983	João Luiz Rolla
1984	João Luiz Rolla “En el nombre del amor”: Ricardo Ordoñez

Fonte: A autora (2016).

A década de 1970 também marca o início da carreira profissional de alguns alunos que se destacaram na dança a partir dos ensinamentos recebidos na Escola.

Ademar Dornelles Patta foi o primeiro aluno da Escola a ingressar em uma companhia profissional de dança, o Ballet Stagium, de São Paulo. Dançando lá durante os últimos 38 anos, Ademar viajou por muitos países em turnês com essa companhia.

Sobre sua carreira, relata as impressões do professor Rolla:

Às vezes ia dançar no México, em Paris, qualquer lugar, mandava cartão, claro! Escrevia: “O seu aluno tá aqui. Lembranças para o Mestre mais velho.” [...] Sempre me dava uns toques, bem sutis para não ofender, porque eu já era profissional. Estava numa categoria mais elevada. Bobagens do Seu Rolla: “Pare com isso, eu dizia! Tu és o mestre dos mestres!” [...] Eu levava flor para ele [...] Então ele se emocionava, chorava... Eu sei que ele me paparicava, de certa forma, mas não direto assim “olha tu estás muito bem”. Não! Era assim: “Uhummm gostei”... Sabe? Era o máximo que ele dizia. Ele não ia além. Gostava muito da atuação da Máríka, adorava a criatividade, como coreógrafo, do Décio Otero. Comigo era: “Olha continua se esforçando que tu vais chegar lá.” (PATTA, 2013, p. 17).

Ainda nesse período, a formanda do ano de 1973 Scheyla Silva também iniciou sua trajetória como bailarina profissional, a princípio dançando com Dalal Aschar, no Rio de Janeiro, depois no Ballet Stagium, em São Paulo, e então seguiu para sua carreira consolidada internacionalmente na Alemanha, no Ballet Schindoviski, em Gelsenkirchen, onde dançou por 13 anos.

Sobre sua trajetória internacional e a relevância do período de aprendizagens na Escola de Dança João Luiz Rolla, a bailarina diz:

Eu só queria dizer que na minha época de bailarina o meu desempenho como bailarina eu devo isso ao seu Rolla. Sem dúvida foi a pessoa que mais influenciou a minha vida foi ele quanto a dança. Ele me mostrou o que é dedicação, o que é amor e disso eu fiz a minha profissão. Me dediquei e amei a dança profundamente (SILVA, 2015, p. 07).

Até o final dessa década, outra bailarina seguiu na escola, dedicando-se a essa formação inicial e, na entrada da nova década, iniciaria sua caminhada profissional. Após sua formatura, Sayonara Pereira, durante quatro anos, foi professora de ballet no Conservatório de Música de Montenegro, hoje FUNDARTE, participando também da formação do Grupo Terra, em Porto Alegre. Foi selecionada por Susanne Link para a Escola Folkwang Hochschule, dirigida por Pina Bausch, e foi para a Alemanha, onde permaneceu por 19 anos, consolidando sua carreira

internacional⁸³. Hoje, é professora universitária na Universidade de São Paulo (USP), Coordenadora do Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (Lapett). Sayonara rememora a importância desse início na Escola de Dança João Luiz Rolla:

[...] os quinze anos que eu passei na escola são determinantes, [...] e vão faltar palavras para dizer tudo que a gente viveu de coisas boas, de todas as mudanças internas, a força de cada um de nós, de cada uma daquelas meninas, porque báh, foi um tempo bom, e que me deu forças para eu seguir a minha carreira e digamos, ter triunfado, foi muito legal. Faltam palavras... (PEREIRA, 2012, p. 19).

Ao final da década de 1970 e no começo da próxima, manifesta-se esse período de caminhadas profissionais frutíferas de ex-alunos que inicialmente germinaram, cresceram e se fortaleceram nos ensinamentos recebidos na Escola de Dança João Luiz Rolla, projetando as marcantes experiências vividas em escolhas profissionais de sucesso na dança.

Para além dos destaques que projetaram-se para o centro do país e fora dele iniciaram este movimento em solo gaúcho ex-alunas das escolas que tornaram-se coreógrafas de destaque como Carlota Albuquerque, Maria Waleska Van Helden e Tânia Baumann que denotam em suas escolhas e criação coreográfica os indícios dos desdobramentos marcantes da Escola no estado do Rio Grande do Sul.

⁸³ Maiores informações sobre a trajetória artística da Profa. Dra. e ex-aluna da Escola de Dança João Luiz Rolla Sayonara Pereira em PEREIRA, S. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

EPÍLOGO

Ilustração 100 – Formandas 1986.



1986

Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122164>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.5 EPÍLOGO: DÉCADA DE 1980

No início dessa última década, completaram-se 30 anos de existência da Escola de Dança João Luiz Rolla. O professor alcançou 69 anos de idade, sendo 41 destes dedicados integralmente à dança.

São esses seis anos finais, o epílogo dessa história, que se sobressaíram em diversos sentimentos transbordados nos relatos das pessoas entrevistadas. O viés inventivo de João Luiz Rolla continuava se manifestando, pois era próprio de uma mente brilhante em fomentar o novo e quebrar paradigmas. Entretanto, o corpo já não tinha a mesma vitalidade dos muitos anos em que se dedicou a esses momentos criativos. Mas isso ainda não era empecilho para descobrir possibilidades, para conhecer sempre e mais.

Em 1980, a cidade de Porto Alegre recebeu Pina Bauch⁸⁴, a “dama da dança contemporânea”, com sua companhia Tanztheater Wuppertal, levando ao palco temas anticonvencionais na dança, como o sexo, o amor e a solidão humana. O jornal *Zero Hora*⁸⁵ repercutiu essa apresentação, afirmando que ela dividiu as opiniões tanto da crítica quanto do público, concentrando grandes entusiasmos, mas também reações de desagrado e revolta. Considerado, mesmo na moderna Alemanha, como um grupo de vanguarda, seu trabalho rompia os limites entre o teatro e a dança e reduzia o movimento ao essencial, visando, sobretudo, mostrar a emoção pura. Em sua única apresentação em Porto Alegre, no Salão de Atos da UFRGS, o Teatro de Danças de Wuppertal apresentou “A Sagração da Primavera-Stravinsky”, “A segunda Juventude-Stravinsky” e “Café Mueller”, com música de Henry Purcell.

E o professor estava lá, atento ao novo, ao tão criticado, ao desprezado por alguns que não suportavam a desconstrução do natural no palco. Nas palavras de uma de suas alunas:

E eu me lembro que ele na época me contou, que quando a Pina Bausch veio aqui, que eu nem pensaria em assistir, ele foi! Pouquíssimas pessoas ficaram no teatro [...] E ele não foi embora! Disse que as pessoas saíam no Café Muller [...] e eu sei que as pessoas iam embora, o público ficou chocado com a obra... Não

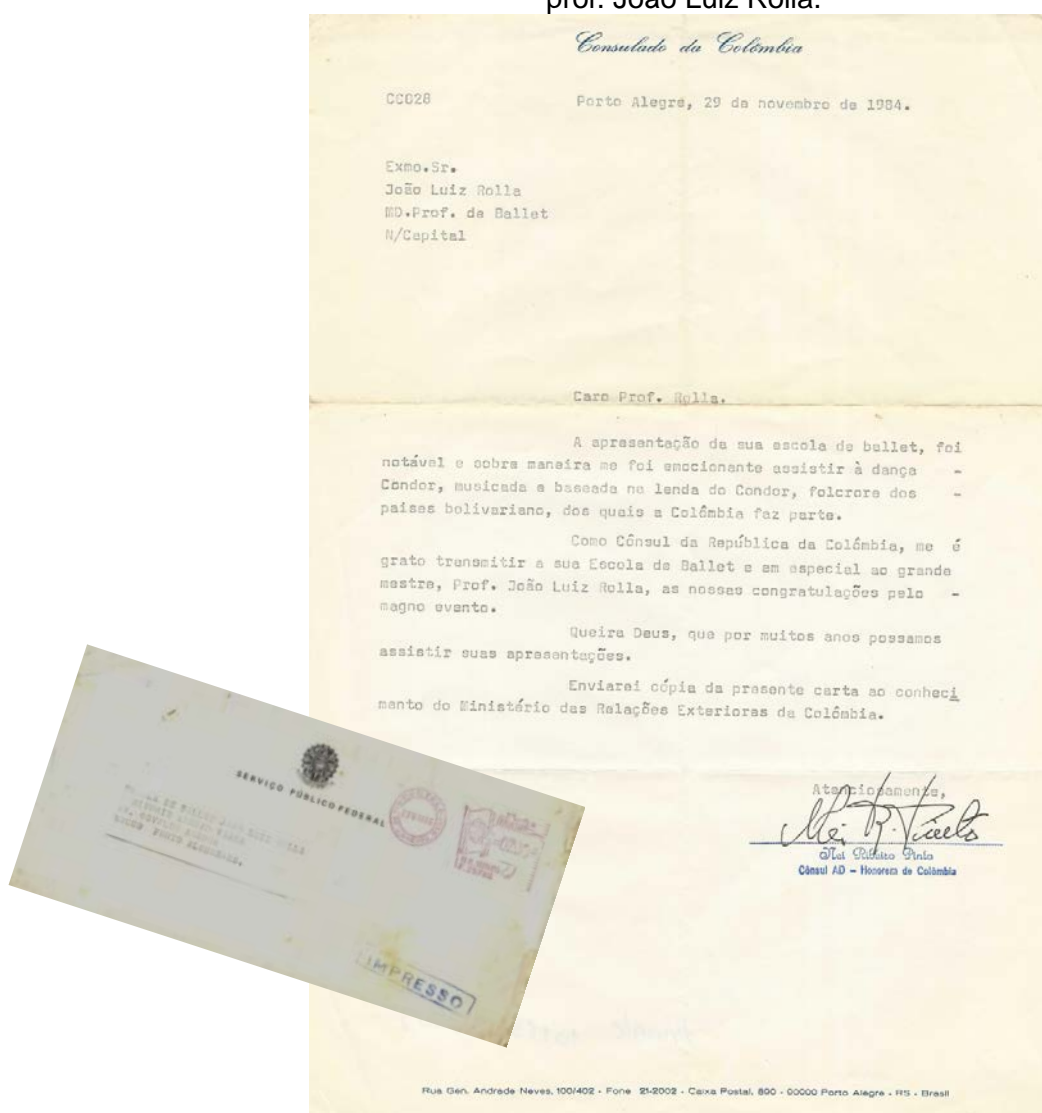
⁸⁴ Philippine Bausch, coreógrafa e bailarina alemã.

⁸⁵ Fonte: jornal *Zero Hora on-line*. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/especiais-zh/zh-50-anos-2-caderno/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

ficavam até o fim, e ele disse que ficou! E ele era um professor de dança clássica acadêmica! Então para ver a cabeça dessa pessoa que se fascinou com isso, com a obra, e ele adorava os modernos, e acho que ele era um moderno [...] (ALBUQUERQUE, 2013, p. 16).

As obras coreográficas de seu repertório próprio continuaram voltando à cena, mas as surpresas se mantiveram como cerne do seu trabalho. É o que entendo ao ler a carta enviada pelo Consulado da República da Colômbia, tratando sobre o espetáculo de 1984, no qual figurou a coreografia “El Condor Passa”, com tema musical descrito no programa como folclórico.

Ilustração 101 – Carta do Consulado da República da Colômbia ao prof. João Luiz Rolla.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/79407>>. Acesso em: 05 set.2015.

A carta faz menção a todo o espetáculo, entretanto, de modo especial, trata da coreografia “El Condor Passa”:

A apresentação de sua escola de ballet foi notável e sobre maneira me foi emocionante assistir a dança Condor, musicada e baseada na lenda do condor, folclore dos países bolivarianos, dos quais a Colômbia faz parte. Como cônsul da República da Colômbia me é grato transmitir a sua escola de ballet, e em especial ao grande mestre, prof. João Luiz Rolla, as nossas congratulações pelo magno evento. [...] Enviarei cópia da presente carta ao conhecimento do Ministério das Relações Exteriores da Colômbia⁸⁶.

Ilustração 102 – Escola de Dança João Luiz Rolla em apresentação da coreografia “El Condor Passa” em novembro de 1984.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106827>>. Acesso em: 05 set.2015.

Essa manifestação permite observar a participação do espectador como alguém que interpreta a obra ao assisti-la, colocando nela sua impressão. Assim, os significados da obra não são inalteráveis, e em uma única via devem ser entendidos pelo espectador. Trata-se menos de entendimento dos significados e mais de

⁸⁶ Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/79407>>. Acesso em: 30 out, 2015.

construção de significados, os quais são formulados pelo espectador no diálogo que trava com a obra (DESGRANGES, 2005). Essa carta denota, sobretudo, um reconhecimento institucional político que o trabalho desenvolvido na escola angariava ao observar os temas nacionais, reverenciando mesmo as simbologias de outros países na criatividade marcante em suas obras, tratando de uma força de pertencimento quando representava no palco.

E essa força se manifestava não somente em suas criações coreográficas. Opto por registrar, neste momento em que transito no epílogo desta história, a grande força de pertencimento que encontrei nos depoimentos quando questionava sobre o que significava dançar na Escola de Dança João Luiz Rolla. Sem exceção, das ex-alunas entrevistadas, todas registram, de inúmeras maneiras, a capacidade de intervenção em suas vidas, quer na construção pessoal ou profissional, do contato com a Escola, com o professor, com as alunas.

Principalmente, constatei que, nos dias de hoje, passadas décadas do período em que na escola estudaram, dois grupos ainda se reúnem, dada a ligação que resultou desse período. Um deles, o grupo das alunas mais antigas, se serve de confraternizar a amizade em jantares em que o assunto central é a Escola. Outro grupo, autodenominado “As Rollets”, formado por alunas de época mais recente, se organizou através da rede social Facebook e hoje conta com 123 integrantes que rotineiramente se reúnem, em pequeno número, para, da mesma maneira, celebrar as memórias que as unem.

Ressalto então, dentre esses relatos, o fato de identificar o estar na Escola de Dança João Luiz Rolla como uma base firme para a vida profissional que, comparado com outros cursos realizados até mesmo no exterior, não sobrepujaram o valor atribuído àquele início considerado determinante. Destaco especialmente a força do estudo e o fomento à criação, o acreditar na força criadora de cada um. Ouvi que “o professor não duvidava que na cabeça dele, da sensibilidade dele, pudesse surgir uma coisa muito legal e eu também não duvido. Acredito sempre em ideias renovadoras e não acredito que nada possa acontecer se não houver estudo” (VAN HELDEN, 2014, p. 05). Com a expressão, “acho que ele reinou sozinho em sua época” (MACHADO, 2014, p. 10), uma voz afirmou ter tido a Escola o melhor conceito, sendo considerada a melhor Escola de Porto Alegre por algumas razões: pelos resultados alcançados nas obras originais levadas à cena, pelos

apontamentos da crítica divulgados nos jornais da cidade e pela qualidade técnica, a qual refletia no número ingente de alunos que acorria à Escola.

Seguindo a noção de Roger Chartier (1991) de representação, o pertencer à Escola, recebendo formação nesse espaço, dançando em seus espetáculos, são, então, práticas culturais que estariam ligadas à representação cultural de identificação com essa Escola. Isso ocorreria especialmente porque essa prática é uma construção que envolve intenção racional e não resulta de atos instintivos, mas de atos e valores significativos para um grupo que vê nas demonstrações de sua dança uma marca que representa a Escola e os diferencia das outras escolas da cidade.

Nesse período, já é possível identificar a irradiação da Escola em frutos consolidados em outras escolas surgentes pela capital, e também para além do estado. E ainda é possível identificar alunos e alunas com destaque nacional e internacional. A satisfação com que o professor se referia a esses alunos que seguiram sua obra, sua paixão, sua dedicação à dança deixava transparecer que, para além do sucesso que havia alcançado até aqui, dava grande importância que seu trabalho tivesse seguido em outros corpos dançantes. Sua sementeira havia germinado, sendo possível ver a dança florescer.

Em entrevista, o próprio professor João Luiz Rolla fez questão de elencar as escolas ou grupos que surgiram através de seus ex-alunos (ROLLA, 1993b, p. 25), informação esta confirmada e acrescentada pelos depoimentos de suas ex-alunas. Entretanto, buscando ainda maiores dados sobre as possíveis escolas que escapassem à informação de ambos, entrei em contato com o Centro Municipal de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, solicitando a lista atual de Escolas de Dança na cidade.

Com base nessa lista, que possuía como informação endereços e telefones, entrei em contato com todas as escolas elencadas pertencentes ao estilo Ballet Clássico, confirmando se era procedente do trabalho executado pelo professor através de alguma ex-aluna da Escola de Dança João Luiz Rolla. Com o cruzamento dos dados dessas três fontes, o que posso afirmar é que mais de 20 escolas surgiram como fruto desse trabalho, além de grupos formados nessas escolas e na própria Escola de Dança João Luiz Rolla e que ainda permanecem em exercício ou já encerraram suas atividades. Destaco ainda os bailarinos que seguiram carreira

artística nacional, internacional ou em nível superior de ensino na área da dança. O quadro a seguir (Quadro 8) traz essa descrição:

Quadro 8 – Escolas, grupos, bailarinas com destaque nacional ou internacional resultantes da Escola de Dança João Luiz Rolla.

Ex-aluna	Escola/Grupo	Cidade
Marisa Iole Pinto Rauch	Escola de Ballet Ioleana	Porto Alegre/RS
Manon Freire Giorgi	Ballet Manon Freire Giorgi	São Bernardo do Campo/SP
Erenita Parmegianni Teixeira	Ballet Erenita	Canoas/RS
Maria Cristina Futuro	Ballet Maria Cristina Futuro e Grupo Prisma	Porto Alegre/RS
Elizabeth Gutierres	Ballet Gutierres e Grupo Movere	Porto Alegre/RS
Vera Lucia Machado	Escola de Ballet Vera Lucia Machado	Porto Alegre/RS
Beatriz Gutierres Pavete	Escola de Dança Beatriz e Ligia Gutierres – Sede Colégio Concórdia	Porto Alegre RS
Lenita Ruschel	Ballet Lenita Ruschel	Porto Alegre/RS
Marisa Ballarini	Ballet Quartier Latin	Santo André/SP
Ana Lucia Dupuy	Academia Movimentos	Santa Vitória do Palmar/ RS
Ligia Gutierres da Silva	Escola de Dança Beatriz e Ligia Gutierres – Sede Colégio Bom Conselho	Porto Alegre/RS
Isabel Beltrão Brandão	Ballet Studio Redenção	Porto Alegre/RS
Maria Ester Carneiro da Luz	Academia de Dança Maria Ester	Dourado/MS
Mara Noschang	Mara Noschang Studio de Dança	Porto Alegre/RS
Tania Baumann	Porto Alegre Cia. de Dança	Porto Alegre/RS
Laura Guimarães	Escola Gestus / Arte e corpo	Porto Alegre/RS
Sandra Goncalves	Escola de Belas Artes Heitor de Lemos	Rio Grande/RS
Maria Waleska de Souza Van Helden	Geda Grupo Experimental de Dança	Alegrete/RS
Carlota C.M. Albuquerque e Maria Celeste Etges	Terpsi – Teatro de Dança	Porto Alegre/RS
Maria Celeste Spolaor Etges	Projeto Dança Criança, atual Centro Municipal de Educação em Dança da Prefeitura de Porto Alegre na Escola Municipal Loureiro da Silva	Porto Alegre/RS
Marisa Iole Pinto Rauch, Sayonara Pereira e Carlota Albuquerque	Conservatório Municipal de Música de Montenegro, atual Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE)	Montenegro/RS
Sayonara Pereira	Carreira Internacional na Alemanha, Professora Universitária na USP, Coordena o Laboratório de Pesquisa e	São Paulo/SP

	Estudos em Tanz Theatralidades (Lapett).	
Sheila Silva	Carreira Internacional na Alemanha, Coordena Grupo Atmos	Brasília/DF
Ademar Dornelles Patta	Carreira nacional e internacional no Ballet Stagium	São Paulo/SP
Zelira Eichenberg	Professora Universitária na ESEFID/UFRGS	Porto Alegre/RS
Regina Guimarães e Laura Guimarães	Ballet de Câmara de Porto Alegre	Porto Alegre/RS
Marcia Rothfucks Lima e Marisa Buarque	Unicâmara	Porto Alegre/RS

Fonte: A autora (2016).

O ano de 1986 iniciou com uma notícia que surpreendeu a todos que viviam a Escola de Dança João Luiz Rolla. A Escola deveria desocupar a sala que utilizava no Auditório Araújo Vianna, pois o contrato de convênio seria cancelado. E isso aconteceu na época de matrículas do ano letivo.

Nesse ano, deu-se a troca de poder no cenário político da cidade. Alceu de Deus Collares assumiu a Prefeitura Municipal e concedeu o cargo de Secretária da Educação a sua esposa Neusa Canabarro, que substituiu Terezinha Irigaray Chaise.

Essa situação mudou completamente um cenário de mais de 20 anos de permanência da Escola no Auditório Araújo Vianna. De fato, durante todo esse período, a Escola observava as trocas políticas sem alterações em seu contrato de concessão do espaço pelos serviços artísticos prestados. Mas nesse ano foi diferente.

Nas palavras de Marias Cristina Fragoso, amiga do professor, os motivos que moveram essa ação não foram claramente explicitados, nem mesmo para o próprio professor.

Não disseram muito bem para ele. Sabe quando a situação não é transparente e não diz a realidade e só chega e diz assim: “olha parece que vai ter que terminar, agora mudou o governo”. E aí ele ficou perdido. Tanto que eu acho que até as alunas e seus pais todos iam perguntar, mas ele também não sabia muito bem quem era quem (FRAGOSO, 2015, p. 08).

Nos relatos orais, várias justificativas são apontadas para explicar essa atitude da Prefeitura Municipal de Porto Alegre de retomar a sala, como, por

exemplo, a realização de uma reforma no Auditório ou a entrega do espaço para outra escola de dança que estaria iniciando em Porto Alegre. Há ainda o fato de o professor já não estar mais enxergando bem, estar com a idade avançada e haver falta de verbas. Em número bem expressivo, as ex-alunas dividem-se nos depoimentos sobre o que consideram ter ocorrido nesse momento. Entretanto, nenhuma dessas informações foi confirmada por fontes documentais. Sendo assim, o que entendo é que o verdadeiro motivo não foi elencado quando da solicitação, e a especulação em torno desse evento multiplicou consideravelmente as possíveis razões para as alunas. O que, sim, pode ser registrado é que esse momento abalou profundamente o professor, que o entendia como uma situação de desprezo pelo fim dos seus dias, de desconsideração por sua trajetória na dança na cidade.

As alunas, exasperadas com a solicitação, pretendiam organizar uma manifestação contrária, mas o professor discordava que isso fosse feito e optou por cumprir a determinação.

Deixa eu te dizer que isso é bem importante! Até a nossa época, isso é superimportante, o seu Rolla conquistou aquele espaço, cuidou daquele espaço, porque ele foi escolhido politicamente para estar naquele espaço. Durante todo o tempo ele cuidou, produziu e fez com que aquele espaço fosse apontado como espaço cultural. Em contrapartida ele fazia apresentações gratuitas, por exemplo, dentro do espetáculo da Ospa ou com os alunos do coral da UFRGS. [...] Tiraram ele de lá com um golpe político. [...] Ele teve um baque absurdo e ele não permitiu que ninguém fizesse nenhum tipo de manifestação (VAN HELDEN, 2014, p. 05).

Efetivamente, é possível registrar os espetáculos com entrada gratuita realizados na Semana de Porto Alegre e que assim aconteciam em contrapartida à utilização do espaço na sala do Auditório Araújo Vianna. O contrato assinado era cumprido. No entanto, o fato é que a Escola recebeu a solicitação de desocupar o espaço.

Como todo ano acontecia, para algumas alunas, esse seria o último ano a cursar, para então participar da formatura, recebendo sua certificação. O professor demonstrava sinais de cansaço pela idade avançada e não cogitava iniciar a Escola em outro local.

Então a ex-aluna Isabel Beltrão Brandão, a qual estava há um ano com sua escola em funcionamento nos arredores do Auditório, na Avenida José Bonifácio, o Studio Ballet Redenção, ofereceu ao professor que lecionasse às suas alunas

formandas em sua escola. Assim, essa turma foi atendida pelo professor durante todo o ano de 1986 no Studio Ballet Redenção para que, ao final do ano, pudesse receber a certificação. O restante dos alunos da Escola de Dança João Luiz Rolla foi encaminhado para outras escolas de ex-alunas para seguir seus estudos.

Era possível observar que o fato de não ter mais sua sede e local para trabalhar afetava ainda mais a saúde do professor, já debilitada por sua idade.

O seu Rolla tinha um ressentimento porque tiraram o Araújo Viana dele. [...] E ele nunca mais foi o mesmo. E ele foi ficando velho e não tinha mais condições. Então ele tinha um ressentimento e a gente ficava apiedada dele porque um cara tão consagrado e competente que fez uma história na cidade, que fez uma história tão importante para Porto Alegre e de repente assim tiram um espaço para ele poder trabalhar (KRAUSE, 2015, p. 04).

Foi então que algumas ex-alunas que já estavam com suas escolas e grupos em funcionamento na cidade convidaram o professor para lecionar em suas escolas, na ânsia de vê-lo ainda em atividade e ocupando sua mente, trabalhando esse lado criativo, o qual foi sempre a marca de seu trabalho.

[...] mas aí ele já estava começando a ficar deprimido, sabe... a vida foi muito cruel. [...] ele não era um coitadinho ele era um criador! Então eu fico pensando, é ... a cidade é cruel... Porto Alegre tem isso com os seus artistas. Então assim, ele era um cara criativo, um cara inteligente [...] mas a gente tentava criar nesses convites um espaço onde ele estivesse sempre homenageado (ALBUQUERQUE, 2013, p. 08).

João Luiz Rolla lecionou nas escolas Studio Ballet Redenção, Terpsi Teatro Dança e Escola Maria Cristina Fragoso, onde teve a oportunidade de ver sua obra “Suíte Masquerade” ser remontada sob sua direção. Dessa aproximação e convívio, Fragoso relata sua impressão de como o professor vivenciou essa situação:

Ele se sentia desprezado. Sentia a velhice e o desprezo de sua própria cidade. [...] Porque ele, de certa forma, era uma referência artística na cidade. Prestava serviço. Não estava ali só de graça. Ele sempre teve que apresentar a contrapartida para a cidade, ele trabalhou. Foram momentos de muita solidão e tristeza. Se preocupava muito com o acervo que tinha, não sabia o que fazer com todo o material acumulado durante anos. Ele me levava no apartamento dele, me mostrava: “e esse acervo todo e esses livros, essas fotos, essas músicas?” [...] Foi cruel (FRAGOSO, 2015, p. 08).

Justamente na tentativa de ainda reverter o quadro, ou para que seu nome não fosse esquecido, as ex-alunas, em diversas frentes, iniciaram projetos que davam visibilidade para a história de Rolla na dança.

Uma ex-aluna fez um livro⁸⁷ com depoimentos de alguns alunos, [...] e exposições, começando a tentar que o nome dele continuasse vivo e que se talvez pudesse reverter, não sei (ALBUQUERQUE, 2013, p. 09).

Assim, no mês de setembro de 1986, foi realizada no Theatro São Pedro a “Mostra Fotográfica Rolla e seu ballet: 35 anos da Escola e 47 anos de dança”. O jornal *Correio do Povo* desse dia traz em reportagem de meia página uma crônica que exalta sua trajetória artística.

Neste ano de 1986, Rolla está completando 74 anos de idade, 47 dos quais dedicados à dança e 35 anos de sua escola. Uma escola que formou duas gerações de bailarinas, que viu mudar os tempos e perfil da cidade, que assistiu à profunda evolução da dança. [...] Rolla foi o responsável por algumas profundas, alterações nos espetáculos, introduzindo conceitos hoje generalizados e de indiscutível aceitação.

Ilustração 103 – Exposição 35 anos da Escola de Dança João Luiz Rolla



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/119254>>. Acesso em: 05 set.2015.

⁸⁷ MEIRELLES; MANTELLI ((Orgs.). *Trajetória de uma sapatilha: 50 anos de Dança de João Luiz Rolla*. Porto Alegre: Nova Prova Gráfica e Ed.,1989. 90 p.

Nesse mesmo espaço, fui recebida pela Presidente do Theatro São Pedro, Dona Eva Sopher, a qual relatou sobre seu curto período de convivência com o professor Rolla, que, entretanto era realçado por suas memórias muito vivas.

Eu sei que ele era uma pessoa muito bem quista, muito bem falada, muito querida e neste sentido que eu o conheci [...]. O que eu tenho do Rolla é uma lembrança... brincando eu sempre digo ou acende a luz verde ou acende a luz vermelha... com o Rolla acende a luz verde! [risos] Por que eu me lembro dele como pessoa muito agradável, como pessoa muito dedicada ao trabalho dele e vendo os alunos encantados. [...] Foi uma pessoa muito importante e que a dança com ele teve momentos muito importantes que provavelmente ainda colhem frutos dos ex-alunos que se tornaram professores. [...] E com isto eu vejo com satisfação que existem certas memórias sim, mesmo em nós dizendo sempre que a memória, especialmente a memória cultural dos nossos cidadãos, ser cada vez mais curta e menos importante para a cultura. [...] São só recordações positivas que como tal deve ter gerado muitos frutos positivos (SOPHER, 2015, p. 3).

O ano estava terminando e, com a formatura de sua última turma, o professor João Luiz Rolla decidiu que não seguiria mais em frente e encerraria os trabalhos da Escola. Os depoimentos ressaltam como esse foi um ano difícil, “um momento muito traumático na vida de todos, impactando a vida dele e a de todos que o amavam” (BRANDÃO, 2014, p. 06).

O APAGAR DAS LUZES

Ilustração 104 – João Luiz Rolla no Teatro São Pedro.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/121976>>. Acesso em: 05 set.2015.

4.5.1 O Apagar das Luzes

Neste momento de minha tese, faço uma opção, uma escolha. A vida é feita delas. Então é necessário ir além do ano de 1986 para encerrar de fato esta história. Ao ouvir os depoimentos orais que fundamentam o meu contar, recebi importantes informações que ultrapassaram o ano de encerramento da Escola, mas estavam intimamente ligadas a ela. Entendo que esse momento que segue após o encerramento da Escola ainda é história, a qual nomeio como o instante em que toda a plateia já se retirou do teatro, o corpo técnico e os bailarinos também já se foram e, sozinho, o criador caminha pelos espaços, apagando as luzes, uma a uma, finalizando esse momento.

Após o encerramento da Escola, o professor perseverou, por dois anos, lecionando nas escolas que o convidavam, mas sua saúde, já bem debilitada, impossibilitava que continuasse.

Ele não deu [aulas] o tempo que eu gostaria. Porque ele começou a ficar muito doente e teve que parar com as aulas, dois anos e meio talvez. Tínhamos que buscá-lo em casa e levar de volta depois da aula. Uma escada que levava para a sala de aula dificultou o deslocamento dele. Ele estava muito velho (FRAGOSO, 2015, p. 09).

Com uma trajetória incontestável na dança da cidade, no ano de 1988, o professor João Luiz Rolla recebeu o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre e, em 1989, recebeu da Câmara de Vereadores de Porto Alegre o Troféu Quorpo Santo, quando completava 50 anos dedicados à dança. Ainda nessas comemorações, aconteceu uma Mostra de Dança, na qual 10 escolas o homenagearam no Auditório da Assembleia Legislativa e uma exposição do Hotel Umbú contou o percurso da Escola de Dança João Luiz Rolla. Suas alunas e amigos, no intuito de resguardar as memórias de sua vida na dança, organizados por Rudy Meireles e Gladis Mantelli, colaboraram com testemunhos para a publicação do livro *Trajétória de uma sapatilha – 50 anos de dança de João Luiz Rolla*.

Nessa época, o professor ainda residia sozinho, e uma de suas alunas chama a atenção para o fato de ele tê-la convidado para ir até lá ver o seu acervo:

[...] (ele) se preocupava muito com o acervo que tinha, não sabia o que fazer com todo o material acumulado durante anos. Ele me levava no apartamento dele me mostrava: “e esse acervo todo e esses livros, essas fotos, essas músicas?” (FRAGOSO, 2015, p. 08).

Essa preocupação com o acervo começava a tomar vulto, pois o fato de estar muito adiantado em idade, doente, e não ter mais suas irmãs que com ele moravam fez com que a família decidisse colocá-lo em uma clínica geriátrica. A aluna Maria Celeste comenta sobre o local em que esse acervo foi alojado.

Carlota e eu começamos a ver onde poderia ser colocado o material dele, já que ele deveria se mudar para uma clínica. Então ofereci um espaço lá no Projeto para guardar até encontrar este local (ETGES, 2013, p. 08).

Nesse período, algumas ex-alunas idealizaram a possibilidade de fazer o Museu João Luiz Rolla ou encontrar um local que aceitasse abrigar esse material. Entretanto, vários locais negaram a possibilidade de receber o acervo. Assim, por ter uma ligação inicial de sua história com o esporte, a aluna que estava em guarda desse material entrou em contato com as professoras Mônica Dantas e Janice Zarpellon Mazo, cogitando a possibilidade de a Escola de Educação Física da UFRGS receber esse acervo.

Lembro que não foi fácil achar algum órgão público que aceitasse a doação. Foi bem difícil, até acabar chegando na ESEF, pois já que o professor Rolla havia sido atleta achamos que poderia ser um bom lugar. Nossa maior preocupação era que havia muito material, e poderia se perder se ficasse espalhado e havia uma promessa que nós tínhamos com ele que era de que esse material não ficaria esquecido e isso seria disponibilizado para o público e que as pessoas pudessem ter acesso a este acervo dele que era muito grande. [...] A ESEF abriu as portas para receber o material, não que houvesse uma estrutura já montada. [...] O material todo nos foi entregue por ele e depois foi para a ESEF [...]. A preocupação dele era não ser esquecido e das coisas não ficarem fechadas. (ETGES, 2013, p. 08).

A biblioteca de João Luiz Rolla, composta de vários livros raros, foi adquirida pela Escola de Educação Física da UFRGS e consta hoje no acervo de livros raros

da Biblioteca Edgar Sperb⁸⁸. O restante do acervo descrito nesta tese foi recebido, então, em doação (DANTAS, 2013; CAMARGO, 2013).

Luis Flávio Rodrigues, ex-aluno da escola, relata que esteve com o professor João Luiz Rolla na ESEFID na solenidade de doação do acervo e traz o sentimento do professor quanto a esse fato:

Eu acho que foi um momento especial para ele. “A minha biblioteca vai ter um bom uso!” [...] E é isso que eu achava interessante no seu Rolla, essa coisa de compartilhar, essas pessoas têm que ver isso, sabe? Ele era *extremamente* cuidadoso com isso, para mexer nas coisas dele... Mas, apesar de tudo, era isso que ele queria, na verdade era isso que ele queria. Porque ele não era esse tipo de pessoa que não, não vou deixar! Sabe? No futuro vai ter alguém para aproveitar. Às vezes a gente dizia: “ai seu Rolla, mas se não...” “Ai não! A coisa não vai ficar pior do que está [risos]. De certa forma vai melhorar, vai chegar gente com cabeça boa, e vão poder aproveitar isso.” (RODRIGUES, 2013, p. 09).

Nos últimos três anos de sua vida, o professor residiu em uma clínica geriátrica, sempre recebendo visitas de suas ex-alunas, que tinham com o professor uma ligação que ultrapassava os ensinamentos de sala de aula.

Ao tratar desse ponto nas entrevistas, invariavelmente a emoção permeava os relatos no lembrar o quão importante foi a convivência de anos na Escola ao comando do professor. Um mestre, um guru, um bruxo, o complemento do pai, uma luz, uma energia – essas foram algumas formas, entre tantas, de se aludir ao professor precursor da dança na cidade de Porto Alegre e na vida de tantos alunos. Alguns desses momentos vêm elucidar a concepção e a escrita a que aqui me proponho.

É como se fosse uma energia pura que ficou, não desapareceu. Ficou para todo mundo, porque a gente não consegue esquecer o Seu Rolla. Ele foi o máximo. Nunca encontrei ninguém tão... Com tanta luz, com tanta... generosidade, extraordinário. Parecia um bruxo. Hoje em dia entendo mais as coisas... Essa bruxaria toda, não é tão mística assim, era uma coisa embasada. Ele possuía um amor profundo à dança. Um respeito com o ser humano, com as pessoas, ao mesmo tempo era debochado, alegre, brincalhão, *sentimentalóide*

⁸⁸ O processo de aquisição e análise desse acervo bibliográfico pode ser consultado em FONSECA, C. S. R. **Avaliação de raridade bibliográfica da Coleção de João Luiz Rolla do Acervo Histórico da Biblioteca da Escola de Educação Física**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

às vezes. Uma criatura adorada! Não morreu! Está acima de tudo. É o mestre (PATTA, 2013, p. 18).

Ficou uma aprendizagem humana com ele, das nossas possibilidades artísticas, coisas muito profundas. [...] E ele é o professor mais marcante na minha vida e um grande amigo (KRAUSE, 2015, p. 04).

Os valores que ele transmitiu, respeito, hierarquia, saber respeitar o limite de cada um, valorizar as diferenças de cada um, isso foi muito bom. Isso pra mim foi o grande mérito dele (ROSITO, 2015, p. 07).

Realmente esta questão da dedicação, do amor à arte que a gente percebia no dia a dia do Rolla e o que ele passava para as alunas que seguiram profissionalmente ou buscaram uma profissionalização na dança e para as outras que encerraram ali as suas atividades. É essa questão do amor à arte (SIQUEIRA, 2015, p. 11).

Eu tenho muito orgulho de ter sido contemporânea de um mestre como ele, porque aprendi demais com todo o exemplo que ele deixou. Ele sempre foi pra mim um grande exemplo de pessoa e de artista (FRAGOSO, 2015, p. 09).

Seu Rolla viveu da dança e procurou passar isto para as alunas dele e deixou um legado bem importante (CARRARO, 2015, p. 04).

Nos passou muito bem o seu conhecimento e aquilo que ele amava muito e fez muitas de nós amar junto com ele essa arte (BECKER, 2014, p. 13).

Tudo era feito com amor, eu vou colocar essa palavra porque eu acho importante saber desta relação que o Rolla tinha com as suas alunas, a parte disciplinar, de orientação, era uma vivência que ele nos deu para que carregássemos para o resto da vida. [...] Eu não sei se ele ficou sabendo da importância que ele teve para minha vida, mas eu sei que eu era uma pessoa importante para ele, eu reconheço isso também. [...] A minha profissão foi embasada por todo esse tempo que eu tive com o Rolla, os campeonatos que eu ganhei de ginástica rítmica, o trabalho que eu fiz com as minhas atletas, sempre eu tinha essa semente, sempre, e o sucesso da minha profissão, porque eu fui uma pessoa de muito sucesso, em todas as coisas que eu fazia, por trás eu tinha a sementinha do Rolla (EICHEMBERG, 2014, p. 16).

Ele foi uma pessoa marcante, alguém com quem valeu a pena viver para estar junto (ARIGONY, 2014, p. 12).

Estes são alguns dos muitos depoimentos que versam sobre as transformações nas vidas das pessoas envolvidas com a Escola, a qual era a vida do professor João Luiz Rolla. E, deixando esse legado de valores, experiências e muito amor à dança, sua saúde foi declinando, e ele partiu no ano de 1999.

Nesse momento derradeiro de despedidas, ocorreu o último fato que quero registrar antes do apagar das luzes.

Era uma tarde linda, e muitas alunas compareceram ao sepultamento. No momento do enterro, elas mesmas levaram as alças do esquife. Providenciaram um gravador e colocaram a tocar uma fita K7 com a música da coreografia “Estudos Sinfônicos de Schumann”. Durante todo o trajeto pelo cemitério, a música tocou. O acorde final soou ao descer do esquife à sepultura. As palmas do final da música ressoaram, e todos aplaudiram como se estivessem no final de um espetáculo. E estavam.

Ilustração 105 – João Luiz Rolla agradecendo a plateia ao final de um espetáculo.



Fonte: Acervo CEME. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/102915>>. Acesso em: 05 set.2015.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao reconstruir a história da Escola de Dança João Luiz Rolla (1951-1986), a partir do acervo pessoal de João Luiz Rolla, considerado como fonte documental, e da narrativa de suas ex-alunas e sujeitos envolvidos, considerados como fontes orais, me aproximei das balizas que marcaram a história da própria dança na cidade de Porto Alegre.

João Luiz Rolla foi um precursor e visionário da dança e empenhou sua trajetória profissional em dar guarida e expandir sua verve artística criadora *sui generes*.

Sua criação em família de imigrantes italianos o aproximou fortemente de uma característica europeia de valorar a cultura e tudo que assim o aproximasse dela. Esse contexto possibilitava que adquirisse um requinte de assimilação cultural, entendendo as manifestações artísticas como possíveis de serem exercidas sem distinções de gênero. Assim que, após ter sua adolescência consolidada na prática esportiva amadora do atletismo, atende ao convite para participar de um espetáculo de dança, opta, em sequência, por dedicar-se à prática virtuosa do ballet clássico, mesmo sendo um dos únicos homens a o fazer naquela época.

Em sua trajetória inicial na dança, obteve expressividade, sendo *partenaire* de grandes bailarinas gaúchas, como Beatriz Consuelo, Eleonora Oliosi e Taís Virmond, destacando-se ainda como *partenaire* constante de sua primeira professora, Tony Seitz Petzhold, e, por esses fatos, transparecendo sua qualidade artística.

Contrariando o que se via na cidade de Porto Alegre, onde as maiores escolas da época eram dirigidas por mulheres, Eliane Clotilde Bastian Meyer (Dona Lya) e Antonia Seitz Petzhold (Dona Tony), em suas respectivas e homônimas Escolas de Bailados Clássicos, João Luiz Rolla, após 10 anos de dedicada formação e estudos, entende ser hora de iniciar sua trajetória e, depois de experimentar a possibilidade de ensinar dança no Conservatório Musical de Daniel Oliveira por um ano, cria a Escola de Dança João Luiz Rolla, a qual, já desde a escolha do nome, demonstra um novo caminho para a dança na cidade.

Afastando-se do termo “bailados clássicos”, João Luiz traz uma nova possibilidade na chamada Escola de Dança, com as bases sólidas do ballet clássico, mas fundamentando-se no que ocorria no mundo da dança, em uma vertente

expressiva, moderna, contemporânea, sempre um passo à frente do que se fazia em dança nas grandes escolas da cidade de Porto Alegre.

Essa escolha pela linha moderna ia ao encontro do que acontecia na vida social da cidade de Porto Alegre, a qual ainda respirava o novo como balizas do conduzir-se em costumes, em vida social, em remodelação urbana, em novas avenidas, em crescimento comercial e industrial. As normas inspiradas e inspiradoras da modernidade se faziam presentes na capital, possibilitando o transitar de novas expressões culturais.

As estratégias pedagógicas elaboradas por João Luiz Rolla eram veículo de expressão cultural da dança; entretanto, continuavam marcadas pela forte disciplina e dedicação exigidas aos alunos de sua Escola. Isso resultava em um grupo coeso, para o qual a formação do ballet clássico era ministrada baseada em uma severa prática, ao mesmo tempo eivada de afetividade na aprendizagem.

O grande nível de exigência na escola acompanhava uma intensa sensibilidade no trato entre o professor e suas alunas, que alternavam sentimentos de exaustão e euforia artística, sedimentando uma relação de ensino e aprendizagem em dança que alcançava os resultados almejados. A preocupação do professor em transmitir o quão importante era a dedicação ao universo artístico da dança sobrepujava os cuidados para manter um negócio comercial. No entanto, essa preocupação angariava mais e mais adeptos à Escola, o que resultou também no seu sucesso comercial. É possível reconhecer aqui uma identidade social própria construída através dessa maneira de fazer, de expressar a dança em uma construção cultural que marcava o ensino na Escola, sendo tais representações culturais tramadas nessas escolhas, nos interesses que sedimentaram essas tramas.

A dança era o astro maior e, em seu universo, era a mais importante peça dessa construção pedagógica. Tudo girava em torno da dança. As alunas orbitavam nessa ideia e, por isso, precisavam estar à altura dela. Assim, a formação na Escola pressupunha galgar os anos de formação que habilitavam às práticas que exigiam maior habilidade, e, ao final desse período, as alunas receberiam, na solenidade de formatura, a certificação em dança reconhecida pelo Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul. A essa efeméride, acorriam as famílias e a comunidade, sendo reconhecida como uma formação tão importante quanto a educação formal escolar.

Até chegar a esse importante acontecimento da formatura, a trajetória artística na Escola contava anualmente com o momento de demonstrar as habilidades dos grupos estudantis, em seus respectivos níveis. Nessa ocasião, consolidava-se a opção inovadora trazida a público pela Escola, para além do ballet clássico, despertando toda a atenção da crítica, que acompanhava com verdadeira curiosidade a sua capacidade de, inventivamente, surpreender a cada espetáculo.

Destarte, a Escola de Dança João Luiz Rolla sedimentou em sua trajetória uma inclinação criativa que sobrepujou as outras escolas da cidade, sendo reconhecida pelos sujeitos que transitaram por ela (ex-alunos, amigos, profissionais das artes, concorrentes, críticos em arte dos jornais da cidade) como uma escola que despontava entre as outras existentes, “reinando absoluta” em seu período de funcionamento.

Confirmam essa afirmação várias fontes de pesquisa consultadas (depoimentos, documentos, críticas em jornais) que tratam desses eventos que se tornaram balizas artísticas tanto para a constituição e a afirmação da Escola no cenário artístico e cultural da cidade como para a constituição da própria história da dança na cidade de Porto Alegre. A esses espetáculos, acorriam sim os familiares dos alunos que neles se apresentavam, mas, para além destes, a comunidade também comparecia, lotando as diversas sessões de apresentação e deixando entender que a produção local em dança dessa Escola imprimia uma nuance quase profissional de qualidade artística que se superava a cada coreografia.

A qualidade da produção artística em figurinos assinados por expressivos nomes da cidade, como Lourdes Lameira e Dirson Cattani, as inventivas maneiras de reproduzir o som em eletrolas adaptadas voltadas para o público, substituindo as pianistas, os cenários gigantes pintados em tecido, as peripécias malabarísticas de contrarregras na iluminação em refletores com gelatinas coloridas, a projeção de *slides* ou, ainda, a invenção de um linóleo de tecido morim branco que cobria absolutamente todo o palco do Theatro São Pedro são alguns dos aparatos cênicos utilizados na Escola que transformavam a cena em uma estratégia de inventividade.

Foi assim que, entre os anos de 1951 e 1986, em aproximadamente 55 espetáculos, tendo registrado, em um destes, em suas quatro sessões, 14 mil pessoas em assistência, em suas 99 coreografias descritas em programas, a Escola de Dança João Luiz Rolla marcou a história da dança em Porto Alegre.

Ao discurso de que me ocupo nesta tese, elegi trazer, entre essas 99 coreografias, obras que, tanto nas entrevistas como na análise documental das críticas em jornais ou reportagens, despontam produzindo um rastro nessa história, um rastro de luz significativo na construção artística dessa Escola e sua história.

“Papillons”, “Allegro Bárbaro”, “Aparições”, “Burlesco”, “Grand Canyon Suíte”, “Estudos sinfônicos de Schumann”, “A Orquestra”, “Assassinato na décima avenida”, “Ópera Aída”, “Crime no Night Club ou Notícia extraordinária”, “Masquerade”, “O Brasil dança”, “Blue Tango” e sua obra icônica “2001 Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança” compõem parte da trajetória incontestada da Escola de Dança João Luiz Rolla, trazidas nesta tese à luz pela força da memória dos sujeitos envolvidos que viveram esses acontecimentos e são confirmadas pelos inúmeros apontamentos em jornais da época sobre a qualidade cênica, e revelação criadora como marcas consolidadas da Escola.

A cada uma delas, em suas diferentes materializações e utilizações de possibilidades cênicas, referi-me, abordando a maneira significativa como marcaram a construção sedimentada de uma escola de dança vanguardista e consolidadora dessa arte na cidade de Porto Alegre. Quebrando tabus, rompendo com uma linha de trabalho estabelecida pelas outras escolas da cidade, João Luiz Rolla ousou ser mais do que um coreógrafo e, com seu ímpeto inventivo, tornou-se um pioneiro precursor de possibilidades. Seus temas e as abordagens levavam sempre o espectador ao inesperado, ao desconhecido em dança, tornando o inimaginável possível.

Mostrar ser factível realizar era uma marca da conduta artística de João Luiz Rolla percebida no período de 35 anos em que a Escola desenvolveu suas atividades, como um mecanismo de identidade nesse contexto histórico. Esse modo visível de marcar a existência, a maneira própria de ser no mundo e a determinação de uma posição configuram uma identidade passível de ser reconhecida.

Desse percurso, foi possível constatar os desdobramentos da Escola de Dança João Luiz Rolla nas trajetórias profissionais das alunas que seguiram carreira na dança, consolidando a projeção desse trabalho inicial. Foram mais de 20 escolas, grupos de dança ou carreiras artísticas individuais na cidade de Porto Alegre, no interior do estado do Rio Grande do Sul, em outros estados do Brasil e para além das fronteiras de nosso país que surgiram resultantes da Escola de Dança João Luiz Rolla.

O acervo pessoal de João Luiz Rolla, no qual pude identificar os vestígios dessa história (documentos, fotografias, artigos de jornais, convites, programas, desenhos, objetos tridimensionais, entrevistas, etc.), e os muitos testemunhos que colhi nas escutas atentas às vidas vividas entre os sujeitos que pela Escola de Dança João Luiz Rolla passaram parte importante de seus anos, estão todos disponibilizados digitalmente, respeitando as premissas do acesso livre à informação, alimentando o Repositório Digital do CEME/UFRGS, ligado ao Repositório Institucional LUME/UFRGS. Essa ação se torna, para mim, parte de um compromisso, para além do ser pesquisadora, um compromisso docente que entendo ter tornado esta tese em fato gerado e fato gerador. Enquanto fato gerado, cumpro o acesso a todo esse material que um dia chegou ao CEME em uma caixa no compromisso de ser aberta, a qual hoje tenho a possibilidade de abrir ao mundo; enquanto fato gerador, multiplico inúmeras vezes as possibilidades científicas que os estudantes e pesquisadores que se interessarem sobre o tema terão à disposição ao se aproximarem deste material *on-line* em tantos lugares quanto seja possível acessá-los digitalmente.

Ao descrever a trajetória da Escola de Dança João Luiz Rolla e compreender o que significou sua constituição e importância, os processos que a forjaram, as especificidades do espaço próprio das práticas culturais complexas, múltiplas, diferenciadas que constroem o mundo como representação e que nela se evidenciaram como um dos alicerces da dança na cidade de Porto Alegre, entendo-me agente de significado ao des-cobrir as memórias que ouvi, os documentos que li, as vidas que se descortinaram ao som dos sinais de que o espetáculo iria iniciar.

Esta versão da história me torna parte dela, pois tive a missão de abrir a caixa e mostrar o que ela continha. Passo a fazer parte da história quando, para além de ser aluna da aluna da aluna do professor, assino esta versão da história que também é minha.

Agora é chegada a hora.

Mas nunca será um fim, pois todo fim é um começo.

Escolho então, neste último momento, me encontrar nas palavras de João Luiz Rolla, declamadas e registradas em vídeo, quando perguntado sobre o que a dança havia significado em sua vida.

Transcrevo aqui suas palavras, como aplauso que merece um artista que dedicou sua vida a um ínclito propósito cultivado pelo mais nobre sentimento.

Essas palavras acompanharam a construção desta tese, em todos os seus momentos, desde o abrir da caixa até aqui, quando encerro minha escrita.

Nós dois concordamos que tudo é amor.

E nele e só por ele podemos viver.

CONSELHO⁸⁹

**Ama a quem quer que seja e como seja
Porém não vivas nunca sem amor
Porque sem ele a vida não viceja
Por falta de perfume e de calor**

**O amor traz alegria que deseja
O nosso coração com tanto ardor
Levanta a planta humilde que rasteja
Fazendo-a transformar-se em linda flor**

**Sem amor a nossa vida é uma tortura
É um pélago profundo, é desventura
É um caudal de tristezas e de dor**

**Nada mais tendo o amor alma deseja
Ama, pois a quem quer que seja e como seja
Porém não vivas nunca sem amor**

⁸⁹ O autor da poesia é desconhecido. Esta declamação foi feita por João Luiz Rolla, registrada em vídeo pela ex-aluna Sayonra Pereira em visita a sua casa no ano de 1992. A imagem áudio visual acompanhará a defesa de tese e faz parte do acervo da autora.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, D. **Ballet, arte, técnica, interpretação**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

ADAMS, J. **Depoimento de Janice Adams**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 11f. Disponível em:< <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131806>> Acesso em 03 fev.2016

AGUSTONI, M. **Depoimento de Maria Aparecida Agustoni**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014.19f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131857>> Acesso em 03 fev.2016

ALBERTI, V. **História Oral: a experiência do Cpdoc**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

ALBERTI, V. **Manual de História Oral**. FGV Editora, 2005.

ALBUQUERQUE, C. **Depoimento de Carlota Albuquerque**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 22f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131833>> Acesso em 03 fev.2016

ALVES, V. Open Archives: via verde ou via dourada? **Ponto de Acesso**, v. 2, n. 2, p. 127-137, ago./set. 2008. Disponível em:
<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/1780/2172>>. Acesso em: 01 jan. 2014.

ANASTASIOU, L. **Metodologia do Ensino Superior: da prática docente a uma possível teoria pedagógica**. 1997. 166p. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

ANDREATTA, S. **Depoimento de Sandra Andreatta**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2016.12f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131824>> Acesso em 03 fev. 2016.

ARANHA, S. **Depoimento de Sandra Aranha**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014.12f. Disponível em:<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131820>> Acesso em 03 fev. 2016.

ARIGONY, T. **Depoimento de Tânia Arigony**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 15f. Disponível em:< <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131852>> Acesso em 03 fev.2016

BALARINI, M. **Depoimento de Marisa Balarini**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 15f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131829>>Acesso em 03 fev.2016

BALDI, N. **E a dança agonizou num asilo**. Porto Alegre: *Revista Extra Classe*, 1999. Ano 4. n°31. Disponível em: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mai99/memoria.htm> Acesso em: 26 de dezembro de 2013

- BAPTISTA, A. *et al.* **Comunicação científica: o papel da Open Archives Initiative no contexto do acesso livre.** Enc. Bibli: Ver. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, nº esp.m 1º semestre de 2007. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/377/435> - Acessado em 30.12.2013
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**, edição revisada e actualizada. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARROS, J. **A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento.** Revista História em Reflexão, Dourados, v. 4, n. 8, p. 1-29, jul./dez. 2010
- BENNETT, R. **Cadernos de Música da Universidade de Cambridge: Instrumentos da Orquestra.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BAUMANN, T. **Depoimento de Tânia Baumann.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 15f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131819>> Acesso em 03 fev.2016
- BECKER, A. **Depoimento de Angela Becker.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2016. 16f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131863>> Acesso em 03 fev.2016
- BOGÉA, Inês. **Contos do balé.** São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, p. 20-28, (Jan/Fev/Mar/Abr) 2002
- BOUCIER, P. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRANDÃO, I. **Depoimento de Isabel Brandão.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 10f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131855>> Acesso em 03 fev.2016
- BROETTO, E. **Depoimento de Estellamaris Broetto.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 27f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131803>> Acesso em 03 fev.2016
- BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929 – 1989): a Revolução francesa da historiografia.** / Peter Burke: Tradução Nilo Odalia. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CABREIRA, M. **Depoimento de Mara Noschang Cabreira.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015.10f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131837>> Acesso em 03 fev.2016

CALDAS, A. **Nas águas do texto: palavra, experiência e leitura em história oral.** Porto Velho, 2001.

CAMARGO, A.; GOULART, S. **Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais.** São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMARGO, C. (org). **Guia do Acervo – CEDEM.** São Paulo: Cedem/UNESP, 2008.

CAMARGO, L.; VIDOTTI, S. **Elementos de personalização em repositórios institucionais.** Trabalho apresentado na 1ª Conferência Iberoamericana de Publicações Eletrônicas no Contexto da Comunicação Científica, Brasília, 2006. Disponível em: <http://dici.ibict.br/archive/00001077/01/cipecc_liriane.pdf>. Acesso em 31.12.2013

CARDOSO, C. **Uma introdução à história.** 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

CARNEIRO, L. **Porto Alegre – de Aldeia a metrópole**/Carneiro, Luiz Carlos; pena, Rejane. – Porto Alegre: Marsiaj Oliveira; Oficina da História, 1992. 176p.

CARRETERO, M. **Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica em un mundo global.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

CARRARO, A. **Depoimento de Ana Lúcia Carraro.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 7f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131825>> Acesso em 03 fev.2016

CHARTIER, R. **O mundo como representação.** Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n° 11, p. 173-91, 1991

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

COIMBRA, C. **Mídia e produção de modos de existência.** Psicologia: Teoria e pesquisa, 17 (1), p. 1-4, 2004, p.3.

COSTA, E. **História ilustrada de Porto Alegre.** Porto Alegre: Já Editores, 1997.192p.:il.

CRUZ, L.; MARQUES, B.; MAZO, J. Uma odisséia do futebol sul-rio-grandense na década de 1950: o Esporte Clube Cruzeiro percorre a Europa e Ásia. **Lecturas Educación Física y Deportes**, Buenos Aires, v. 156, p. 1-10, 2011

CUNHA, M. **As Práticas corporais e esportivas nas praças e parques públicos da cidade de Porto Alegre (1920 – 1930).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Escola de Educação Física: UFRGS, 2009.

CUNHA, M.; GOELLNER, S. As exibições de bailados no Parque Farroupilha em Porto Alegre (RS) nas décadas de 1930 a 1950. **R. Bras. Ci. e Mov.**, n. 23, v. 1, p. 117-125, 2015.

CUNHA, M.; LORENZONI, J. (2015a) **Álbum de críticas sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla**. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>. Acesso em 05 set. 2015.

CUNHA, M.; LORENZONI, J. (2015b) **Álbum de reportagens sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla**. Disponível <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/129786> Acesso em 05 set. 2015.

CUNHA, M.; LORENZONI, J. (2015c) **Álbum Sessão Vida Artística do Jornal Folha da Tarde sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla**. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/126143>. Acesso em 05 set. 2015.

CUNHA, M. **Depoimento de Morgada Cunha**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 20f. Disponível em:< <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131836>> Acesso em 03 fev.2016

CUNHA, M. **Dança: Nossos artífices**/ Morgada Cunha, Cecy Frank. – Porto Alegre: Movimento, 2004. 204p.

Dantas, M. **Dança: o enigma do movimento**. Ed. Universidade, 1999.

DAUDT, J. **Brasileiros de cabelos loiros e olhos azuis**. Porto Alegre: Gráfica, 1952.

DIAS, C. **Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928-1937)**. UFRGS. 2011.134f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano, UFRGS. Porto Alegre, 2011.

DESGRANGES, F. **"Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço."** Caminho das Artes. São Paulo: Secretaria da Educação, 2005.

DUCROT, A. **A classificação dos arquivos pessoais e familiares**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.21, p.151-168, 1998.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EICHEMBERG, Z. **Depoimento de Zelira Eichemberg**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 20f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131853>> Acesso em 03 fev.2016

ENCONTRO de Escolas de Dança do Brasil, 1., 1962, Curitiba.[Programa] Curitiba: Universidade do Paraná, 1962.

ETGES, M. **Depoimento de Maria Celeste Etges**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 10f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131860> Acesso em 03 fev.2016

FARIA, J. **"A narrativa no teatro."** ITINERÁRIOS–Revista de Literatura (1998).

FERRARI, R. **Gestão da informação e conhecimento em esporte e lazer: o caso do Repositório Institucional da Rede Cedes (RIRC)**. 2012. Dissertação (Mestrado)

- Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

FERREIRA, M.; AMADO, J. **História Oral: um inventário das diferenças**. In: *Entrevistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1994. p.1-13.

FERREIRA, M; AMADO, J. (Ed.). **Usos e abusos da história oral**. FGV Editora, 1996.

FONSECA, C. **Avaliação de raridade bibliográfica da Coleção de João Luiz Rolla do Acervo Histórico da Biblioteca da Escola de Educação Física**. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FRAGOSO, M. **Depoimento de Maria Cristina Fragoso**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2016. 12f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131808>> Acesso em 03 fev.2016

FRANCO, A.; SILVA, M.; SCHIDROWITZ, J. (Org.). **Porto Alegre: Biografia de uma Cidade**. Livro Comemorativo do Bicentenário da Fundação da Cidade. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940.

FRANCO. S. **Guia Histórico de Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 4ª ed. 2006

FREIRE, A. **Tony Petzhold: uma vida pela dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

FUTURO, M. **Depoimento de Maria Cristina Futuro**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 11f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131807>> Acesso em 03 fev.2016

GOELLNER, S. Informação e documentação em esporte, educação física e lazer: o papel pedagógico do Centro de Memória do Esporte. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 25, n. 1, 2003.

GOELLNER, S., et all. "Memórias da Dança: Beatriz Consuelo (1931-2013)." **Cena**. Porto Alegre. Vol. 1, n. 33, (2013).

GOMES, A. **Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998.

GOMES, M. ET AL. **A Técnica de Grupos Focais para Obtenção de Dados Qualitativos**. (Publicação interna) Educativa Instituto de Pesquisas e inovações Educacionais. Fevereiro/1999. Disponível em
http://www.tecnologiadeprojetos.com.br/banco_objetos/%7B9FEA090E-98E9-49D2-A638-6D3922787D19%7D_Tecnica%20de%20Grupos%20Focais%20pdf.pdf
Acesso em 25 dez 2013

GONÇALVES, S. **Depoimento de Sandra Gonçalves**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 6f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131801>> Acesso em 03 fev.2016

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. (1985). **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, M. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil**. Campinas: UNICAMP/IA. 1998, 14. Dissertação de Mestrado.)

GUIMARÃES, R. **Depoimento de Regina Guimarães**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2012. 22f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131800>> Acesso em 03 fev.2016

GUTIERRES, E. **Depoimento de Elizabeth Gutierrez**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 17f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131818>> Acesso em 03 fev.2016

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HARNAD, S. *et al.* **The green and the gold roads to Open Access**. Nature Web Focus, 2004.

HEYMANN, L. **Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p.41-66, 1997.

HOFFMEISTER Fº, C. **Doze Décadas de História**. Porto Alegre: SOGIPA, 1987.

IRIGARAY, J. **Depoimento de Jesebel Irigaray**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 18f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131861>> Acesso em 03 fev.2016

JARDIM, J. **O acesso à informação arquivística no Brasil: problemas de acessibilidade e disseminação**. Caderno de Textos. Mesa Redonda Nacional de Arquivos, 1999. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

JESCHKE, C. and SCUDELER, C. **"Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances História-coreográficas"**. Sala Preta 12.2 (2012): 4-12.

JORNADA, E. **Depoimento de Eda Jornada**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 11f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131838>> Acesso em 03 fev.2016

KILPP, C.E. ; GOELLNER, S. Fragmentos da memória da dança do Rio Grande do Sul: a arte de João Luiz Rolla. **Lecturas Educación Física y Deportes**, v. 12, p. 6, 2007.

KRAUSE, M. **Depoimento de Marcia Krause**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 7f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131826>> Acesso em 03 fev.2016

KOSSOY, B. **Realidade e Ficções na trama Fotográfica**. Cotia (SP): Ateliê, 1999.

KURAMOTO, H. **Informação científica: proposta de um modelo para o Brasil**. Ciência da Informação. Brasília, v. 35, n. 2, p. 91-102, maio/ago, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v35n2/a10v35n2.pdf>>. Acesso em: 23 dez 2013

LE GOFF, J. **História e Memória. Campinas**. SP: Editora da UNICAMP, 2ª ed. 1992.

LEITE, F.; COSTA, S. **Repositórios institucionais como ferramentas de gestão do conhecimento científico no ambiente acadêmico**. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 1, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.eci.ufmg.br/pcionline/index.php/pci/issue/view/25>>. Acesso em: 28.12.2013

LEMKE, S. **Depoimento de Sônia Lemke**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 11f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131823>> Acesso em 03 fev.2016

LEVI, G. **Usos da biografia**. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996, p.167-182.

LEVONIAN, R. **História da Dança e das artes auxiliares I**. Canoas: Ed. ULBRA, 2004.

LÜDKE, M. e ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MACEDO, F. **Porto Alegre, história e vida da cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS,1973.

MACHADO, V. **Depoimento de Vera Lúcia Machado**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 13f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131865>>Acesso em 03 fev.2016

MASSON, S. **Os Repositórios digitais no âmbito da sociedade informacional**. Prisma.Com. Nº 7 (Dez. 2008) [Consult. 31 dez. 2013]. Disponível em WWW:<URL: <http://prisma.cetac.up.pt/>>. ISSN 1646 – 3153

MAZO, J. **As Associações Esportivas em Porto Alegre – RS, 1867-1941**. In: Janice Zarpellon Mazo. (Org.). Atlas do Esporte no Rio Grande do Sul. 1 ed. Porto Alegre: CREF2/RS, 2005, v. 1, p. -.

MAZO, J. **Catálogo do Esporte e da Educação Física na Revista do Globo (1929-1967)**. Porto Alegre: PUCRS, 2005. CD-ROM.

MAZO, J. e LYRA, V. **Georg Black: nos rastros da trajetória do “pai da educação física e dos esportes no Rio Grande do Sul”**. Rio Claro, v. 16, n. 4, p. 967-976, out./dez. 2010.

MAZO, J et al. **A prática do atletismo nas associações desportivas da cidade de Porto Alegre/Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século xx: primeiros indícios**. Rev. ARQUIVOS em Movimento, Rio de Janeiro, v.6, n.2, p.42-56, jul./dez.2010

MEIHY, J. **Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro**. Revista de História, núm. 155, diciembre, 2006, pp. 191-203, Universidade de São Paulo. Brasil

MEILY, A. (Orgs.) **Organizando arquivos, produzindo nexos: a experiência de um centro de memória**. – 1. ed. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013. 200p.

MEIRELLES, R. & MANTELLI, G. (Orgs.). **Trajétória de uma sapatilha: 50 anos de Dança de João Luiz Rolla**. Porto Alegre: Nova Prova Gráfica e Ed.,1989. 90 p.

MEYER, S. **Modernidade e Nacionalismo nas danças solo: o bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu**. In: Fazendo gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010, Florianópolis. Anais... Florianópolis: UFSC, 2010. V.1, p.1 a 7.

MONTEIRO, C. **Porto Alegre: urbanização e modernidade. A construção social do espaço urbano**. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 1995.

NICKHORN, S. **Depoimento de Sayonara Nickhorn**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 9f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131822>> Acesso em 03 fev.2016

NIETHAMMER, L. **Conjunturas de Identidade Coletiva**. Projeto História. São Paulo, n. 15, abr., 1997.

NORA, P. *et al.* **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. ISSN (eletrônico) 2176-2767, v. 10, 1993.

OPEN ARCHIVES INITIATIVE (OAI). **The Open Archives Initiative protocol for metadata harvesting: version 2.0**, 25th 2009. Disponível em:
<<http://www.openarchives.org/OAI/openarchivesprotocol.html>>. Acesso em: 26 dez 2013.

PANZANI, R. **Depoimento de Rony Leal Panzani**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 11f. Disponível em:<
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131827>> Acesso em 03 fev. 2016.

PARECER CEED. No. 954/81. Documentário, Porto Alegre (57) dez.1981.

PATTA, A. **Depoimento de Ademar Patta**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 18f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131851>> Acesso em 03 fev.2016

PAVANI, A. **Depoimento de Ana Maria Pavani**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 12f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131862>> Acesso em 03 fev.2016

PAVÃO, C. *et al.* **Repositório digital: acesso livre à informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. SEMINARIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS, v. 15, 2008.

PEREIRA, L. **Depoimento de Lenita Ruschel**. Pereira Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 8f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131858>> Acesso em 03 fev.2016

PEREIRA, S. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo Cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes, 2007.

PEREIRA, S. **Depoimento de Sayonara Pereira**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2012. 22f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131804>> Acesso em 03 fev.2016

PESAVENTO, S. **O espetáculo da rua**. Porto alegre: UFRGS, 1992.

PESAVENTO, S. **Indagações sobre a História Cultural**. Artcultura Revista do Nehac, Universidade Fed de Uberlândia, v. 3, n. 3, p. 9-15, 2002.

PESAVENTO, S. **Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo**. In: SCHULER, F. et al. *Fronteira do Pensamento: retratos de um mundo complexo*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

PETZOLD, A. **Depoimento de Antônia Seitz Petzhold**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 1996. 22f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131904>> Acesso em 03 fev.2016

POLLAK, M. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

PORTELLI, A. **O que faz a história oral diferente**. Projeto História. São Paulo, n. 14, fev. 1997, p. 25-39.

PPGCMH. **Regimento**. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgcmh/regimento-ppgcmh.pdf>>. Acesso em: 04 set.2015

QUEIROZ, G. **Ballet do século XX**. O Globo, Rio de Janeiro, p. 6, 23 maio 1963.

RAMOS, E. **O Teatro da Sociabilidade: um estudo dos clubes sociais como espaços de representação das elites urbanas alemãs e teuto-brasileiras.** São Leopoldo, 1850/1930. Tese (Doutorado- Curso de Pós-Graduação em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

RAUCH, M. **Depoimento de Marisa Iole Pinto Rauch.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 16f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131887>> Acesso em 03 fev.2016

REVEL, J. **História e ciências sociais: uma confrontação instável.** In: BOUTIER, J.; DOMINIQUE, J. (Orgs.). *Passados recompostos: campos e canteiros da História.* Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1998. p. 79-90.

RIBEIRO, E. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce.** Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>
i. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 46–53. Acesso em 07/12/2015.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, L. **Depoimento de Luis Flávio Rodrigues.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 15f. Disponível em:<
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131805>> Acesso em 03 fev.2016

ROJAS, C. **La biografía como género historiográfico. Algunas reflexiones sobre sus posibilidades actuales.** In: SCHMIDT, B. (Org.). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares.* Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.p. 9-48.

ROLLA, J. **Depoimento de João Luiz Ribeiro Rolla.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 1988. 28f. Disponível em:<
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131821>> Acesso em 03 fev.2016

ROLLA, J. **Depoimento de João Luiz Ribeiro Rolla.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 1993. 21f. Disponível em:<
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131856>> Acesso em 03 fev.2016

ROLLA, J. **Depoimento de João Luiz Ribeiro Rolla.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 1996.14f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131831>> Acesso em 03 fev.2016

RUSCHEL, V. **Depoimento de Vera Lúcia Ruschel.** Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 21f. Disponível em:<
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131832>> Acesso em 03 fev.2016

SÁBATO, E. 1982. **O escritor e seus fantasmas.** Rio de Janeiro: Francisco Alves.

SAHLINS, M. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

SALGUEIRO, V. **A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República**. Revista Estudos Históricos 2.30 (2002): 3-22.

SALLES, C. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. Annablume, 1998.

SANTOS, A. **A Estética Estadonovista: um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine-Jornal Brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Campinas: Unicamp, 2004.

SANTOS JUNIOR, E. **Repositórios institucionais de acesso livre no Brasil: estudo delfos**. 2010. 177f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/5343/6/2010_ErnaniRufinodosSantosJunior.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2013.

SETTINERI, L. **Depoimento de Leila Settineri**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 7fF. Disponível em:< <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131828>> Acesso em 03 fev.2016

SILVA, H. **Sogipa: Uma Trajetória de 130 anos**. In: Publicação Comemorativa. Porto Alegre. Gráfica editora Palloti, Editores Associados LTDA, 1997.

SILVA, H. **Considerações e confusões em torno de história oral, história de vida e biografia**. MÉTIS: história & cultura – v. 1, n. 1, p. 25-38, jan./jun. 2002.

SILVA, S. **Depoimento de Scheyla Pereira da Silva**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2016. 10f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131834>> Acesso em 03 fev.2016

SILVA, T.; TOMAÉL, M. I. **Repositórios institucionais e o modelo Open**. In: TOMAÉL, M. I. (Org.). *Fontes de informação na Internet*. Londrina: EDUEL, 2008.

SILVEIRA, M. **Depoimento de Marcelo Silveira**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2013. 14f. Disponível em:< <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131832>> Acesso em 03 fev.2016

SIQUEIRA, M. **Depoimento de Marise Siqueira**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2015. 14f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131854>> Acesso em 03 fev.2016

SKIDMORE, T. **Brasil: de Getulio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SMITH, A. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SOPHER, E. **Depoimento de Eva Sopher**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2016. 7f. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131859>> Acesso em 03 fev.2016

STINSON, S. **Uma pedagogia feminista para a dança da criança**. Tradução de MARQUES, I. São Paulo: Coletânea de Artigos da dance and the Child Internacional – Brasil, s/p, 1994.

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988. (Coleção Memória, v.5).

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRINDADE, S. **Depoimento de Sidio Abel Trindade**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 10f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131864>> Acesso em 03 fev.2016

TRIVIÑOS, A. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1992.

VAN HELDEN, M. **Depoimento de Walesca Van Helden**. Porto Alegre: Escola de Educação Física, 2014. 13f. Disponível em:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131835>> Acesso em 03 fev.2016

VAZ, A. **A Escola em tempos de festa: poder, cultura e práticas educativas no Estado Novo (1937-1945)**. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. 4ª. Edição. Brasília: Ed. UnB, 1998.

WALSH, W. **Introdução à filosofia da história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

WIESER, L; LEITE, L.. **Educação Física – Pioneiros do RS: Georg Black**. In: MAZO, J.; REPPOLD, A. Atlas do Esporte no Rio Grande do Sul: atlas do esporte, educação física e atividades de saúde e lazer. Porto Alegre: CREF2/RS, 2005.

XAVIER, A. **Dançando conforme a música**. Manaus: Editora Valer, 2002.

APENDICE A – ROTEIRO PARA ENTREVISTAS



Este roteiro de assuntos a serem abordados norteará as entrevistas referente a pesquisa de Maria Luisa Oliveira da Cunha sobre a Escola de Dança João Luiz Rolla. Não existe obrigatoriedade de ordem do tema abordado, sendo possível acrescentar assuntos.

Nome / Data de nascimento / Naturalidade / Estado civil/ Filhos / Formação profissional /

- 1) Como começou na dança e por que a dança foi a prática escolhida?
- 2) Por que a Escola de Dança João Luiz Rolla (EDJLR) foi escolhida e em que período estudou?
- 3) Quais escolas existiam na época?
- 4) Qual a localização e estrutura física da EDJLR?
- 5) Qual o nível sócio econômico das alunas que frequentavam a EDJLR?
- 6) Qual modalidade de dança era ministrada na EDJLR?
- 7) Como era a relação entre escolas de dança da época em Porto Alegre?
- 8) O que significava dançar na EDJLR?
- 9) O que sabe sobre a formação em dança do professor João Luiz Rolla?
- 10) Foi parceira do professor João Luiz Rolla?
- 11) Naquela época como era visto um homem como professor de dança?
- 12) Existiam alunos homens na EDJLR?
- 13) Sobre metodologia da aula, planos de aula, duração de aula, divisão das turmas?
- 14) Existia diferença entre a aula ministrada pelo professor e pelas professoras?
- 15) Foi aluna mestra ou professora na EDJLR e quais suas funções neste cargo?
- 16) Como se dava a criação coreográfica na EDJLR?
- 17) Fale sobre os espetáculos da EDJLR.
- 18) O que pode falar sobre figurinos utilizados nos espetáculos?
- 19) Qual a repercussão/críticas nos jornais da época?

- 20) Assistiu algum espetáculo da Escola de Dança João Luiz Rolla?
- 21) Concluiu o curso de ballet?
- 22) Existia uma avaliação final? Como era?
- 23) Relate como acontecia à formatura na Escola de Dança João Luiz Rolla
- 24) Teve algum contato com a escola após a formatura.
- 25) Seguiu carreira artística na dança ou conhece algum colega que o fez?
- 26) Sabe algo sobre o encerramento da escola?
- 27) Teve contato com o professor Rolla depois deste período?
- 28) Teria algum material referente à Escola de Dança João Luiz Rolla para doação ao acervo do Centro de Memória?
- 29) Espaço para um relato final.
- 30) Agradecimentos em nome do Centro de Memória

**APENDICE B – Programas de Espetáculos da Escola de Dança João Luiz Rolla
década de 1950 com coreografias apresentadas.**

**PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS DA ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA
DÉCADA 1950**

ANO/MÊS	No.	COREOGRAFIAS	
1951	001	Parte I	Parte II
SETEMBRO		O vos omnes	Indo eu (moda de roda de Portugal)
		Requinte	Potpourri
		Primeira valsa	Um cavalheiro alegre
		Tema e Variações	Andante
		Valsa das Flores (facilitada)	Levanta Poeira
		Polca Francesa	Polca Mazurca
1951	002	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		O vos omnes	Indo eu (moda de roda de Portugal)
		Primeira valsa	Potpourri
		Whispering	Um cavalheiro alegre
		Valsa das Flores (facilitada)	Andante
		Polca Francesa	Levanta Poeira
			Polca Mazurca
1952	003	Parte I	Parte II
Setembro		Papillons	Barcarola
		Moderato	Marcha de soldados
		Diversão à antiga	Amapá - Tanguinho Brasileiro
		Grandiosidade na morte	Jardim de rosinhas
		Valsa feliz	Hasta que den los botines
			Mazurca
			Beijos de amor
			Os alegres lavradores
1953	004	Parte I	Parte III
Setembro		A promessa da fada	Dança sertaneja
		Parte II	Polka húngara
		1º arabesque (andantino)	Os patinadores
		2º arabesque (scherzando)	
		Ballet (alegro e valsa)	
		Sugestões diabólicas	
		Estudo	
1954	005	Parte I	Parte II
Setembro		La chaisse	Papillons
		3 valsas	Parte III

		Gavote das bonecas	Aparições
		Pantomima	
		Músicos ambulantes	
		Polka	
		Mlle. Angot	
		Toada	
1955	006	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Larghetto	Concerto de ballet - Estudo póstumo em Fá m. (homenagem a Chopin)
		Polka	
		Aleggro bárbaro	
		Silhuetas	
1955	007	Parte I	Parte II
OUTUBRO		Larghetto	Concerto de ballet - Estudo póstumo em Fá m. (homenagem a Chopin)
		Polka	
		Aleggro bárbaro	
		Silhuetas	
1956	008	Parte I - La Gran Via	Parte II - Burlesco
SETEMBRO		Polka	
		Valsa	
		Jota	
		Mazurca	
		Schottish	
		Paso Doble	
1956	009	Parte I - La Gran Via	Parte II - Burlesco
OUTUBRO		Polka	
		Valsa	
		Jota	
		Mazurca	
		Schottish	
		Paso Doble	
1957	010	Parte I	Parte II - Valsas Românticas (Brahms)
AGOSTO		Duas danças portuguesas	Parte III - Burlesco
		Dança dos pequenos fantoches	
		Vovô e vovó dançam	
		Duas danças brasileiras	
		Nazareth	
		Maxixado	

		Naila (pas de fleurs) – Delibes	
1957	011	Parte I	Parte II - Valsas Românticas (Brahms)
NOVEMBRO		Duas danças portuguesas	Parte III - Burlesco
		Dança dos pequenos fantoches	
		Vovô e vovó dançam	
		Duas danças brasileiras	
		Nazareth	
		Maxixado	
		Naila (pas de fleurs) – Delibes	
1958	012	Parte I	Parte III - Grand Canyon Suite (fantasia descritiva)
SETEMBRO		Diversão à antiga	Aurora
		O circo (pantomina)	Deserto Colorido
		Parte II	Na trilha
		Concerto de ballet - Estudo póstumo em Fá m. (homenagem a Chopin)	Crepúsculo
			Tempestade
1958	013	Parte I	Parte III - Grand Canyon Suite (fantasia descritiva)
OUTUBRO		Diversão à antiga	Aurora
		O circo (pantomina)	Deserto Colorido
		Parte II	Na trilha
		Concerto de ballet - Estudo póstumo em Fá m. (homenagem a Chopin)	Crepúsculo
			Tempestade
1959	014	Parte I	Parte III
Setembro		Jardim de rosinhas	Finlândia
		O sonho da menina	O cisne de tuonela
		Um passeio no parque	Valsa triste
		Parte II	
		Naila (pas de fleurs) – Delibes	
		Valsas românticas - Brahms	
		Sonata em Dó maior (K-545) – Mozart	

APÊNDICE C – Programas de Espetáculos da Escola de Dança João Luiz Rolla década de 1960 com coreografias apresentadas.

**PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS DA ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA
DÉCADA 1960**

ANO/MÊS	No.	COREOGRAFIAS	
1960	015	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Valsa	Época Romântica
		Schotisch	Parte III
		Jota	London Fantasia
		Escocesas	Diversão no parque
		Ninfas	Assassinatos na 10 ^a Avenida
1960	016	Parte I	Parte II
OUTUBRO		Valsa	Época Romântica
		Jota	Parte III
		Escocesas	London Fantasia
OUTUBRO		No parque	
		a - Brincando de dançar	
		b - Passeando	
		Parte II	
		Petites danceuses	
		Estúdos sinfônicos op. 13 Schumann	
1964	023	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Estúdos sinfônicos op. 13 Schumann	A orquestra (variação e fuga sobre um tema de Purcell)
1965	024	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Mazurca	Balada Op. 47 e Scherzo Op. 20 - Chopin
		Cake Walk	Parte III
		Na chuva	A catedral submersa
		Entre o estudo e a dança	Assassinatos na 10 ^a Avenida
		Noites claras	
		O canto do pássaro	
		A caça	
1965	025	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Noites claras	Balada Op. 47 e Scherzo Op. 20 - Chopin
		O canto do pássaro	Parte III
		A caça	A catedral submersa

			Assassinatos na 10ª Avenida
1966	026	Parte I	Parte III - A dança em quatro tempos
SETEMBRO		Primeira valsa	Béla Bartok
		As entregadoras de chapéus	J. S. Bach
		A grande avenida	E. Ziehrer e Durand de Grau
		Parte II	Prokofieff, Gershwin, Fuller e Baron
		Primavera - E. Grieg	
		Sonata Op. 7 - E. Grieg	
1966	027	Parte I	Parte II - A dança em quatro tempos
NOVEMBRO		Primavera - E. Grieg	Béla Bartok
		Sonata Op. 7 - E. Grieg	J. S. Bach
			E. Ziehrer e Durand de Grau
			Prokofieff, Gershwin, Fuller e Baron
1967	028	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Jardim de rosinhas	Naila (pas de fleurs) - Delibes
		Festa na aldeia	Balada Op. 47 e Scherzo Op. 20 - Chopin
		Os patinadores	Parte III
			Congada
			Abstrato
1967	029	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Naila (pas de fleurs) - Delibes	Congada
		Balada Op. 47 e Scherzo Op. 20 - Chopin	Abstrato
1968	030	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Primeira valsa	Época Romântica
		Polca húngara	Parte III
		Passeio no parque	O dia em que os saltimbancos vieram representar na aldeia
		O circo	
1968	031	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Época Romântica	O dia em que os saltimbancos vieram representar na aldeia
1969	032	Parte I	Parte III

SETEMBRO e		Moleques de papagaio	2001 - Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança
OUTUBRO		Brincando com bola	a - Abertura (assim falou Zarathustra)
		Caipirices	b - Requiem
		Rancheira	c - Luz Eterna
		Marcha carnavalesca	d - Danúbio Azul
		Frevo	e - Gayane (adágio)
		Na chuva	f - Atmosferas
		Vendedoras de flores	g - Danúbio azul e assim falou Zarathustra
		Parte II	
		Quatro improvisos	
1969	033	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Quatro improvisos	2001 - Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança
			a - Abertura (assim falou Zarathustra)
			b - Requiem
			c - Luz Eterna
			d - Danúbio Azul
			e - Gayane (adágio)
			f - Atmosferas
			g - Danúbio azul e assim falou Zarathustra

APÊNDICE D – Quadro de Programas de Espetáculos da Escola de Dança João Luiz Rolla década de 1970 com coreografias apresentadas.

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS DA ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA DÉCADA 1970

ANO/MÊS	No.	COREOGRAFIAS	
1970	034	Parte I	Parte II
Outubro		Músicos ambulantes	Primavera - E. Grieg
		O pastor brinca com sua flautinha	Época Romântica
		Soldados em grande gala	Parte III
		Perdido na floresta encantada	Notícia extraordinária ou Crime em um night club
		Diversão à antiga	
1971	035	Parte I	Parte II
SETEMBRO		Primeira valsa	Petites danceuses
		Polca húngara	Estudos sinfônicos Op. 13 Schumann
		O sonho da menina	Parte III
			A orquestra (variação e fuga sobre um tema de Purcell)
			Tema
			Orquestra
1972	036	Parte I	Parte II
Setembro e		Jardim de rosinhas	Primavera - E. Grieg
Outubro		Festa na aldeia	Valsa
		Os patinadores	Sonata Op. 7 - E. Grieg
			Parte III
			O Brasil Dança - homenagem ao sesquicentenário
1973	037	Não disponível	
1974	038	Parte I	Parte II
Outubro		Moleques de papagaio	Época Romântica
		Brincando com bola	Parte III
		Choro	Copélia (trechos Prelúdio - Mazurca - Balada - Czarda)
		Frevo	Masquerade (Valsa, Noturno, Mazurca, Romanza e Galop)
		Marcha carnavalesca	
		As entregadoras de chapéus	
		Polca húngara	

		Vendedoras de flores	
		Rosse Mousse	
1975	039	Parte I	Parte II
Novembro		Marinheiros	Estudos sinfônicos
		Chote	Parte III
		Jota	Copélia (trechos Prelúdio - Mazurca - Balada - Czarda)
		Valsa	Masquerade (Valsa, Noturno, Mazurca, Romanza e Galop)
		Dançando com arco	
		Passeando no parque	
		Valsa J. Strauss	
1976	040	Parte I	Parte II
OUTUBRO		O pastor brinca com sua flautinha	Época Romântica
		Soldados em grande gala	Parte III (Flashes)
		Perdido na floresta encantada	Masquerade (Valsa e Romanza)
		Os patinadores	Grand Canyon
		Naila (pas de fleurs) - Delibes	Aurora
			Crepúsculo
			Na trilha
			2001 - Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança
			Requiem
			Danúbio Azul
1976	041	Parte I	Parte III
OUTUBRO		Época Romântica	Masquerade (Valsa, Noturno, Mazurca, Romanza e Galop)
		Parte II	
		Sylvia	
		Imperatriz Guerreira	
		Carmem	
		Samba em Academia	
1977	042	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Valsa improviso	Allegro Moderato
		Vendedoras de flores	Prelúdio e Valsa
		Diversão à antiga	Divertimento nº. 1
		O circo	Variações sobre D. Quixote
			Parte III

			Samba em Academia
			Mazurca
			Máquina de escrever
			Relógio sincopado
			Blue tango
1978	043	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Estudos sinfônicos	Dança das horas
			Valsa
			Polca
			Máquina de escrever
			Relógio sincopado
			Blue tango
1978	044	Parte I	Parte III
OUTUBRO		O sonho da menina	Dança das horas
		As entregadoras de chapéus	Polca
		Dançando com arco	Máquina de escrever
		Valsa	Relógio sincopado
		Parte II	Blue tango
		Estudos sinfônicos	
1979	043	Parte I	Parte III
NOVEMBRO		Marinheiros	2001 - Uma experiência pelas fronteiras sem fim da dança
		Schottish	a - Abertura (assim falou Zarathustra)
		Jota	b - Requiem
		Passeando no parque	c - Luz eterna
		Entre o estudo e a dança	d - Danúbio Azul
		Valsa improvisado	e - Gayane (adágio)
		Parte II	f - Atmosferas
		Prelúdios - Chopin	g - Danúbio azul e assim falou Zarathustra
		Allegro Moderato	
		Valsa - Delibes	
		Funeral para um amigo	

**APÊNDICE E – Quadro de Programas de Espetáculos da Escola de Dança
João Luiz Rolla década de 1980 com coreografias apresentadas**

PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS DA ESCOLA DE DANÇA JOÃO LUIZ ROLLA DÉCADA 1980			
ANO/MÊS	No.	COREOGRAFIAS	
1980	046	Parte I	Parte II
OUTUBRO		Naila (pas de fleurs) – Delibes	Época Romântica
		Os saltimbancos	Parte III
		Festa na aldeia	O Brasil Dança
		Os patinadores	
S/D	047	Parte I	Parte II
		Naila (pas de fleurs) - Delibes	Funeral de um lavrador
		Balada Op. 47 - Chopin	Jesus Cristo
		Valsa Op. 34 - Chopin	Samba em Academia
		Divertimento nº. 1	Os homens de preto
			Assassinatos na 10ª Avenida
1981	048	Parte I	Parte III
OUTUBRO		Jardim de rosinhas	Music Hall - duas danças
		Baianas	Entre a pompa e a circunstância
		Malandros	Quadro I - Presença e Fidalguia
		Forró	Quadro II - Temperamento, Linha e Força
		Frevo	Quadro III - Forma e sentimento
		Diversão à antiga	Quadro IV - Sutileza, Encontro e Amor
		Vendedoras de flores	Quadro V - Sincronia
		Valsa	Quadro VI - Apoteose
		Parte II	
		Divertimento nº. 1	
		Allegro Moderato	
		Valsa Lenta	
1982	049	Parte I	Parte II
OUTUBRO		Brincadeiras infantis	Estudos sinfônicos
		a - Pandorga	Parte III
		b - Bola	Copélia (trechos Prelúdio - Mazurca - Balada - Czarda)
		c – Corda	O despertar das formas

		d - Arco	
		e - Fita	
		As entregadoras de chapéus	
		Passeando no parque	
1983	050	Não disponível	
1984	051	Parte I	Parte II
NOVEMBRO		Verde que te quero ver	Valsa improviso
		Índios	Dança das horas
		Raio de luar	Parte III
		Acalanto de Luana	Dois Quadros
		Palhacinhos ecológicos	Iemanjá
		Arco-íris	El condor passa
		Os patinadores	En nobre del amor
		Patinadores	
		Acrobatas	
		Enamorados	
		Meninas	

ANEXO A – CARTA DE APRESENTAÇÃO DO PESQUISADOR**CARTA DE APRESENTAÇÃO**

Venho, por meio desta, apresentar MARIA LUISA OLIVEIRA DA CUNHA, Doutoranda do curso de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano e pesquisadora do Centro de Memória do Esporte da mesma instituição.

A pesquisa a ser desenvolvida tem como tema a história da Escola de Dança João Luiz Rolla e integra o projeto desenvolvido junto ao CEME intitulado Garimpando Memórias.

Gostaria, desde já, agradecer sua disponibilidade em conceder uma entrevista para ser preservada no Centro de Memória e afirmo que o seu depoimento é muito importante para a memória da dança no Rio Grande do Sul.

Coloco-me à disposição para maiores informações, caso necessário através do fone (51)3308-5836 ou de meu e-mail vilodre!gmail.com

Para conhecer mais sobre o trabalho do CEME, acesso nosso endereço eletrônico <http://www.esef.ufrgs.br/ceme/>

Atenciosamente,

Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner
Coordenadora do Centro de Memória do Esporte

ANEXO B – CARTA DE CESSÃO/PROJETO GARIMPANDO MEMÓRIAS**CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE DEPOIMENTO ORAL**

Pelo presente documento, eu, _____
CPF nº _____, declaro, ceder ao Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao Projeto Garimpando Memórias.

O Centro de Memória do Esporte fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

_____, _____ de _____ de _____

Assinatura do depoente

ANEXO C – E-MAIL's DO GABINETE DA EXCELENTÍSSIMA MINISTRA DO SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL ROSA WEBER

18/09/2015
Messagemaluoliveira@terra.com.br

Terra Mail

GAB RW STF questionário

De: Estêvão André Cardoso Waterloo <Estevao.Waterloo@stf.jus.br>
Para: maluoliveira@terra.com.br,
Data: Qui 10/09/15 19:18

Prezada Sra. Malu Oliveira,

Ciente da solicitação referente à tese de doutoramento de V. Sa. junto à UFRGS (sobre o tema Escola de Dança João Luiz Rolla), informo que não se mostra possível a participação da Exma. Senhora Ministra Rosa Weber na pesquisa, em particular responder ao questionário encaminhado a este Gabinete. Desejando sucesso, peço sinceras escusas quanto a eventual compreensão de que anteriormente sinalizado o preenchimento do questionário.

Atenciosamente,

Estêvão A. C. Waterloo
Chefe de Gabinete
Ministra Rosa Weber
Supremo Tribunal Federal
estevao.waterloo@stf.jus.br
(61) 3217- 4719
(61) 9974- 1972

http://mail.terra.com.br/mail/index.php?r=message/print&Message%5Buid%5D=348&Message%5Bmailbox%5D%5Bmailbox_id%5D=1_TESE 1/2

18/09/2015
Messagemaluoliveira@terra.com.br

Terra Mail

RES: UFRGS Tese Escola João Luiz Rolla

De: AUDIENCIASRW <AUDIENCIASRW@stf.jus.br>
Para: "maluoliveira@terra.com.br" <maluoliveira@terra.com.br>
Data: Seg 16/03/15 12:50

Anexos: image001.gif (15 KB);

Boa tarde,

De ordem da Exma. Sra. Ministra Rosa Weber, comunico a imensa satisfação com que a Ministra recebeu o convite para participar de sua pesquisa. Peço que encaminhe por escrito o questionário que na medida do possível a Sra. Ministra irá responde-lo.

Atenciosamente,

Sandra Cristina Ribeiro
Secretária da Exma. Ministra Rosa Weber
Supremo Tribunal Federal
☐:(61)
32175900
☐:sandra.ribeiro@stf.jus.br

http://mail.terra.com.br/mail/index.php?r=message/print&Message%5Buid%5D=286&Message%5BmailBox%5D%5Bmailbox_id%5D=1_TESE 1/9

18/09/2015
Messagemaluoliveira@terra.com.br
Enc: UFRGS Tese Escola João Luiz Rolla

Terra Mail

De: "Malu Oliveira" [<mailto:maluoliveira@terra.com.br>]
Para: AUDIENCIASRW
Data: sex 13 de março de 2015 15:56

Boa Tarde Ministra Rosa Weber,

me chamo Maria Luisa Oliveira e sou professora na UFRGS Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estou desenvolvendo minha tese de Doutorado versando sobre a Escola de Dança de João Luiz Rolla de Porto Alegre. Nas entrevistas realizadas até então seu nome foi lembrado como ex-aluna desta escola e faço contato solicitando a possibilidade de sua participação concedendo uma entrevista por telefone ou respondendo questionário que versará sobre a historia cultural desta escola em Porto Alegre. A ex-aluna que citou seu nome chama-se Regina Adylles Endler Guimarães. Seria muito importante receber sua impressão da escola no tempo em que estudou com o professor João Luiz Rolla. Fico confiante na possibilidade que não tomará muito de seu tempo e será de grande valia para minha pesquisa.

Aguardo seu retorno colocando-me a disposição no fone (51) 99769362 e e-mail maluoliveira@ufrgs.br

Att.,

Malu Oliveira
Professora Licenciatura em Dança UFRGS
Coordenadora do Grupo de Danças Tradicionais Gaúchas TCHÊ/UFRGS
<http://www.facebook.com/tcheufrgs?fref=ts>
Pesquisadora do Centro de Memória UFRGS
<http://www.ufrgs.br/ceme/>
GRECCO Grupo de Estudos sobre Esporte, Cultura e História
<http://www.esef.ufrgs.br/ceme/grecco/index.htm>

http://mail.terra.com.br/mail/index.php?r=message/print&Message%5Buid%5D=286&Message%5Bmailbox%5D%5Bmailbox_id%5D=1_TESE 2/9

ANEXO D – Autorização da Rádio Cultura FM 107.7 MHz para utilização de entrevista concedida por João Luiz Rolla ao programa “As músicas que fazem sua cabeça” pelo projeto Garimpando Memórias do CEME.

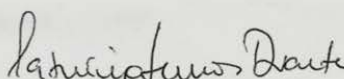

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
FUNDAÇÃO CULTURAL PIRATINI – RÁDIO E TELEVISÃO
GABINETE DA DIRETORIA DA RÁDIO FM CULTURA

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS
SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, a Rádio FM Cultura 107,7 MHz, da cidade de Porto Alegre, RS, autoriza a transcrição e divulgação da entrevista de JOÃO LUIZ ROLLA concedida a jornalista IVETTE BRANDALISE em 05/09/1993 no programa “As Músicas que Fizeram sua Cabeça”, pelo Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros.

O Centro de Memória do Esporte fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

Porto Alegre, 23 de janeiro de 2014.


PATRÍCIA LEMOS DUARTE,
Diretora da Rádio FM Cultura.

ANEXO E - E-mails DO MUSEU DO ESPORTE SPORT CLUBE INTERNACIONAL

11/11/2015 Terra Mail Message

maluoliveira@terra.com.br

[https://mail.terra.com.br/mail/index.php?r=message/print&Message%5Buid%5D=131127&Message%5Bmailbox%5D%5Bmailbox_id%5D=INBOX 1/2](https://mail.terra.com.br/mail/index.php?r=message/print&Message%5Buid%5D=131127&Message%5Bmailbox%5D%5Bmailbox_id%5D=INBOX%2F1%2F2)

De:

Data:

Re: Re: Atleta João Luiz Ribeiro Rolla

Para: maluoliveira@terra.com.br

Arquivo Histórico <arquivohistorico@internacional.com.br>

Qua 11/11/15 17:09

Boa tarde profa. Malu,

Entendemos que não temos como fornecer uma informação conclusiva sobre a pesquisa solicitada. Ampliamos nossa consulta à Biblioteca Zeferino Brazil/FÉCI e embora tenhamos encontrado algumas publicações sobre a equipe de atletismo do Inter no período, as mesmas não citavam o sr. João Rolla em particular. Não termos localizado alguma referência que comprove a participação do sr. João Rolla como atleta representante do Inter não descarta o fato, já que alguns registros se perderam ao longo do tempo. Continuaremos pesquisando e caso encontremos algum documento que possa auxiliá-la na pesquisa entraremos em contato.

Agradecemos se você encontrar em outras fontes algum material sobre o tema que compartilhe conosco.

Att

Yzara Menegaz

Arquivista SRTE 1718

Saudações Coloradas!

Equipe do Arquivo Histórico do Sport Club Internacional

ANEXO F – Parecer do CEE/RS parecer no. 954/81

255

Parecer nº 954/81

Processo nº SEC 38.765/81

CEE 828/81

Consulta da Secretaria da Educação sobre registro de cursos livres - Resposta nos termos do parecer.

Encaminhado pelo Senhor Secretário da Educação, vem ao Conselho o presente processo, contendo consulta sobre registro de cursos livres mantidos por particulares, os quais, anteriormente à implantação da Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971, eram registrados na Divisão de Ensino Particular/SEC e, posteriormente, mais precisamente até 1975, passaram a ser registrados pelo Grupo Operacional de Cadastramento de Cursos Avulsos (GOCCA), do Departamento de Educação Especializada da Secretaria da Educação.

2 - Segundo está dito no Ofício DEE 512/81, que encaminhava o expediente ao Senhor Secretário (fls. 2 a 5), "no decorrer do ano de 1975 houve determinação no sentido de que não fossem efetuados novos registros de cursos, mas apenas que fosse dada continuidade aos registros nos atestados de cursos já registrados". E, ainda, que tais cursos não mais fossem fiscalizados pela Secretaria da Educação.

No entanto, tem havido pressão constante de tais cursos para que haja definição da Secretaria da Educação sobre a situação legal dos mesmos, e solicitações da respectiva clientela sobre os direitos que julgam ter adquirido.

3 - Ao processo foram juntados, entre outros, os seguintes documentos:

a) cópia do Decreto 13.503, de 5 de maio de 1962, conforme o qual eram feitos os antigos registros (fls. 6 a 11);

b) relação de cursos livres registrados na SEC, até 1975 (fls. 15 a 31);

c) Processos SEC 59.591/80 e 59.592/80, encaminhados por proprietários de cursos livres de dança (fls. 32 a 110), e requerimentos de outros cursos livres, solicitando registro e/ou reconhecimento (fls. 129 e 131);

d) pronunciamentos da Unidade de Assessoria Jurídica/SEC sobre a matéria, emitidos em alguns processos (fls. 111 a 121 e 134 a 141).

4 - Consta, ainda, do expediente, proposta do Departamento de Educação Especializada da SEC com vistas a alterações ao Decreto estadual 13.503/62, tanto na forma como na substância, aperfeiçoando-o e adequando-o à estrutura vigente, ou alterações ao mesmo documento que permitam transferência das competências nele previstas, da Secretaria da Educação para a Secretaria do Trabalho e Ação Social.

5 - A primeira consideração a ser feita é a de que a Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971, não tomou conhecimento dos chamados cursos livres, ocorrendo o funcionamento dos mesmos, portanto, fora de toda a sistemática legal vigente. Cabe dizer que a própria Lei 4.024, de 20 de dezembro de 1961, não havia contemplado tais cursos.

O Conselho Federal de Educação sobre a matéria já se pronunciou, entre outros, nos seguintes pareceres:

- Parecer CFE 1.031/75 (Doc. 173:74): "..., valendo, pois, tais cursos como meros veículos de transmissão de conhecimentos, sem quaisquer objetivos de caráter profissional".

- Parecer CFE 3.509/75 (Doc. 178:353): "Ora, a condição precípua, indispensável, da defesa de tais interesses é, obviamente, que estes sejam legítimos, isto é, tenham fundamento legal, e esse fundamento legal consiste na regularidade do funcionamento do curso, ou seja, o curso deve ter sido autorizado pelo poder competente e, necessariamente, não pode ser um curso livre, que funcionou à margem da lei, já sem a autorização nela prevista, e no caso com a expressa declaração de o ser".

"É da natureza do curso livre o não depender de autorização, dispensar, em consequência, reconhecimento e, pois, não gerar nenhum direito susceptível de defesa por parte do Estado. O curso livre não impõe obrigações e, por isso mesmo, não cria direitos".

- Parecer CFE 2.119/78 (Doc. 212:197): "Ao lado desses estudos e desses cursos regulados e amparados na lei, outros estudos podem ser feitos e outros cursos funcionar, fora da sistemática legal. A esses cursos tem-se denominado 'cursos livres', e um modo simples de caracterizar a situação perante a lei será talvez dizer que a lei não toma conhecimento deles; não os prevê, nem os proíbe; não os regula nem lhes confere efeitos...". "Tais cursos, portanto, não são irregulares ou ilegais, mas, rigorosamente, não

têm validade legal, ou seja, não valem para qualquer efeito que a Lei define e atribui aos cursos nela previstos e submetidos ao seu ordenamento".

6 - A Lei 5.751, de 14 de maio de 1969, que dispõe sobre o Sistema Estadual de Ensino, estabelece:

"Art. 7º - Integram o Sistema Estadual de Ensino:

- a) os estabelecimentos de ensino mantidos pela administração estadual centralizada;
- b) os estabelecimentos estaduais de ensino mantidos por autarquias ou organizados sob forma de autarquia;
- c) os estabelecimentos municipais de ensino, quer integrantes da administração municipal centralizada, quer mantidos por autarquias municipais, quer organizados sob forma de autarquia;
- d) estabelecimentos de ensino mantidos por fundações ou associações.

Art. 8º - É da competência do Estado autorizar o funcionamento de estabelecimentos particulares, autárquicos e municipais, de ensino primário e médio, bem como reconhecê-los e inspecioná-los.

Art. 9º - ...

1 - nenhum estabelecimento de ensino será criado pelo Poder Público Estadual nem autorizado a funcionar, se particular, autárquico ou municipal, sem prévio parecer favorável do Conselho Estadual de Educação;"

Ora, os chamados "cursos livres" ou "avulsos", não se enquadram em nenhuma destas disposições; logo, por não integrarem o Sistema de Ensino e não contarem com autorização de funcionamento pelo poder público competente, não podem ser registrados, inspecionados ou reconhecidos por órgão deste mesmo Sistema e, como conseqüência lógica, a clientela dos mesmos advinda não pode cobrar do Sistema o reconhecimento de direitos que, julga, neles possa ter adquirido.

7 - Quanto ao Decreto 13.503, de 5 de maio de 1962, que "Aprova o Regulamento que dispõe sobre cursos e estabelecimentos particulares do ensino profissional" e que, segundo consta do expediente, foi o documento legal que embasou, até 1975, o registro de cursos livres na Secretaria da Educação, e para o qual o Departamento de Educação Especializada sugere alterações para adequação à situação presente, observa-se o que segue:

- mesmo sob o regime da Lei 4.024/61, o decreto invoca do não abrangeu os cursos livres, considerando o que consta do § 3º do artigo 5º do Regulamento por ele aprovado:

"Art. 5º - Os cursos de ensino profissional ministrados em estabelecimentos de particulares ou entidades particulares, inclusive os mantidos por instituições paraestatais ou autárquicas, ficam obrigatoriamente sujeitos a registro na Subsecretaria do Ensino Técnico da Secretaria de Educação e Cultura.

§ 1º - ...

§ 2º - ...

§ 3º - O disposto neste artigo não se aplica aos cursos isolados ou avulsos eventualmente ministrados por sociedades científicas ou culturais." (O grifo é nosso.)

§ - Feitas estas colocações, a Comissão de Legislação e Normas conclui que:

a) aos "cursos livres" ou "avulsos" não cabe a concessão de fiscalização, reconhecimento ou registro por órgão da Secretaria de Educação, uma vez que não integram o Sistema Estadual de Ensino;

b) em consequência, os diplomas, certificados ou qualquer outro tipo de documentação expedida para a clientela advinda de tais cursos não pode contar com a chancela de registro ou autenticação de qualquer órgão do Sistema Estadual de Ensino, situação que abrange, até mesmo, a documentação expedida pelos cursos livres que contam com registro concedido até o ano de 1975;

c) para os efeitos pretendidos, não cabe reformulação ao Decreto 13.503/62, uma vez que não abrangia os cursos livres.

Em 17 de dezembro de 1981.

Waldemar Camilo Russ - relator

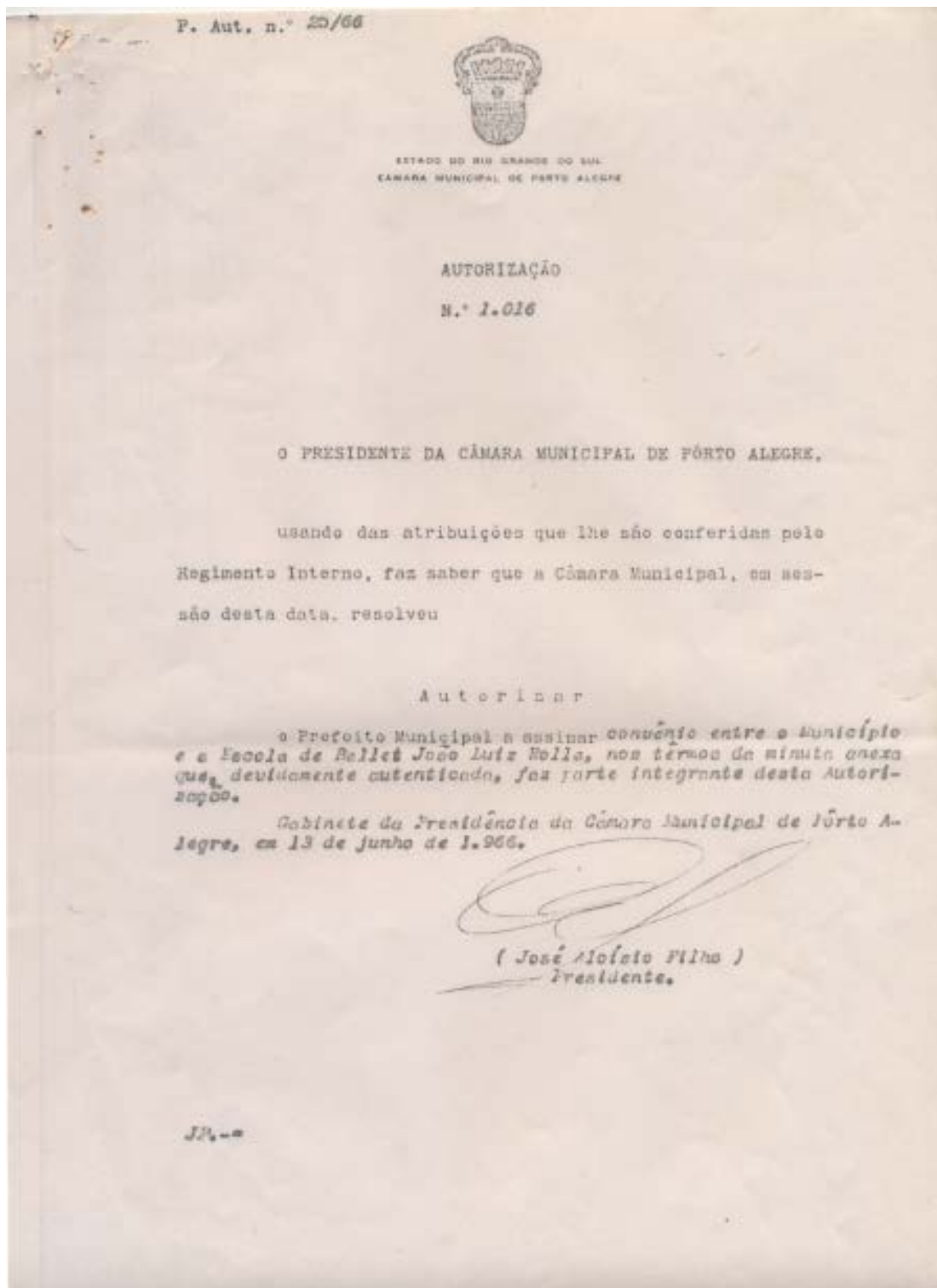
Guionat Reis Loureiro

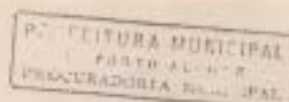
Pe. Alcides Guareschi

Aprovado, por unanimidade, pelo Plenário em sessão de 22 de dezembro de 1981.

Gláustica Angélica Comparsi
Presidente

ANEXO G – Minuta do Convênio da Prefeitura de Porto Alegre e a Escola de Dança João Luiz Rolla.





ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

Registrado a Fls. 210 do
livro 4 - T.C. sob nº 93

CONVÊNIO

Convênio que entre si fazem, de um lado, o Município de Porto Alegre, neste ato representado pelo seu Prefeito, Dr. Célio Marques Fernandes, brasileiro, casado, advogado, e de outro, a Escola de Ballet João Luiz Nolla, a seguir denominada apenas Escola, neste ato representada por seu diretor - João Luiz Nolla, brasileiro, solteiro, residente e domiciliado nesta cidade de Porto Alegre, à Rua Riachuelo nº 257, aptº 26, "conforme autorização da Câmara Municipal nº1016 de 13 de junho de 1966, e de acordo com o processo administrativo nº 3857/66, o qual fica fazendo parte integrante deste documento", e de acordo com as seguintes cláusulas:

- PRIMEIRA - A Escola, com sede e fôro nesta cidade de Porto Alegre, tendo como finalidade difundir danças clássicas (ballet), obriga-se, sempre que se fizer necessário, a colaborar nas espetáculos promovidos pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Porto Alegre.
- SEGUNDA - O Município de Porto Alegre, durante o prazo de convênio, obriga-se a ceder a sala de primeira piso superior das dependências do Auditório Araújo Vianna, para utilização das aulas teóricas e práticas ministradas pela Escola.
- TERCEIRA - A Escola obriga-se a conservar as dependências por ela utilizadas em perfeitas condições, não podendo realizar qualquer alterações internas sem prévia autorização do Município.
- QUARTA - A Escola se obriga a manter os materiais necessários para a ministração das aulas de ballet, não cabendo à mesma -



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

exigir do Município qualquer aquisição de materiais, sob pretexto algum.

- QUINTA - A Escola obriga-se a apresentar à Divisão de Cultura da - SNEC um inventário dos bens de sua propriedade, anualmen- te, a contar da data da assinatura do presente convênio.
- SEXTA - A Escola obriga-se a, pelo menos uma vez ao ano, promover um espetáculo de ballet, correndo por conta do Município, as despesas de sua montagem cênica, por conta de verba - 5.04 - 4.1.4.0 - item "a" - Material Permanente - do argu- mento da Divisão de Cultura Auditório Araújo Vianna, do or- çamento vigente, e, nos anos seguintes, por verba corres- pondente.
- SETIMA - O material cênico citado na cláusula anterior integrar-se- á ao patrimônio da Prefeitura.
- OTAVA - O presente convênio tem a duração de três (3) anos.
- NONA - O não cumprimento de qualquer uma das cláusulas previstas neste documento, motivará a denúncia, por qualquer das - partes, do presente convênio ou de qualquer dos acordos - complementares a ele referentes.

E, para constar, lavrou-se o presente convênio, o qual, - depois de lido às partes e testemunhas, foi por elas achado conforme e assinado, comigo, Francisca de Vita Riccardi, assessora administrativa, servindo na Procuradoria Municipal, que o encerro e assino. (a) Francisca de Vita Riccardi.

Porto Alegre, 27 de junho de 1966.

(as) Célio Marques Fernandes
João Luiz Scilla