

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Escola de Educação Física

2º ATO: OS HOMENS ENTRAM NA DANÇA DE PORTO ALEGRE- RS

Porto Alegre

2010

Carolina Duarte Diogo

2º ATO: OS HOMENS ENTRAM NA DANÇA DE PORTO ALEGRE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Educação Física.

Orientadora: Lisete Arnizaut Machado de Vargas

Porto Alegre

2010

Agradecimentos

Aos meus pais, por ensinarem a mim valores definitivos, como a honestidade e o respeito ao próximo.

À minha querida avó Hilda, por sua generosidade e sua amizade.

À minha “profe”, Lisete Arnizaut Machado de Vargas, pelas oportunidades oferecidas, por dividir comigo seu conhecimento e amor pela dança, e por me oferecer a sua amizade.

À professora Mônica Dantas, pela disponibilidade e por ser exemplo de profissional e de artista.

A todos os profissionais que, de alguma maneira, influenciaram na escolha da minha profissão e aos alunos, que me fizeram ter certeza dela.

As minhas alunas, pela confiança, pelo respeito e pela troca de experiências a cada encontro.

Ao amigo Angelo Gomes, por sua paciência e suas contribuições fundamentais na elaboração deste trabalho.

E, em especial, a Rony Leal e Antônio Carlos Cardoso, pela disponibilidade em dividir suas histórias, atitude que tornou possível a realização deste trabalho.

A dança é muito mais do que um exercício, um divertimento, um ornamento, um passatempo social; na verdade, é uma coisa até séria e, sob certo aspecto, mesmo, uma coisa sagrada. Cada Era que compreendeu a importância do corpo humano, ou que, pelo menos, teve a noção sensorial de sua estrutura, e seus requisitos, de suas limitações e da combinação de genialidade e sensibilidade que lhe são inerentes, cultivou, venerou a dança.

Paul Valéry

RESUMO

Partindo de um conciso histórico da dança ocidental para situar o leitor, o presente trabalho tem o objetivo de fornecer bibliografia adicional para a história da dança em Porto Alegre. Especificamente, a pesquisa relata a trajetória de bailarinos homens que alcançaram reconhecimento na arte da dança em um período em que eram estigmatizados por escolherem o balé como atividade. Para isso, foram escolhidos três profissionais: João Luiz Rolla, Rony Leal e Antônio Carlos Cardoso. O primeiro estudou e manteve seu trabalho como formador de bailarinos em Porto Alegre, onde manteve sua escola de dança. Os dois últimos complementaram seus estudos e, também dançaram em companhias européias. Esse resgate foi possível através da colaboração de Rony Leal e Antônio Carlos Cardoso através de entrevistas e do fornecimento de imagens e documentos de seus acervos pessoais. Para referir a trajetória de Rolla, a base foi bibliográfica e no seu material, doado ao Centro de Memória de Esporte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras- chaves: Balé – Porto Alegre- RS – História da dança – Homens na dança

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: João Luiz Rolla	17
Figura 2: João Luiz Rolla em Burlesco, 1957	22
Figura 3: João Luiz Rolla com aluna e mães (s/d)	22
Figura 4: João Luiz Rolla em ensaio de Burlesco, 1956	23
Figura 5: João Luiz Rolla, década de 40	23
Figura 6: João Luiz Rolla e Tony Petzhold, década de 40	24
Figura 7: Dança das Horas, alunas de João Luiz Rolla, 1978	24
Figura 8: Rony Leal	25
Figura 9: Rony Leal e Jane Blauth, 1958	32
Figura 10: Rony Leal à margem do Rio Sena, Paris, 1960	32
Figura 11: Rony Leal (s/d)	33
Figura 12: Rony Leal em ensaio fotográfico de La Peur (o medo)	33
Figura 13: Rony Leal, 1966	34
Figura 14: Rony Leal no Theatre Champs Elysées, 1966	34
Figura 15: Antônio Carlos Cardoso	35
Figura 16: Antônio Carlos Cardoso com Marina Fedossejeva, 1958	44
Figura 17: Antônio Carlos Cardoso, 1958	44
Figura 18: Antônio Carlos Cardoso, década de 60	45
Figura 19: Antônio Carlos Cardoso e Iara Rossi (s/d)	45
Figura 20: Antônio Carlos Cardoso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (s/d)	46
Figura 21: Antônio Carlos Cardoso com Ariane Asscherick, Real Ballet de Flandres, Bélgica , 1972	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
1.1 Objetivo	3
1.2 Questão norteadora	3
1.3 Justificativas	3
1.4 Metodologia	4
2 DESENVOLVIMENTO	6
2.1 A Dança Ocidental- um breve panorama	6
2.2 O bailado clássico chega ao Brasil	10
2.3 Homens na dança: contribuições atemporais	10
2.3.1 Beauchamps, Pierre	10
2.3.2 Rei Luis XIV	11
2.3.3 Nouverre, Jean-Georges	11
2.3.4 Delsarte, François	12
2.3.5 Dalcroze, Jacques	12
2.3.6 Diaghilev, Serguei	13
2.3.7 Laban, Rudolf Von	13
2.3.8 Fokine, Michel	14
2.3.9 Nijinski, Vlasvav	14
2.3.10 Balanchine, George	14
2.3.11 Cunningham, Merce	15
2.3.12 Bèjart, Maurice	15
2.4 Em Porto Alegre, os homens também entram na dança	16
2.4.1 João Luiz Rolla	17
2.4.1.1 A trajetória	18
2.4.1.2 Depoimento	21
2.4.1.3 Imagens	22
2.4.2 Rony Leal	25
2.4.2.1 A trajetória	26
2.4.2.2 Entrevista	29
2.4.2.3 Imagens	32
2.4.3 Antônio Carlos Cardoso	35
2.4.3.1 A trajetória	36
2.4.3.2 Entrevista	39
2.4.3.3 Imagens	44
3 CONCLUSÃO	47
4 REFERÊNCIAS	51
ANEXO A: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	
ANEXO B: QUESTÕES DE PESQUISA	

1 INTRODUÇÃO

Esteticamente, a dança pode ser considerada como a mais antiga das artes, capaz de expressar tanto as fortes quanto mais as sensíveis emoções sem utilizar a palavra, pois esta, podendo tudo expressar, por vezes revela-se insuficiente. É uma arte profundamente simbólica, capaz de sugerir ilimitadamente, imagens e associações, cheia de riqueza e vitalidade, dada a natureza de sua forma de comunicação, não racional. (MENDES apud VARGAS, 2003)

O homem dança desde a antiguidade. Imagens fazem registro desta arte já antes do uso da palavra. Dançava para manifestar o que lhe tinha significado: casamentos, falecimentos, nascimentos, colheita e, também, para manifestar o sagrado.

As inscrições feitas na forma de desenhos e símbolos nas paredes das cavernas mostram o interesse do homem primitivo em representar e perpetuar as manifestações de sua cultura.

Hoje, com a facilidade dos meios de comunicação bem como a quantidade de produções acadêmicas e literárias, é urgente o resgate histórico do movimento de dança em nosso país. Um número considerável de publicações traça a história da dança mundial. Destacam seus precursores e sua evolução técnica em diversas modalidades, desde as danças folclóricas até as consideradas cênicas.

No estado do Rio Grande do Sul, observo a carência de produções que apresentem ao povo os artistas e setores envolvidos na arte da dança por aqui produzida.

Em Porto Alegre, a primeira manifestação de bailado culto ocorreu na década de 20. Com coreografia de Mina Black e direção cênica de Nenê Bercht, o espetáculo teatro-coreográfico Conto de Fadas teve a interpretação do grupo Troupe Regional e foi apresentado no Teatro São Pedro.

Para Cunha e Franck (1990), assim inicia o movimento que, anos mais tarde, tornaria a capital gaúcha a cidade com maior número de escolas de dança do país.

Mina Black e Nenê Bercht também foram as responsáveis pela criação e direção do Instituto de Cultura Physica, o primeiro esboço de escola de dança em Porto Alegre. No Instituto, eram ensinadas artes do corpo como Ritmica Dalcrosiana, Plástica Animada e Ginástica Acrobática. Entre as alunas do Instituto, estavam duas

figuras de grande importância na ascensão da dança em Porto Alegre: Lya Bastian Meyer e Tony Seitz Petzhold.

Lya fundou a primeira escola de dança na cidade, a Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, inaugurada em 1931. No ano de 1937, após prestar assistência no Instituto de Cultura Physica, Tony herda o local e o transforma na Escola de Bailados Clássicos Tony Petzhold.

Lya e Tony, além de pioneiras da dança não apenas na cidade de Porto Alegre, mas em todo o estado do Rio Grande do Sul, formaram e impulsionaram profissionais da dança que alcançaram reconhecimento nessa arte.

É importante salientar que no período entre 1930 e 1960 o ensino da dança era predominantemente de Balé Clássico e destinado as moças. Havia certa repressão em relação a homens bailarinos, pois este tipo de atividade não demonstrava o "machismo" que os pais impunham aos seus filhos homens (MEIRELES e MANTELLI, 1989).

Ao que se têm notícias, o primeiro homem a estudar seriamente dança na cidade foi João Luiz Rolla. Ele iniciou sua carreira de bailarino em 1939, na escola de Tony Petzhold. Atuou também como professor e coreógrafo onde, assim como na carreira de intérprete, obteve o reconhecimento da crítica e de seus pares.

O cansaço e a exaustão foram irrelevantes diante do retorno que alcançou como professor, coreógrafo e criador, e do caminho que abriu para os homens na dança no cenário gaúcho. (GOELLNER e KILPP, 2007)

Em 1954, Rony Leal também dá início à sua promissora trajetória. Assim como Rolla, foi aluno de Tony. Dançou profissionalmente na companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e atingiu a colocação de solista dançando em diversas companhias de destaque na Europa, onde desenvolveu sua carreira por vinte anos.

Antônio Carlos Cardoso iniciou sua carreira no teatro. A busca pelas aulas de dança foi complemento à sua formação de ator. Em 1958, começa seus estudos em dança com uma breve passagem pela escola de Tony para, em seguida, estudar com Marina Fedossejeva. Traçando uma carreira semelhante a de Leal, pouco demorou para que ele seguisse seus estudos e a carreira profissional no Rio de Janeiro e Europa.

Décadas depois, os homens ainda são minoria nas danças cênicas. Por isto, proponho através desta pesquisa, destacar os bailarinos pioneiros da capital gaúcha, responsáveis por modificar paradigmas da época e por encorajarem outros

a se dedicarem á arte da dança. Antônio Brigone, Souvarine Louniev, Carlos Moraes, Sólon de Almeida, Tony Abbott, são alguns dos que temos registros. João Luiz Rolla, Rony Leal e Antônio Carlos Cardoso foram escolhidos neste primeiro momento pelo destaque alcançado, pela disponibilidade dos dados e pela viabilização da pesquisa.

1.1 Objetivo

Contribuir com o resgate histórico da dança na cidade de Porto Alegre- RS, destacando figuras masculinas notórias na gênese do movimento de dança nesta cidade, e, por fim, relatar a formação e o trabalho produzido por eles.

1.2 Questão norteadora

Qual foi a formação e a contribuição dos primeiros profissionais de dança do sexo masculino na gênese deste movimento na cidade de Porto Alegre- RS?

1.3 Justificativas

- Ainda hoje é rara a presença de homens em grupos e escolas de dança. O paradigma da dança como arte feminina perdura. Em diversos estilos é predominante a presença de mulheres. A sociedade ainda recebe com estereótipos homens que praticam estilos considerados por ela como “dança de mulher”.

- No período que compreende os anos de 1920 a 1939 - ano em que o primeiro bailarino profissional de Porto Alegre iniciou seus estudos - a dança era uma arte para as moças da cidade. Partindo-se desta realidade, é evidente que as mulheres foram pioneiras desta arte na capital gaúcha. Devido a esta circunstância - do balé para meninas e moças - percebo relevante dar destaque as primeiras figuras masculinas na gênese do movimento de dança em nossa cidade.

A dança, em Porto Alegre, era um mundo quase exclusivamente povoado por mulheres e, mesmo assim, rodeado de preconceitos, onde fazer da dança uma direção de vida era quase uma utopia.

Um bailarino, um homem usando malhas e dançando, era, então, no mínimo, um ser exótico na nossa provinciana Capital. (MALHEIROS apud MEIRELES e MANTELLI, 1989)

- Pertencendo à geração presente observo que os profissionais atuantes pouco conhecem sobre Rolla, Cardoso e Leal, bem como sobre outros bailarinos, professores e coreógrafos notórios na cena artística porto-alegrense no século XX.

- Existe a nosso alcance um farto material descrevendo a história da dança, desde os primeiros registros até os profissionais e produções contemporâneas. Em nosso estado são escassas publicações que narrem os acontecimentos da nossa dança.

- Existe, nesse início de século, um grande interesse em expor figuras femininas historicamente expressivas. Essa realidade tende a descuidar de personagens masculinos importantes nos mais diversos seguimentos.

- Sabe-se que, como ainda hoje, os principais acontecimentos culturais aconteciam nas capitais. Com a dança não foi diferente. Porto Alegre, principalmente pela sua localização geográfica, ponto intermediário entre Rio de Janeiro-BR, Montevideo- UY e Buenos Aires- AR (CUNHA e FRANCK, 2004), locais de efervescência cultural na década de 20 era um solo emergente para as artes, o que nos oferece um farto material para resgates culturais

1.4 Metodologia

Partindo do interesse em revisitar a trajetória de João Luiz Rolla e do acesso ao seu acervo, conservado no Centro de Memória do Esporte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (CEME), deparei-me com a seguinte questão: como a sociedade porto alegrense enxergava os homens no balé naquela época?

Neste momento, o objetivo da pesquisa já estava transformado.

A pesquisa bibliográfica surge como aporte de dados, na tentativa de reproduzir o histórico da dança, desde a antiguidade, seguindo pela dança cênica ocidental e, mostrando as contribuições de determinados homens nesta história.

Seguindo esta nova linha, com objetivo de pesquisar sobre “homens na dança” mas, sem objetivo de dissertar sobre questões de gênero e sim de caráter narrativo de trajetórias, iniciáramos com bailarinos da cidade de Porto Alegre. Isto incluiria Rolla e outros bailarinos. Deparei-me então, com Rony Leal e seu interesse em contribuir com este resgate.

Rony disponibilizou suas lembranças e suas histórias, contadas através de muitas fotos e programas de espetáculos. Em meio a uma de nossas conversas surge naturalmente o nome de Antônio Carlos Cardoso. Estava completo o *pas de trois*¹. E mais histórias e belas fotografias. Tive então, a oportunidade de entrevistá-los, o que foi gravado e logo após transcrito em horas e mais hora, pois tinha o objetivo de ser completamente fiel ao que foi dito pelos próprios atores dessa história. Também foram necessárias algumas trocas de e-mails e telefonemas, pois surgiram dúvidas principalmente quanto as datas dos acontecimentos.

Para remontar o passado de Rolla, já falecido, contei com o auxílio do CEME, da literatura e com o depoimento de uma aluna formada em sua escola.

Tive acesso a um material extremamente farto. Fotos, livros, programas de espetáculo, cartas, reportagens de jornal. Grande parte deste material, infelizmente, sem data ou referência, mas que considerei fundamental para apresentar essas carreiras, por isso, os exponho também.

Ressaltando que o objetivo da pesquisa é divulgar a formação e o trabalho desenvolvido por esses homens não há, portanto, necessidade de expor a vida pessoal dos mesmos.

1. Passo de três. Variação coreográfica para três bailarinos.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 A Dança Ocidental- um breve histórico

A dança é a arte básica da humanidade. Ela é a primeira forma intencional de movimentação e a celebração dos fatos da vida. A dança e a expressão corporal nasceram com a humanidade, uma vez que se utilizam do corpo para expressar ritmos, sentimentos e emoções. (VARGAS, 2003)

Baseados em registros feitos pelo homem através de desenhos de figuras humanas encontrados nas paredes e tetos de cavernas, historiadores puderam perceber que, já na antiguidade, o homem dançava. O homem primitivo dançava por muitos motivos: colheita, alegria, tristeza, casamento, homenagem aos deuses, etc. Dançava para tudo aquilo que tinha significado, sempre em forma de ritual. A dança primitiva era feita em grupo e, inicialmente, não estava submetida a regras nem a disciplina. Podemos, a partir desses relatos, dizer que a dança é a arte mais antiga que o homem experimentou.

A dança no período Paleolítico e no Mesolítico estava sempre unida a um ato cerimonial distinto do habitual. A dança podia ser sacrifício, oração ou ação mágica. A prática invocava ou repelia forças da natureza, curava patologias, comunicava os vivos com os mortos. Já período Neolítico a dança tinha um papel muito importante nos rituais, chegando a ser a arte dominante. Neste momento o sentido da dança se modifica, passa a ser litúrgica, um culto de relação e não somente de participação, ela é um ato cívico, integrada na vida da comunidade e dirigida por ela.

Nas antigas civilizações, como no Egito dos faraós, a prática da dança era muito frequente. Nas tumbas observam-se representações de grupos de dançarinos aparentemente especializados, que acompanhavam os cortejos fúnebres.

No império, foi nos jogos circenses que a dança triunfou. Também era muito apreciada a pantomima dançada (peças de teatro sem falas, apenas com gestual facial e corporal).

Na Idade Média, a dança era vista pela igreja como “coisa do diabo” pelo pensamento bíblico que reforçava o dualismo corpo e mente. Mas, no Renascimento, a censura religiosa foi atenuada e a dança espetáculo encontrou seu caminho teatral. Além da dança culta que estava iniciando, fora dos salões existia ainda a dança popular, com movimentos não sujeitos a regras, com significado e perdurando nos rituais.

O balé² como manifestação artística surge na Itália renascentista. Tem como princípios básicos a postura ereta, a verticalidade corporal, a simetria e o uso do *en dehors*³.

Em 1581, é apresentado o *Ballet Comique de la Reine*⁴, idealizado por Balthazar Beaujoyeux (1535- 1587), maestro italiano radicado na França, a pedido de Catarina de Médicis, esposa do rei da França, Henrique II. A partir de então, a nobreza francesa passa a conhecer o balé, e a França torna-se seu grande palco mundial. Em 1661, o Rei da França, Luís XIV criou a Academia Real de Dança e, em 1713, a *Escola de Dança da Ópera de Paris*. O objetivo do Rei era sistematizar e qualificar o ensino do balé, formando os primeiros profissionais de dança que, por volta do ano 1700, ganha um pequeno espaço nos teatros, ainda como uma coadjuvante das óperas. É também por esse período que o balé começa a ser codificado através de posições básicas instituídas por Pierre Beauchamp (1636-1705).

Em 1830, inicia o período do Balé Romântico, momento em que foram criadas muitas das peças conhecidas mundialmente até hoje, os Balés de Repertório. Essas peças criavam um mundo ilusório que esboçava o ideal das concepções românticas. As peças são longas e coreografadas a partir de composições de músicos como Stravinsky e Tchaikovsky.

A idolatria romântica da mulher, não sob sua forma terrestre, mas como um sonho inacessível, contribuiu para desenvolver, na dança espetáculo, o gosto pela proeza gratuita e pelo maneirismo. Tentando expressar o irreal, estava feito para a leveza da bailarina. O bailarino relegado a subalterno, com a função de lançar ao ar e segurar as bailarinas em voo. Como bem elucida Langendonck (2006), a mulher foi elevada a uma esfera sobre-humana e o homem deixou de ser herói.

2. O termo original em língua francesa “ballet” aparece nesta pesquisa reservado a nomes de espetáculos, companhias ou trechos de textos de referência.

3. Para Fora. Indica a rotação externa da articulação coxofemoral.

4. Balé Cômico da Rainha. O termo cômico deve ser entendido no sentido de dramaturgia de uma comédia.

Em 1909, na Rússia, Serguei Diaghilev, um empresário das artes, deu início à era do Balé Moderno. Diaghilev fomentava a dança como ponto de confluência de todas as artes e começou modificando a cenografia, com decoração e figurinos de Benois, Picasso e Chanel, o que representou grande inovação no espetáculo. O corpo de baile tinha um papel ativo com a participação de Anna Pavlova (1881- 1981), Tamara Karsavina (1885- 1978), Serge Lifar (1905- 1986) e Vaslav Nijinski (1889-1950) como estrelas. (VARGAS, 2003)

É criada então uma escola russa de balé. Porém, foi só depois da Primeira Guerra Mundial que esta arte fomentou sua expansão por todo o mundo.

Como coreógrafo de Diaghlev, Michel Fokine (1880- 1942) revoluciona o Bailado Clássico com coreografias inovadoras, ainda que calçadas na antiga Dança Acadêmica. Com cores vibrantes, coreografias vigorosas e complexas, Fokine não apenas revolucionou a dança, mas revitalizou a dança masculina, que havia sido relegada a ser suporte de fadas e princesas.

A coreografia de Vaslav Nijinski para *L'après midi d'une Faune* (1912) é considerada a primeira manifestação de Dança Moderna no século XX. Com inspiração nos desenhos de antigos vasos gregos, Nijinski criou um bailado bidimensional, a partir do seu ponto de vista das figuras.

Com inspiração na arte renascentista Isadora Duncan (1878-1927) ascende como pioneira da Dança Moderna. Ela criou o estilo ao qual denominou Dança Livre, por não estar sujeito à técnica do Balé Clássico. De pés descalços e com túnicas leves, Isadora desenvolvia movimentos inspirados na natureza. Utilizava-se de músicas previamente compostas sobre as quais geralmente trabalhava na forma de improviso.

Contemporânea de Duncan, Ruth Saint Denis (1877-1968) inspirou sua criação nas danças orientais e também introduz uma atmosfera mística em seus movimentos. Juntamente com Ted Shawn (1891-1972), forma muitos profissionais da Dança Moderna, oferecendo uma formação completa com diversos estilos na Denishawn School⁵. Entre os alunos da escola, estava a americana Martha Graham (1894-1991) que, descontente com a produção e inspiração dos coreógrafos pós-Segunda Guerra Mundial, sentia a necessidade de que a dança assim como as demais artes, retratasse o momento. Para isso, buscou inspiração nas danças

5. Escola de Ruth Saint Denis e Ted Shawn fundada em 1915.

orientais e na ioga, originando a Técnica Graham.

Afirma Garaudy (1980) que, assim como o balé teve sua origem nas necessidades da classe feudal decadente e havia se desenvolvido em resposta às aspirações da nova aristocracia formada no Renascimento, o início do século XX, e ainda mais depois da grande ruptura causada pela Primeira Guerra Mundial, os bailarinos, para expressar sua época e a eles mesmos, tiveram que criar novos meios de expressão: a grande mutação do século não podia mais expressar-se em uma língua morta.

Rudolf von Laban (1879- 1958) inova fundamentando a Dança Moderna sobre a relação espaço, corpo e movimento. Publica Kinetographie Laban (1928), onde descreve a Labanotação, um sistema de notação do movimento.

Merce Cunningham (1909- 2009), considerado pelos críticos precursor da Dança Contemporânea, posiciona-se contra a permanência de modelos acadêmicos na Dança Moderna. Em sua maioria, tais modelos ainda respeitam uma regra narrativa e temática, isto é, a relação dança e música, apesar de mais aberta, ainda permanece na dependência uma da outra, e o espaço cênico continua a respeitar a perspectiva frontal da cena italiana do século XVII. (LANGENDONCK, 2006)

A Dança Contemporânea surge sem a imposição de modelos considerados rígidos e com narrativas fragmentadas. Na segunda metade do século XX, esse estilo ganhou estabilidade nos Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra e também no Brasil.

Este breve histórico da dança ocidental – arte sem obra, relatos ou imagens que nos permitam determinar sua origem - tem por objetivo destacar os principais fatos e personagens de que se tem relato, em uma tentativa de traçar uma história não finalizada, na qual a cada dia surgem obras e atores novos. Traçá-lo em estilo linear, objetiva facilitar a compreensão. Os estilos coexistem de maneira que, no século XXI, tenhamos a dança religiosa, a dança cênica, a dança folclórica e os diversos estilos que as compõe.

2.2 O Bailado Clássico chega ao Brasil

A primeira apresentação de balé realizada em solo nacional ocorreu em 1813, no Real Teatro de São João, Rio de Janeiro- RJ. O espetáculo apresentado nessa ocasião foi dirigido por Lacombe.

Somente um século depois, em 1917, apresentaram-se aqui os Ballets Russos de Diaghilev, com Lidia Lopokova, Leonid Massine e Vaslav Nijinski no elenco. A Companhia dançou os balés “Espectro da Rosa”, “Passaro de Fogo” e “Sherazade”.

Em 1927, Maria Olenewa vem apresentar-se como bailarina da companhia de Anna Pavlova. Permanecendo no Brasil, foi Olenewa quem e fundou a primeira escola de balé do país, a Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Anos mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, muitos artistas russos se refugiaram no Brasil e por aqui continuaram seus trabalhos (VARGAS, 2007).

Entre as obras brasileiras que mais se destacam: Uirapuru, O Garatuja, O Descobrimento do Brasil, Maracatu de Chico Rei e Salamanca do Jarau.

2.3 Homens na dança: contribuições atemporais

A humanidade tem, desde os mais remotos tempos, buscado refinar o gesto na dança através de diversas técnicas e inovações. Desde as primitivas manifestações, procura apurar o movimento para traduzir sentimentos e inspirações.

Sem a pretensão de analisar questões sociais acerca do período em que estão inseridos os personagens a seguir, indico a relevância de homens na história e no avanço técnico em dança.

2.3.1 Beauchamps, Pierre (1631-1719, Versailles, França)

Sistematizou e codificou a Dança Clássica. Uma importante contribuição de Beauchamps foi definir as posições básicas desta dança e, por isso, é considerado por diversos autores como o grande mestre do balé.

A partir desses princípios, esta arte transformou-se na mais duradoura de todas as formas de dança cênica. As inovações na técnica fizeram com que essa dança deixasse de ser apenas um passatempo da corte para tornar-se uma arte promissora.

2.3.2 Rei Luís XIV (1638- 1715, Versailles, França)

Foi responsável pela criação da Academia Real de Dança, na França, no ano de 1661. O objetivo da Academia era sistematizar o ensino do balé, para que este se tornasse arte oficializada. Essa foi a primeira iniciativa de profissionalização da dança. Com a revolução que acontecia nas artes em geral, o ballet recebeu um grande impulso. Os espetáculos saíram de dentro das cortes, e passaram a ser apresentados para o público. Não existem muitos registros das atividades da Academia, mas sabe-se que encerrou as atividades em 1780. Caminada (1999), dia que, embora pouco se saiba do seu funcionamento, a escola deve ter cumprido um papel de grande importância numa época que privilegiou a pedagogia e os princípios nas artes.

2.3.3 Noverre, Jean- Georges (1727-1810, Paris, França)

Para ele, a dança era uma forma de expressão dramática e de comunicação. Combateu o uso de perucas e roupas pesadas das primeiras manifestações do balé, permitindo aos bailarinos maior conforto para dançarem novas técnicas. Publica as Cartas sobre a Dança, importante manifesto sobre seu pensamento e onde idealizou o Balé de Ação (em que defende a dança baseada em uma história dramática).

Tirou-lhes as máscaras pondo-os de frente ao público e fazendo interpretar a dança mais amplamente, composta também pelas expressões faciais. Por primeira vez, se tem o valor de evidenciar o corpo, a sua forma e a sua beleza. A influência desse revolucionário foi determinante, e converteu o *Ballet* em gênero artístico completo e independente. (VARGAS, 2003)

2.3.4 Delsarte, François (1811- 1871, Solesmes, França)

Uniu o conhecimento da linguagem do corporal (movimento) com a linguagem da alma (pensamento). Ocorre a ruptura com o Balé Clássico - a única dança considerada artística até então - através da crise da concepção artística vigente. Delsarte desenvolveu um minucioso trabalho, tendo como meta descobrir a relação entre a linguagem gestual humana e seus significados.

Com o pensamento delsartiano surgiu uma ligação direta entre o corpo e a alma, entre o físico e o espiritual; e foi a criação dessa nova linguagem corporal que deu o primeiro - e talvez mais importante - passo em direção a uma nova proposta de dança distante do formalismo e mais próxima do que, mais tarde, se consolidaria como sendo uma das mais importantes nos séculos posteriores. Com o pensamento delsartiano, a dança passou a ter só um guia: a própria alma humana. (GIRAUDET, 1977)

2.3.5 Dalcroze, Jaques (1865- 1950, Viena, Suíça)

Criou um sistema de educação global do indivíduo, baseado na ginástica, no solfejo e no ritmo - a Eurritmia. Esse sistema define uma relação estreita de dependência entre o movimento e a música. Seu método influenciou artistas como Mary Wigman (1886-1973), Kurt Joss (1901- 1979) e Rudolf Von Laban (1879-1958).

O gesto em si nada é. Todo o seu valor está no sentido que o anima, e a dança mais rica em combinações técnicas de atitudes corporais nunca deixará de ser apenas divertimento sem alcance se seu objetivo não for pintar em movimentos as emoções humanas. (DALCROZE, 1935)

2.3.6 Diaghilev, Serguei (1872- 1929, Perm, Rússia)

Grande empresário das artes, que acabou por investir com sucesso na arte da dança. Foi criador dos Balés Russos que revolucionaram e trouxeram de volta o público de dança aos teatros.

O nome de Diaghilev ocupa lugar de destaque na história da dança contemporânea pela inestimável contribuição de seu trabalho renovador e por ter apresentado o balé russo ao mundo ocidental pela primeira vez. (ACHCAR, 1998).

Ele instituiu peças em apenas um ato (até então as peças completas eram compostas de dois ou mais) e, por seu intermédio, grandes músicos e artistas plásticos voltaram a se interessar por compor e desenhar para dança. Ele também foi o responsável pela aparição de bailarinos como Nijinski, Anna Pavlova, Serge Lifar e Tamara Karsavina, dentre outros. Além disso, revitalizou a dança masculina na Europa, que estava estremecida desde a era do Balé Romântico. Segundo Serge Lifar, “os Ballets Russos foram, durante vinte anos, o centro receptor e emissor da vida do ballet no mundo inteiro.”

Com Diaghilev, o ballet converteu-se em uma festa de todos os sentidos, suas coreografias sucessivas haviam mudado profundamente a tradição acadêmica. (BOURCIER, 1981)

2.3.7 Laban, Rudolf Von (1879- 1958, Bratislava, Eslováquia)

Criou um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente, a Labanotação, que tem por princípio básico descrever o movimento do corpo em relação ao espaço que ocupa.

Sua contribuição está entre os fundamentos principais da Dança Moderna e faz parte de muitas abordagens da Dança Contemporânea.

Além de seu trabalho criativo, teórico e de análise da dança, Laban também se dedicou à realização de propostas de dança para as massas e de princípios de análise de movimento aplicados a operários.

2.3.8 Fokine, Michel (1880- 1942, São Petesburgo, Rússia)

Foi o primeiro inovador no terreno da Dança Acadêmica, mas nem por isso deixou de basear-se nela. (LIFAR,1968). Criou um ballet rico em cores, expressões e dinamismo.

Trabalhou nos Estados Unidos da América onde formou várias companhias. Criou diversos balés mundialmente conhecidos, entre eles: *Les Sylphides*, *A morte do Cisne*, *O Pássaro de Fogo*, *Sherazade*, *O Espectro da Rosa* e *Petruschka*.

2.3.9 Nijinski, Vlasvav (1889- 1950, Kiev, Rússia)

Nijinski foi bailarino dotado de técnica considerada extraordinária. Por expectadores e críticos da época chegou a ser dito “deus da dança” ou “a oitava maravilha do mundo”. Nijinski revolucionou o balé conciliando sua técnica com um poder de sedução da platéia. Foi também coreógrafo arrojado para o início do século XX, tendo coreografado obras muito questionadas na época, como *L’après midi D’un Faune*.

2.3.10 Balanchine, George (1904- 1983, São Petesburgo, Rússia)

Como coreógrafo, revolucionou o pensamento sobre a dança no mundo, conectando novos conceitos com o tradicional balé, foi um dos criadores do Balé Moderno. É considerado por críticos como o criador com mais conhecimento musical de sua geração. Sua produção inclui ainda coreografias para filmes, óperas e musicais. Teve como meta conceber uma identidade estadunidense para a dança.

Com ele, deu-se o início da Dança Neoclássica nos Estados Unidos, em uma tentativa de síntese entre a Dança Clássica e a Moderna.

2.3.11 Cunningham, Merce (1919- 2009, Centralia, EUA)

Considerado um ícone da vanguarda modernista na dança, Cunningham fez escola. Com uma técnica rigorosa e cerebral, deixou uma espécie de novo classicismo ao ritmo da cidade e aos tempos modernos, ora rejeitando, ora assimilando influências do Balé Clássico. Rompeu a aliança entre som e movimento introduzindo o elemento casual, como coreografar sem a interferência da música e defendendo a independência da dança em relação a uma narrativa.

2.3.12 Béjart, Maurice (1927-2008, Marselha, França)

Uniu o clássico com as necessidades de inovação da metade do século XX. Sobre o estilo coreográfico de Béjart, Landendonck (2006) afirma: mostrou-se muito interessado em experiências de dança com música moderna. Trouxe para a cena os problemas da vida cotidiana e o drama do homem contemporâneo.

Surge assim, uma espécie de dialética na história da dança de nossa época. A dança moderna, no início do século, é a primeira negação ao Balé Clássico. No meio do século, aparece a negação da negação (GARAUDY, 1980).

2.4. Os homens de Porto Alegre- RS também entram na dança

2.4.1 João Luiz Rolla



Figura 1: João Luiz Rolla

2.4.1.1 A trajetória

Quando surge o interesse pela dança, Em 1938, João Luiz Rolla estava com 27 anos e era atleta de 110 metros com barreira no Sport Clube Internacional.

O interesse por artes veio desde criança, mas foi somente em 1939 que iniciou sua trajetória em dança. Convidado por Tony Petzhold para fazer parte de sua escola, que, assim como as demais da época contava com poucos rapazes para os *pas de deux*⁶. No mesmo ano, já era o primeiro príncipe da Escola de Tony, na sua primeira montagem do espetáculo A Bela Adormecida.

Desde pequeno meus pais sempre me levavam para ver os espetáculos teatrais da cidade e eu, fui gostando disto tudo. Na verdade, eu sempre gostei disto, posso dizer que, mesmo sem saber, a dança nasceu comigo, estava aqui no meu corpo, eu sentia- e ainda sinto- necessidade de dançar. (ROLLA, 1969)

Segundo relatos, Rolla era aluno aplicado nas aulas de balé. Fazia todas as aulas que podia para compensar o fato de ter começado relativamente tarde. Mais do que isso, Rolla tinha o desejo de ser profissional da dança. Isto fez com que ele procurasse complementar sua formação no Rio de Janeiro- RJ, em Buenos Aires- AR e Montevidéu- UR.

Depois de doze anos de estudos e assistência na Escola de Bailados Clássicos Tony Petzhold, onde foi partner de Beatriz Consuelo, Taís Virmond, Elenora Oliosí e, da própria Tony, Rolla sentia-se preparado para ter o seu próprio espaço.

Para Rolla se tornar professor, sabia que precisava conhecer muito sobre o que envolvia uma escola de *ballet*, e não só transmitir seus conhecimentos de dança. Por isto, aprofundou conhecimentos sobre música, cenário, iluminação, maquiagem, figurinos e coreografia. (GOELLNER e KILPP, 2007)

Em 1951, inaugura a Escola de Dança João Luiz Rolla, em Porto Alegre. O lugar era pequeno e a procura foi muito grande, já no início dos trabalhos. Pelas palavras de Rolla (apud BALDI, 1999): “A princípio pensei que ia ter uns vinte ou trinta alunos e foram quase noventa.”

6. Passo de dois. Variação coreográfica para dois bailarinos.

No mesmo ano da inauguração da Escola, um primeiro espetáculo: *Divertissement*. Apresentado no Teatro São Pedro, era composto por trechos de Balés de Repertório como Coppélia e O Quebra-nozes, entre outras coreografias do próprio Rolla. Depois disso, seguindo a tradição das escolas de dança, um espetáculo no encerramento de cada ano letivo.

João Luiz Rolla foi pioneiro não só como bailarino, mas também como professor, tendo sido o primeiro homem a ter escola de dança no Rio Grande do Sul. Também foi primeiro montar um Balé Moderno em Porto Alegre. Grand Canyon Suíte (1958) foi um espetáculo considerado inovador por apresentar projeções no palco e figurinos mais modernos do que o usual. Foi também a sua escola a primeira a oferecer aulas de *Jazz*⁷ na cidade.

Depois de alguns anos de trabalho, lecionava só para as classes mais avançadas. As turmas iniciantes ficavam a cargo de suas alunas-assistentes. Como descrevem relatos, Rolla primava pela disciplina de seus alunos.

Em 1964, a Escola de Dança João Luiz Rolla transfere-se para o Auditório Araújo Vianna onde fixou-se até 1984.

Estabeleceu um convênio com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre, com o compromisso de participar dos *Ballets* incluídos nas temporadas líricas do Teatro São Pedro. (CUNHA e FRANCK, 2004)

Com um público total de aproximadamente 14 mil pessoas, Rolla coreografa e dirige, em 1969, o espetáculo - Uma Experiência pelas Fronteiras Sem Fim da Dança. Inspirado na trilha sonora do Filme 2001: uma odisséia no espaço, de Stanley Kubrick, criou um espetáculo reconhecido por seus pares, pelo público e pela crítica.

Para o jornal Correio do Povo (s/d), Aldo Obino escreveu sobre o espetáculo:

João Luiz Rolla comemora seu triênio de culto à dança da melhor forma: maturidade e criatividade coreográfica e maestria de dança autêntica, contando com um quadro de assessores, no final, devidamente aplaudidos [...]

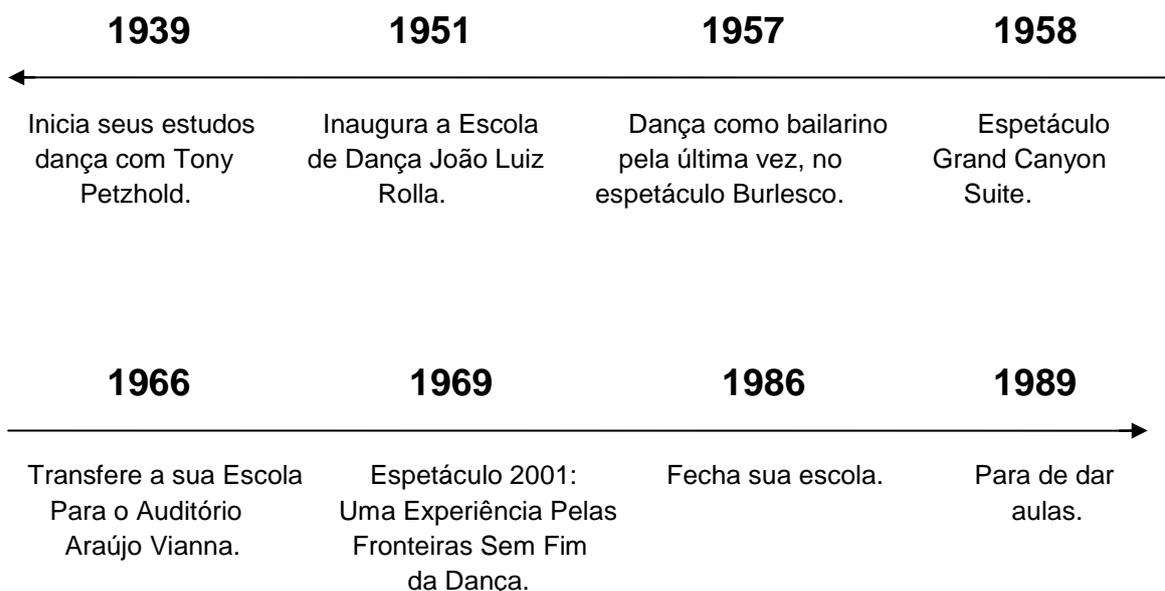
7. Estilo coreográfico originado nos estados unidos no início do século XX. Tem raízes essencialmente populares e na cultura negra, assim como o estilo musical.

Após sua escola ter sido retirada do Auditório Araújo Vianna em 1986, Rolla permaneceu ensinando dança e coreografando em outras escolas e grupos da capital. Por essa época formou o Ballet de Câmara de Porto Alegre e o Grupo Regina Guimarães.

Os principais espetáculos produzidos por João Luiz Rolla foram:

- Burlesco, 1956.
- Grand Canyon Suíte, 1958.
- Assassinato na 10ª Avenida, 1960.
- 2001: Uma Experiência Pelas Fronteiras Sem Fim da Dança, 1969.
- Crime em um Night Club, 1970.
- O Brasil Dança, 1972.
- Dança das Horas, 1978.
- Funeral de um Lavrador, 1980.
- Verde que te Quero Ver, 1984.

Recebeu o título de Cidadão Emérito de Porto Alegre no ano de 1988. Em 1989, Rolla encerra suas atividades como professor, devido a problemas de saúde e à idade já avançada. Faleceu na capital aos 86 anos, em maio de 1999.



2.4.1.2 Depoimento

Depoimento de Neusa Frasca, ex- aluna de Rolla:

Foram quinze anos de aula de dança com o Rolla. Eu entrei com cinco anos e sai com vinte, quando eu casei e me mudei para Bahia.

Eu tenho inúmeras recordações maravilhosas. Eu me lembro bem da aula que ele dava, dos exercícios. Nós tínhamos ensaios das coreografias separados das aulas. Ele fazia as coreografias em aula, mas ensaiávamos fora. No segundo semestre do ano nós ensaiávamos também nos sábados à tarde.

Eu lembro que ele não levava os Balés de Repertório inteiros. Mostrava pedaços de Dom Quixote, pedaços de Coppélia, pedaços do Lago dos Cisnes. O que estava melhor era apresentado. Sempre todas as alunas dançavam.

Não tínhamos praticamente alunos homens. Era em geral era o Rolla quem dançava conosco ou os amigos dele que vinham para participar das coreografias. Até porque os pais não gostavam que nós dançássemos com rapazes... Eles preferiam que nós dançássemos entre nós, só. Danças individuais, sem homens. Esses homens vinham dançar na nossa escola a partir dos ensaios do segundo semestre. Eu, propriamente, nunca dancei pas de deux.

O primeiro balé moderno que ele fez foi o Grand Canyon Suíte. A gente usava malhas, era uma inovação no palco. Isso foi entre 50 e 60. Depois eu fiquei mais uns anos, mas só fazendo aula, sem me apresentar, me desvinculava dos espetáculos.

Ele era bastante rígido, ele levava sempre uma varinha que ele gostava de bater no chão e mostrava as coisas. Ele mandava fazer coisas em casa, dava tema para a gente ensaiar.

O pessoal aqui não visava um profissionalismo. Aqueles que queriam ser profissionais de dança, ele encaminhava para outros lugares. Ele formava mestras de escolas de dança. Formava mais professores de dança do que bailarinos profissionais. No meu caso ele lançou uma semente, eu nunca deixei de estar envolvida com a dança.

2.4.1.3 Imagens



Figura 2: João Luiz Rolla em Burlesco, 1957



Figura 3: Rolla com aluna e mães (s/d)



Figura 4: João Luiz Rolla em ensaio de Burlesco, 1956

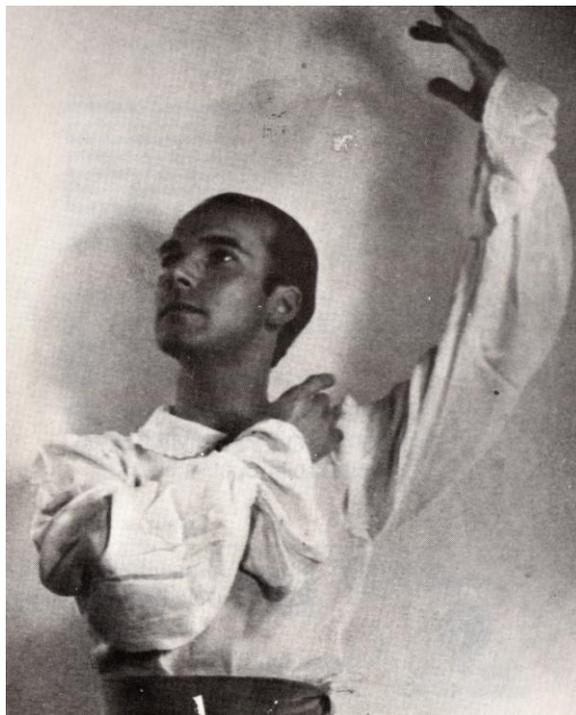


Figura 5: João Luiz Rolla, década de 40



Figura 6: João Luiz Rolla e Tony Petzhold (s/d)



Figura 7: Dança das Horas, alunas de João Luiz Rolla, 1978

2.4.2 Rony Leal



Figura 8: Rony Leal

2.4.2.1 A trajetória

O interesse por arte veio de criança. Rony Leal morava com a família atrás do antigo Cine Teatro Colombo e costuma espiar e ouvir a música dos espetáculos.

Os estudos em dança iniciaram no ano de 1954, na Escola de Bailados Clássicos Tony Petzhold. Rony tinha então dezoito anos. Trabalhava em banco durante o dia, à noite, as aulas de balé.

Nessa época, em Porto Alegre, existiam três escolas de dança: a de Tony Petzhold, a de Lya Bastian Meyer e a de Salma Chemalle.

Com Tony, Rony estudou entre 1954 e 1956. Dançou entre outros espetáculos A Dança Através dos Tempos e A Bela Adormecida, onde dançou o papel de príncipe. Com Lya ficou entre 1956 e 1957, e apresentou-se no espetáculo Rapsódia em Blue.

Em 1957 vai para o Rio de Janeiro- RJ aprimorar sua técnica. Assim como Antônio Carlos Cardoso, Jane Blauth e Carlos Moraes. Foi estagiário na companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro onde teve aulas com Eugênia Feodorova (1925- 2007). Dançava em espetáculos e, para se manter, fazia shows em casas noturnas, assim como grande parte dos que escolhiam a dança como profissão naquela época.

No ano de 1960, vem apresentar-se no Brasil a companhia francesa Grand Ballet du Marquis de Cuevas.

Rony pediu para ter aulas com os bailarinos da companhia e, ao final da temporada, agradeceu a oportunidade à Bronislava Nijinska, mestra de balé da companhia. Nessa ocasião, ela comenta que estarão precisando de homens na montagem de A Bela Adormecida, mas que a companhia não poderia levá-lo para a França. Sem condições para arcar com os gastos da viagem, Rony vai ao Palácio Itamaraty, que por essa época era ainda situado no Rio de Janeiro- RJ. Em uma vaga de última hora, de navio que transportava café, ele embarca para a Europa, com dinheiro para se manter por uma semana. Chegando lá, depois de trinta e sete dias de viagem em navio cargueiro, o corpo de baile já estava completo. Foi então convidado para ser estagiário da companhia, aceitou.

“Cheguei a Marseille com dinheiro para ficar só uma semana. Mas eu tinha confiança em mim mesmo. Quando eu fui pra Europa eu não estava preparado, mas quando tive esse convite, achei melhor me preparar lá do que no Rio de Janeiro.”

Rony Leal, em entrevista

Com a morte de Marquês de Cuevas em 1961, a companhia se extingue e Rony segue para a Holanda, onde fica por um ano e meio dançando no Amisterdã Ballet.

Depois deste período, volta para a França, onde teve a oportunidade de trabalhar com Rudolf Noureiev, na L'Ópera de Marseille. Rony comenta que foi um período muito proveitoso, pela grande quantidade de ensaios e espetáculos.

Em reportagem do jornal Folha da tarde, (s/d), foi publicado:

[...] ao sair daqui, com vontade firme de vencer pelo seu talento, Rony levava uma promessa para consigo e para os amigos. Já dançou com ex- conjunto Marquês de Cuevas. Já foi solista do Ballet de Amisterdã. Agora, integra, figurando entre os melhores, o Ballet de Marcelha [...] Seu nome já figura em separado e em letras luminosas nos cartazes do Ballet francês.

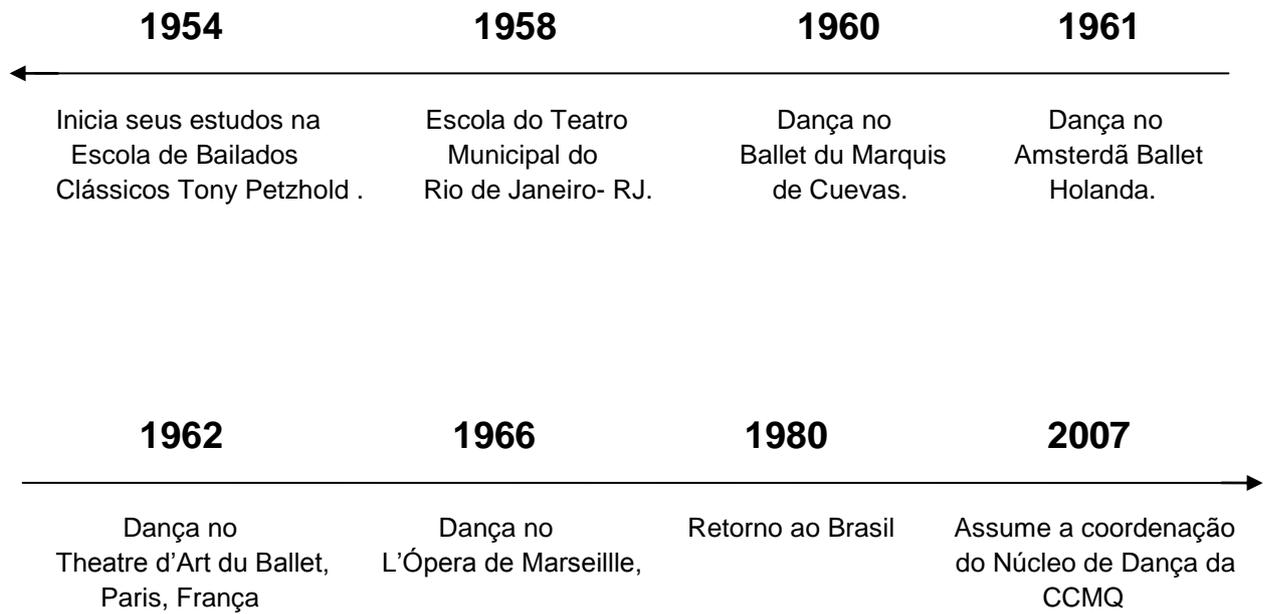
Em 1966 dança com Roland Petit, na L' Ópera de Marseille. Saindo desta companhia, Rony vai dançar no Theatre d'Art du Ballet, fundado por Anna Galina, em Paris. Nesta, dançou todo repertório do Michel Fokine e trabalhou com Lorca Massine.

Na década de 70, participa como bailarino e coreógrafo em diversos programas da televisão francesa.

O retorno ao Brasil acontece em 1980. Rony estava de volta a Porto Alegre. Mas, descontente com as oportunidades oferecidas na capital gaúcha, parte para São Paulo, ministrando aulas em uma escola de dança na cidade de Santos.

De volta a Porto Alegre, ministrou oficinas de Balé Clássico no Centro de Desenvolvimento da Dança, vinculado ao Instituto de Artes Cênicas da secretaria de cultura do Rio Grande do Sul, na década de 90.

Trabalhou como produtor cultural independente e ministrou cursos até ser contratado pelo governo estadual como coordenador do núcleo dança da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ).



2.4.2.2 Entrevista

Entrevista com Rony Leal, realizada em 4 de setembro de 2009.

O início

Tinham só três escolas de dança em Porto Alegre, a da Tony Petzhold, a da Lya Bastian Meyer e a da Salma Chemalle, homens não tinham. O Rolla era da educação física. A Dona Tony e a Lya foram professoras de educação física também. Queriam fazer a escola e pegavam essas pessoas pra dançar, segurar no *pas de deux*. Então os homens eram muito disputados pra abrilhantar segurando as bailarinas. Eu dancei muito tempo na Tony, mas era assim: quem dançava na Tony não podia assistir os espetáculos da Lya.

A gente via só escondido, existia certa rivalidade. Mas eu não ligava pra isso, sempre fui interessado no trabalho.

Fizemos excursões para o interior. A Tony fez uma vez a Dança Através dos Tempos. Foram cinco anos. Depois eu fiz uma peça de teatro infantil que era O Circo é Seu, de Glênio Peres.

Depois a Tony montou pela primeira vez a coreografia completa de A Bela Adormecida (1957). Eu fazia o príncipe.

Eu, a Jane Blauth e o Carlos Moraes fizemos um recital no Teatro São Pedro. Antigamente não tinham licitações, marcávamos direto com o Dante Barone. Nós dançávamos com orquestra, sempre com orquestra.

Rio de Janeiro

Depois disso fui pro Rio de Janeiro, para a Escola de Bailados do Teatro Municipal (1957/58). Foi quando entrou a Eugenia Feodorova. Ela montou pela primeira vez no Brasil o Lago dos Cisnes completo, em 1959. Foi então que ela solicitou estagiários do corpo de baile. Jane Blauth, Carlos Moraes, Antonio Carlos Cardoso, e eu entre eles.

Europa

Em 1960, Marquês de Cuevas veio se apresentar no Rio de Janeiro. Eu pedi para fazer aula, para saber estilos diferentes. No final da temporada, levei um buquê de flores agradecendo para Bradislava Nijinska. Ela falou que ia precisar, em Paris, de elementos jovens, porque ela iria montar a *Bela Adormecida*. Mas que não poderiam me levar porque a companhia estava completa. Aí eu enlouqueci, o Teatro Municipal estava há três meses sem pagar. Aí eu fui ao Palácio Itamaraty, e me disseram que tinham um navio brasileiro, que levava café para a Europa que tinham cabines que às vezes davam para estudantes. Disseram que tinham estudantes esperando há um ano, só se houvesse uma desistência, e houve. Foram trinta e sete dias de viagem. Cheguei a Marseille com dinheiro pra ficar só uma semana. Mas eu tinha confiança em mim mesmo. Quando eu fui pra Europa eu não estava preparado, mas quando tive esse convite achei melhor me preparar lá do que no Rio de Janeiro.

Quando eu cheguei lá faltava uma semana para o espetáculo e a companhia já estava completa. Disseram que eu ficaria de estagiário, fazendo todas as aulas. A gente dançava todos os dias, menos na segunda-feira. Com isso eu adquiri muita experiência: dançando todos os dias com orquestra.

Em 1961, o Marques de Cuevas morreu. A mulher dele não quis seguir com a companhia.

Eu fui para Holanda, fiquei lá um ano e pouco e voltei pra Paris. Fui fazer a Ópera de Marseille, fiquei lá dois anos. Eu trabalhei com Rudolf Noureiev. Esses dois anos foram maravilhosos porque a gente trabalhava feito cão.

Depois eu entrei numa companhia chamada *Theatre d'Art du Ballet*, que foi fundada pela Anna Galina. Nessa companhia eu fiquei por quatro anos. Onde dancei todo repertório do Michel Fokine. Trabalhei com Lorca Massine. Tudo o que eu podia aprender em Paris, eu aprendi, dos 20 aos 40 anos.

A volta ao Brasil

Com 45 anos eu voltei para o Rio de Janeiro. Eu pensei “aprendi tanto, trabalhei tanto, com meu potencial e experiência eu posso dar muito ao Brasil”. Mas

eu me enganei muito... Porque aqui é muito diferente. Aqui quer teatro é difícil, quer uma verba é difícil. Quem dança aqui é porque ama, porque é muito difícil.

Depois disso eu fui pra São Paulo, onde eu dava aulas.

Então eu voltei para Porto Alegre-RS para trabalhar no Centro de Formatividade de Dança, na Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ). Quando acabou eu comecei a trabalhar como produtor cultural. Eu cheguei à conclusão de que eu não quero perder mais muito tempo. Então eu parei e agora há três anos eu fui contratado pela Secretaria de Cultura para dirigir o núcleo de dança CCMQ.

Então é muito difícil em Porto Alegre, ainda bem que tem a CCMQ. Mas eu vou continuar lutando pela dança. Enquanto eu estiver aqui, eu vou abrir as portas.

2.4.2.3 Imagens



Figura 9: Rony Leal e Jane Blauth, 1958



Figura 10: Rony Leal à margem do Rio Sena, Paris, 1960



Figura 11: Rony Leal (s/d)

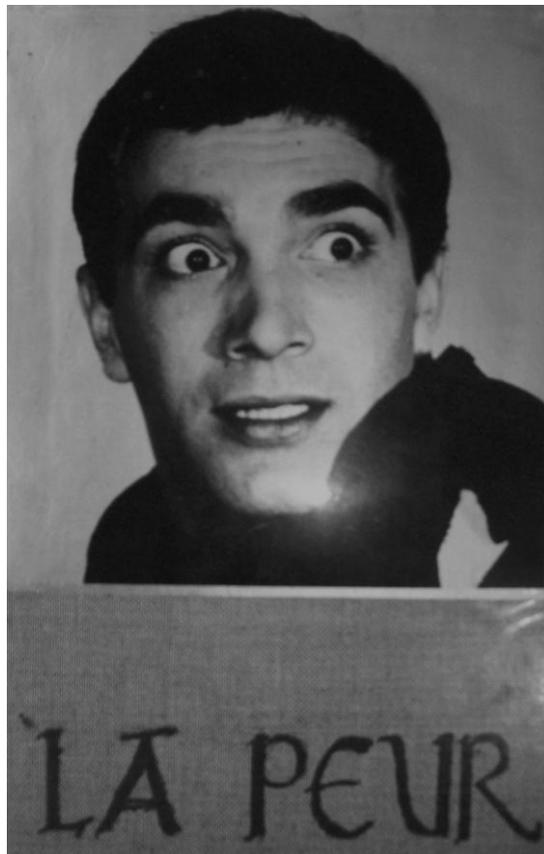


Figura 12: Rony Leal ensaio fotográfico de La Peur (o medo)



Figura 13: Rony Leal em Paris, 1965



Figura 14: Rony Leal no Theatre Champs Elysées, 1966

2.4.3 Antônio Carlos Cardoso



Figura 15: Antônio Carlos Cardoso

2.4.3.1. A trajetória

A dança surgiu para Antônio Carlos Cardoso como complemento de seus estudos de teatro, em 1958. Depois de uma rápida passagem pela Escola de Bailados Clássicos Tony Petzhold, com a qual dançou a montagem de A Bela Adormecida, inicia sua formação de três anos com Marina Fedossejeva. Como exceção a outros bailarinos da época, pode contar com o apoio da família, especialmente de seu cunhado, que o incentivou a buscar o profissionalismo.

Seguindo o caminho de outros bailarinos promissores como Jane Blauth e Rony Leal, procurou aprimorar-se no Rio de Janeiro- RJ, centro cultural do país na época e onde estava localizada a única companhia de dança profissional da época.

Em 1960, Antônio Carlos fez audição iniciou sua carreira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro como estagiário, onde tem aulas com Tatiana Leskova (1922) e Eugênia Feodorova (1925- 2007).

Para complementar o que ganhava como estagiário no Teatro Municipal, fazia shows em casas noturnas e dançava as coreografias de palco programas de televisão.

“Eu ficava das 9 às 14 horas no Teatro Municipal, saíamos dali pegávamos um taxi e íamos para a televisão: uma cantora na frente, os bailarinos atrás. Essas coisas todo mundo via, mas a gente tinha que fazer, dava o dinheiro, e de noite era no Teatro Carlos Machado, e às vezes a gente ainda pegava uma aula de profissionais com a Tatiana (Leskova), de graça, é claro. Depois dávamos uma descansada e já íamos para o Copacabana Palace.”

Antônio Carlos Cardoso, em entrevista

Em 1965 faz audição para o Ballet Nacional de Marseille e é contratado para uma turnê. Seguindo caminho na Europa, vai para a Alemanha dançar no Ballet da Opera Stadttheater Bonn e depois na Badisches Staatstheater.

De volta ao Brasil, em 1967, Antônio Carlos desembarca em São Paulo- SP, onde volta a dançar em programas de televisão, incluindo o Boa Noite Cinderela, programa de grande audiência, apresentado por Silvio Santos.

Por essa época, dançando na Sociedade Ballet São Paulo, surge seu interesse em coreografar. Cria “Sem Título”.

Novamente na Europa, desta vez para a Bélgica, no Real Ballet de Flandres, onde também atuou como coreógrafo. Nesse período, 1972 a 1974, estudou também Dança Moderna e montagem coreográfica com Hans Von Maden.

No ano de 1974 volta para São Paulo e assume a direção artística do Corpo de Baile Municipal (atual Balé da Cidade de São Paulo)- Teatro Municipal de São Paulo- cargo que assumiu até 1980.

Em reportagem de 1974:

[...] O entusiasmo se justificava porque o novo coreógrafo, trazido da Europa pelo recém- estruturado Departamento Municipal de Cultura, é um brasileiro de 34 anos que tem uma carreira brilhante: foi um dos fundadores do grupo paulista Dança Viva (com Marilena Ansaldi) e o primeiro coreógrafo brasileiro a montar um balé para o repertório regular de uma companhia européia [...]

Sob sua direção, juntamente com Iracity Cardoso e Marilena Ansaldi, a companhia, antes de repertório predominantemente clássico, abre espaço para um mais perfil moderno.

O aspecto negativo desta mudança foi a resistência apresentada por algumas bailarinas em aderir as propostas da nova direção. O abandono das sapatilhas de ponta e as contorções da Dança Moderna eram, para elas, heresia. (BOGÉA, 2009)

Antônio Carlos recebeu prêmio Governador do Estado de São Paulo por serviços prestados à dança no ano de 1979.

Em uma apresentação do Corpo de Baile na Bahia, é convidado para criar o Balé do Teatro Castro Alves (Salvador- BA) que, durante a sua coordenação, inicia carreira internacional.

Em reportagem de Helena Katz, para a folha de São Paulo em maio de 1981:

Quando a diretoria do Teatro Castro Alves anunciou a criação de um balé oficial da Bahia, uma expectativa tomou conta do mundo artístico local. A grande questão era saber quem, afinal, seria escolhido para dirigir a companhia. E a decisão de convidar Antônio Carlos Cardoso parece que agradou a todos. Afinal, além de um respeitável currículo profissional, Cardoso foi o responsável pela ascensão do Corpo de Baile Municipal de São Paulo, que dirigiu de 1974 até dezembro do ano passado, transformando-o na mais respeitável companhia de dança do país [...]

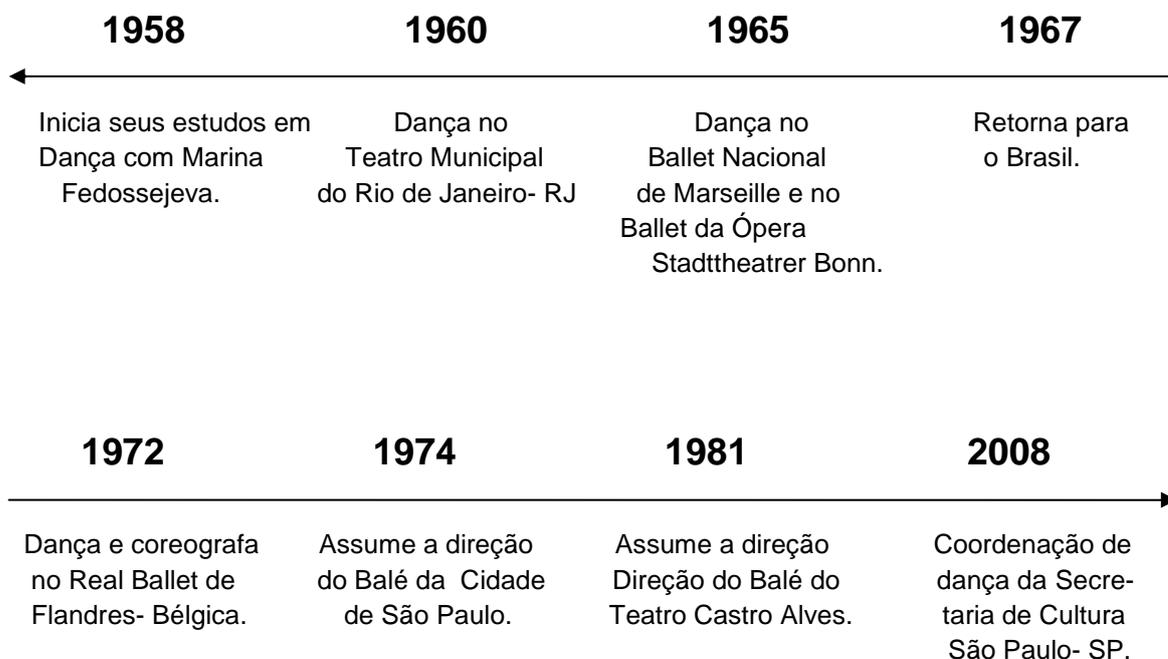
Na direção deste grupo ficou entre 1981 e 2005, com algumas interrupções, períodos em que trabalhou na Suíça (École de danse de Genève) na Alemanha (Ballet da Ópera de Berlim) e em Portugal (Companhia de Dança de Lisboa e Balé Nacional de Portugal).

É também em Salvador que inicia seus estudos em fotografia, no ano de 1998, atividade que manteve paralelamente ao trabalho na companhia, fotografando, principalmente seus bailarinos.

Antônio Carlos participou de exposições fotográficas no Brasil e exterior, incluindo a publicação de suas fotografias na revista alemã Ballettanz (edições de janeiro e novembro de 2003).

Em 2005 retornou a Porto Alegre, mas em 2008, a convite de Marilena Ansaldi e José Luiz Paes Nunes, assumiu a coordenação de dança da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo.

Hoje mantém seu trabalho como fotógrafo e ministra oficinas e cursos em diversos grupos de dança da capital gaúcha.



2.4.3.2 Entrevista

Entrevista com Antônio Carlos Cardoso, realizada no dia 31 de março de 2010.

O início

Eu comecei no Teatro, aí eu fui fazer aulas com a Marina Fedossejeva para ter a vivência da dança. Naquela época, o pessoal usava pseudônimo, pra não ser descoberto. Na montagem de Tony Petzhold da Bela Adormecida, Alexandre Costa era o nome do Carlos Moraes. E eu entrei lá... Tinha um monte de gente. Eram os cinco grandes solistas da Tony: a Thais Virmond, a Maria Amélia, a Jane Blauth o Rony Leal e o Carlos Moraes.

Naquela época era feito com a cartilha, e ali dava a descrição de cena por cena. A pessoa fazia meio que pela sua cabeça ou, se alguém tivesse visto na Europa alguma versão... Mas não era como hoje que a pessoa pega o vídeo. Então ela (Tony) montava pela cabeça dela. Só o Pássaro Azul era coreografia original. A Vera Brenner, que dançava com o Carlos Moraes, ia muito ao Rio de Janeiro fazer aulas com a Tatiana Leskova, então ela aprendeu a coreografia original. Então tinham muitos erros básicos. Mas eram montagens muito bonitas.

A saída de Porto Alegre

Eu tive aquele iniciozinho ali com a Tony, mas em seguida eu estava vendo um festival de filmes “O Mundo Através da Dança”. Era uma semana inteira de danças do mundo inteiro, com muito do balé russo. E eu vendo aquilo, com a Jane Blauth... E eu disse pra ela: “é assim que eu quero dançar”. Daí ela disse “olha, tem uma professora aqui em Porto Alegre, a Marina, ela é russa, foi solista em Leningrado, foi aluna da Vaganova, e ela é a única que pode te fazer profissional”. Aí então eu fui fazer aula com a Marina, porque ela era a única que podia me fazer profissional, não fiquei patinando. A Marina era única, ela tinha a dança no corpo. Fiquei uns três anos com ela, depois fui pro Rio de Janeiro. Ela queria me preparar pra ir pra Buenos Aires- AR, eu tinha um caminho lá no Teatro Colón. Mas aí eu fui pro Rio com a Vera Brenner. O pessoal já tinha começado a ir para lá, a Jane já tinha ido, o Rony, aí eu me mandei. A Jane me ajudou em muitas coisas. A gente se apresentava nos programas de televisão... As companhias de dança do Rio de Janeiro eram mais ou menos profissionais. O que a gente ganhava mal dava pra

pagar as contas. O que a gente ganhava dava pra pagar uma vaga num quarto de pensão. Então como era profissional? O que toda essa minha geração teve que fazer era televisão. Lá eu fazia aula com a Eugênia Feodorova, se ela não estivesse precisando de homens para espetáculos, ela me dava aula particular. Eu tinha aula todos os dias, durante três anos, nesse ritmo.

Família

Então chegou uma época em que minha mãe tinha morrido, meu pai estava sempre viajando. Eu fiquei morando com a minha irmã e meu cunhado em Porto Alegre, e meu cunhado disse “se você quer ser bailarino não pode trabalhar em banco... Te vira aí com o teu cigarro, tua condução, vai fazer mais aula” me ‘entupiu’ de discos, disse que eu tinha que ouvir música.

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Tinha um teste pra entrar... Não tinha concurso porque se tivesse concurso, seríamos funcionários públicos... Tinha audições, para preencher uns papéis em espetáculos. Na época que eu entrei a mestra de balé era a Eugênia Feodorova.

Fizeram montagens maravilhosas, o Lago dos Cisnes completo. Mas na verdade o Municipal ocupava a gente das 9h às 14h. Aula, muito ensaio e pouco espetáculo. Tinha pouca criação. Nesse período dancei o Lago (dos Cisnes), Salomé e muito do repertório do Léonide Massine.

A rotina no Rio de Janeiro

Eu ficava das 9 às 14 horas no Teatro Municipal, saíamos dali pegávamos um taxi e íamos pra TV: uma cantora na frente, os bailarinos atrás. Essas coisas todo mundo via, mas a gente tinha que fazer, dava o dinheiro, e de noite era no Teatro Carlos Machado, e às vezes a gente ainda pegava uma aula de profissionais com a Tatiana, de graça, é claro. Depois dávamos uma descansada e já íamos pro Copacabana Palace. Era muito musical, muito bailarino dançando na Televisão. Aí

começaram a vir coreógrafos americanos para grandes musicais brasileiros, tinha bastante trabalho. A gente podia se dar ao luxo até de pedir demissão.

Aí eu casei, com 24 anos, aí a idéia era de ir Europa... Eu já estava trabalhando com a Sonia Shaw. O Espetáculo Tio Sam foi a melhor escola profissional que eu tive na vida.

Aí fui pra Marseille, aí fiz audição e no dia seguinte já estava ensaiando para um espetáculo na Espanha. Aí começou a parte da Europa...

Europa

Aí de Marseille eu fui para Alemanha, mas foi uma grande besteira. O coreógrafo se perdeu muito... Essas coisas a gente escolhe, às vezes escolhe certo, às vezes não.

Depois nasceu a minha filha, aí começou a ficar complicado. Nós dançávamos 20 e poucos espetáculos por mês... Com o que nós ganhávamos ficava difícil, ficou pesado. Aí nós já estávamos há uns três anos lá.

A volta para o Brasil

Voltamos para São Paulo e “Silvio Santos vem aí”. Silvio Santos foi o melhor patrão que eu já tive, uma empresa fantástica. E aí a gente ficou lá, dançando no Boa Noite Cinderela. Mas enfim, não era a dança que a gente queria né? Então inventaram a história do mini show em casas noturnas, com shows a meia noite, a uma, as duas da manhã. Se tivesse cliente na boate a gente tinha que fazer o show. No outro dia cedo tinha aula. Aí a gente dormia pelas duas, três da manhã e tinha que estar as nove horas no Municipal.

A Mônica Mion dizia: fazer aula é como escovar os dentes! Tem que fazer aula, hoje você tá fazendo show, mas amanhã precisa de técnica, vai tirar de onde?

Na nossa geração custava muito pra fazer as coisas, hoje melhorou consideravelmente. Já existem companhias em que o bailarino só faz apresentações para aquela companhia.

Em 1969 fiz minha primeira coreografia, na Sociedade Colégio São Paulo. Eu fiz um roteiro e o Ismael Guiser ia coreografar. Mas daí ele me deu uma “empurrada” e eu fiz. Aí comecei a ter interesse por coreografia.

Em 1972 nós fizemos em no Balé Guaíra o Dança Viva. Nós fizemos no MASP, em São Paulo, uma temporada de quinta-feira a domingo, era uma coisa que não acontecia. Ensaivamos meses pra apresentar um, dois dias. Mas aquilo não dava dinheiro... Era muito difícil. Aí eu continuei com o Silvio Santos.

Pensei: “vou voltar pra Europa”, mas já com a idéia de coreografar. Mas tinha que dançar, não podia chegar lá e dizer “oi, eu sou coreógrafo”. Aí eu fui para Bélgica, no Real *Ballet* de Flanders. Foi chegar num dia, fazer audição, mas a companhia entrou de férias. Aí lá tinha uma segunda companhia menor, que atendia mais óperas e operetas, espetáculos educativos, onde eu tive a oportunidade de coreografar. Aí me ligam, em 1974, para assumir a direção do Balé da Cidade de São Paulo. Fiquei seis anos. Coreografando, dirigindo... Essa época foi fantástica. Nós tínhamos coreografias do Oscar Oraiz, do Vitor Navarro e depois entrou o Luis Arrieta, eu era o que fazia pouco, e fui fazendo cada vez menos. No Brasil diretor de companhia tem que ser um pouco diretor, um pouco despachante.

Quando sai da companhia fui para a Bahia. Em 1981, fui chamado pra criar a companhia em Salvador (Teatro Castro Alves). Eu passando por lá com o Balé da cidade, eles gostaram muito. Aí o diretor do teatro disse “O Senhor não viria aqui, montar uma companhia?” Aí tempo depois ele conseguiu uma verba inicial. E assim eu fui para Bahia. Eu fiquei até 2005, mas com interrupções. Períodos que eu fui pra Europa, para dar aula.

O retorno para Porto Alegre

Em 2005 voltei para Porto Alegre. Não fazia sentido ficar em Salvador se não fosse na companhia. Aqui temos alguma raiz... Rio de Janeiro e São Paulo nem pensar. São Paulo eu fiquei em 2008 para ser assessor de dança da Secretaria.

Fotografia

Em 1998 eu comprei uma maquina de foto melhor, daí na Bahia eu resolvi fazer um curso para entender a máquina e fiquei. E eu com a companhia assim, a disposição, eu fazia fotos sem parar. E hoje é o que eu mais tenho feito...

Homens na dança:

Nessa época, aqui, como em qualquer lugar era complicado. Até para alugar apartamento era complicado. Os bailarinos que não eram homossexuais, mas no geral todos eram estigmatizados. Na minha época os homens começavam na dança quando podiam se manter. A família mandava embora, era complicado.

Contribuição dos pioneiros

O Rolla foi diferente de nós, fez escola, criou espetáculos, formou gente. Mas eu, o Rony e outros, saímos... Éramos só bailarinos, não tivemos escola. Mas todos foram importantes.

Os homens na dança hoje

Atualmente está muito bem, quem deu uma revigorada nisso foi o Maurice Bejárt, ele voltou a dar ênfase á figura do bailarino homem. Acho que hoje está muito parelho, o homem e a mulher, na dança, como coreografia, professores também.

2.3.4.3. Imagens



Figura 16: Antônio Carlos Cardoso e Marina Fedossejeva, 1958

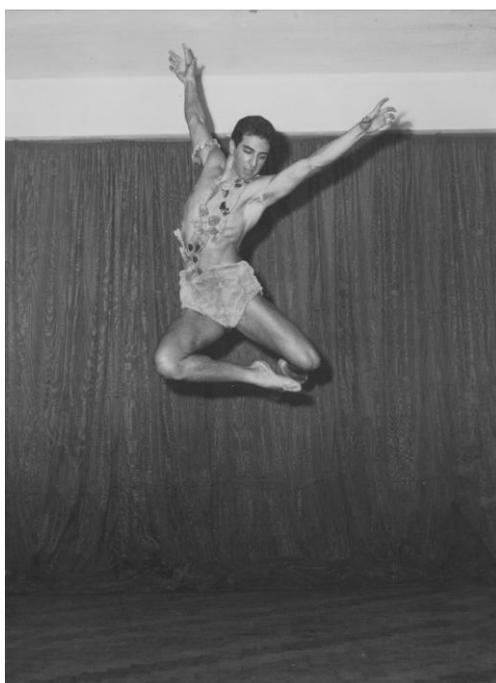


Figura 17: Antônio Carlos Cardoso, 1958



Figura 18: Antônio Carlos Cardoso, década de 60

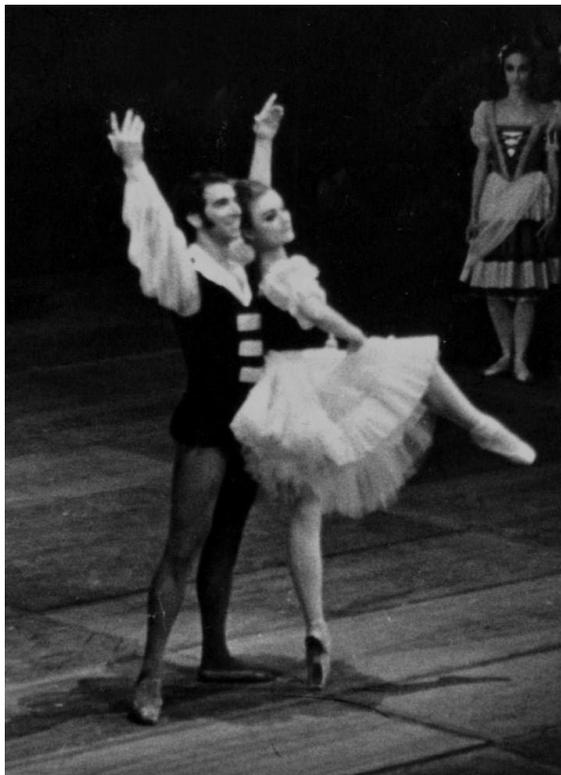


Figura 19: Antônio Carlos Cardoso e Lara Rossi (s/d)

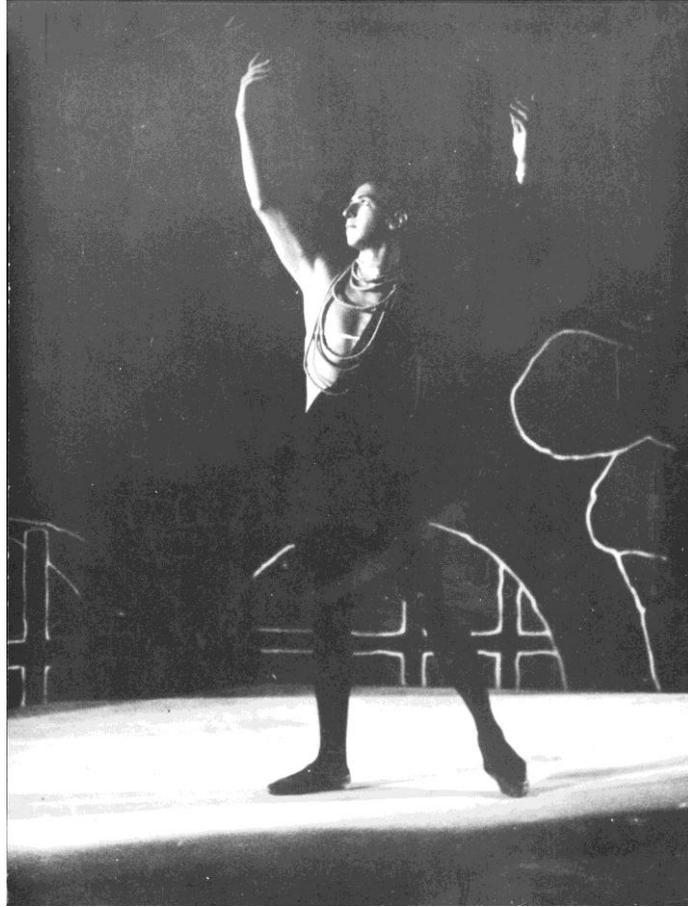


Figura 20: Antônio Carlos Cardoso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (s/d)

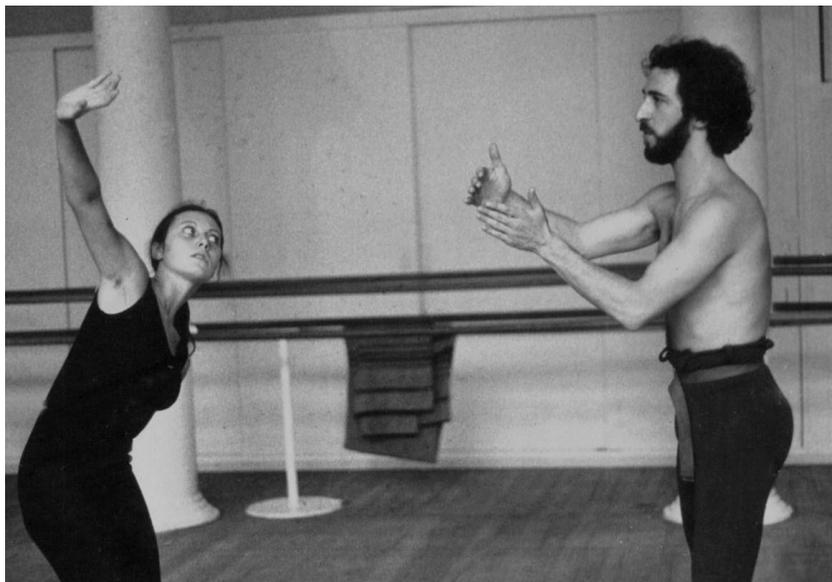


Figura 21: Antônio Carlos Cardoso com Ariane Asscherick, Real Ballet de Flandres, Bélgica, 1972

3 CONCLUSÃO

Depoimentos e bibliografia sobre a história cultural de Porto Alegre mostram que, na década de 30, os homens que escolhiam o balé clássico como atividade eram estigmatizados. A dança era vista como “coisa de mulher” pela maioria da população.

João Luiz Rolla foi procurar o balé em 1939. Na Escola de Bailados Clássicos de Tony Petzhold, uma das três escolas de dança da cidade na época (assim como as escolas das pioneiras Lya Bastian Meyer e Salma Chemale), Rolla teve a base de sua formação. Buscou cursos fora do Rio Grande do Sul, na Argentina, no Uruguai e no Rio de Janeiro- RJ. Manteve seu trabalho na capital gaúcha onde, em 1951, inaugurou a Escola de Dança João Luiz Rolla. No seu curso de Balé Acadêmico, formaram-se muitos bailarinos, professores e coreógrafos.

Com a determinação dos que querem seguir a profissão de bailarino, a qual definiu como “uma espécie de sacerdócio”, Rony Leal deu os primeiros passos de dança aos dezoito anos de idade. Trabalhando de dia e fazendo aulas à noite, Rony começou com Tony Petzhold, mas optou por complementar sua formação na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, centro das artes no Brasil dos anos 50. Depois de dois anos, parte para os palcos europeus. Ballet du Marquis de Cuevas, Amsterdã ballet, L’Ópera de Marseille são algumas das companhias em que dançou. De volta ao Brasil, o trabalho de professor e de produtor cultural. Desde 2007 é coordenador do Núcleo de Dança da Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre.

Antônio Carlos Cardoso iniciou no teatro, em 1957. Procurou as aulas de Tony Petzhold para ter a dança como um complemento. Em seguida, foi fazer aulas com a professora russa Marina Fedossejeva, ainda em Porto Alegre. Seguindo caminho semelhante ao de Rony, e de outros bailarinos promissores da época, foi para a companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como estagiário do balé. Nesse período, trabalhou em programas de televisão e *shows* musicais. Cinco anos depois, estava dançando na Europa. Surge mais tarde o interesse em ser criador, e não apenas intérprete. Começa a coreografar no ano de 1969. Segue como bailarino, coreógrafo e diretor em companhias de dança em diversos países. No estado da Bahia, Antônio Carlos descobre uma nova profissão: a fotografia.

Atualmente, em Porto Alegre, ministra cursos e oficinas como professor convidado em grupos e escolas de dança, função que desenvolve paralelamente de fotógrafo.

Concluo nesta pesquisa que, os bailarinos pioneiros na dança da Porto Alegre das décadas de 30,40 e 50 encorajaram outros homens a seguirem a dança como trabalho. Quebraram paradigmas da época que relacionavam o refinamento do gesto dos bailarinos do sexo masculino à delicadeza feminina. Passados mais de sessenta anos desde que João Luiz Rolla iniciou sua trajetória como profissional da dança, ainda persistem pré-conceitos a cerca de homens bailarinos, principalmente de Balé Clássico. Possivelmente, o número de homens ocupando a função de intérpretes, coreógrafos e diretores de grupos e companhias irá, um dia, equipare-se ao de mulheres nestas funções.

É importante que não se perca a história da dança da nossa cidade, bem como das manifestações artísticas em geral. A facilidade da informação permite que possamos dar atenção aos precursores dos mais diversos seguimentos.

João Luiz Rolla, Rony Leal e Antônio Carlos Cardoso construíram carreiras sólidas e respeitáveis em dança. Alcançaram reconhecimento de seus pares, do público e da crítica. Merecem, portanto, respeito e cuidado para com suas trajetórias.

1939	1951	1954
João Luiz Rolla inicia seus estudos na escola de Tony Petzhold.	Rolla inaugura a Escola de Dança João Luiz Rolla.	Rony Leal inicia seus estudos na escola de Tony Petzhold.
1957	1958	1960
- Último espetáculo em que Rolla dança: Burlesco.	- Espetáculo Grand Canyon Suite, de Rolla . - Antônio Carlos Cardoso faz aulas com Marina Fedossejeva.	- Cardoso vai para o Rio de Janeiro- RJ. - Leal dança no Ballet du Marquis de Cuevas.
1961	1962	1965
Leal vai para a Holanda, dança no Amsterdã Ballet.	Leal dança no Theatre d'Art du Ballet e na Ópera de Paris.	Cardoso dança no Ballet Nacional de Marseille e no Ballet da Ópera Stadttheater Bonn, na Alemanha.
1966	1967	1969
- Rolla transfere sua Escola para o Auditório Araújo Vianna. - Leal dança na L'Ópera de Marseille .	Cardoso volta ao Brasil (São Paulo).	Rolla estréia o espetáculo 2001: Uma Experiência Pelas Fronteiras Sem Fim da Dança.

1972

Cardoso dança no
Real Ballet de
Flanders, na Bélgica.

1974

Cardoso assume a
direção do Balé da
Cidade de São Paulo.

1980

Leal volta para
Porto Alegre- RS.

1981

Cardoso assume a
direção do Balé do
Teatro Castro Alves.

1986

Rolla fecha sua escola.

1989

Rolla encerra suas
atividades como
professor .

2007

- Leal assume a
Coordenação do
Núcleo de dança
da CCMQ.

2008

- Cardoso assume a
coordenação de dança
da secretaria de cultura
da cidade de São Paulo.

2010

- Leal é coordenador do
Núcleo de dança da
CCMQ, em Porto Alegre.

- Cardoso é fotógrafo e
atua como professor
convidado, em Porto Alegre.



4 REFERÊNCIAS

- ACHCAR, D. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BALDI, N. **E a dança agonizou num asilo**. Porto Alegre, 1999. Disponível em <www.sinprors.org.br/extra/mai99/memoria.htm> Acesso em: 10/05/2010.
- BÓGEA, I. **Figuras da Dança- Antônio Carlos Cardoso**. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2009.
- BOUCIER, P. **História da Dança do Ocidente**. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMINADA, E. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CUNHA, M.; FRANCK, C. **Dança: nossos artífices**. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DALCROZE, E. **Sa vie et Son Oeuvre**. Genebra: Association Jaques-Dalcroze, 1935.
- FREIRE, A.L. **Tony Petzhold: uma vida pela dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002.
- GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Tradução de Antônio Guimarães e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIRAUDET, A. **La Danse Moderne di Isadora a Twyla Tharp**. Paris: Vigor Editions, 1977.
- GOELLNER, S.; KILPP, C. **Fragmentos da memória da dança no RS: João Luiz Rolla**. Disponível em <www.efdeportes.com> Acesso em: 12/05/2009.
- LANGENDONK, R. **A Sagração da Primavera: dança e gênese**, São Paulo: edição da autora, 2004.
- LIFAR, S. **La Danza**. 2ª edição: Barcelona: Labor, 1968.
- LANGENDONCK, R.; RENGEL, L. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Moderna, 2006.
- MEIRELES, R.; MANTELLI, G. **Trajatória de uma Sapatilha: 50 Anos de Dança de João Luiz Rolla**. Porto Alegre: RGM Artes, 1989.

MENDES, M.G. **A dança**. Porto Alegre: Ática, 1985.

PORTINARI, M. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VARGAS, L. **História da Dança**, Porto Alegre: edição da autora, 2003

VARGAS, L. **Escola em dança: movimento, expressão e arte**. Porto Alegre, Ed. Mediação, 2007.

ANEXO A

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) participante:

Eu, Carolina Duarte Diogo, estudante do curso de graduação em Educação Física- Bacharelado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, estou realizando uma pesquisa, que servirá como base do meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Sua participação envolve uma entrevista oral (gravada) e a liberação de imagens (fotos) para ilustrá-lo. A participação nesse estudo é voluntária, e se você decidir não participar tem absoluta liberdade de fazê-lo.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas pela pesquisadora pelo telefone *** ou pelo e-mail *******

Atenciosamente,

Carolina Duarte Diogo

Eu, _____ aceito participar deste estudo e declaro ter recebido uma cópia deste termo de consentimento.

Assinatura do participante

ANEXO B

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

2º Ato: os homens entram na dança de Porto Alegre-RS

Questões de pesquisa

1. Como surgiu seu interesse pela dança?
2. Em que ano iniciou seus estudos em dança?
3. Como era a dança em Porto Alegre quando iniciou os estudos em dança?
4. Como eram vistos os bailarinos do sexo masculino nessa época?
5. Como era o mercado para a Dança?
6. Qual a sua trajetória de formação como bailarino?
7. Como atuou na dança (intérprete, coreógrafo, professor)? Teve escola?
8. Quantos anos durou a carreira de profissional da dança?
9. Como tu vê a presença de figuras masculinas na dança atualmente? Existe diferença na percepção das pessoas com relação aos homens que optam pela dança? E o mercado de trabalho para os profissionais da dança?
10. Qual a contribuição dos homens pioneiros na dança de Porto Alegre-RS?