

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

Gracielli Lattuada Alves

Maria Júlia da Rocha:

**Um olhar sobre uma das pioneiras da História da Dança
Clássica em Porto Alegre**



Porto Alegre

2016

Gracielli Lattuada Alves

**Maria Júlia da Rocha:
Um olhar sobre uma das pioneiras da História da Dança Clássica em Porto
Alegre**

Trabalho de conclusão de curso realizado como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Dança na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Ma. Cláudia Daronch

Porto Alegre

2016

Gracielli Lattuada Alves

MARIA JÚLIA DA ROCHA:

Um olhar sobre uma das pioneiras da História da Dança Clássica em Porto Alegre

Conceito final:

Aprovado em: _____ de _____ de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ma. Cláudia Daronch
Orientadora

Prof. Dra. Luciana Paludo
Banca Examinadora

Dedico este trabalho à minha Professora de *Ballet*
Carla Berto que é tão especial para mim quanto
Maria Júlia da Rocha foi para suas alunas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Luiz Fernando e Rosane que sempre me incentivaram a seguir meus sonhos e não medem esforços para que eles se realizem. Acreditaram que a profissão que eu escolhi me faria feliz e embarcaram comigo em uma rotina cansativa durante esses seis anos de graduação. Sem o apoio deles seria impossível chegar até aqui.

Aos meus avós Romário e Noeli e Maria Alice e Valmir, e aos meus tios Renato e Rogério que me deram todo o amor e carinho desde o dia em que nasci e vibraram a cada conquista comigo.

Ao meu namorado Ranieli que faz inúmeros papéis na minha vida, desde apoio técnico a psicólogo, muitas vezes abrindo mão de seus próprios compromissos para me acompanhar incansavelmente nos palcos do Brasil. Sempre companheiro e paciente, seu amor me motiva a querer sempre correr atrás de meus sonhos e comemorar cada vitória ao seu lado.

À minha madrinha Adriana Zardo (*in memoriam*) que sempre admirou minha escolha pela dança e comemorou muito minha aprovação no vestibular. Certamente estará comemorando comigo mais esta conquista.

À Família Pasquali que conheci através das viagens anuais à Joinville e que se tornou muito especial em minha vida, sempre me incentivando e fazendo tudo por mim quando estou com eles.

A todos os professores do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, em especial ao Jair Felipe Umann que nas suas disciplinas me fez descobrir que eu tinha muito mais coragem do que imaginava e poderia ir muito além do que havia planejado. À Luciana Paludo que desde meu primeiro semestre abriu as portas da sua casa para me auxiliar nos meus estudos corporais. E à Lisete Vargas que desde o primeiro dia de aula acreditou no meu potencial como bailarina e me deu a chance de aprender e viver meus melhores momentos no palco com o Ballet da UFRGS.

A todos os amigos que fiz no Curso de Licenciatura em Dança, especialmente Priscila Ramos e Natália Ferreira que me acompanharam desde o início do curso e às meninas da turma de 2010 que tão bem me acolheram.

Aos meus colegas e amigos do Ballet da UFRGS, Alessandra Fink, Alessandra Kircher, Arthur Bonfanti, Brenda Santos, Escobar Júnior, Jaqueline

Duarte Rita e Pâmela Sabrine, por terem dividido momentos inesquecíveis no palco e na vida.

À minha orientadora Cláudia Daronch que vem me acompanhando, auxiliando e inspirando na vida acadêmica e profissional desde o ano de 2013 e neste trabalho foi imprescindível.

Ao Centro de Memória do Esporte (CEME), especialmente à Prof. Dra. Silvana Goellner e à Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência do Movimento Humano Christiane Macedo pela atenção e colaboração nesta pesquisa.

Enfim, a todos os professores que tive na escola e na dança e que me inspiraram a escolher o caminho docente.

Todo dia é dia e tudo em nome do amor, essa é a vida que eu quis.

(Cazuza)

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo geral lançar um olhar sobre a história de Maria Júlia da Rocha, uma das pioneiras da história da dança em Porto Alegre. Como objetivos específicos esta pesquisa analisa sua metodologia aplicada nas aulas de *ballet* clássico e na direção do Grupo Majuro quando este se iniciou. A mesma se caracteriza como uma pesquisa qualitativa com abordagem teórico-metodológica da história oral, utilizando entrevistas semiestruturadas realizadas com o filho de Maria Júlia da Rocha e quatro alunas de sua Escola que lá desempenharam papéis importantes. Este trabalho foi desenvolvido em conjunto com o Centro de Memória do Esporte e os dados coletados nas entrevistas foram transformados em registro histórico para o Projeto Garimpando Memórias. Através da análise das entrevistas junto com os poucos registros históricos existentes sobre o assunto foi possível perceber que Maria Júlia foi uma grande artista gaúcha que além de formar bailarinas clássicas também propiciava em sua Escola um aprendizado artístico imenso. Sua metodologia nas aulas de *ballet* era de extrema disciplina e suas aulas embora fossem completas a partir do programa que a técnica exige, também possuíam enfoque no conhecimento do corpo e na expressão das bailarinas. O Grupo Majuro que iniciou sob seu incentivo e comando trouxe para o cenário de Porto Alegre um grupo versátil, que ia do neoclássico ao folclore, passando pela dança contemporânea e o qual formou alguns dos profissionais que trabalham com dança atualmente.

Palavras chaves: *Ballet*; Maria Júlia da Rocha; Metodologia; Majuro.

ABSTRACT

The present study has as its general objective to cast a look over the history of Maria Júlia da Rocha, one of the pioneers of dance history in Porto Alegre. As specific objectives, this research analyses the methodology she used in her classical ballet classes and in the direction of the Majuro Group. It is a qualitative research with theoretical-methodological approach of oral history, using semi-structured interviews performed with Maria Júlia da Rocha's son and four students who had important roles in her school. This work was developed together with the *Centro de Memória do Esporte* and the data collected in the interviews were transformed in historic register for the *Garimpando Memórias* project. Through the analysis of the interviews along with the few historical records on the subject, it was possible to notice that Maria Júlia was a great artist from Rio Grande do Sul who, besides forming classical dancers, also provided in her school an immense artistic learning. Her methodology in ballet classes was of extreme discipline and her classes, although complete from the program the technique demands, also had a focus on body knowledge and expression of the dancers. The Majuro Group, which started under her encouragement and command, brought to the scenario of Porto Alegre a versatile group, that went from the neoclassical to the folklore, passing through the contemporary dance and which formed some of the professionals that work with dance today.

Key-words: *Ballet*; Maria Júlia da Rocha; Methodology; Majuro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Maria Júlia e Francisco	17
Ilustração 2 - Aula de Ginástica para Senhoras	20
Ilustração 3 - Reportagem sobre Curso na Escola de Maria Júlia	22
Ilustração 4 – A funcionária Adélia	23
Ilustração 5 - Maria Macedo	24
Ilustração 6 – Prof. ^a . Maria Júlia da Rocha com a aluna Adriana Nunes	26
Ilustração 7 - Primeiro Ato, o Ballet Infantil	27
Ilustração 8 - Segundo Ato, as alunas mais velhas	28
Ilustração 9 - Programas dos Espetáculos	30
Ilustração 10 - Maria Júlia com suas alunas	33
Ilustração 11 - Caderneta de Presença	35
Ilustração 12 – Avaliação final com a presença do Maestro Leo Schneider	37
Ilustração 13 - Certificado do Curso Básico	38
Ilustração 14 - Elenco Masculino no Majuro	41
Ilustração 15 - O Grupo Majuro apresentando-se em eventos da Cidade de Porto Alegre	42

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Entrevistados	14
--------------------------------	----

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO.....	12
2 PRIMEIRO ATO: A TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA	16
3 SEGUNDO ATO: A ESCOLA PROF.^a. MARIA JÚLIA DA ROCHA	20
3.1 PROFESSORA E ALUNAS: UMA RELAÇÃO QUE IA ALÉM DA SALA DE AULA	25
3.2 OS ESPETÁCULOS ANUAIS DA ESCOLA	27
4 TERCEIRO ATO: AS AULAS DE BALLET CLÁSSICO, UMA METODOLOGIA BASEADA NA DISCIPLINA	33
4.1 O CURSO BÁSICO DE FORMAÇÃO.....	36
5 QUARTO ATO: O GRUPO DE DANÇA MAJURO	39
6 QUINTO ATO: A FINALIZAÇÃO DA ESCOLA	44
7 O FECHAMENTO DAS CORTINAS	48
REFERÊNCIAS	50

1 PRÓLOGO

A história do *ballet* clássico iniciou-se na Itália há mais de quinhentos anos, porém, espalhou-se rapidamente pela Europa e chegou ao Brasil através de bailarinos estrangeiros que vinham apresentar-se com suas companhias e acabavam permanecendo e introduzindo o ensino desta técnica. *Ballet* é uma palavra francesa derivada do italiano *ballare* que quer dizer dançar, bailar e surgiu também com essas mudanças e aprimoramento dos passos realizados pelos mestres de dança. Com o passar do tempo essa técnica foi se disseminando e formando diversos personagens importantes para a história da dança mundial.

O *ballet* chegou às Américas através de artistas europeus, “Tanto no Brasil quanto na Argentina, as primeiras companhias de que se tem notícia são os grupos franceses que vieram em 1823, dirigidos pelo cômico Toussaint”, conforme afirma Faro (FARO, 2011, p. 53). No século XX, o Brasil começou a receber grupos de bailarinos russos que se instalavam no Rio de Janeiro para realizar apresentações. Alguns destes bailarinos acabaram ficando por lá, como foi o caso de Maria Olenewa, fundadora da primeira escola oficial de dança no país, conforme afirma Navas:

[...] o Brasil do século XX abriga de fato as trajetórias de uma profissionalização da dança cênica, e um fato importante deste processo é a primeira escola oficial do país, a Escola do Theatro do Rio de Janeiro, aberta em 1927 pela mestra-coreógrafa Maria Olenewa, bailarina russa da trupe de Anna Pavlova. (NAVAS, 2003, p.2).

Com este processo de profissionalização da dança e a criação da primeira escola oficial acontecendo no Rio de Janeiro, em Porto Alegre o *ballet* chegou através de um espetáculo teatral coreográfico, criado em meados de 1920 por um grupo chamado Troupe Regional¹ e apresentado no Theatro São Pedro, segundo Cunha e Franck:

Mina Black e Nenê Dreher Bercht foram as visionárias desse movimento, cuja dança ou “bailado curto” como era chamado na época, sedimentar-se-ia, definitivamente, a partir de Lya Bastian Meyer, aluna de ambas e pioneira da dança acadêmica na capital gaúcha. (CUNHA e FRANCK, 1990, p. 8).

¹ Grupo teatral que realizava espetáculos que uniam teatro e coreografias em Porto Alegre e se apresentavam no Theatro São Pedro.

Mina Black e Nenê Dreher Bercht foram muito importantes na história da dança em Porto Alegre, pois foram fundadoras do Instituto de Cultura Física², conforme relatam Dantas, Dias e Mazo:

Leonor Dreher Bercht e Philomena Black-Eckert, mais conhecidas como Nenê Bercht e Mina Black foram as idealizadoras, diretoras e professoras do Instituto. De origem alemã, constituíram trajetórias significativas no cenário artístico e esportivo de Porto Alegre, as quais possibilitaram a fundação do Instituto e a inserção das mulheres no campo das práticas corporais. (DANTAS, DIAS E MAZO, 2013, p. 34).

Com a criação deste Instituto a cidade de Porto Alegre ganhou duas personagens importantíssimas para a história da dança, “Neste Instituto foram formadas as bailarinas Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, ambas figuras centrais da história da dança no Rio Grande do Sul”, conforme afirmam Killp e Goellner (KILLP E GOELLNER, 2007, p. 1). A partir dessas duas artistas a formação em dança começa a se expandir no Estado.

Lya Bastian Meyer teve uma carreira de sucesso enquanto bailarina, viajando algumas vezes ao exterior e realizando cursos com grandes nomes da dança mundial como Eugenie Eduardowa, Rita Pokst, Tatiana Gsowski, Mary Wigman e Gret Palucca. Sendo pioneira do ensino da dança em Porto Alegre e com sua Escola muito reconhecida e conceituada, ela ainda foi convidada a dirigir a Escola Oficial³, “Além da Escola de Bailados Lya Bastian, a partir de 1940, dirigiu a Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, que em 1958 foi desativada pelo governo do Estado do Rio Grande do Sul”, conforme afirma Machado (MACHADO, 2016, p.10). Entre as décadas de 1930 e 1950, Lya formou uma geração de bailarinos clássicos e professores, como Salma Chemale, Gladys Agostinelli, Nilva Pinto, Morgada Cunha, Antônio Gontán, Rony Leal e entre estes e tantos outros, Maria Júlia da Rocha.

Maria Júlia, Mariazinha ou Dona Maria, a artista, professora, mãe e amiga que na vida de suas alunas e das pessoas que com ela conviveram deixou um grande legado, assim como na história da dança clássica porto-alegrense contribuiu imensamente encantou-me mesmo que apenas através de memórias. Esse encantamento fez com que, após vinte e nove anos de sua morte, eu me propusesse, a partir deste TCC, a realizar uma pesquisa para fazer uma retomada dessa história de amor e dedicação ao ensino da dança clássica, pois devido ao

² Foi um espaço educacional fundado em 1928 na cidade de Porto Alegre, destinado ao ensino de práticas corporais femininas e que perdurou até 1937, quando encerrou suas atividades.

³ Escola dirigida por Lya Bastian Meyer que funcionou por dezoito anos e foi a única Escola Oficial de Dança da História do Rio Grande do Sul oficializada pelo Estado através do decreto-lei nº 340 de 12 de abril de 1943.

encerramento das atividades na Escola de Ballet Prof.^a Maria Júlia da Rocha seu trabalho e sua memória caíram no ostracismo.

Optei por utilizar como procedimento metodológico desta pesquisa a coleta de entrevistas devido ao fato de a quantidade de documentos e registros sobre a trajetória de Maria Júlia ser muito pequena. Mas também, fiz essa escolha por acreditar que a história oral, embora seja de grande responsabilidade para o pesquisador, pode enriquecer muito um trabalho, conforme afirma Amado:

Conversar com os vivos implica, por parte do historiador, uma parcela muito maior de responsabilidade e compromisso, pois tudo aquilo que escrever ou disser não apenas lançará luz sobre pessoas e personagens históricos (como acontece quando o diálogo é com os mortos), mas trará consequências imediatas para as existências dos informantes e seus círculos familiares, sociais e profissionais. (AMADO, 1997, p. 146)

Penso também que a história oral auxilia na proximidade que o pesquisador cria com seu trabalho. Eu, por exemplo, me senti muitas vezes dentro da Escola ou da casa de Maria Júlia ao ouvir os entrevistados relatando pessoalmente essas histórias. Acredito que essa seja uma fonte muito rica em detalhes e de grande contribuição para a pesquisa.

Iniciei o presente trabalho através de pesquisa bibliográfica nos poucos documentos disponíveis. Depois, lancei mão de outro procedimento de pesquisa: Entrevistas semiestruturadas com o filho de Maria Júlia e com quatro alunas de sua Escola que lá possuíram papéis importantes. Optei por realizar entrevista com seu filho para obter detalhes da vida pessoal de Maria Júlia, bem como a relação que sua família possuía com a sua profissão. As alunas foram selecionadas para a realização das entrevistas com base no tempo de estudo na Escola e nas funções que desempenharam. Também considerei importante entrevistar a aluna que estudou mais tempo em sua Escola e foi quem assumiu a direção após o falecimento de Maria Júlia, conforme mostra a tabela abaixo.

Tabela 1 - Entrevistados

Nome	Função	Período
Adriana Nunes	Aluna, Monitora e Solista.	1971 a 1979
Angela Menezes	Aluna e Solista.	1970 a 1985
Daniela Barletta	Aluna e Solista.	1968 a 1988
Elisa Freitas Machado	Aluna, Professora, Coreógrafa e Diretora.	1964 a 1991
Francisco Mariano da	Filho.	

Rocha Neto		
------------	--	--

Fonte: Autor

Debrucei-me nessa pesquisa com o objetivo de lançar um olhar sobre sua história na dança, analisando a metodologia aplicada nas suas aulas de *ballet* e sua direção no Grupo Majuro. Esta pesquisa está sendo desenvolvida em conjunto com o Centro de Memória do Esporte (CEME) da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e está inserida no Projeto Garimpando Memórias. O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS sob o número 2007710.

O CEME foi criado em 1996 tendo como objetivo “reconstruir, preservar e divulgar a memória da educação física, do esporte, da dança e do lazer no Brasil”, conforme afirmam Macedo, Berté e Goellner (MACEDO, BERTÉ E GOELLNER, 2016, p. 43). Em termos de atividades de ensino, o CEME desenvolve ensino, pesquisa e extensão. Na área de pesquisa o Projeto Garimpando Memórias destaca-se desde 2002 e se utiliza da oralidade como fonte, segundo Macedo, Berté e Goellner:

Fundamentado no aporte teórico-metodológico da história oral, o projeto se concretiza mediante a realização de entrevistas com pessoas que integraram ou presenciaram acontecimentos referentes ao campo das práticas corporais e esportivas. (MACEDO, BERTÉ E GOELLNER, 2016, p. 44).

A partir de agora, com o auxílio da história oral e de toda a memória que ela carrega e transmite abrem-se as cortinas e entra em cena a personagem principal, Maria Júlia da Rocha.

2 PRIMEIRO ATO: A TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA

Maria Júlia Cabral Casa Nova nasceu em Porto Alegre no dia dois de maio do ano de 1928, porém foi registrada apenas na data de vinte e um de maio. Desde a infância Maria Júlia foi incentivada a ampliar sua sensibilidade artística. Sua mãe, dona Dora Cabral Casanova, uma reconhecida estilista da época, costumava levar os filhos para visitarem exposições de Artes Plásticas e fazia questão de que eles observassem detalhes como cores, simetrias, volumes, texturas, entre outros nas diversas obras. Maria Júlia teve o início de seus estudos em casa, mostrando que teve uma mãe preocupada com o seu futuro e com sua educação. Quando jovem Maria trabalhou como atriz ao lado de atores gaúchos renomados como José Lewgoy e Valmor Chagas no Teatro do Estudante⁴, “um dos primeiros movimentos do teatro amador no nosso Estado”, conforme afirma Machado (MACHADO, 2016, p. 10), que havia sido fundado no ano de 1941 e teve grande importância no processo de modernização do teatro porto-alegrense realizando apresentações no Theatro São Pedro.

Seu envolvimento com a dança iniciou no ano de 1946, quando Maria tinha dezoito anos e começou seus estudos na Escola de Bailados Lya Bastian Meyer⁵. “Logo em seguida também cursou a Escola Oficial de Dança, tendo recebido o diploma de “Artista de Dança” que era fornecido por aquela escola, após concluir o curso superior”, conforme afirmam Cunha e Frank (CUNHA e FRANK, 1990, p. 158). Na Escola Oficial Maria participou de diversos espetáculos como bailarina, tendo sido solista em *ballets* como Festa dos Navegantes no ano de 1947, Joana d’Arc em 1948, Sete Pecados Capitais em 1952, entre muitos outros.

Maria Júlia iniciou seu trabalho como professora de dança através da indicação de Lya Bastian Meyer para lecionar na Escola Municipal de Belas Artes⁶ entre os anos de 1951 e 1954 na cidade de Caxias do Sul. Durante esse período ela montou na cidade alguns espetáculos de *ballet* acompanhados por orquestra e recebeu o convite para implementar a cadeira de dança a nível superior. “Hospedava-se em um hotel no centro da cidade e enfrentava muitos preconceitos pelo fato de ser uma jovem mulher viajando sozinha”, conforme Machado conta

⁴ Grupo que foi o embrião do processo de modernização do teatro em Porto Alegre.

⁵ Escola independente fundada por Lya Bastian Meyer.

⁶ Criada em 1949, regulamentada em 1959 e, em 1967, integrou com outras faculdades, a Universidade de Caxias do Sul.

(MACHADO, 2016, p. 10). Maria reconhecia a dificuldade de conviver com o preconceito que sofria por fazer essas viagens à Caxias sozinha, porém, manteve-se firme em seu propósito, mostrando-se uma mulher de personalidade forte e ideais definidos. Retornou completamente a Porto Alegre para casar-se com Francisco Xavier Pires da Rocha, engenheiro civil e professor catedrático do Instituto de Geociência da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com quem Maria Júlia teve um filho e viveu anos de muito amor e companheirismo.

Ilustração 1 - Maria Júlia e Francisco



Fonte: Acervo pessoal de Rosangela Biase

Sua participação na Escola Municipal de Belas Artes foi tão significativa que após seu retorno a Porto Alegre Maria Júlia continuou recebendo alunas daquela época em sua Escola para dar continuidade à formação. Eram os famosos cursos de finais de semana para professores que vinham do interior do Estado ministrados por

Maria Júlia com o auxílio de algumas alunas que demonstravam as sequências das aulas.

Ao retornar para Porto Alegre no ano de 1958, Maria Júlia fundou a Escola de Artes Landes. Sempre com o apoio de seus pais e de seu marido Maria Júlia dedicou-se incansavelmente a partir deste ano ao ensino da dança e à direção de sua Escola. Neste endereço da Avenida Silva Só número 20 a Escola de Artes Landes funcionou até o ano de 1966 oferecendo aulas de *ballet*, dança espanhola, ginástica para senhoras, piano, acordeom, artes plásticas e música. Após essa data Maria Júlia transfere sua Escola conforme afirma Machado:

Em 1967 a sede se transfere para a Rua Miguel Tostes 723 e acrescentam-se os cursos de inglês, violão e expressão corporal. Em 1971 a Escola passa a chamar-se Escola Prof.^a Maria Júlia da Rocha, e MJ assume também a direção tendo como assistente administrativa, Maria Macedo, ex-professora do Estado. (MACHADO, 2016, p. 14)

Nesse novo endereço, inicialmente Maria alugou apenas a parte térrea de uma casa para transformar na Escola, porém, alguns anos depois comprou a casa inteira e sua família se mudou para lá. Com essa facilidade, desde bem cedo da manhã ela já estava envolvida com a Escola, conforme conta seu filho Neto sobre suas lembranças:

[...] na Escola o que eu melhor lembro é que a Mãe tinha piano, tocava piano, ela era pianista. Então ela sempre vinha de manhã, às sete horas a gente estava acordando e ela estava esquentando os dedos no piano. Então era bonito, eu fui um cara privilegiado que tomei café ao som de piano tocado ao vivo, uma coisa muito fantástica. Isso me marcou muito. (NETO, 2016, p. 3).

A residência de Maria Júlia estava sempre repleta de visitas especiais, seus antigos colegas da Escola de Bailados de Lya Bastian Meyer e outras personalidades da dança porto-alegrense com as quais ela mantinha amizade. Ela realizava almoços, jantares e festas em geral, recebendo seus amigos, conforme Machado recorda:

Ela gostava muito de acolher seus colegas: Emílio Martins, por exemplo, quando vinha nos visitar, vinha do Rio para cá. Ele foi colega na escola da dona Lya, Gladys Agostinelli, Morgada Cunha, a própria dona Lya que a gente visitava às vezes. O Rony Leal, o Antoninho Gontan [...]. (MACHADO, 2016, p. 15).

Maria Júlia teve muito auxílio de seu marido na Escola depois que o mesmo teve que se aposentar devido a um infarto. “Tio Francisco” como era carinhosamente chamado pelas alunas participava ativamente da rotina da Escola e auxiliava no que

fosse necessário, “Tinha uma época que a gente ia de domingo a domingo, a gente ia todos os dias, e aí o marido da Maria Júlia, o dr. Francisco me buscava em casa todos os dias”, conforme recorda Barletta (BARLETTA, 2016, p. 5). O casal viveu com companheirismo e muita união, portanto, a morte de Francisco no ano de 1982 foi algo insuperável para ela, fazendo com que perdesse a vontade de fazer inclusive o que mais gostava que era dar suas aulas, conforme conta Machado:

É, na verdade quando o tio Francisco, eu chamo assim, jeito carinhoso que a gente chamava ele. Quando ele faleceu ela não queria mais ficar com a Escola, teve toda uma pressão da família e ela dizia: “Não Elisa, eu não tenho condições.”. Eles eram muito ligados, e ela mergulhou assim numa tristeza. E ficou dando aula somente para as alunas mais avançadas, para o Majuro. (MACHADO, 2016, p. 34).

Daquele ano em diante Maria Júlia não foi mais a mesma, foi aos poucos perdendo aquela vontade e motivação, se afastando das atividades da Escola e deixando a direção para sua aluna Elisa Freitas Machado. A partir do ano de 1985, Maria começou a sentir dores, as quais não dava importância, e no dia dez de junho do ano de 1987 ela acabou falecendo em decorrência de um câncer no pâncreas. A cortina se fechou neste dia para essa grande artista, porém, seu legado segue presente na memória dos que com ela conviveram e a partir desta pesquisa sua história também poderá ser conhecida por gerações que vieram posteriormente.

3 SEGUNDO ATO: A ESCOLA PROF.^a. MARIA JÚLIA DA ROCHA

Após a transferência da até então Escola de Artes Landes para a Rua Miguel Tostes, Maria Júlia decide dar o seu nome à Escola, criando assim a Escola Prof.^a. Maria Júlia da Rocha. A rotina nessa Escola era intensa, iniciava às 07h30min da manhã e seguia até a noite com aulas de danças espanholas, piano, acordeom, artes plásticas, música, línguas, violão, expressão corporal e ginástica para senhoras. Nesta última, Maria Júlia podia se libertar da rigidez da dança clássica e criar, “ali era um método, um método mesmo de criação da Maria Júlia porque ela não tinha aquela imposição do programa que tinha que ser dado da dança clássica [...]” conforme Machado (MACHADO, 2016, p. 9), era um momento mais descontraído. Essas aulas de ginásticas para senhoras eram uma marca da Escola, “tinha um grupo de mulheres de Porto Alegre que fazia e adorava, era muito conhecida a ginástica para senhoras”, segundo Barletta (BARLETTA, 2016, p. 1), e muitas das alunas desta turma eram mães das bailarinas que frequentavam a Escola.

Ilustração 2 - Aula de Ginástica para Senhoras



Fonte: Acervo pessoal de Neyton Reis

Além destas modalidades citadas eram oferecidas as tradicionais aulas de *ballet* clássico para todas as idades, da infância a vida adulta. Diante de tantas possibilidades de aulas distintas ressalta-se que não se tratava apenas de uma Escola de Dança, era na verdade um conservatório artístico que proporcionava aos alunos além de uma integração artística um aprendizado profundo, “era um ambiente absolutamente artístico assim para dança e música”, conforme relata Barletta (BARLETTA, 2016, p. 2).

A realidade da dança regional na época era de extrema competitividade entre as Escolas. As alunas entrevistadas nesta pesquisa relataram que naquele tempo, anos 60, 70 e 80 em Porto Alegre as Escolas de Dança possuíam muita rivalidade, os alunos que ingressavam em uma Escola permaneciam geralmente na mesma durante toda a sua formação, assim como relata Nunes:

Se tu eras de um professor tu não podias ser do outro, então não tinha essa mistura, essa possibilidade da gente experimentar outros mestres, com outra visão, enfim, então tinha uma rivalidade muito grande de escola para escola e de professor para professor. (NUNES, 2016, p. 2).

Trocar de Escola ou experimentar a metodologia de outro professor era considerado uma traição, “Ninguém poderia passar essas fronteiras, a gente tinha que ficar no mesmo lugar sem transitar entre elas”, conforme lembra Machado sobre as fronteiras estabelecidas pelas Escolas de dança (MACHADO, 2016, p. 2.). Isso muitas vezes poderia privar os alunos de evoluírem tecnicamente mais rápido com correções diferentes, porém, os deixava com marcas corporais específicas do trabalho desenvolvido durante toda a formação. Entretanto, Maria Júlia costumava receber em sua Escola alguns professores que vinham do Uruguai e Argentina para realizarem cursos aos seus alunos. Era a oportunidade que os mesmos tinham de fazer aula com outras pessoas, “O único curso assim que eu fiz com outro professor foram com os professores que a Maria Júlia da Rocha trazia para dentro da escola [...]”, conforme relata Nunes (NUNES, 2016, p. 2). Então Maria teve muitas alunas que ficaram durante longos anos frequentando sua Escola intensamente, todos os dias, incluindo finais de semana e feriados e que foram fiéis ao seu trabalho e às suas ideias.

Ilustração 3 - Reportagem sobre Curso do bailarino Rodolfo Fontan na Escola de Maria Júlia



Fonte: Acervo pessoal de Adriana Nunes

Outro fator citado pela maioria das alunas entrevistadas e que chama a atenção na história da Escola é o envolvimento que as famílias possuíam com as atividades desenvolvidas por Maria Júlia. Os pais eram muito presentes na rotina da Escola e participavam de todos os eventos promovidos naquele espaço conforme Machado relata:

A vida social na Escola era intensa, já que as famílias iam se entrelaçando e formavam uma comunidade, que se relacionava dentro e fora dela. As festas de aniversário da Escola e das alunas, as formaturas, as audições dos cursos de música e as festas de final de ano, mostravam outra MJ. (MACHADO, 2016, p. 17).

Maria Júlia, portanto, era uma professora extremamente rígida e disciplinadora em sala de aula, sempre preocupada em transformar suas alunas nas melhores bailarinas que poderiam ser, porém, nesses eventos e na vida social

mostrava seu outro lado, o lado maternal e amigo, e acabou criando uma grande família na Escola, "fazer uma família fora da família de sangue", conforme afirma Menezes lembrando as amizades feitas naquele espaço (MENEZES, 2016, p. 8).

Sobre a estrutura da Escola as alunas entrevistadas relataram como maravilhosa, com uma grande sala de ballet, uma das maiores de Porto Alegre na época, outra sala menor, refeitório, vestiário, tudo para proporcionar o melhor aos alunos, e eles sentiam-se muito confortáveis com o espaço, assim como Menezes cita "A gente adorava as salas de aula" (MENEZES, 2016, p. 2). Tudo organizado com a ajuda da funcionária Adélia Alves dos Santos que além de deixar a Escola impecável também vendia lanches para as bailarinas e auxiliava Maria Júlia com as emergências das crianças, como idas ao banheiro e trocas de roupa. "Adélia passou sua vida acompanhando a Escola até mesmo depois de aposentada", segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 15).

Ilustração 4 – A funcionária Adélia



Fonte: Acervo pessoal de Cláudia Lizzardo

Além da inesquecível Adélia, outra funcionária citada pelas alunas entrevistadas foi Maria Macedo, chamada carinhosamente de "Tia Maria" pelas bailarinas, era assistente administrativa da Escola, mas também era o braço direito de Maria Júlia.

Ilustração 5 - Maria Macedo



Fonte: Acervo pessoal de Claudia Lizzardo

O público de alunos na Escola era basicamente composto de meninas nas aulas de dança, os meninos que lá frequentavam faziam apenas as aulas de música ou línguas, “sempre foi uma escola só de feminino, bailarinas femininas, alunas mulheres [...] então a gente nunca teve essa experiência do *pas de deux*”⁷, conforme relata Nunes (NUNES, 2016, p. 6). Porém, após a implementação de algumas danças folclóricas no repertório do Grupo Majuro alguns rapazes começaram a fazer parte.

A equipe de professores e funcionários da Escola ficava em torno de dezessete a vinte pessoas e ao final de cada ano Maria Júlia solicitava uma reunião com a presença de todos para dar sua opinião sobre o trabalho desenvolvido, assim como recorda Machado:

Nós tínhamos reuniões todos os finais de ano. Não reuniões pedagógicas, ela abria o espaço para que disséssemos aquilo que quiséssemos o que gostamos e o que não gostamos, ou algo que estivéssemos precisando para o melhor andamento das aulas. O clima era de muita tensão e mesmo as professoras mais antigas tinham receio da reação de Maria Júlia. E quando ela pegava a palavra, ela elogiava ou criticava com muita força. Ela dizia com muita franqueza aquilo que havia gostado e, às vezes aos gritos, aquilo que não lhe agradara. (MACHADO, 2016, p. 8).

⁷ Termo do *ballet* clássico que, em francês significa "Passo de dois". É o trecho do *ballet* dançado por um bailarino e uma bailarina.

A Escola de Ballet Prof.^a. Maria Júlia da Rocha era muito reconhecida e elogiada pela imprensa porto-alegrense da época, “Os espetáculos de Maria Júlia sempre tiveram uma boa repercussão de crítica”, assim como afirmam Cunha e Frank (CUNHA E FRANK, 1990, p. 159), principalmente nas críticas do professor Aldo Obino, que “Foi um colunista que por muito tempo escreveu sobre artes na imprensa do Rio Grande do Sul”, conforme afirma Sirena (SIRENA, 2014, p. 13). Receber boas críticas deste autor era algo muito relevante, pois o mesmo possuía grande importância no cenário artístico da cidade, “Lembrado como um sujeito presente e assíduo em praticamente todas as mostras, concertos, espetáculos e eventos, o jornalista narrou momentos da estruturação do sistema artístico local”, segundo Sirena (SIRENA, 2014, p. 13). Portanto, essas críticas vindas de uma personalidade como Aldo Obino confirmavam o trabalho bem desenvolvido que acontecia na Escola.

3.1 PROFESSORA E ALUNAS: UMA RELAÇÃO QUE IA ALÉM DA SALA DE AULA

Um dos fatores muito citados e enfatizados durante as entrevistas com as alunas de Maria Júlia foi a relação familiar que existia na Escola. Apesar da rigidez da professora muito enérgica e que exigia sempre o máximo das bailarinas, também existia uma relação maternal e de amizade, assim como afirma Menezes “Era uma amizade, era uma mãe, muito ligada, muito ligada mesmo”, (MENEZES, 2016, p. 7). Machado também lembra a relação de Maria Júlia fora da sala de aula “Ela tinha muitas nela, como a gente dizia assim muitas Marias em uma só, então tinha aquela muito mãe, que era super afetiva, se preocupava, [...] ela me tratava como filha mesmo [...]” (MACHADO, 2016, p. 41). Algumas alunas frequentavam sua casa, era como se já fizessem parte de sua família, e na verdade Maria Júlia conseguiu construir dentro de sua Escola um espaço onde as alunas se sentiam tão acolhidas que se transformou em uma família mesmo conforme Nunes comenta “[...] ela cativava, tanto é que a gente ia sempre” (NUNES, 2016, p. 6). Maria Júlia se interessava e participava de assuntos pessoais da vida de suas alunas, auxiliando em diversos âmbitos, bem como comenta Barletta, “Me lembro que na faculdade já tinham festas a fantasia e ela me emprestava umas fantasias para eu ir” (BARLETTA, 2016, p. 5). O envolvimento, portanto, ia além dos assuntos artísticos e

estreitou os laços entre professora e alunas, criando amizade e afeto entre as mesmas.

Ilustração 6 – Prof.^a. Maria Júlia da Rocha com a aluna Adriana Nunes



Fonte: Acervo pessoal de Adriana Nunes

Além da relação maternal entre Maria Júlia e suas alunas, também foram muito comentadas durante as entrevistas as relações entre as bailarinas, amigas que se formaram na Escola e que perduram até hoje, conforme comenta Menezes sobre a relação entre as alunas:

Era Maravilhosa! Tanto que a gente tem amizade até hoje eu e as gurias. Agora tem um grupo no facebook que a gente compartilha coisas, então assim, tem grupos isolados, mas quando a gente se vê parece que o mundo parou ali, a gente continua querendo rever as coisas todas e quer falar e relembra e tudo [...] (MENEZES, 2016, p. 7).

Essa relação de amizade contribuía muito para que todos os dias, incluindo os finais de semanas e feriados que também eram cheios de ensaios se tornassem ainda mais prazerosos para as alunas, assim como comenta Menezes “[...] a gente ensaiava seis, oitos horas por dia, final de semana, não tinha final de semana e a gente adorava aquela rotina de não ter final de semana” (MENEZES, 2016, p. 8).

Muitas dessas amizades formadas e consolidadas dentro da Escola perduram até os dias atuais, assim como Barletta relata “[...] apesar de toda essa disciplina era uma festa, era uma alegria, era um prazer imenso [...] Nas turmas a gente acabava fazendo amizades que são até hoje” (BARLETTA, 2016, p. 3). Além das afinidades desenvolvidas na Escola durante os momentos de intervalo, durante as aulas isso também acontecia, “Na sala de dança havia muita cumplicidade”, assim como conta Machado sobre o coleguismo durante as aulas (MACHADO, 2016, p. 18).

3.2 OS ESPETÁCULOS ANUAIS DA ESCOLA

Como era e até hoje ainda é de costume nas Escolas de Dança o evento mais importante e aguardado pelas alunas, o Espetáculo Anual na Escola de Maria Júlia também era tradicional. Nos primeiros anos de funcionamento da Escola os espetáculos eram divididos em dois atos, conforme explica Machado:

Bem no início, lá quando ainda não havia alunas tão adiantadas, os espetáculos eram compostos de dois atos. Uma parte que era uma história mais ao estilo conto de fada, isso sempre foi uma característica da Maria Júlia. Ela tinha que ter uma história, um enredo que ela pudesse trabalhar em cima. Então ela criava esses enredos e temas. No segundo ato eram somente com as alunas que já tinham mais tempo de trabalho, onde ela se lançava no desafio de fazer uma coisa realmente mais dentro da técnica clássica, com variações mais exigentes. (MACHADO, 2016, p. 18).

Ilustração 7 - Primeiro Ato, o Ballet Infantil



Fonte: Acervo pessoal de Siloé Lauert

Ilustração 8 - Segundo Ato, as alunas mais velhas



Fonte: Acervo pessoal de Ângela de Oliveira

Essa criação de temas e enredos era uma característica do trabalho de Maria Júlia, pois a mesma não utilizava coreografias dos *ballets* de repertório⁸, optava sempre por criações próprias e sequências complexas, “Era coreografia mesmo, desde as criancinhas pequeninhas e depois o intervalo e daí os adultos com coreografias muito difíceis e lindas”, conforme relata Menezes (MENEZES, 2016, p. 8). O primeiro ato do espetáculo, portanto era destinado às crianças, com temática infantil, mas que contava com a participação e auxílio das bailarinas mais velhas. O segundo ato trazia um enredo mais maduro e coreografias com uso de sapatilhas de pontas e após a criação do Grupo Majuro o terceiro ato foi incluído apresentando coreografias de dança contemporânea e danças folclóricas.

A preparação para este grande dia iniciava nas férias de inverno quando os alunos possuíam mais tempo livre, “[...] a partir então de julho, já pegando um pouco das férias de julho, que os alunos estavam de férias no colégio, então podiam vir também pela parte da manhã; Aí ela coreografava”, conforme conta Nunes sobre a montagem das coreografias (NUNES, 2016, p. 7). Maria Júlia contava com a ajuda de algumas das alunas mais velhas da Escola que já a auxiliavam nas aulas para coreografar e depois ensinar aos grandes grupos. A partir da conclusão desse processo coreográfico os ensaios iam se tornando cada vez mais intensos até o dia

⁸ São obras montadas antes do século XX que são patrimônio da Humanidade.

do espetáculo. Porém, nem todos os alunos da Escola optavam por participar dos espetáculos, portanto Maria Júlia seguia seu planejamento de aulas para que todos pudessem continuar usufruindo, aprendendo e praticando, conforme recorda Machado:

Havia alunas, que não participavam e Maria Julia sempre cuidou para que as aulas não fossem direcionadas somente para o espetáculo, mesmo porque o espetáculo sempre era no final do ano e a gente tinha depois do espetáculo algumas semanas para preparar todo o programa para o exame final. (MACHADO, 2016, p. 19).

Penso que esse ponto do trabalho de Maria Júlia é muito importante, já que a mesma se preocupava muito com a preparação corporal e artística unificadas dos bailarinos. Não deixar que esse trabalho do ano inteiro se tornasse menos importante em função dos ensaios para o espetáculo era algo de muito valor para a conscientização corporal de suas alunas. Acredito que o trabalho corporal deve ser mantido regularmente, pois é ele que dá suporte para os ensaios e espetáculos, portanto, essa maneira de Maria Júlia conduzir os meses finais do ano me deixou ainda mais encantada por sua história.

Para os que se comprometiam em dançar no espetáculo, além dos ensaios que aconteciam nas aulas também havia alguns ensaios gerais, onde todos os alunos envolvidos ensaiavam o espetáculo na íntegra, com todas as turmas reunidas. Estes ensaios gerais que ocorriam foram lembrados pelas alunas entrevistadas como dias de grande tensão: “O dia do ensaio geral era um acontecimento, era o dia que a Maria Júlia ficava mais braba, não dava para dar um piu, era tenso!”, conforme afirma Menezes sobre o clima de nervosismo que se instaurava na sala. Em contraponto, Barletta recorda desses ensaios gerais como momentos especiais que a mesma viveu na Escola:

O que eu mais gostava eram os ensaios das apresentações, aí tinha uma grande janela na sala maior e quando a gente já está maior é claro, melhor do que o espetáculo no teatro eram os ensaios ou os grandes ensaios onde as menores ou as mães das menores ficavam te olhando na janela, então aquilo tudo já era uma apresentação. (BARLETTA, 2016, p. 3).

Para a escolha dos figurinos Maria Júlia realizava pesquisa nos livros, principalmente nos mesmos livros dos quais ela tirava as inspirações das histórias para o tema do espetáculo, “Ali eu me lembro de que ela pesquisava inclusive os figurinos, como fazer, tem essa aba aqui, esse babado aqui, o chapéu, enfim”, conforme relata Nunes (NUNES, 2016, p. 7), e os mesmos eram desenhados e confeccionados por sua irmã Ângela. Algo que chama a atenção com relação aos

figurinos é que eles não costumavam ficarem prontos com antecedência e por isso muitas vezes as alunas não conseguiam ensaiar com ele, conforme conta Machado:

Nunca se conseguiu fazer ensaio com figurino, também era outra história, figurino era na hora, já pensou? Na hora tem o chapéu, tem a coroinha [...] Não havia o teste se cai ou se não cai, se tem que passar por uma parte do cenário que deixava enganchada uma peninha que tinha na cabeça, ou que havia o perigo de tropeçar... Então na verdade o espetáculo ele acontecia na surpresa [...] (MACHADO, 2016, p. 19).

Muitas vezes também as bailarinas mais velhas eram obrigadas a passarem a noite anterior ao espetáculo no ateliê de costura, “Eu dormia lá na mesa do ateliê de costura, nem comia direito, acordava às duas da manhã fazia a prova do tutu, e caía dormindo por ali esperando a próxima prova [...]”, segundo Machado sobre os figurinos que atrasavam para ficarem prontos (MACHADO, 2016, p. 21). Geralmente isso ocorria apenas com as alunas mais velhas, pois os figurinos das crianças eram confeccionados e entregues antes.

Os programas dos espetáculos eram desenhados pela Artista Plástica Gessy Geyer de Menezes, que também foi professora de Artes na Escola e é mãe da aluna Angela Menezes que foi entrevistada.

Ilustração 9 - Programas dos Espetáculos



Fonte: Acervo pessoal de Angela Geyer Menezes

Maria Júlia costumava realizar seus espetáculos no Theatro São Pedro, porém, após o mesmo ser fechado para reforma eles passaram a acontecer em outros espaços, “A partir de 1973 passamos para o Teatro Leopoldina, que [...] depois passou a ser Teatro da OSPA⁹; De 1977 em diante os espetáculos aconteceram na Assembleia Legislativa, no Teatro da PUC¹⁰ [...] depois na UFRGS¹¹ também”, conforme conta Machado (MACHADO, 2016, p. 20).

Independente de qual teatro o espetáculo acontecia, só havia um ensaio no palco, apenas uma chance de reconhecer o espaço onde dançariam e isso aliado à pressão que as alunas sofriam de não serem tolerados nenhum erro causava uma grande tensão geral, “Abria o pano e aquela escuridão na tua frente, aquelas luzes cegando, porque a gente não estava acostumada com aquele tipo de luz; Além de tudo isso uma exigência muito forte; Não se podia errar nada, porque aquilo ia estragar”, conforme lembra Machado sobre a dificuldade de lidar com a cobrança e com a novidade que o palco trazia (MACHADO, 2016, p. 19).

Antes de iniciar o ensaio de palco afinavam-se os pianos, pois a princípio os espetáculos utilizavam apenas música ao vivo, somente algum tempo depois começaram a usar gravações. Em alguns espetáculos também a Escola contou com a participação do Maestro Leo Schneider, “Nós tivemos várias vezes o Maestro Léo Schneider tocando para nós, e ele também compôs para nós”, conforme relata Machado (MACHADO, 2016, p. 20) recordando a parceria que existia entre o Maestro e a Escola.

O momento do espetáculo de fato era grandioso e deixou muitas recordações boas nas alunas entrevistadas, “Eu acho que cada momento de espetáculo foi marcante, [...] os últimos espetáculos com a gente mais madura marcam mais, mas todos os espetáculos de dança tiveram um diferencial [...]”, segundo Menezes (MENEZES, 2016, p. 10), lembrando com carinho de seus momentos no palco. Entretanto, como havia muita pressão para que tudo fosse perfeito e exatamente da maneira que Maria Júlia idealizou o dia seguinte quando as alunas receberiam os comentários da Mestreira era muito temido, conforme conta Machado:

Então, depois de certo tempo, quando já estávamos mais adiantadas, tínhamos muito medo do “*The Day after*”. No dia seguinte ao espetáculo, aguardávamos o que viria. O que iríamos escutar da Mestreira? Qual é a

⁹ Teatro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

¹⁰ Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

¹¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

crítica que vem? Se vinha algum elogio, aí isso já era... Quero dizer, a gente já podia se sentir a pessoa mais feliz do mundo. (MACHADO, 2016, p. 20).

Porém, mesmo com as correções e as próprias críticas que vinham após o espetáculo as alunas continuavam determinadas e as lembranças destes momentos continuam presentes na vida delas, “Eu me lembro de muitas cenas assim que ficaram marcadas, na hora de entrar então as luzes, os figurinos no palco [...]”, assim como recorda Nunes (NUNES, 2016, p. 9) sobre esses dias que eram tão esperados o ano inteiro.

4 TERCEIRO ATO: AS AULAS DE BALLET CLÁSSICO, UMA METODOLOGIA BASEADA NA DISCIPLINA

Maria Júlia, assim como relataram suas alunas era muito carinhosa nos momentos de descontração fora da sala de aula, porém, a partir de o momento em que as bailarinas iam para a barra a mãe e amiga dava lugar à professora extremamente exigente, conforme afirma Menezes “Ela era muito enérgica, mas acho que isso que deu para a gente um aprendizado de disciplina para o resto da vida” (MENEZES, 2016, p. 6). Disciplina foi a palavra mais citada por suas alunas durante as entrevistas, sendo esta a maior marca deixada por Maria Júlia em suas aulas e a mesma era aplicada de diversas maneiras assim como lembra Barletta “Era muito cobrada a disciplina do horário, muito cobrado a vestimenta adequada e quando estava com sapatilhas de pontas [...] tinha que pedir permissão para tirar” (BARLETTA, 2016, p. 3).

Ilustração 10 - Maria Júlia com suas alunas



Fonte: Acervo pessoal de Rosangela Biase

As aulas de *ballet* clássico na Escola eram em formato tradicional, seguindo a ordem determinada pelas metodologias europeias, e durante o período de férias Maria Júlia costumava fazer cursos de reciclagem e aprimoramento da técnica,

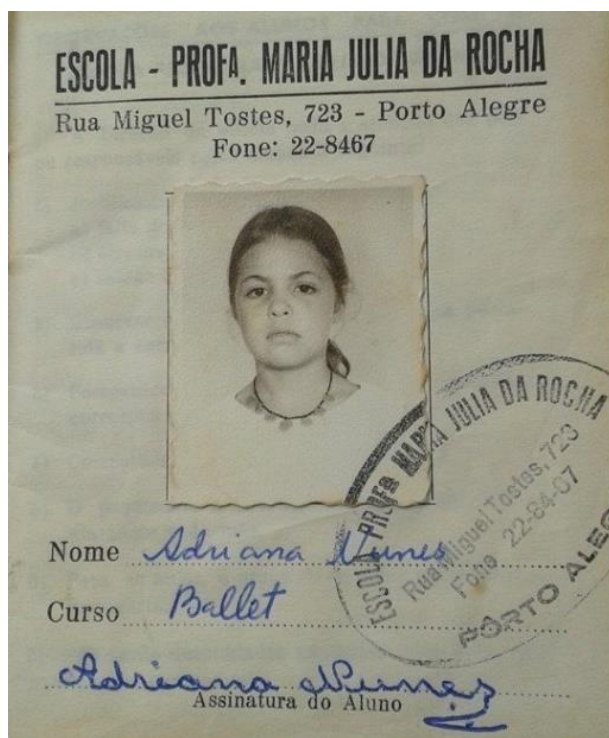
conforme comenta Nunes “[...] eram aulas bem tradicionais, onde ela se reciclava sempre nas férias de janeiro e fevereiro, que ela ia pra Buenos Aires e ela se reciclava com os cursos do Teatro Colón¹²” (NUNES, 2016, p. 4). Maria Júlia organizava as turmas de acordo com a idade e com o nível técnico, desde as mais novas que faziam aula nos horários do turno da manhã e início da tarde até as mais velhas que faziam suas aulas mais para o final da tarde. Pontualidade também era uma grande marca de seu trabalho, as aulas iniciavam absolutamente no horário, e as alunas eram chamadas a atenção caso se atrasassem, conforme Machado conta “Se a gente se atrasava já tinha um grito na porta que a gente estava atrasada” (MACHADO, 2016, p. 11).

As aulas eram todas com pianista, “Aulas com piano, uma glória, porque para corrigir era só dizer para a pianista parar, e depois voltar, além das belas músicas clássicas tocadas em cada exercício”, assim como relata Menezes (MENEZES, 2016, p. 6) sobre o privilégio de fazer as aulas de *ballet* acompanhadas de pianista. Durante os trinta e três anos de Escola, mais de dez pianistas trabalharam com Maria Júlia, entre elas, Maria Helena Schneider, esposa do Maestro Léo Schneider.

O primeiro procedimento realizado pelas alunas ao entrarem na sala era entregar para Maria Júlia uma caderneta na qual ela anotava e carimbava a presença naquele dia, “Tinha uma cadernetinha de presença que a gente tinha que chegar e entregar a cadernetinha, e a gente levava xingão se não levava a cadernetinha”, segundo Barletta (BARLETTA, 2016, p. 3) sobre esta outra marca da disciplina na Escola.

¹² A principal casa de ópera de Buenos Aires, na Argentina que possui uma companhia de dança.

Ilustração 11 - Caderneta de Presença



Fonte: Acervo pessoal de Adriana Nunes

Após receberem o devido carimbo do dia, as bailarinas iam direto para a barra para o início da aula, “Íamos direto para a barra e nos colocávamos na posição *en dehors*¹³”, conforme conta Machado (MACHADO, 2016, p. 11), comentando sobre a exigência que iniciava desde o primeiro momento da aula. A partir daquele momento o programa clássico completo do *ballet* era realizado, com exercícios na barra, centro e diagonal, sempre acompanhados de muita energia. Maria Júlia possuía uma varinha para marcar os compassos da música ou extravasar suas emoções, “Ela tinha a varinha dela que ela batia no chão, tinha dias que ela estava endiabrada, [...] eu nunca levei varinha na perna, mas levei muito xingão”, conforme afirma Menezes (MENEZES, 2016, p. 6) sobre a maneira como as aulas eram conduzidas pela Mestra. As aulas, portanto eram sempre regadas de muita adrenalina para as alunas, conforme relata Machado:

[...] Tudo acompanhado de muito grito, muito grito mesmo e muita tensão nos nossos corpos querendo fazer tudo como ela queria. Às vezes havia objetos voando pela sala... Eu sei que havia professores que batiam nas pernas das alunas com uma varinha de madeira para corrigir, às vezes acho que transbordava a inquietação ou falta de paciência pela varinha. Isso ela nunca fez. Ela lançava objetos no chão, nas paredes e gritava para extravasar a frustração. (MACHADO, 2016, p. 12).

¹³ *En dehors* é literalmente traduzido como: para fora. Na técnica do *ballet* significa manter os calcanhares, joelhos e coxas viradas para fora durante a execução dos exercícios.

Essa característica da metodologia de Maria Júlia era muito comum na grande maioria das Escolas de dança da época, “[...] naquela época era assim, professor bom era aquele que gritava, que era exigente e que até humilhava às vezes”, assim como afirma Nunes (NUNES, 2016, p. 5) sobre a maneira como os professores lidavam com seus alunos. Não existia naquele tempo outro modo de ensinar a técnica clássica que não fosse com a rigidez extrema, os professores acreditavam que os alunos só responderiam às correções se elas viessem com gritos e humilhações.

Outra marca do trabalho metodológico de Maria Júlia era a busca pela expressão do bailarino, conforme relata Machado:

Então, a expressão corporal era fundamental e ela não podia abrir mão do tempo de trabalho técnico, acadêmico com a gente. Como o tempo era limitado, ela associou o *ballet* e a expressão. Não aceitava um passo, que fosse executado sem estar a expressão ligada, o tempero tinha que estar lá. (MACHADO, 2016, p. 10).

Maria Júlia dava o devido valor à emoção transmitida pelo artista devido ao fato de ter trabalhado com Teatro no início de sua formação, e isso acabou sendo um diferencial no trabalho que aliava técnica à expressão.

4.1 O CURSO BÁSICO DE FORMAÇÃO

A formação em *Ballet* Clássico na Escola de Maria Júlia da Rocha era composta de nove anos de estudos que começavam a contar a partir do momento que a criança completava sete anos de idade, mesmo que começasse a fazer aulas mais cedo. Durante esses nove anos as alunas possuíam disciplinas extras, não apenas aulas práticas, assim como relata Machado:

O trabalho técnico era muito forte e havia a parte teórica que eram aulas extras. As disciplinas teóricas eram a teoria do *ballet*, metodologia de ensino, história da dança, desde a pré-história acompanhando a expressão do corpo humano e a história do *ballet* de repertório. Depois ligávamos tudo isso à música, as aulas estimulavam bastante nosso imaginário, a fantasia. (MACHADO, 2016, p. 2).

Quando as alunas iniciavam esse trabalho de nove anos Maria Júlia começava a compor suas aulas pensando em partes do corpo que precisavam ser fortificadas naquela semana ou naquele mês, elegia os objetivos a serem alcançados. Assim ela ia aproximando as alunas de um estudo anatômico mesmo

que não usasse essa nomenclatura, “Não se estudava a cinesiologia¹⁴ com nome de cinesiologia, mas circulávamos por aí e pela anatomia”, bem como recorda Machado (MACHADO, 2016, p. 10) sobre essa preocupação que Maria tinha com o aluno conhecer seu próprio corpo e suas potencialidades.

Ao longo desse período de formação após o espetáculo de final de ano as alunas passavam por avaliações onde seriam promovidas à próxima série ou não, mostrando todo o conhecimento adquirido naquele ano, com muita rigidez e tensão. No último ano essa avaliação era diferente, “no último ano tinha a barra do maestro Léo Schneider, que era uma música de sua autoria que tinha uma coreografia pronta, lindíssima que tínhamos que fazer o mais perfeito possível, tudo nas pontas”, como conta Menezes (MENEZES, 2016, p. 4) sobre o funcionamento dessa última etapa da formação.

Ilustração 12 – Avaliação final com a presença do Maestro Leo Schneider



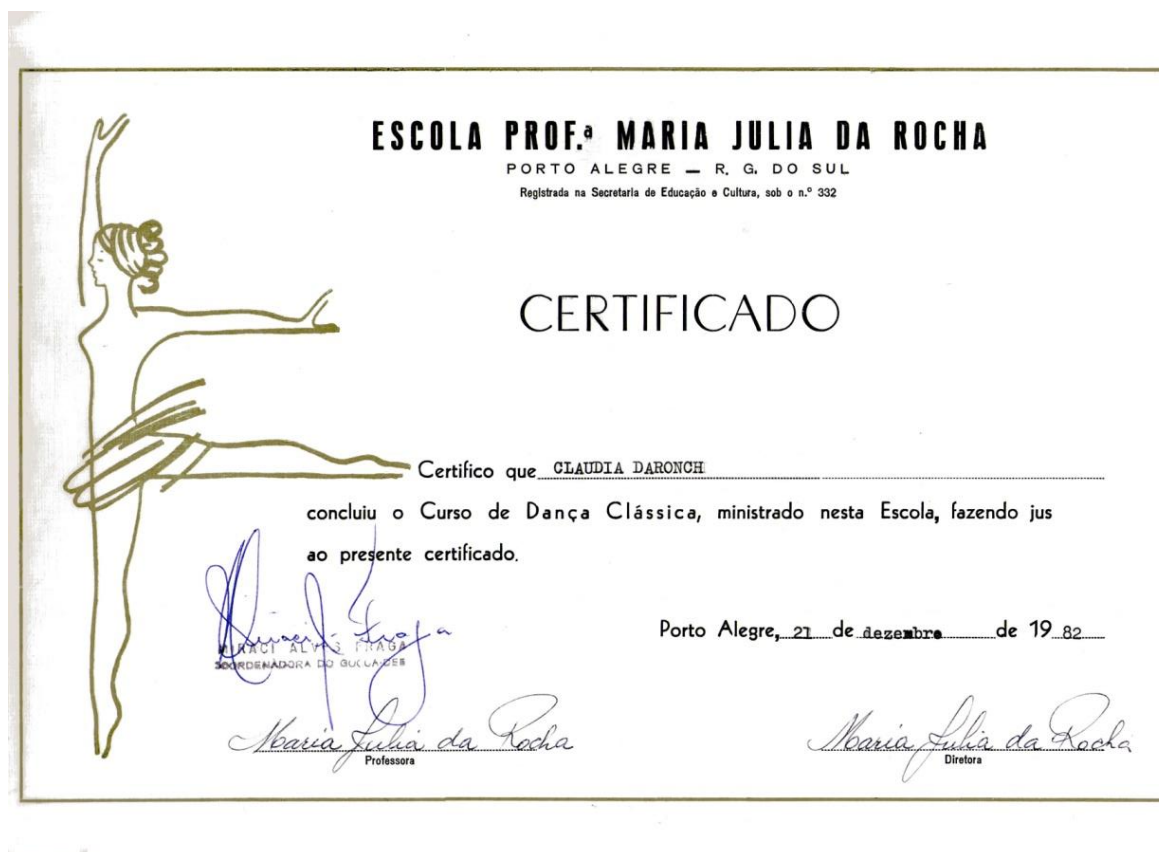
Fonte: Acervo pessoal de Rosangela Biase

Após concluírem o curso de formação de nove anos as alunas recebiam um importante certificado, “os nossos certificados tinham um carimbo da Secretaria de

¹⁴ Estudo dos movimentos do corpo humano.

Educação, que fiscalizava e validava os certificados, onde constava também um número de registro do MEC¹⁵, conforme relata Machado (MACHADO, 2016, p. 16) contando que a Escola era credenciada e por isso recebia visitas da Secretaria de Educação e validação nos certificados.

Ilustração 13 - Certificado do Curso Básico



Fonte: Acervo pessoal de Cláudia Daronch

Quando as alunas concluíam esses nove anos de Curso Básico elas partiam para outra etapa, “Após o Curso Básico havia três anos de aperfeiçoamento. Trabalhava-se em coreografias, escolha de música, a parte de figurino, desenhar um figurino para a sua turma de dança”, segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 13), onde eram trabalhados outros elementos artísticos para complementar essa formação.

¹⁵ Ministério da Educação.

5 QUARTO ATO: O GRUPO DE DANÇA MAJURO

A Escola funcionava muito bem, as alunas se dedicavam e se sentiam felizes de fazer parte daquele espaço, porém, uma única apresentação no final do ano não estava sendo o suficiente para aquelas que passavam todos os seus dias buscando aprimorar a técnica, “A gente esperava pelo final do ano, e quando frequentas uma Escola todos os dias, todas as tardes até a noite, e tu ensaias, ensaias, ensaias, tu queres mostrar”, assim como conta Machado (MACHADO, 2016, p. 23). Foi então que, no ano de 1979, incentivada por Maria Júlia a começar a criar suas próprias movimentações, Elisa Freitas Machado dá início ao trabalho que mais adiante seria batizado de Grupo Majuro conforme a mesma relata:

Em 1979 eu comecei a regar a sementinha do Grupo de Dança Majuro [...] Então eu comecei a fazer alguns experimentos, depois convidei algumas colegas e a gente começou a ensaiar, a mostrar o trabalho aqui e ali. Participar de festivais, congressos e muitos espetáculos. (MACHADO, 2016, p. 14).

O nome do Grupo foi criado no ano de sua fundação a partir das sílabas iniciais do nome e sobrenome de Maria Júlia da Rocha pelo professor Aldo Obino, “Esse nome lhe foi outorgado através de uma crítica publicada no jornal Correio do Povo, de 15 de novembro, pelo professor Aldo Obino, que criou a sigla Ma-Ju-Ro”, conforme afirmam Cunha e Frank (CUNHA E FRANK, 1990, p.289).

Elisa passava muito tempo na Escola além das aulas que fazia e nas quartas-feiras a tarde não acontecia nenhuma aula de *ballet*, foi a partir dessa oportunidade que a mesma começou a utilizar a sala para seus experimentos coreográficos, com o apoio e incentivo de sua Mestra, conforme conta:

Maria Júlia sempre me estimulou muito [...] Ela dizia assim: “Deverias te encaminhar, te focar mais para a parte da coreografia, porque tu tens essa vontade e facilidade assim de criar e tudo.”. E terminei seguindo mesmo. E foi nas quartas-feiras, que eu ficava sozinha naquela sala, três horas, quatro horas ensaiando, criando, botando músicas, fazendo, fazendo, e daí comecei a criar coreografias e ela então me falou: “Por que tu não convidas as colegas que também poderiam vir”? (MACHADO, 2016, p. 22).

E foi a partir de então que as alunas mais velhas e mais assíduas foram incluídas no Grupo. Não havia uma seleção ou uma prova, eram convidadas a participar as alunas que se dedicavam bastante à Escola, “Não existiu uma seleção nesse momento, eram as pessoas que estavam disponíveis, as alunas que tinham essa vontade de dançar mais”, como recorda Machado (MACHADO, 2016, p. 23) sobre o critério para integrar o Grupo.

Inicialmente o Grupo Majuro trabalhava apenas com coreografias de *ballet* neoclássico com mais liberdade, “Uma criação completamente independente das normas utilizadas no vocabulário do *ballet*; Se vai além; Abandona-se o rigor”, conforme relata Machado (MACHADO, 2016, p. 25), e nesta época os ensaios possuíam em torno de três horas diárias. Com o passar do tempo outros gêneros foram sendo acrescentados e outros professores passaram a integrar o Grupo, assim como relata Machado:

Depois nós integramos o contemporâneo, [...] Bem, então tivemos o contemporâneo coreografado primeiramente por Maria Júlia e depois por mim. A dança espanhola foi introduzida pela professora Magali Amaral dos Santos, que faleceu há pouco. E mais tarde as danças russas, ucranianas e moldavas, pelo Professor Mikailo Zymbal, que é ucraniano mesmo e que nos passou as coreografias e as canções destes folclores. E ainda o professor Laerte Moraes pesquisador do folclore nativista, que introduziu as danças gaúchas. (MACHADO, 2016, p. 20).

A partir do momento em que houve a integração desses novos gêneros no Grupo a carga horária de ensaios se intensificou, chegando próximo ao de tempo de trabalho semanal de companhias profissionais, conforme conta Machado:

Chegou um momento em que o Majuro tinha seis horas de trabalho diário, e isso se contava de segunda a domingo, porque além da semana de segunda à sexta, no sábado começávamos às dez da manhã e íamos até à tardinha; no domingo de dez à uma e, às vezes, pela tarde a gente pintava um cenário, construía acessórios em madeira. (MACHADO, 2016, p. 26).

Durante o princípio do Grupo, as participantes eram apenas mulheres e as mesmas se revezavam nos papéis masculinos, porém, com a chegada do folclore gaúcho alguns rapazes começaram a fazer parte e acabaram se interessando pelos demais gêneros e estilos desenvolvidos pelo Grupo, “No início eram somente meninas e nós fazíamos também o papel dos meninos, então nós nos dividíamos, tanto na dança espanhola quanto nos outros folclores”, conforme relata Machado (MACHADO, 2016, p. 25) sobre essa chegada do elenco masculino.

Ilustração 14 - Elenco Masculino no Majuro



Fonte: Acervo pessoal de Neyton Reis

Depois de criadas as primeiras coreografias, o Grupo começou a se apresentar inicialmente em colégios, “eu comecei a fazer as coreografias com as minhas colegas, e em seguida saíamos a apresentar no Colégio Americano, no IPA¹⁶, Bom Conselho e vários outros, e da rede pública também”, assim como recorda Machado (MACHADO, 2016, p. 22) sobre os primeiros locais de apresentações do Majuro. Com o passar do tempo e a intensificação dos ensaios o Grupo começou a ser reconhecido e a receber convites para dançar em eventos importantes, “Recebemos convites para jantares temáticos, chás beneficentes, festivais, concursos, eventos da cidade, do governo do Estado”, segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 23). Entre os eventos mais importantes nos quais o Majuro foi convidado para dançar estão a abertura da Feira do Livro de Porto Alegre e Inauguração do Barco Cisne Branco, tendo sido essa ocasião um desafio aos bailarinos, pois foi montado um palco flutuante sobre o Guaíba, “Nunca vou me esquecer de uma vez que a gente dançou nas docas do Cais do Porto em um palco flutuante no Guaíba”, conforme lembra Barletta (BARLETTA, 2016, p. 7).

¹⁶ Centro Universitário Metodista.

Ilustração 15 - O Grupo Majuro apresentando-se em eventos da Cidade de Porto Alegre



Fonte: Acervo pessoal de Angela Geyer Menezes

Além das apresentações em escolas e eventos da cidade o Grupo Majuro também fazia muitas viagens para participar de congressos, cursos e festivais, muitas vezes conquistando premiações. Além das recordações dos palcos e prêmios essas viagens também deixaram boas lembranças do companheirismo vivido assim como lembra Menezes:

[...] a gente viajou para Joinville no primeiro festival de Dança, para o Rio de Janeiro no festival do Rio de Janeiro de dança de repertório e outras danças também, [...] no Rio de Janeiro fomos umas duas ou três vezes, ficamos na primeira vez num alojamento da Marinha, na outra vez numa escola de cegos na Urca, era muito divertido uma bagunça antes de dormir, muito legal. (MENEZES, 2016, p. 9).

As viagens também aconteceram em cenário internacional, “[...] fomos também para Córdoba, fomos antes um pouquinho, quando era um pouco menor o grupo também fomos para o Uruguai, Buenos Aires [...]”, assim como relata Machado (MACHADO, 2016, p. 26) sobre esses países que o Grupo visitou.

As coreografias neoclássicas e contemporâneas eram na sua maioria resultado da parceria entre Maria Júlia e Elisa Machado, “Então às vezes eram coisas que ela havia criado e, às vezes que eu havia criado; então a gente trabalhava assim, em parceria”, segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 27), sobre

essa parceria que durou neste formato até o ano de 1982. A partir desse ano, Maria Júlia, que havia ficado viúva e estava desmotivada deixou Elisa no comando do Grupo. Após a morte de Maria Júlia, Elisa assumiu a direção geral e artística e seguiu com o Majuro até o ano de 1991, quando teve que finalizar os trabalhos.

6 QUINTO ATO: A FINALIZAÇÃO DA ESCOLA

Maria Júlia teve de sangue apenas um filho homem, Francisco Mariano da Rocha Neto, porém, o carinho que possuía por sua aluna Elisa Machado acabou criando também um laço maternal, “[...] nessa época eu também já era parte da família... Eu vivia com a família mesmo, e passava todos os finais de semana por lá, preparando coisas da Escola”, conforme conta Machado (MACHADO, 2016, p. 14) sobre ter morado com a família Rocha.

Elisa Freitas Machado iniciou seus estudos de *ballet* na Escola Prof.^a. Maria Júlia da Rocha no ano de 1964 quando tinha seis anos de idade e à medida que foi crescendo, cada vez mais tempo passava na Escola. “Eu estava lá todas as tardes, de uma e meia às oito horas da noite. Sendo assim, tive uma vivência um pouco diferenciada das minhas colegas”, assim como relata Machado (MACHADO, 2016, p. 2) sobre as horas diárias que ficava na Escola a partir dos dez anos. Com o desenvolvimento de Elisa, Maria Júlia começou a solicitar sua assistência em algumas aulas, fosse para demonstrar alguns exercícios ou até mesmo para continuar suas aulas quando a mesma necessitava resolver algo fora, segundo Machado:

[...] então tinha essa relação da aluna que desde os treze anos era quem ficava na sala de aula, que ia seguindo com a aula quando uma jornalista chegava antes da hora marcada para entrevistá-la e ela precisava atender, porque o fotógrafo não poderia esperar, ou outras vezes era um telefonema do Conselho Brasileiro de Dança [...]. Então eu ficava substituindo e foi assim que começou, assim que eu comecei a ver, a me dar conta e ela também que eu poderia dar aula. (MACHADO, 2016, p. 15).

Após auxiliar Maria Júlia em algumas aulas, no ano de 1975, Elisa assina seu contrato de professora na Escola. A partir de então também começou a coreografar e em 1979 participou da fundação do Grupo de Dança Majuro, conforme foi relatado anteriormente. A relação maternal existente entre as duas era reconhecida por todos, portanto quando Maria Júlia adoeceu Elisa já começou a assumir o comando da Escola, “Como a Maria Júlia só teve um filho homem, então a sucessora da Escola era a Elisa, foi predestinada, ela não teria, me pareceu, não teria uma escolha”, conforme relata Nunes (NUNES, 2016, p. 11) sobre Elisa ter assumido a Escola. O período de tempo que Maria Júlia ficou doente foi curto, “Ela adoeceu e foi muito rápido, foram alguns meses só e eu tive que tomar conta de todas as minhas turmas que eu já tinha, a companhia, mais as aulas todas, então foi a partir dali que

eu tomei conta de tudo”, assim como conta Machado (MACHADO, 2016, p. 34) sobre esses meses difíceis.

O falecimento de Maria Júlia ocorreu no ano de 1987 e Elisa, conforme já estava no comando, permaneceu com a Escola, “[...] era o esperado porque a Elisa era o braço direito”, bem como recorda Menezes (MENEZES, 2016, p. 10) sobre a naturalidade desse processo.

Conforme foi citado anteriormente, a Escola Prof.^a. Maria Júlia da Rocha era reconhecida por todos pela disciplina e muitos pais matriculavam seus filhos lá devido a essa qualidade. Elisa manteve a Escola nesses moldes apenas por um tempo, porém, naturalmente foi transformando a metodologia aplicada anteriormente, implementando seu próprio estilo e seus ideais adquiridos na Graduação em Direção Teatral, assim como a mesma relata:

É, na realidade, quando ela faleceu eu segui nos mesmos moldes mas [...] Depois que eu terminei minha graduação na UFRGS, eu me abri para outros estudos [...] E então nesse sentido eu comecei a ter muito conflitos internos, e eu queria transformar as coisas. Aí eu tive uma visita de um pai de uma aluna e aquilo foi decisivo para mim. A essas alturas, eu já havia incorporado atividades mais criativas, as crianças tinham um momento criativo, no qual elas escolhiam uma música, criavam suas coreografias, dançavam livremente. (MACHADO, 2016, p. 35).

Essa transformação feita por Elisa não agradou alguns pais que estavam buscando a rigidez na Escola, pois a mesma estava trabalhando com os alunos elementos de criatividade, “Então eu tive muitas pessoas que foram procurar escolas mais rígidas, rígidas no sentido de um clássico mais puro, que fosse formar para uma companhia de repertório. Eu estava me voltando mais para uma arte educação com a dança”, segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 36) sobre essa nova maneira de pensar a dança. Foi então que a conversa decisiva entre ela e um pai de aluna a levou a tomar a decisão de alterar o nome da Escola:

Esse pai então em um belo dia, no final de uma jornada de trabalho ele me pediu um horário para conversar e ele veio assim de certa maneira tomar satisfação, porque Maria Júlia faleceu então eu era a pessoa que seguia, ele quis checar o andamento da Escola. Se continuava sendo um trabalho sério ou não. [...] E ele chega para mim e diz: “Eu quero saber que história é essa assim de trazer alguma coisa, de trazer uma música que goste isso está ficando muito livre”, [...] e ele chegou e disse: “E eu vou dizer para a senhora, o meu filho eu coloquei em escola militar e minha filha eu coloquei aqui, é a correspondente, então eu quero bastante disciplina e rigidez”. (MACHADO, 2016, p. 36).

Assim, Elisa sentiu a necessidade de se libertar dos padrões do trabalho desenvolvido por Maria Júlia na Escola e no ano de 1990 mudou o nome para

Escola Maria Elisa Machado e mais tarde para Centro de Dança, sentindo-se assim mais à vontade para realizar o trabalho que acreditava ser mais adequado naquele momento. No ano seguinte Elisa finalizou os trabalhos da Escola e do Grupo Majuro, conforme recorda:

Mas então a troca do nome e mais tarde a troca de lugar foi algo que a própria vida me impôs, é como morar eternamente na casa da mamãe e do papai, não dá, a gente precisa sair. A gente não deixa de amá-los, mas nós precisamos sair, porque se a gente não sai a gente não cresce [...] Vamos conhecendo outras coisas e vamos evoluindo, desenvolvendo, se transformando, a gente vai se abrindo para o mundo e foi dolorido fechar a Escola, mas foi decisivo para o meu desenvolvimento. (MACHADO, 2016, p. 37).

Quando Elisa finalizou seus trabalhos no endereço da Rua Miguel Tostes outros grupos de dança alugaram o espaço e se instalaram lá. Durante esse período Elisa foi entrevistada para responder sobre a possibilidade de batizarem uma das salas do prédio de Maria Júlia da Rocha, porém, a própria Maria havia dito que não gostaria de uma homenagem assim, “Ela disse inúmeras vezes que não queria que as coisas dela ficassem como em um museu”, segundo Machado (MACHADO, 2016, p. 37), recordando o pedido de sua mestra.

O prédio onde funcionava a Escola foi vendido após alguns anos e hoje aquele local que deixou muitas lembranças boas nas alunas de Maria Júlia está irreconhecível “[...] agora eu passo por aquela quadra, eu não reconheço a quadra da Miguel Tostes porque não tem mais a casa, tem um prédio, está tudo diferente”, assim como conta Barletta (BARLETTA, 2016, p. 10) sobre as mudanças que ocorreram naquele espaço. Mesmo com a morte de Maria Júlia e com a finalização da Escola, aquele ambiente continua vivo na memória de quem lá viveu muitos dos seus momentos mais especiais, “Eu sonho seguido com a Maria Júlia, com todo o ambiente; marcou muito a minha vida”, conforme recorda Menezes (MENEZES, 2016, p. 7) afirmando o quanto aquela época foi marcante em sua vida.

Foram vinte e três anos de uma história que teve como cenário a Rua Miguel Tostes e como protagonista Maria Júlia da Rocha. História essa que se encerrou de maneira repentina, entretanto, foi uma finalização que seria inevitável já que Elisa possuía outros objetivos e desde muito jovem teve a Escola em suas mãos para administrar. A história dessa trajetória de décadas dedicadas ao ensino da arte acabou no ostracismo após o fechamento da Escola, porém, a grande mestra que plantou as sementes de responsabilidade, disciplina e dedicação à dança fez com

que se abrissem outras cortinas e se iniciassem novas histórias. Entre essas novas histórias posso me incluir, já que fui aluna de uma de suas alunas, Cláudia Daronch. Com a realização deste trabalho de conclusão de minha graduação em Dança, pude iluminar um pouco essa trajetória que necessitava ser recordada por aqueles que a viveram e conhecida pelas novas gerações.

7 O FECHAMENTO DAS CORTINAS

Através desta pesquisa sobre a vida de uma das pioneiras da história da dança clássica em Porto Alegre pude compreender que Maria Júlia da Rocha foi muito mais do que isso. Foi uma mulher corajosa e determinada que em plena década de 50 viajava sozinha para Caxias do Sul e que apesar do preconceito sofrido não desistiu de seu objetivo. Dedicou-se incansavelmente sendo diretora, professora e coreógrafa todos os dias da semana, incluindo sábados, domingos e feriados. Foi mãe, não apenas de Francisco Mariano da Rocha Neto, mas das gerações que pelos seus ensinamentos passaram e em cada uma dessas gerações deixou seu legado. Maria Júlia foi artista, intensa, amorosa e exigente, viveu cinquenta e nove anos transbordando emoção e espalhando sua dedicação.

Seu filho Francisco, embora não tenha muitas recordações afirmou que Maria Júlia viveu intensamente seu casamento, tendo seu marido como um grande companheiro e apoiador, inclusive na sua profissão. Segundo ele a Escola foi a vida de sua mãe e ela foi muito realizada com essa escolha profissional.

As quatro alunas de Maria Júlia que foram entrevistadas relataram momentos e características muito semelhantes e principalmente falaram muito sobre a disciplina que era cobrada e a rigidez com que ela conduzia suas aulas. Contrapondo essa relação que acontecia durante as aulas, todas lembram com muito carinho do sentimento maternal que ela demonstrava, sempre preocupada com questões pessoais das vidas das alunas e acolhendo as famílias para que também fizessem parte daquele espaço.

Dentre essas quatro alunas, duas continuam tendo relação direta com a dança, que são Adriana Nunes e Elisa Freitas Machado. Adriana segue fazendo aulas de *ballet* e Elisa ministra aulas de dança clássica e cursos de movimento para atores. Já Daniela e Angela relataram que possuem muita vontade de retornarem às aulas de dança. Todas as alunas afirmaram que carregam consigo os aprendizados de disciplina nas profissões que seguiram.

A metodologia de Maria Júlia era tradicional e natural para a época, porém, mesmo com os xingamentos e objetos que lançava nas paredes para extravasar a irritação, Maria Júlia possuía a preocupação de ensinar além dos passos de dança, por exemplo, fazia o aluno compreender o funcionamento do corpo isolando algumas partes a serem trabalhadas durante um período de tempo determinado.

Também extraía o máximo de sentimento e expressão dos bailarinos em cada movimento executado, aprofundando o estudo artístico da dança. Esses elementos trabalhados por ela em um programa fechado e rígido como o do *ballet* clássico no século XX certamente foram um diferencial no seu trabalho e decisivos para que ela deixasse sua marca na história do desenvolvimento e aprimoramento da dança em Porto Alegre. Digo dança no sentido amplo porque embora a Escola tenha iniciado prioritariamente com aulas de *ballet* clássico, Maria Júlia aos poucos foi abrindo cada vez mais o leque de gêneros de dança que foram agregados e, assim, aumentando as possibilidades corporais de seus bailarinos.

Pude perceber que a Escola Prof.^a. Maria Júlia da Rocha foi um local de imensa vivência e aprendizagem artística, provavelmente o mais completo da cidade na época e até os dias atuais. Esse espaço, mesmo que fisicamente não exista mais no formato daqueles anos, segue presente nas lembranças dos que viveram bons momentos lá e na maneira de agir dos que ainda possuem toda essa bagagem adquirida. A partir de agora, tendo tido a oportunidade de iluminar essa história me sinto parte dela também, pois a cada entrevista fui transportada para a Rua Miguel Tostes número 723 e pude conhecer e vivenciar mais do que uma trajetória, um legado.

O papel de Maria Júlia da Rocha foi muito importante para a história da dança em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, isso é um fator inquestionável, já que a mesma formou muitos dos profissionais que atuam aqui e em outras partes do mundo. Sua história estava adormecida, agora renasce em cada memória que este trabalho carrega, na esperança de que cada profissional, estudante ou amante da dança nos dias atuais e futuros possa descobrir que Maria Júlia da Rocha foi uma grande personalidade da arte regional.

REFERÊNCIAS

ALBA, Eduardo Dall. **Miriam Toigo: uma bailarina brasileira**. Caxias do Sul: São Miguel, 2002.

AMADO, Janaína. **A culpa nossa de cada dia: Ética e História Oral**. São Paulo, 1997.

BARLETTA, Daniela. **Entrevista com Daniela Barletta**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esfid/UFRGS, 2016.

CAMINADA, Eliana. **Considerações sobre o ensino do ballet clássico**. Rio de Janeiro, 2008.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Origem, Evolução e Características da Dança em Porto Alegre**. Porto Alegre, 1990.

DANTAS, Mônica Fagundes; DIAS, Carolina; MAZO, Janice Zarpellon. **O Instituto de Cultura Física de Porto Alegre/RS e suas práticas corporais (1928-1937)**. Porto Alegre: Movimento, 2013.

ENCICLOPÉDIA: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo513984/teatro-do-estudante-do-rio-grande-do-sul>>. Acesso em: 10 abril 2016.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

KILLP, Cecília Elisa; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Fragmentos da memória da dança do Rio Grande do Sul: a arte de João Luiz Rolla**. Porto Alegre, 2007.

MACHADO, Elisa Freitas. **Entrevista com Elisa Freitas Machado**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esefid/UFRGS, 2016.

MACHADO, Elisa Freitas. **Maria Júlia da Rocha: Uma artista visionária**. Porto Alegre: Cidadela, 2016.

MACHADO, Janete da Rocha. **Lya Bastian Meyer: Uma grande dama do Ballet Clássico Gaúcho**. Rio Grande, 2012.

MENEZES, Angela Geyer. **Entrevista com Angela Geyer Menezes**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esefid/UFRGS, 2016.

NAVAS, Cássia. **Dança brasileira, no final do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NETO, Francisco Mariano da Rocha. **Entrevista com Francisco Mariano da Rocha Neto**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esefid/UFRGS, 2016.

NUNES, Adriana. **Entrevista com Adriana Nunes**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esefid/UFRGS, 2016.

SIRENA, Mariana Silva. **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo: análise da coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no *Correio do Povo***. Porto Alegre, 2014.

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA PARA O FILHO DE MARIA JÚLIA DA ROCHA

Geral:

1. Qual a data de nascimento de Maria Júlia da Rocha?
2. Em que cidade ela nasceu?

Descritivas:

1. Como Maria Júlia começou a se envolver com a Dança?
2. Ela recebeu apoio dos pais quando optou por dançar?
3. Como seu pai via a profissão de sua mãe?
4. Como você via a profissão de sua mãe?
5. Você frequentou a Escola?
6. O que mais lhe chamava a atenção na Escola?
7. Você acredita que sua mãe tenha sido feliz com a Escola?

APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA PARA AS ALUNAS DE MARIA JÚLIA DA ROCHA

Geral:

1. Fale sobre sua família (origem, situação).
2. Como se envolveu com a dança?
3. Como foi sua formação em dança?

Descritivas:

1. Em que ano você começou a frequentar a Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha?
2. Por quanto tempo você estudou nesta escola?
3. Como era a estrutura da Escola?
4. Quais modalidades de aulas eram oferecidas aos alunos?
5. Como eram as aulas de ballet na Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha?
6. Quais funções você desempenhou na Escola?
7. Como era sua relação com a “tia Maria”?
8. Como era a relação entre os alunos da Escola?
9. Como funcionavam os espetáculos?
10. Você participou do grupo Majuro?
11. Como era a seleção para integrar o grupo Majuro?
12. Como era a rotina de ensaios do grupo Majuro?
13. Você participou de alguma viagem com o grupo Majuro?
14. Quais os momentos (espetáculos, viagens) mais marcantes desta Escola para você?
15. Como você acha que a experiência vivida nesta escola influenciou na sua formação?
16. Qual sua relação atual com a Dança?

ANEXO A – MODELO DA CARTA DE CESSÃO DO PROJETO GARIMPANDO MEMÓRIAS



ceme
CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA - UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE

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, Fisioterapia e Dança 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