



**CENTRO DE MEMÓRIA DO ESPORTE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

PROJETO GARIMPANDO MEMÓRIAS

MARIA ELISA PAZ DE FREITAS MACHADO

(depoimento)

2016

CEME-ESEFID-UFRGS

FICHA TÉCNICA

Projeto: Garimpando Memórias

Número da entrevista: E-824

Entrevistado: Maria Elisa Paz de Freitas Machado

Nascimento: 17/04/1959

Local da entrevista: Espaço Arte-Ciência, Porto Alegre - RS

Entrevistadora: Gracielli Lattuada Alves

Data da entrevista: 09/08/2016

Transcrição: Gracielli Lattuada Alves

Copidesque: Gracielli Lattuada Alves

Pesquisa: Gracielli Lattuada Alves e Silvana Vilodre Goellner

Revisão Final: Silvana Vilodre Goellner

Total de gravação: 2 horas e 56 minutos

Páginas Digitadas: 40

Observações:

Entrevista realizada para a produção da Trabalho de Conclusão de Curso de Gracielli Lattuada Alves intitulado *Maria Júlia da Rocha: um olhar sobre uma das pioneiras da dança clássica em Porto Alegre* apresentada no Curso de Licenciatura em Dança em agosto de 2016

O Centro de Memória do Esporte está autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, este depoimento de cunho documental e histórico. É permitida a citação no todo ou em parte desde que a fonte seja mencionada.

Sumário

Origem e situação da família; Como se envolveu com a dança; Como foi a formação em dança; Tempo de estudo na Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha; Estrutura da Escola; Modalidades de aulas oferecidas aos alunos; Como eram as aulas de ballet na Escola; Funções desempenhadas na Escola; Relação com Maria Júlia; Relação entre os alunos da Escola; Como funcionavam os espetáculos; Participação no Grupo Majuro; Seleção para integrar o Grupo Majuro; Rotina de ensaios do Grupo; Viagens com o Grupo; Momentos marcantes da Escola; Influência e contribuição da experiência vivida nesta Escola para a formação; Relação atual com a dança; Visão sobre o fim da Escola.

Porto Alegre, 09 de agosto de 2016. Entrevista com Maria Elisa Paz de Freitas Machado, a cargo da pesquisadora Gracielli Lattuada Alves, para o Projeto Garimpando Memórias do Centro de Memória do Esporte.

G.A. - Elisa, primeiramente eu gostaria de agradecer a tua disponibilidade por conceder essa entrevista para o Centro de Memória do Esporte. Para começar eu gostaria que tu falasses um pouco sobre a tua família, a origem, a situação.

M.M. - Bem, eu tenho muito prazer de estar colaborando com a tua pesquisa. Na verdade, a minha família não tinha nenhuma história formal com a arte. Meu pai trabalhou algum tempo no setor militar, como administrativo, e a minha mãe era enfermeira. Comecei as aulas de *ballet* a pedido de meu pediatra. Eu apresentei problemas de asma a partir de 2 anos. Iniciei a dança aos 4 anos e meio e ao completar 6 anos a asma desapareceu. Minha mãe contava que na época conversou comigo dizendo: “Agora não precisa mais!” Porque não era como hoje, que as pessoas têm acesso à dança. Depois de muita batalha, que eu participei durante longos anos, nós conseguimos ter a dança na escola pública e o curso de Dança na UFRGS¹. Voltando aos meus 6 anos eu disse: “Eu gosto muito da dança, eu quero continuar.” Minhas duas irmãs também se formaram na Escola da Maria Júlia². E meu irmão frequentou aulas de violão e inglês que eram oferecidos. Desta experiência intensa na Escola seguimos nas artes da dança e do teatro.

G.A. - Bom, como se envolveu com a dança então foi...

M.M. - É, foi a partir de uma questão mais clínica, e que daí eu fiz essa conexão a partir daquele momento e continuei, nunca mais quis parar. Eu não tinha ideia que eu fosse me transformar em uma profissional da dança, isso foi tudo por acaso, se é que o acaso existe.

G.A. - Como foi a tua formação em dança?

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha.

M.M. - Bem, isso foi muito diferente do que a gente tem hoje. Naquela época em Porto Alegre, tivemos as pioneiras Lya Bastian Meyer e Tony Seitz Petzhold³. Como se sabe Lya teve a primeira Escola Superior de Sança, que funcionava nas dependências do Theatro São Pedro, assim como o Teatro do Estudante. E então essas professoras tiveram alunas que depois abriram suas escolas. Lembro que existiam no máximo cinco ou seis escolas em Porto Alegre na década de 1960. E havia muita competição entre elas. O território de cada escola era bem demarcado. Ninguém poderia passar essas fronteiras, a gente tinha que ficar no mesmo lugar sem transitar entre elas. Isso era muito observado pelos professores. Estudar dança era caro, era uma coisa que só determinadas pessoas podiam pagar. Felizmente, a gente já venceu várias dessas barreiras, o acesso é muito maior. Mas funcionava assim, as aulas eram oferecidas duas vezes por semana. A Escola não oferecia somente o *ballet*, havia curso artes plásticas, línguas, música, solfejo, ginástica e artes visuais. Normalmente o mesmo grupo seguia os nove anos de trabalho, que se contava a partir dos sete anos mesmo que fossem aceitas crianças a partir dos 3 anos e meio, algumas exceções como no caso de minha irmã Neca⁴, que aos 2 anos já andava por lá. Então estudávamos esses nove anos e recebíamos um certificado do Curso Básico de Dança Clássica. Eu posso falar bastante sobre toda a estrutura da Escola Maria Júlia da Rocha porque eu participei intensivamente, a partir dos meus 10 anos. 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. Isso aconteceu porque minha mãe trabalhava o dia inteiro. A gente fazia Escola Normal pela manhã e após o almoço direto para a Escola de Dança. Podes ir interrompendo e me perguntando também, vem vindo muita coisa. 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. Hoje, por exemplo, quando se estuda O Lago dos Cisnes, a gente mostra para os alunos o filme deste *ballet*. Para aprofundarmos, vamos ler o libreto, o coreógrafo, o compositor da música, basta pesquisar na Internet e em alguns cliques temos tudo. Várias companhias e diversas reposições. Antes, tudo isso não existia. Quando nos contavam a história do Lago dos Cisnes, cada uma de nos imaginava a sua versão e a ilustração mais próxima da realidade eram as fotografias nos livros. Eu como convivi muito

³ Antônia Seitz Petzhold.

⁴ Maria Lúcia Paz de Freitas Machado.

de perto com a Maria Júlia, ela me considerava sua filha. Me contava tudo que ela assistira e a partir disso eu fazia as ligações com aquilo que eu estudava nos livros da grande biblioteca que ela possuía. Os relatos e as montagens das companhias internacionais que aconteciam na cidade eram o material precioso disponível naquela época. Lembro-me de vários pôsteres, que ela trazia da Argentina e Uruguai, ou recebia por carta como agradecimento da acolhida de alguma companhia. Nós tentávamos imitar as poses dos artistas nos pôsteres e eles eram nossos ídolos. Então, para ensinar dança, se fazia necessária a qualidade de saber contar uma história como se conta um conto de fadas. A Maria Júlia tentava montar o quadro ou o filme deste ou daquele *ballet*. E isso era completamente diferente do que temos agora. Seria como pensar a era do rádio. Se fizéssemos uma pesquisa sobre aquela época, encontraríamos as particularidades na recepção da informação somente pelo rádio e imprensa escrita e a tecnologia de hoje. O conhecimento transmitido tinha uma grande parte da apreciação pessoal. Uma *glissade jeté* ou um *brisé volé* dependia muito de quem te explicava, descrevia e mostrava o movimento. A explicação de como seria feito era muito personalizada, hoje, a gente vai *online* e vai ver como Cecchetti⁵, como Vaganova⁶ faz como Balanchine⁷ transformou, a razão de ser assim naquela escola. É outro tipo de análise. E ali não, ali era exatamente de acordo com a compreensão daquela que te transmitia aquele movimento específico. Outra característica da Escola Maria Julia, era que ela não dava exclusividade a um estilo. Ela fazia uma mistura da escola francesa, italiana e russa. O Estilo Royal ela nunca trabalhou conosco nas aulas práticas, mas o conhecemos nas aulas teóricas. Como nós não éramos descendentes somente do Cecchetti, nós nunca tivemos somente a descrição, a expressão dos passos via Cecchetti. Como a gente não era só da Escola Russa, como por exemplo, na escola da dona Tony, onde mais tarde o professor Walter Arias trabalhou, era mais fiel à Vaganova. Maria Julia aprendeu muito da Escola Francesa, porque dona Lya Bastian Meyer, trouxe dos seus cursos na Europa. Não existiam bibliotecas de dança disponíveis. Eu tinha acesso à biblioteca da Maria Júlia, porque eu traduzia para ela as obras em inglês e francês. Ela não havia estudado e também falava outro idioma, a não ser um pouco do espanhol. Não era como hoje que a gente se desenvolver nesse sentido é muito mais fácil. Imagina eu estou lá na Europa, e agora estou aqui, como se não houvesse fronteiras. Nos livros eu via a descrição dos passos através de desenhos, às

⁵ Enrico Cecchetti.

⁶ Agrippina Vaganova.

⁷ George Balanchine.

vezes com aqueles desenhos bem simples de palitinhos que depois Laban⁸ usou bastante também. Mas a gente não pode aprender dança somente através dos livros, porque seria muito simplista e pela metade. Seria ler a descrição e ir seguindo. Mas a dança não é isso, porque a alma de cada passo é um corpo em movimento, um corpo vivo que precisa se expressar. Então o único corpo vivo que a gente tinha era realmente da pessoa que estava nos ensinando. Hoje, aos 57 anos, com toda uma vida dentro disso, olho para trás e me dou conta de que a minha permanência, o meu estar lá tão constante deu espaço e tempo para que nos tornássemos um *duo* de passagem de conhecimento. Aquilo que ela descrevia verbalmente passava pelo meu corpo em movimento, e meu corpo precisava ser exato naquilo que ela queria transmitir. Isso foi uma espécie de tecnologia na época. Era uma exigência muito severa em cima de mim, e não existia a Pedagogia, ou a Psicologia. Na verdade, as pessoas davam aula com o seu temperamento, elas davam aula sendo o que elas eram na hora que queriam e como queriam. Não existia todo esse trabalho de método, de Pedagogia, de Psicologia na Educação, da Arte Educação. Tudo isso que eu, sendo terapeuta Junguiana desenvolvi outra metodologia desde 1990. Agregando a dança e a Psicologia Analítica eu alcancei uma visão mais plural. Voltando, recebíamos os ensinamentos, decodificávamos com o corpo e íamos assim nos desenvolvendo. Não havia a análise do movimento, havia o julgamento do certo e do errado. Os comentários eram completamente espontâneos: “Não, é isso, não, não é isso está horrível, não é assim que se faz...” Então isso era *muito* forte. Muito cedo eu comecei a ser aquela que demonstrava os movimentos. Como eu estava lá, eu demonstrava na aula das duas as três, depois na das três as quatro, na das quatro as cinco, e isso foi desenvolvendo minha resistência, melhorando a técnica, a percepção do outro corpo, as dificuldades. Bem, isso tudo foi enriquecedor, mas ao mesmo tempo foi trabalhoso e cansativo. Sempre tem os prós e os contras. Assim, eu não tive uma infância ou adolescência normais, eu estive mergulhada no trabalho da dança, mas o lado positivo dessa imersão eu tenho em mim até hoje. Retornando a tua pergunta não poderia deixar de mencionar a participação da música em tudo isso. O nosso contato com a música era através da pianista que nos acompanhava, ou, mais raramente por uma Orquestra de Câmara que tocava em alguns ensaios, não no dia a dia. No dia a dia eram as partituras interpretadas pelas pianistas. Nós tivemos ao todo eu acho que mais de dez pianistas durante aqueles 33 anos da Escola. Somente em meados da década de 70 que começamos a trabalhar

⁸ Rudolf Laban.

com as gravações nas fitas de rolo. Nem me lembro mais como chamava aquilo, mas logo depois vieram as suas miniaturas, chamadas cassete. Hoje quando falo em cassete as alunas nem sabem o que é isso. As gravações com microfones e equipamentos alugados eram feitas à noite. Eu me lembro que me davam bastante trabalho, quando elas se rompiam. Precisava consertá-las com fita adesiva, que se chamava durex, eu acho. Eu colava com um pedacinho bem pequeno, para não tirar muitas notas da música. Se não sumia um compasso inteiro a gente já ficava feliz [risos]. As gravações eram feitas com as Orquestra de Câmara ou com um pianista convidado. Não poderiam estar sempre conosco. Muitas vezes com o Maestro Léo Schneider que nos acompanhou e compôs muito para os espetáculos. Quando ele gravava e acontecia da fita arrebentar e a gente perder um compasso, não importava, porque tudo aquilo já estava na memória. Na memória da cabeça e na memória do corpo. Já estava ali, então a gente preenchia mesmo que tivesse aquela falha na fita de rolo. Tudo tem *muita* diferença, desde a indumentária sabe. Eu me lembro que nós não tínhamos sapatilhas assim com a facilidade de hoje, as nossas sapatilhas vinham da Argentina, principalmente. Quando Maria Júlia foi estudante não existia mesmo, elas faziam aulas com outras roupas. Para ter uma sapatilha pagava-se muito. Eu tinha uns 9 anos e meio ou 10, quando comecei a usar sapatilhas de pontas. Maria Julia pegava uma folha de papel, a gente colocava o pé em cima e ela traçava o contorno do pé e viajava para a Argentina em algum feriado de Páscoa ou uma semana em julho, quando a Escola tinha um recesso ou mesmo nas férias de verão. Aí ela levava todas aquelas folhinhas com os pezinhos de todo mundo e comprava as sapatilhas. Assim podíamos fazer as pontas. No início a qualidade das sapatilhas nacionais não era tão boa. Eram muito duras, machucavam muito os pés, a gente usava a sapatilha de pontas sem nenhuma proteção. Muitas vezes dancei com os dedos sangrando, a sapatilha ficava toda manchada. Hoje em dia a gente tem o silicone, têm várias outras coisas, os *sprays* de proteção e tem muitos estudos para aprimorar este aparelho. Isso tudo eram dificuldades, foram dificuldades, que fazem parte da evolução da dança.

G.A. - Em que ano você começou a frequentar a Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha?

M.M. - Eu comecei em 1964.

G.A. - E por quanto tempo você estudou nesta Escola?

M.M. - Bem, a Maria Júlia faleceu em 1987, em junho de 1987, e mantive a Escola no mesmo prédio até final de 1991. Foram quase vinte e quatro anos de convívio com ela. Depois que ela nos deixou, ainda dei continuidade, mesmo que eu tenha transformado bastante o tipo de trabalho. Quando a gente começa a dar aula, imitamos nossas professoras, então eu fiz a mesma coisa. Comecei imitando a mesma forma, o mesmo tipo de exigência, porque a gente quer ser como aquela que nos colocou nesse barco. Então em seguida o meu temperamento, que era completamente diferente, se impôs e meus conflitos também. A minha forma de lidar com as pessoas era mais tranquila, algo com mais... Não só o carinho no interior, porque no interior a gente não pode julgar nada, se tem carinho ou não tem, mas exteriormente eu gostaria também de ter um maior cuidado, respeitar no sentido de dar espaço para o outro, de levar em consideração o que se passa com o outro. Isso foi transformando a maneira de lidar com a dança e se impregnou também na estrutura da Escola nos seus últimos anos. Eu fiz minha graduação em direção teatral na UFRGS, eu e em seguida fiz a Licenciatura, porque como sempre trabalhei com alunos pequeninhos, adolescentes e até mais velhos do que eu, quis me aprofundar mais e passar por novos caminhos da educação pela arte. Como você bem sabe quanto mais se pesquisa mais se estuda e mais a gente tem que seguir estudando e isso é para a vida inteira, jamais eu parei de estudar. Só que eu fui me abrindo para outros campos do conhecimento, e aí fui ligando tudo isso e sempre conectando com a dança. Então, depois que o marido dela faleceu, nosso Tio Francisco⁹, e ela ficou... Ela não queria mais nem continuar com a Escola. Eu comecei a transformar um pouco mais. Inclusive nós tivemos muitos conflitos a partir disso, o que foi normal, eu penso. Fomos de gerações diferentes, com visões de mundo diferentes, isso é difícil. A visão do que afinal é a sua responsabilidade com uma escola de dança. Por exemplo, qual a responsabilidade que eu tenho com as pessoas que procuram a minha Escola? Por que querem fazer um curso aqui? Aonde querem chegar? E para mim eu tinha uma outra ideia de porque estão nos procurando. Afinal, para onde eu quero encaminhar? Porque a gente sentia uma coisa... O ensino da dança era algo assim mais fechado em um certo sentido fechado, por exemplo: “Ai eu não, eu tenho que ficar na mesma escola porque é aquela pessoa que está me dando o conhecimento então eu tenho um dever de fidelidade.”. Então tudo isso mudou, isso se alterou bastante. Foi uma mudança que depois eu fui seguindo, eu tinha a companhia, o Grupo de Dança Majuro que atuou durante doze anos lá. Além de passar a Escola para o

⁹ Francisco Xavier Pires da Rocha.

meu nome, segui alugando o mesmo espaço e também troquei o piso das salas para piso flexível e outras reformas no espaço físico e administrativo. Eu queria interligar um pouco mais todos esses profissionais da cidade, oferecer mais alongamento, dança contemporânea e outras técnicas. Convidei outros profissionais alterei o nome para Centro de Dança. Logo depois eu concluí aquela etapa de vida e daí segui em uma carreira independente e que depois é outra história [riso].

G.A. - Como era a estrutura da Escola?

M.M. - Em que sentido? De professores?

G.A. - De professores, de estrutura física, salas...

M.M. - Eu comecei na sede da Rua Silva Só, sabe onde passa o viaduto hoje? Então ali foram destruídos vários prédios, e o nosso prédio que ficava na esquina da Silva Só com a Protásio Alves¹⁰. Tínhamos somente uma sala, e depois no andar térreo funcionou uma malharia, que depois foram as pessoas que a Maria Júlia incentivou para que eles pesquisassem como fazer a indumentária para dança. Fizeram a primeira loja com artigos para ginástica e dança, a Loja Petipá. Eu me lembro desse processo todo. Depois Maria Julia alugou o andar térreo de uma casa que tinha um galpão de fábrica nos fundos. Ela transformou esse local em uma sala de 12m x10m, eu acho que naquela época, era a maior sala de dança em Porto Alegre. Eu não gosto dessa história de competição, quem tinha a sala maior, mas como eu conheci todas as escolas, porque eu fiz parte da Associação Gaúcha de Dança, na verdade era Associação dos Professores de Dança do Rio Grande do Sul, depois foi transformada na ASGADAN porque a gente quis juntar toda a comunidade de dança: Alunos, professores, técnicos, todo mundo que fosse ligado à dança ficaria mais pertinente. Então a gente tinha essa sala, um vestiário com duchas, uma secretaria, três salas pequenas, onde aconteciam as aulas de música. Em uma dessas, que era maior tínhamos as aulas teóricas. Havia exames finais, isso era tudo muito rígido. Por que era rígido? Bem, deixa eu só terminar a coisa da estrutura das salas. E depois tinha outra sala que se não em engano ela tinha mais ou menos uns 7m x 4m eu acredito. Foi nessa sala que eu comecei a dar aula, oficialmente contratada, aos 15 anos

¹⁰ Ruas da cidade de Porto Alegre.

de idade. Havia o pequeno escritório da Maria Júlia, que a gente chamava a salinha da Mestreira e ainda outra sala, onde ficavam alguns figurinos. Ali Maria Júlia guardava as sapatilhas, sua indumentária, estocava tecidos que ela ia comprando para utilizá-los nos figurinos de solistas nos espetáculos, tamboretas e bengalas de aula, os gravadores grandes, as fotografias, os livros e revistas de arte. Então a estrutura física era essa. A equipe da Escola ficava entre dezessete e vinte pessoas. 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. Não é como hoje, uma reunião de professores. Eu fiz essa transformação, chamei uma orientadora pedagógica, mais duas pessoas que se alternavam nos horários e se ocupavam tanto da parte administrativa. Os professores tiveram mais liberdade, assim como os pais puderam ter maior contato através das reuniões mais frequentes. A Maria Júlia, por exemplo, e mesmo nós professoras éramos muito distantes. Assim como tinha uma proximidade muito grande das famílias, porque elas iam lá, levavam as crianças, os filhos e tal, e tinham os espetáculos e tinham muitas festas que aconteciam na Escola também, ao mesmo tempo em termos pedagógico, de informação da prática com os alunos, isso não existia. Não existia informação como hoje as escolas fazem uma reunião e informam como é que se trabalha, tem uma abertura muito maior. Isso era como se fosse algo somente para os iniciados. O que acontecia dentro da sala de dança, lá era o templo, era o ritual, e só os iniciados, só aqueles que tinham a permissão de participar, sabiam dos ritos. As outras pessoas receberiam o produto, o produto era o espetáculo anual. Então a estrutura era assim.

G.A. - Isso! Está ótimo. Quais modalidades de aulas eram oferecidas aos alunos?

M.M. - Bem, como eu falei, quer dizer, eu havia começado a falar, nós tínhamos o *ballet* para as crianças a partir dos 3 anos até adultos sem limite de idade. Havia turmas de *ballet* para adultos, gente que nunca tinha feito dança. Elas gostavam muito. Isso ia desde os iniciantes, a gente hoje utiliza iniciante, intermediário e avançado, mas lá se acompanhava as séries escolares, primeira, segunda série, terceira série... Então isso era oferecido pela

manhã e na parte da tarde. As aulas começavam às oito da manhã e iam até o meio dia, e depois reiniciavam às quatorze horas. As aulas de música como não tinham o problema de as pessoas almoçarem e ter que ter um tempo, começava a uma e meia. Muitas crianças faziam música, elas chegavam à uma e quinze e já começavam pela música e depois se aprontavam para as suas aulas de *ballet*. Bem, havia o curso de ginástica para senhoras como ela chamava. Ali ela aplicava um método criado por ela. Maria Júlia não tinha aquela imposição do programa de um curso completo, como o de dança clássica. Por exemplo, para a primeira série é isso, segunda série aquilo, e tal... Então ali ela criava e ela se encontrava com corpos que não tinham formação e tinha que lidar com essas dificuldades. Então foi assim que começou a trabalhar isso conosco também. Ela entrou em outra história também dentro do *ballet*. Nós tínhamos as aulas de artes plásticas, de música, solfejo, um pouquinho de composição às vezes, mas somente se existiam alunos inscritos, a composição não era sempre. As aulas de inglês, e os instrumentos, violão, acordeom, piano e violino.

G.A. - Eram separadas essas aulas?

M.M.- Todas separadas.

G.A. - Tu optava por violão...

M.M. - Isso. Optava-se. Não era um currículo integrado, mas acabava sendo, porque às vezes justamente as pessoas diziam: “Ah, eu tenho que deixar... Preciso de uma atividade das quatorze às dezessete...” Então a criança fazia das quatorze às quinze o *ballet*, das quinze às dezesseis artes plásticas e das dezesseis às dezessete fazia um instrumento. Então eram aulas em grupo quando era violão e violino, mas o acordeom e o piano eram individuais. E nós tivemos muitas pessoas que deram aula. Acho que eu falei tudo que tinha então. Bem, para as alunas a partir dos 11 anos, 12... Que chegavam à quinta série e fossem para o ginásio, como na minha época, não era como agora que é primeiro grau, segundo grau. Ainda é assim?

G.A. - Sim!

M.M. - Bem, então na minha época era assim. A gente fazia até os 11 aí tinha que fazer uma prova, que era o tal do exame de admissão e daí passava outra etapa. Então isso causava na gente uma espécie de obrigatoriedade de maturidade, sabe, funcionava assim eu acho. Porque era como se dos 11 para os 12 existisse um grande salto que a gente tinha que dar. E ali começavam as aulas de teoria. Ali teríamos os nomes dos passos por escrito, estudaríamos as diferenças, por exemplo, me lembro agora, tudo vem vindo na memória, vem descendo... Estudávamos, por exemplo, como era a colocação da mão na Escola Francesa, na Italiana, na Russa, ou na Royal Inglesa. Estudávamos desde o detalhe mais sutil até análise em termos de potência física, o que precisava ser feito. Não se estudava a Cinesiologia com nome de cinesiologia, mas circulávamos por aí e pela anatomia. Não se tinha toda a bibliografia que nós temos hoje, embora a biblioteca da Maria Júlia fosse imensa. Mas, como já disse não se tinha acesso como hoje. Antigamente eu acho que o valor de um livro especializado em dança, era quase o mesmo de um salário mínimo. Me perdi um pouco, onde é que a gente estava?

G.A. - A gente estava falando sobre as aulas.

M.M.- Sobre as aulas, isso. Então tinha todos esses cursos e ainda, algo bem importante, a expressão corporal. Da expressão corporal ela não abria mão. Por quê? Porque era a marca do trabalho dela, e aí eu sou bem filha mesmo. E por quê? Porque a Escola que ela teve, e ela tinha uma forte ligação com o teatro. Na verdade, ela queria ser atriz. A escola da dona Lya também tinha uma marca de expressão porque ela estudou com a Palucca¹¹ que foi aluna da Wigman¹², criadora do Expressionismo. Dona Lya foi para a Alemanha, e passou por outras professoras e de lá voltou, mais intérprete e mais dramática. Esse foi o pilar da coisa toda, ela esteve no meio de onde se desencadeou a dança moderna, e já havia sido o espaço do cultivo da dança clássica. 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. Não valia fazer um *entrechat quatre* maravilhoso se a gente não sabia, onde estávamos fazendo aquilo, ou que personagem a gente era. Então esse curso também era obrigatório assim como os teóricos.

¹¹ Gret Palucca.

¹² Mary Wigman.

G.A. - E como eram as aulas de *ballet*? Técnica mesmo.

M.M. - Se a gente se atrasava já vinha um grito na porta que estávamos atrasadas. Entrávamos correndo direto para a barra, isso tudo, quando eu olho para trás, se transformou bastante. Jamais faço isso hoje. Íamos direto para a barra e nos colocávamos na posição *en dehors*. Era direto, direto *en dehors* sem preâmbulos. Isso desde as bem pequeninhas até as maiores. Não tinha todo esse cuidado. Como eu estou na França, a França já há *muito* tempo exige milhões de coisas antes que alguém possa dar aula. Mas isso tudo também eu, logo que iniciei, eu transformei sem querer, porque eu fazia umas brincadeiras no início, que eu chamava de brincadeiras, mas que na verdade era um aquecimento. Lembro de associar a abertura da boca e a abertura dos pés. Eu dizia: “Não quero a boquinha dos pés muito aberta”, ou seja, a posição *en dehors* completamente aberta, só um pouquinho. Eu fazia o vínculo para proteger o corpo das crianças. Mas quando eu comecei era direto. O que acontecia? Na primeira aula que a criança entrava e assim que ela olhava aquele *en dehors* ela já sabia se aquilo seria fácil para ela ou não. Como se sabe, na Rússia, no Ópera de Paris, no Royal Ballet as pessoas são pré-selecionadas escolhidas a partir de um raio X, E pelo *scan*, se verifica a medida do fêmur em relação à tíbia, perônio... A medida dos braços, o comprimento dos braços, todas as medidas devem ser proporcionais. Depois a rotação *en dehors* e por aí vai. Imagina, completamente frias, e já tendo que mostrar um super *en dehors*. Fazia-se o *plié* diretamente, imagina, hoje não se faz um *grand plié* direto. Na sequência era o *demi plié* e direto *grand plié*. Esse *grand plié* ele usava a articulação do joelho na sua totalidade, hoje não se trabalha assim. Bem, estou dizendo aquilo que funciona para mim hoje. Eu não costumo pedir a flexão completa desta articulação. A barriga da perna não vai tocar a coxa. Mas antigamente sentávamos nos calcanhares nos primeiros cinco minutos de aula. Hoje se respeita mais o corpo, por exemplo, as relações entre a posição do quadril e todo o resto do corpo, é uma totalidade que a gente trabalha. Em seguida vinham os *battements tendus* que eram todos feitos na terceira posição até a terceira série. Se algumas pessoas já apresentavam um *en dehors* natural trabalhavam na quinta posição. E assim se passava para os *tendus*, para o *battement tendu degage*, *petit battement*, depois disso se passava para os *fondues relevé*... Bem, seria bom chamar atenção, que os calcanhares permaneciam no chão na segunda posição, mas não na quarta posição. Hoje, muitas Escolas condenam a elevação dos calcanhares na quarta posição. Por prevenção, porque já sabemos que isso compromete a saúde dos meniscos.

G.A. - Como assim elevação dos calcanhares? No *grand plié*?

M.M. - Na quarta, no *grand plié* na quarta posição.

G.A. - Ao máximo?

M.M. - É, ao máximo. E a flexão total. Isso quando tu flexionas totalmente quase que tu vais com o quadril abaixo do nível dos calcanhares, isso causa problemas nas articulações dos joelhos principalmente. Mas se fazia antes. Isso forçava muito. O problema desta prática não estava na execução dos movimentos, mas no fato de que não havia exercícios de reforço, exercícios localizados. No Grupo Majuro dançamos o folclore ucraniano, moldávio e russo. Na Rússia, os meninos tem uma atividade prévia para o desenvolvimento muscular e dos tendões antes de fazer todas aquelas acrobacias nas articulações. Mas nós não, nós chegávamos direto. Na sequência da aula vinham os *developés* na barra, as sustentações de *retiré*, *relevés* e as *arabesques* e nós passávamos para o centro. Repetia-se a maioria dos movimentos da barra no centro, mudando as combinações dos passos. Depois começavam algumas variações, pequenas variações com saltos não muito grandes. Fazíamos as diagonais de giros, voltávamos para o centro e começavam os pequenos saltos e dali se desenvolvia acompanhando cada série. A partir da quarta série entravam os grandes saltos, as diagonais de grandes saltos e ao final sempre um momento mais coreográfico, que ela não abria mão porque ela não... Acho que não tinha tempo suficiente para dar espaço para tudo isso que vinha dela. Então mais ou menos as aulas eram assim. Esses *retirés* e *grand ecart* e essas coisas todas a gente tinha dependendo de que época, acho que a partir da quarta ou quinta série aí nós tínhamos ao final da barra. Tudo acompanhado pela pianista, 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. Era assim no mundo todo. Acho que houve um momento em que a técnica sofreu uma queda, precisou de uma reestruturação, um novo pensar de como fazer este conhecimento passar de uma pessoa à outra. E aí a gente teve uma pequena queda técnica por quê? Porque nós fomos formatadas, eu digo o pessoal da minha época, a responder a esse tipo de estímulo, um estímulo mais

violento, um estímulo sob pressão, trabalhar sob pressão, trabalhar com a música, mas com os gritos sobre a música. Então quando se deu esta transição, as pessoas mesmo sem entender o que estava acontecendo deviam se lançar. Era como se o corpo não escutasse o sutil, ele escutava somente o volume alto da voz com impaciência e as respostas de movimento emergiam com desespero e angústia. A França é o meu oitavo país de residência, e eu encontro com muita gente da dança, que tem uma longa história que nem eu aqui em Porto Alegre. Gente que sofreu a história no seu corpo. Sofreu não no sentido negativo, porque ao mesmo tempo aproveitou tudo que a dança nos proporciona. E eles relatam experiências muito parecidas. Quando se entrou na era da análise do movimento, que na verdade mostra uma preocupação diferente com o movimento, passou-se a considerar e valorizar o corpo do outro. Os profissionais se uniram. Os nutrólogos, fisioterapeutas, médicos, como a Medicina do Esporte, e mais recentemente Medicina da Dança, e toda esta gente estudando. E ainda, outras tantas técnicas, Pilates, Gyrotonic, que foram se agregando. A Claudinha¹³ mesmo, que também trabalha com outras técnicas dentro da parte do *ballet*. Então, é como olhar para trás e comparar com a tecnologia que temos hoje, a dança também evoluiu, o corpo se transformou, o movimento se transformou, é outro o mundo de hoje.

G.A. - Quais funções você desempenhou na Escola?

M.M. - Bem, primeiro fui aluna, depois assistente, e em 1975 recebi fui contratada como professora de *ballet*. Comecei a coreografar direto, mas não oficialmente, porque eu fazia com Maria Júlia e depois sozinha o que chamávamos ensaios coreográficos. 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. Eu particularmente também acompanhei na escolha de tecidos, pequenas coisas para fazer os adereços, eu participei *muito* de tudo isso. Lembro de pesquisar as partituras que estavam disponíveis. Este era outro grande acervo da Maria Júlia, porque era assim: Hoje temos a infinidade de Cds¹⁴, e podemos comprar *online* e fazer o *download*. Antes não, alguém havia escutado uma música e disse que é muito lindo aí: “Qual era o nome? Vamos perguntar para a pessoa.” Aí vinha a informação, daí tu tinhas que ir atrás nas lojas que tinham partitura, mandar uma carta lá para Buenos Aires ou telefonar que era caro. Telefonar, perguntar se

¹³ Cláudia Daronch.

¹⁴ Compact Disc.

tinha e pedir para trazer, daí chegava: “Chegou a partitura que a gente estava esperando...” Aí começava, então passei por isso também. Depois em 1979 eu comecei a regar a sementinha do Grupo de Dança Majuro, a gente chamava grupo de dança, hoje o nome é companhia, mas naquela época a gente nem tinha coragem de chamar de companhia, porque era algo assim muito distante poder ser uma companhia. 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. Eu fui fundadora do Grupo de Dança Majuro, fui diretora artística e depois diretora da Escola até o final em 1991.

G.A. - Como era sua relação com a Maria Júlia?

M.M. - Voltando lá para a história que começou na Silva Só, lembra que depois ela alugou a parte térrea então de uma casa e transformou na Escola, fez todas as instalações? Então, anos depois ela comprou a casa toda. E 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. Ajudei na mudança para esta casa que ficava no número 723 da Rua Miguel Tostes. Ficou muito mais confortável para ela, porque havia uma porta de ligação entre a casa e a Escola. Foi nesta época que comecei com a família, então a gente tinha, por exemplo, nesse livro que eu estou lançando¹⁵, é um livro que tem a minha convivência dentro da área pública que eu digo, dentro da área de trabalho dela. A minha convivência como filha eu não estou colocando, porque eu na verdade me transformei em uma confidente. Ela compartilhava seus problemas comigo e eu muito jovem era uma ouvinte silenciosa. Também para ponderar coisas, que ela não conversaria com uma filha se fosse mesmo sua filha, talvez. A partir deste convívio eu conheci muitas pessoas da dança aqui de Porto Alegre que frequentavam a casa, por exemplo, quando ela convidava para um almoço, convidava para jantar, para alguma festa. Ela gostava muito de acolher seus colegas: Emílio Martins, por exemplo, quando vinha nos visitar, vinha do Rio de Janeiro para cá. Ele foi colega na escola da dona Lya, Gladys Agostinelli, Morgada Cunha¹⁶, a própria dona Lya que a gente visitava às vezes. O Rony Leal, o Antoninho Gontan, então muita gente que fez parte de uma

¹⁵ Referência ao livro: Machado, Elisa Freitas. *Maria Júlia da Rocha: Uma artista visionária*. Porto Alegre: Cidadela, 2016.

¹⁶ Morgada Assumpção Cunha.

época, que não era a minha. Deixa eu só voltar para o que tu me pediste, tanta coisa que me perdi...

G.A. - Qual a tua relação com ela?

M.M. - Ah, sim, então tinha essa relação da aluna que desde os 13 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. Outras vezes era um telefonema do Conselho Brasileiro de Dança, ou da Associação de Professores do Rio Grande do Sul, hoje ASGADAN, que entrava em contato, porque a Graciela Luciane estava chegando da Argentina, por exemplo. 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. Lembro que neste período fui tesoureira da Associação muitas vezes redigi as famosas atas das reuniões. Participei intensamente e como te disse, conheci muitas pessoas que nem eram da minha geração. A Associação era muito ativa, proporcionava muitos cursos e encontros. Vinham profissionais de São Paulo, do Rio e do exterior. Havia mostras de filmes de dança, que se alugava então a gente tinha que passar tudo isso, e era uma das poucas maneiras que se tinha de ver o que estava rolando no mundo. Muitas coisas dela vão ficar em mim, mas só para mim, coisas pessoais. Eu terminei a Escola, porque, pessoalmente eu precisava concluir aquela etapa de vida e dar lugar a outra. Ela sempre contou para todos: “A Escola vai ficar com a Elisa porque ela é como se fosse minha filha, é a pessoa que sempre ficou e tal...” Então as pessoas sempre pensaram que ao dizer que ia me passar a Escola, isso incluísse o prédio, o espaço físico, mas na verdade ela tinha o seu filho, ele é médico aqui em Porto Alegre, está convidado para o lançamento do meu livro nesta quinta-feira. Existem as coisas do coração e as coisas legais, são realidades diferentes, a formalidade é outra história. Então, para me desenvolver e avançar na busca de conhecimento eu tive que tomar esta decisão que foi difícil e carregava a contradição semelhante a quem decide sair da casa dos pais e fazer sua própria vida. Eu sou uma pessoa muito autodidata, sempre fui, eu aprendi línguas por mim mesma. Assim, na vontade, na força de vontade, motivada por ler, querer ler os livros todos que ela tinha, eu os traduzia para ela, e isso passava para as aulas teóricas, para colegas. Toda esta proximidade provocou algo interessante. As pessoas se convenceram e esperaram, até impuseram de certa forma, que eu fizesse um museu da Maria Júlia. Mas eu não poderia contrariar a vontade dela. Ela

me repetiu inúmeras vezes bem assim: “Eu não quero... Não quero minhas coisas, olha Elisa, se eu morrer as minhas coisas eu não quero... Tu cuidas porque eu não quero ser museu, eu não quero ter um lugar assim que vão me relembrar, ela tocou nisso, ela deu aula com esse bastão, não quero de jeito nenhum isso.” Então quando eu decidi assim, olha eu vou partir para outra etapa da minha vida foi muito difícil. Eu dirigi a Escola ainda muito jovem, era uma Escola grande, quando eu entrei eram mais ou menos uns seiscentos alunos que circulavam, depois foram abrindo mais espaços na cidade, e os alunos se distribuindo mais um pouco. Quando ela faleceu, tínhamos mais ou menos uns quatrocentos e cinquenta alunos. Eu, aos vinte e poucos anos, jamais parei de dançar, então eu trabalhava dezesseis horas por dia, era demais. Quando chegava dezembro eu estava esgotada, completamente debilitada. E era uma roda viva, porque havia as avaliações dos alunos, as visitas da Secretaria de Educação, dos inspetores de ensino. A Escola era credenciada, por exemplo, os nossos certificados tinham um carimbo da Secretaria Municipal de Educação, que fiscalizava e validava os certificados, onde constava também um número de registro do MEC¹⁷. Então tudo isso era muito rigoroso, e aí eu comecei a trabalhar cada vez mais, cada vez mais, tinha que dar conta das aulas, ensaios eu fazia das doze às catorze e de oito a dez da noite. Eu chegava às sete e meia da manhã e saía de lá as dez, dez e meia da noite. Então era *muito, muito* trabalho mesmo, e aí eu resolvi que eu deveria... Eu queria estudar mais, eu queria ampliar outras coisas, queria um trabalho mais personalizado, isso tudo foi se transformando, eu fiz um trabalho de criação com as crianças, não só a coreografia, mas também comecei a trabalhar com a criação de figurino e adereços. Já o Grupo Majuro, trabalhou assim, e até se tu falas com a Cláudia, a Claudinha vai lembrar dessas coisas todas, porque nós tínhamos os ensaios, e toda a confecção de acessórios. Acessórios tanto para compor um rei, a coroa, um cetro as pedrarias, cenários, objetos, um trono se construía. Trabalhávamos sábados e domingos, eram sete dias por semana de trabalho.

G.A. - E a tua família te apoiou quando tu assumiu a Escola?

M.M. - Quando eu assumi a Escola não tinha mais muito o que me apoiar [riso] porque eu já estava decidida há muito tempo, eu já trabalhava muito. No início, quando comecei a frequentar mais seguido a Escola, eu tive bastante dificuldade porque eu escutava: “Não,

¹⁷ Ministério de Educação e Cultura.

mas tu vais fazer o que com isso? Isso não vai te dar nada, isso não vai levar a lugar nenhum, isso não é profissão, não vai te dar dinheiro para viver.” Então escutei muitos não, em primeiro lugar é o colégio, tem que estar bem no colégio senão... Aí o que eu fazia? Eu estudava muito. No final do dia eu ainda ia madrugada adentro estudando, para poder manter minhas notas lá em cima, e eu tirava nove e dez, nove e dez, porque eu não podia ter nenhuma desculpa para me tirarem da dança. Até mesmo na universidade, lembro que às vezes precisava ler de três a quatro peças durante uma semana. Hoje, olhando para trás eu não sei como eu conseguia, mas... E todos os trabalhos e maquetes de cenários, muito trabalho. E era impressionante, porque muitas vezes eu chegava lá e eu era a única que tinha feito. Mas é tudo assim, eu acho que quando a gente decide entrar no mundo da dança, seja como bailarina, coreógrafa, professora, é uma decisão que é da gente mesmo, é bem aquilo que escuto por aí: “Eu não sei se fui eu que escolhi a dança ou a dança que me escolheu.” Assim como a eterna dúvida de o que veio primeiro o ovo ou a galinha. Mesmo os amigos dizem: “Ah, mas até parece que a dança é mais importante do que a gente para ti.” Mas não tem como medir porque na verdade a gente respira isso. É como se fosse a tua nutrição também viesse dali, não tem mais volta, não tem como não ser. E comigo aconteceu isso, então é algo que é... Foi muito forte, continua sendo e vai ser para sempre, mas a família no início não foi fácil. Depois houve a transformação, as pessoas começam a ver que a gente está bem e percebem que não vão conseguir dissuadir, não tem como tirar de lá, então é isso, é o que acontece. Não se podia dizer: “Espera aí, eu estou me preparando, porque depois a minha universidade vai ser essa.” A maioria das famílias das minhas colegas e inclusive a minha esperava que eu fosse fazer Medicina. Minha mãe sempre trabalhou na saúde e tal, então estavam esperando que a gente fosse fazer Medicina, ou Engenharia, ou Direito, era assim. Hoje todas as áreas são valorizadas. Outras profissões estão legitimadas, a dança está legitimada embora a gente tenha muito que fazer ainda. Mesmo assim não é nem de perto o que era antes. Imagina o aprender a bordar, naquela época em que era muito lindo uma mulher saber bordar, costurar, cozinhar, não profissionalmente, mas para cumprir as suas funções. A dança se igualava. Na medida em que foi evoluindo e que as pessoas iam se dando conta de todo nosso esforço, que havia um produto, o espetáculo, por exemplo, a partir dali é que a legitimidade chegou. Mas a pergunta se repetia: “Um ano inteiro trabalhando para dançarem dois minutos”? Alguns pais e mães estavam distantes do que era o esforço para mostrar dois minutos. Hoje, a maioria das pessoas já passou por alguma aula de dança, ou pela ioga, *jazz*, um *modern jazz* e tal, já fez algum trabalho corporal.

G.A. - Como era a relação entre os alunos da Escola?

M.M. - Os alunos muitas vezes também eram colegas no colégio. Os encontros na Escola eram no vestiário, na chegada e na saída. A proximidade aumentava quando se era colega de outra disciplina, nos intervalos ou na música, que tinha mais tempo para falar. Na sala de dança havia muita cumplicidade. Maria Júlia era muito severa, e essa união era para resistir, para poder estar ali, a cumplicidade silenciosa. Não se tinha consciência disso, a gente estava ali pronta para a aula. A gente entrava, fazia a aula, aprendia coisas, um pouco se divertia, um mínimo se divertia e o máximo a gente era exigida, era assim. A relação entre... Até hoje eu encontro com colegas que começaram aos quatro anos comigo e as memórias são muito boas. Também recebo mensagens de muitas ex-alunas recordando e dizendo das saudades daqueles tempos maravilhosos.

[INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO]¹⁸

G.A. - Como funcionavam os espetáculos?

M.M. - Os espetáculos! Aí tu queres saber no dia mesmo?

G.A. - Desde a preparação até o dia.

M.M. - Então, muita coisa está no livro. 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 fadas, 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. Mas... Ela nunca trabalhou muito o repertório, isso é uma coisa que ela não mergulhou... E, bem, depois com o tempo ela começou a fazer três atos e se lançou em coreografias modernas, no estilo da dança moderna. Ah, lembrei, que a primeira vez que eu estudei a Dança Espanhola, e o Flamenco foi aos oito anos. Tivemos

¹⁸ Entrevistada faz um chá.

uma professora espanhola que se chamava dona Coral¹⁹. Lembro que fizemos um entreato de Dança Espanhola. Voltando ao que eu estava falando, a grande maioria eram em três atos. As crianças, um clássico, com sapatilhas de pontas, e depois um moderno. Essa preparação começava mais ou menos depois das férias de julho, e aí as coreografias eram feitas nos finais de aula. Depois, quando chegava mais pertinho se intensificava o ensaio. Havia alunas, que não participavam e Maria Júlia 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. Então, a gente ensaiava as turmas separadinhas, depois na sala maior havia mais ou menos uns três ensaios gerais. Às vezes, mesmo esse ensaio geral tinha que ser dividido em dois, porque era muita gente e não cabia. Lembro que ficava bem apertado ali, sobrava pouco palco, então era sempre uma surpresa quando chegava ao palco. O ensaio no teatro era na véspera, enquanto dançamos no Theatro São Pedro, mas depois, nos outros teatros era no mesmo dia pela manhã. Para mim, sempre achei uma deficiência terrível, que a gente não tenha em Porto Alegre os teatros vinculados escolas de dança, e que no mínimo uma vez por mês, se experimentasse o palco, para ver o espaço, as luzes, sabe? Ficar mais familiarizada com aquilo tudo e até fazer aula lá, como acontece com os profissionais, que fazem aula em cena e depois tiram as barras móveis e tudo está lá. Então a gente chegava, fazia o ensaio geral e depois desse ensaio geral... Nunca se conseguiu fazer com figurino, também era outra história, figurino era na hora, já pensou? Na hora tem o chapéu, tem a coroinha, tem não sei o que, e tu tens que... Não havia o teste se cai se não cai se tem que passar por uma parte do cenário que deixar enganchada uma peninha que tinhas na cabeça, ou que havia o perigo de tropeçar... Então na verdade o espetáculo ele acontecia na surpresa e era assim para todas as Escolas. 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. Na verdade, era dito assim: “Todo mundo preste a atenção, ninguém pode errar nada porque senão vai estragar o espetáculo de todo mundo!” Era nessa tensão que se trabalhava. Chegávamos bem cedinho, já maquiadas, penteadas, tudo como tinha que ser. Se alguém chegasse lá com alguma coisa errada, era para estar com um rabinho de cavalo e chegasse lá com um rabinho de cavalo cacheado, Mariazinha quase subia pelas paredes! Era toda uma precisão, aquilo que ela imaginou essa

¹⁹ Nome sujeito a confirmação.

fidelidade assim, essa vontade de fazer do jeito que ela tinha imaginado. Aprendia-se muito a cuidar da criação como uma propriedade. Aquilo que eu imagino é que eu quero. Não era como nas companhias, que tem uma pessoa que se ocupa da música, escolhe as músicas, outro faz a coreografia, outro decide sobre figurino, o cenário, não, ali havia o controle, existia uma autoridade regendo tudo. 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 Mestre? Qual é a 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. Eu dancei no Theatro São Pedro antes da reforma, quando o Theatro São Pedro tinha problemas nas escadarias que iam para os camarins. Antes os camarins eram em cima. As escadarias estavam condenadas, e então a gente não podia subir lá, e às vezes a gente escapava, ia lá, ah eu lembro bem de todo aquele... E a gente terminava o espetáculo, aí saía, tinha o senhor que vendia cachorro quente na cestinha ali ao lado do Theatro São Pedro. A partir de 1973 passamos para o Teatro Leopoldina, que era Leopoldina e depois passou a ser Teatro da OSPA²⁰. De 1977 em diante os espetáculos aconteceram na Assembleia Legislativa²¹, no Teatro da PUC²², no auditório, depois na UFRGS também. E agora perdi onde é que eu estava. Era no... Como eram os espetáculos. A difusão era feita pela assistente da direção administrativa, dona Maria Macedo, que era uma professora aposentada do Estado, professora de português, que passou a trabalhar na Escola a partir de 1972 e ficou trabalhando lá conosco bastante tempo. Havia a divulgação, pelos jornais, e depois, nos anos 70 começaram as críticas do professor Aldo Obino do Jornal Correio do Povo. O que mais? Os iluminadores normalmente eram técnicos da equipe do teatro. Afinavam-se os pianos para receber a... Porque o espetáculo era feito com música ao vivo, uma pianista ao vivo. Bem depois que começou a música gravada. Nós tivemos várias vezes o Maestro Léo Schneider tocando para nós, e ele também compôs para nós. Lembrei-me de uma coisa bem interessante também sobre a parte de figurinos. Muitas vezes nós dormimos nos ateliês de costura, porque sempre atrasavam. Isso é uma coisa que eu sempre pensei que fosse somente conosco, mas não, eu sei que com muitas escolas acontecia a mesma coisa. Essa coisa que hoje a gente ouve tanto de carnaval, as fantasias não estão prontas e a escola já vai ter que sair [risos], isso também acontecia com a gente. Na véspera do espetáculo, em que eu até era

²⁰ Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

²¹ Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.

²² Pontifícia Universidade Católica.

solista, dormi em cima de uma mesa, e também no chão, porque não era como hoje, que a gente precisa se alimentar bem no dia anterior, cuidar, descansar a musculatura, tudo isso... Não existia isso sabe? Era quase como se o corpo fosse dissociado do bailarino. Então eu hoje me lembro, 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, aí... Uma das vezes eu me lembro que a gente passou a noite e nós fomos direto do ateliê para o teatro ensaiar. Direto, quer dizer, passou a noite lá cochilando e acordando, cochilando e acordando e fomos para o teatro, ainda não estavam prontas as coisas, durante o dia todo nós ensaiamos e a noite, no teatro recebíamos os figurinos. A maioria buscava no dia anterior, fazia o pagamento e levava para casa. As crianças menores já iam até com a fantasia, assim a gente chamava, não se dizia figurino. Para as maiores, muitas vezes chegaram ao final do primeiro ato e aí tinha gente chegando de táxi trazendo o que nós precisávamos para o terceiro ato. Acho que tudo isso, em parte se devia ao fato de que Mariazinha queria que a gente dançasse com o figurino na sala mesmo: “Não, não é isso que eu quero!” E aí como eu me lembro que as costureiras diziam: “Não, ela teve um chilique, não é isso que ela quer, não é assim”. E aí tinha que fazer tudo de novo, e às vezes era... Elas deixaram por último para fazer achando que estava bom, então era muito no improviso. Mas nem por isso, hoje quando eu olho para trás, jamais eu julgo que não fosse profissional, era sim bastante profissional, entendes? Porque não havia recursos. Hoje temos cursos de estilismo específico para isso. Quando fiz minha graduação na UFRGS, e a gente teve a professora Solange²³ que era nossa professora de figurino. Estudamos a evolução dos figurinos dentro da história do teatro, e a criação de figurinos e muita coisa. A Maria Julia tinha que criar, ela tinha que criar um mundo para a gente dançar dentro. Imaginar tudo isso, então era muito profissional mesmo. Só não tinha a habilitação profissional. Por isso que no início era bem diferente. Muitos artistas se tornaram professores no Instituto de Belas Artes, aqui da UFRGS, por exemplo, por reconhecimento do seu trabalho, sem titulação formal. Eu sempre digo que os alunos que integraram o Grupo de Dança Majuro tiveram a graduação e a pós-graduação, por que... Porque se fazia de tudo, se participava de tudo, uma carga horária de seis horas diárias, aulas, ensaios, cenografia, figurinos, adereços, montagem, divulgação, o que a gente quer mais?

²³ Solange Couto Uflacker.

G.A. - Então, sobre o Grupo Majuro como era a seleção para integrar?

M.M. - Bem, nos anos de 1979, 1978 eu posso dizer. Em 1978 o que aconteceu? Normalmente não havia aulas de *ballet* ou ginástica nas quartas-feiras, funcionavam somente as aulas de música. Havia os chás beneficentes, nos quais dançávamos para arrecadar dinheiro para a Casa do Artista Riograndense, para te dar um exemplo, e para outras entidades filantrópicas. Muitas mães integravam associações e coisas que eu nem lembro mais os nomes, então se fazia esses espetáculos. A minha primeira coreografia eu fiz quando eu tinha 11 anos e foi na escola Florinda Tubino Sampaio²⁴, envolveu cinco turmas, e a música de Carlos Gomes, O Guarani. E eu, imagina, nem sabia que um dia eu aí trilhar pelo Belas Artes, hoje o Instituto de Artes, e foi apresentado lá no Auditório Tasso Correa. Acho que a minha vontade de criar coreografias começou ali. Maria Júlia sempre me estimulou muito, ela me dizia, isso veio agora, está vindo como sempre tem coisa para lembrar? 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?” E eu comecei a fazer as coreografias com as minhas colegas, e em seguida saíamos a apresentar no Colégio Americano²⁵, no IPA²⁶, e Bom Conselho²⁷ e vários outros, e da rede pública também. Eu me lembro que uma vez nós fomos dançar, não me lembro aonde era, agora não sei mais qual escola, uma escola pública, os alunos muito carentes, porque eu também estudei em escola pública. Dependendo dos bairros se observava grande diferença de oportunidades dos alunos que frequentavam. E, não estou falando de situação econômica, mas cultural mesmo. Neste sentido a escola pública era riquíssima, porque misturava a gente, como seria natural. Se fosse hoje, eu provavelmente não estaria na escola pública porque a exclusão aumentou e temos muito que evoluir para melhorar tudo isso. Então, era um trabalho mais neoclássico e ao final os alunos ficaram eletrizados. Quando nós chegamos perto deles, nos olhavam como se nós fossemos seres de outro planeta. As fantasias, todos os vestidos vaporosos, as

²⁴ Colégio Estadual Florinda Tubino Sampaio.

²⁵ Colégio Metodista Americano.

²⁶ Instituto Porto Alegre.

²⁷ Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho.

sapatilhas de pontas que eles nunca tinham visto. Ao mesmo tempo em que queriam nos tocar, eles tinham medo. E aí a gente foi conversar, foi chegar perto e foi... Até hoje eu tenho aquela impressão da distância cultural, da distância de oportunidades, tudo isso que me transformou também em um ser muito mais socialista do que eu já era [risos], e então... Perdi agora, onde é que a gente estava que eu fui para esse lado?

G.A. - Tu estavas falando sobre as apresentações que vocês faziam nas escolas com o Grupo.

M.M. - Isso, o Grupo. Então, aí o Grupo o que aconteceu? Não existiu uma seleção nesse momento, eram as pessoas que estavam disponíveis, as alunas que tinham essa vontade de dançar mais. Porque 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. É pouquinho realmente aquele tempo. Aquela tempo é bom para quem vai duas vezes na semana e pode apresentar alguma coisa, mas quando tu tens um repertório já em ti, então começa a te apresentar mais seguido. Recebemos convites para jantares temáticos, chás beneficentes, festivais, concursos, eventos da cidade, do governo do Estado. Começamos a viajar para Caxias do Sul, Pelotas²⁸, e as viagens aumentando. Foi então que em 1981 o professor Aldo Obino em uma das críticas no jornal Correio do Povo, lançou o nome Majuro, porque não era esse nome, a gente não tinha nome, até aqui era o grupo da Escola. Aí ele lançou esse nome e a gente seguiu. A partir daquele momento o que aconteceu? As alunas que já estavam trabalhando, ficavam ali até o vestibular. Uma minoria seguia mesmo já na Universidade. Muitas na época do vestibular davam adeus à dança. Hoje muita gente pensa assim: “Eu não vou ser uma profissional da dança, mas eu quero fazer por prazer.”, mas antes não se pensava assim, antes era um investimento com um objetivo. Se não tivesse a conclusão com algum ganho a pessoa não ficava ali, ainda existem pessoas com essa mentalidade, mas já mudou muito. Então aí foi crescendo, nós começamos a ver pessoas que algumas alunas tinham mais facilidade com a técnica, mesmo que essa não fosse a prioridade dentro da nossa Escola. Em muitas escolas, recusavam-se alunas com dificuldades a vencer. Os grupos de dança, que foram se multiplicando, recusavam pessoas que tinham dificuldades técnicas porque eles queriam apresentar uma companhia mais perfeita, quero dizer que fosse mais legítima tecnicamente. Mas o Majuro tinha esta diferença, a coisa ia muito mais pela

²⁸ Municípios do Estado do Rio Grande do Sul.

vontade do que pela capacidade física. Por quê? Porque a expressão na história que a gente ia contar é que era o mais importante. A forma como essa história ia chegar ao público que era o mais importante, quer dizer, tudo se apoiava na interpretação. Para ter a técnica e também ser uma intérprete, tu tens que, realmente decidir o que tu queres. Para dançar tecnicamente não precisa decidir muito, normalmente a decisão vem a partir da tua facilidade técnica. Mas para agregar a técnica e avançar como intérprete, é uma decisão de vida. E aí a gente ia se agregando, a audição ficava substituída por uma espécie de atração, era quase como se aqui está o imã da interpretação e aí se ficava atraída. As pessoas que a gente constelava, vamos dizer assim, eram essas, não eram realmente as melhores na técnica. A Escola tinha muitas alunas prontas tecnicamente, como eu digo, mas na grande maioria dançavam sem sentido. Aquilo era fácil, e faziam porque era fácil. Vivemos em uma sociedade que se comporta assim. Se eu sou boa em matemática então eu vou para essa área das exatas, se eu sou boa no desenho eu tenho que desenhar, se eu sou boa em tratar com público eu vou para a psicologia. A gente é muito dessa sociedade, que vai só aproveitar o talento. Os testes vocacionais, que tentam identificar o que se vai fazer a vida inteira. Como se fossem infalíveis. Não se pensa que o ser humano deveria estar em equilíbrio. Justamente ele precisaria fazer e passar pelas experiências dentro das atividades em que ele encontra dificuldades, que são difíceis. Então a gente passou por isso porque o interpretar, viver outra vida, viver outro personagem é uma coisa que te exige que te lances para a totalidade. Não existe meio termo. Então, o motor, a energia que havia no Majuro e que atraía era a própria vida, o entusiasmo do dia a dia naquele grupo, depois a gente corria atrás da técnica. Eu por exemplo, a minha articulação tarso e metatarso era uma articulação que qualquer professor de dança ia olhar, avaliar e dizer: “Para ti, sinto muito, tu não podes fazer dança, jamais tu vais subir em uma sapatilha de pontas.”. Mas eu trabalhei, foi na marra que eu transformei o meu físico. E eu fiz de tudo que eu poderia imaginar fazer em cima de uma sapatilha de pontas. Então, eu acho que foi isso que aconteceu com o Grupo de Dança Majuro. Não se fazia audições, sentíamos as pessoas que se mostravam atraídas por ele, e as convidávamos... Tenho certeza que atualmente tudo isso se transformou bastante. Temos, por exemplo, a Companhia Municipal de Dança que tem as audições e os critérios são bem plurais. A oferta de bailarinas e bailarinos é muito maior. Naquela época as companhias de dança moravam dentro das escolas. As companhias moravam na casa da família e quando a gente mora na casa da família a gente tem que obedecer, a gente tem que se adaptar ao formato da família. Não existia a possibilidade de contratar, por exemplo, convidar alguém de outro lugar para

integrar aquela companhia. Participavam aquelas que cresceram juntas e que estiveram anos e anos ali.

G.A. - E como era a rotina de ensaios do Grupo?

M.M. - Isso sofreu muitas variações durante aqueles doze anos. No início dançávamos somente o clássico, então o horário de trabalho não passava de duas a três horas por dia. Preciso esclarecer que hoje, quando digo clássico, estou excluindo o tradicional, o repertório, não trabalhávamos com os ballets de repertório. Maria Júlia nunca gostou de se ocupar das reposições de repertório. Isso foi algo, que eu mesma comecei a acrescentar na Escola. Fazíamos o neoclássico. Uma criação completamente independente das normas utilizadas no vocabulário do ballet. Vai-se além. Abandona-se o rigor. Quero dizer, toda a vez de se fazer um *jeté* precisa-se ter um *glissade* antes deste *jeté*, ou seguir já códigos determinados pelos grandes mestres e coreógrafos considerados universais. Depois nós integramos o contemporâneo, que eu também não chamo de moderno porque moderno para mim já acabou. Isso também é uma discussão mundial, eu toda vez entro em conflito também lá na França a gente discute muito sobre isso. 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 Moraes²⁹ pesquisador do folclore nativista, que introduziu as danças gaúchas. 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. Mas quando entrou o gaúcho, os rapazes integraram também as outras modalidades. Alguns deles começaram a fazer o *ballet*, a dança contemporânea e o flamenco. Já mais para o final, tivemos vinte e cinco bailarinas e quinze bailarinos. Foi a época em que contamos com o maior número de bailarinos. Estes professores foram contratados, mesmo que tudo acontecesse muito por acaso. A Magali era artista plástica e um dia chegou para visitar a escola. Ela era uma pesquisadora e conhecedora do folclore espanhol e naquela mesma semana iniciou conosco. Com exceção de Laerte Moraes, que era professor de Educação Física da rede pública, os outros coreógrafos não

²⁹ Laerte Moraes Ribeiro.

seguiam nenhuma metodologia. Eles simplesmente passavam os passos e coreografias, as coreografias pertencentes àquela cultura específica. Eles informavam os nossos corpos e o produto fluía. Então, o que acontecia? Além de participar como bailarina, eu fazia a ligação entre este conhecimento e a chegada dele em nossos corpos. Eu criava uma metodologia que acelerasse o processo, e que pudéssemos colocar tudo aquilo no palco o mais breve possível. Era um desafio para mim. Como eu posso acelerar esse processo de aprendizado do folclore, do flamenco, do russo e tal para essas pessoas que já têm na bagagem o vocabulário do clássico? Ou como é que eu posso fazer chegar à temática contemporânea que eu quero nesses corpos que não tem uma trajetória dentro da dança acadêmica? Então isso ficava sempre para mim, tanto é que eu desenvolvi um método para o Flamenco. Helena Assis, que trabalhou também no Majuro e que já há alguns anos trabalha no Rio de Janeiro, em Macaé, e Carmem Pretto que tem uma companhia de dança flamenca em Porto Alegre Alumbrada Espanha foram integrantes do Majuro e se especializaram no Flamenco. Eu as estimei a seguir. Comecei um estudo de como desenvolver a didática, e uma pedagogia para o flamenco agregando o método clássico. Hoje elas são professoras e coreógrafas reconhecidas. Lembrei também da Carmen Romero, que participou do Majuro, e tem uma escola de flamenco³⁰ em Curitiba. Todos que passaram pelo Majuro, foram meus alunos também, desenvolveram-se nas minhas aulas e ensaios. Outro que começou pré-adolescente no folclore gaúcho e depois estudou o *ballet*, fez a graduação em Curitiba, passou pelo Guaíba e hoje é coreógrafo em Brasília é Ary Coelho³¹. E em Porto Alegre também muitas alunas têm escola, eu já sou avó da dança por aqui. E então o Majuro ele tinha todas essas modalidades. Os integrantes escolhiam de quais aulas participarem, além dos horários obrigatórios. 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 a uma e às vezes, pela tarde a gente pintava um cenário, construía acessórios em madeira. Era um convívio impressionante, nós viajávamos para vários lugares, como Joinville, por exemplo, festivais no Rio de Janeiro, aqui no interior, fomos também para Córdoba³², fomos antes um pouquinho, quando era um pouco menor o grupo também fomos para o Uruguai, Buenos Aires, várias cidades aqui. Fizemos o lançamento do Barco Cisne Negro... Cisne Branco.

³⁰ Carmen Romero Dança Flamenca.

³¹ Ary Nunes Coelho.

³² Cidade na Argentina.

Cisne negro é o solo e a Companhia [risos]. Foi inauguração do Barco, e lembro que foi colocado um palco flutuante sobre o Guaíba, então foi o Majuro que fez a abertura da solenidade. Depois a champanhe que bate no barco e tal... E nós dançamos lá, foi um desafio mesmo. Quando eu cheguei lá com o grupo e que nós olhamos de longe o palco era como se fosse uma jangada com o mar revolto, então eu me lembro, todo mundo me olhou como se perguntando: “Elisa, mas tem certeza que é lá que a gente tem que dançar?” E era clássico, com sapatilhas de ponta! Em seguida faríamos o contemporâneo. Mas foi bem interessante, porque quando estávamos sobre o palco flutuante, não se sentia tanto, claro que tinha alguma ondulação, mas não era tão forte quanto pensávamos ao olhar de longe. Então para quem assistiu deve ter sido bem interessante [riso].

G.A. - Então sobre o Grupo Majuro pode-se dizer que tu e a Maria Júlia coreografavam? E ela auxiliava também nas tuas coreografias, nos ensaios?

M.M. - Na verdade a Maria Júlia que começou coreografando, ela começou e ela sempre... Eu às vezes desenvolvia trechos e depois ela... Isso ficava muito entre a gente, porque às vezes eu trabalhava com ela sozinha e depois, quando chegava na hora de passar para o Grupo então ela me pedia: “Tu podes demonstrar”. Então às vezes eram coisas que ela havia criado e as vezes que eu havia criado então a gente trabalhava assim em parceria, mas só a partir de 1981 é que meu nome começou a ser divulgado como coreógrafa. A última coreografia que ela fez para o Majuro foi em 1982, a partir dali ela não coreografou mais. Depois disso eu segui até 1991. Fui diretora artística e diretora geral a partir de 1987. Na Escola cada professora coreografava para as suas turmas as músicas que integravam o espetáculo anual. Isso tudo está nos programas, que eu no livro que estarei lançando nesta quinta-feira.

G.A. - Tu já citastes as viagens, eu ia te perguntar se tu tinhas participado de alguma. Tu queres acrescentar alguma coisa sobre as viagens do Grupo Majuro?

M.M. - Sim, eu participei de todas as viagens, isso não era fácil. Eu precisava associar à vida da Escola. Para mim sempre foi muito difícil ser diretora, coreógrafa, bailarina e professora, porque a Escola tinha muitas aulas, era de segunda a sexta, porque desde os anos 80 as quartas-feiras também foram preenchidas. Aulas e ensaios do Grupo Majuro, por exemplo.

Então na verdade para a companhia era quarta, sábado e domingo exclusivo. Então, eu participei de todas as viagens, os festivais, congressos, como tu bem sabes os festivais sempre oferecem cursos, discussões, fóruns e tal, tudo isso eu participei. De vez em quando eu participava somente como coreógrafa, como por exemplo, as solistas Angela Menezes³³, hoje artista plástica, Cláudia Souza³⁴, que infelizmente faleceu este ano. Tudo isso estou escrevendo e será o meu livro da biografia do Majuro, meu outro livro que vem vindo. Fomos bastante ao Rio e participamos do Conselho Brasileiro de Dança que era ligado à UNESCO³⁵, e que fazia um intercâmbio bem ativo. Eu particularmente relembro aqui de forma a ilustrar, algo pessoal. Eu tive uma bolsa de estudos para a Rússia, na verdade, foi quando eu tinha 15 anos. Naquela época, vivíamos sob uma Ditadura Militar. Lembro que ao coreografar o *ballet* contemporâneo *Cântico da Esperança* trabalhei com uma poesia que falava muito em liberdade e aí demorou muito para passar na liberação da censura. Não sei se tens conhecimento disso, mas todos os espetáculos precisavam da liberação da censura. Tínhamos que mandar os libretos, o enredo do espetáculo, o título, tudo isso. E todos os nomes das crianças iam para o juizado de menores e esperava-se a aprovação do juizado de menores. Precisávamos estar com estes documentos antes de entrar no teatro no dia do espetáculo. Caso contrário podiam no aplicar uma multa, ou mesmo interditar o espetáculo. Então aconteceu bastante isso, eu tive muitos temas um pouco difíceis de passar na censura. O primeiro deles foi essa coreografia que eu fiz em 1983 em que ao final eu declamava corporalmente a poesia que eu mesma falava em *off*. E como diz o título falava de liberdade. Naquela época falar em liberdade era proibido. Isso não era, não era tão assim simples, porque tinha um cerceamento de expressão, às vezes havia coisas que tu querias dizer, mas estavas impedida de dizer. E voltando aos meus 15 anos, eu recebi essa bolsa para ir para a Rússia, para estudar lá, na mesma época que uma outra colega também, Miriam Toigo, mas que era bem mais velha do que eu, eu acho, ela aceitou. Eu acabei não indo, porque a minha família não permitiu de forma alguma. Imagina a Rússia, os comunistas e tal, aquela fantasia toda. Infelizmente, anos depois ela foi para os Estados Unidos, e lá teve uma morte bem trágica. Eu acho que tem um livro escrito sobre a Miriam, uma biografia³⁶, contam que ela estava andando pela rua e que uma marquise desabou sobre ela, e ela não resistiu aos

³³ Angela Geyer Menezes.

³⁴ Nome sujeito a confirmação.

³⁵ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

³⁶ Referência ao livro: Dall'Alba, Eduardo (org.) Miriam Toigo: uma bailarina brasileira: Porto Alegre, RBS Publicações, 2002.

ferimentos. Depois quando começou a abertura, as coisas começaram a melhorar, mas ainda demorou bastante. Toda a parte cultural, a parte cultural ela é sempre muito visada, porque na verdade é através da cultura que a gente mostra o que está acontecendo na realidade, por dentro. Então é o que está lá dentro que vêm. As coisas se passam por dentro para depois chegarem do lado de fora. O controle sobre isso é importante em alguns regimes, porque nos artistas somos os porta vozes, os artistas é que trazem o que é o problema afinal. Não sei se eu respondi bem.

G.A. - Respondeu. Era sobre os acompanhamentos e as viagens.

M.M. - É, viajei *muito*, foi muito bom. Pegamos muitas pneumonias dormindo no chão, na umidade, também a gente se instalou muito bem em determinados lugares, foi muito bom. Passamos muitos problemas de atrasar o ônibus, acontecer problemas na estrada e a gente chegar só uma hora antes do espetáculo, isso queria dizer, ir direto se aquecer, maquiagem e estar em cena. Muitas coisas, por exemplo, dançar em palcos que escorregavam não se tinha linóleo sabe, tu tinhas fazer milagres, tu estavas lá, o público a tua espera e era fazer ou fazer. E a gente tinha o compromisso também. E se queria mostrar o trabalho, tudo que havíamos construído e ensaiado. Então, ao chegar aos palcos de teatros antigos, encontrávamos aqueles ainda inclinados, que eu não sei se tu sabes disso, mas antigamente os palcos eram construídos inclinados. Então a gente tinha que mudar a trajetória dos giros. Eu precisava inverter os *deboulés*, porque descendo a gente não conseguiria frear, então determinadas adaptações na marcação de palco, precisavam acontecer. Às vezes a coreografia, precisava ser adaptada. Quando eu penso o antigo, que eu já me considero, eu penso muito em como o improvisado estava presente, como a gente sabia lidar com o improvisado. Coisas que não são mais assim hoje. Eu vi em vários lugares que eu estive que as pessoas querem cancelar as coisas se não está tudo certinho e eu tenho que dizer: “Mas gente, se não tem vamos fazer assim.” E eles me perguntam: “Mas como que tu és assim?” A vida ensina, e aí quando a gente conta o que a gente passa ninguém acredita. Como que vai dançar com um sapato menor que o pé? Não tem outro, gente, então tu tens que descosturar atrás no calcanhar, botar um elástico e costurar de novo e é aquele mesmo sapato, a mesma sapatilha que tu vais entrar, porque não tem outra. Essas coisas fazem com que a gente valorize não só o que a gente tem hoje, mas tudo que evoluímos. O que é fundamental, eu acho, para o artista, é saber de si para ter forças para continuar, isso é fundamental.

G.A. - Quais os momentos mais marcantes dessa Escola para você?

M.M. - Bem, tem muita coisa. Vou ter que selecionar [risos]. Acho que a coisa principal foi, quando eu me dei conta do que eu estava fazendo. Quando, talvez aos 10 anos, eu me dei conta da grandiosidade do que seria tentar estar nesse mundo da dança. Do que afinal... O que eu tinha pela frente, aquilo que havia passado, mas o que existia em termos dessa coisa que a criança faz, essa projeção que mistura a fantasia com algo de futuro que a gente tem quando a gente é lá pequenininho. Então eu acho que ali quando, não foi a primeira vez que eu dancei que eu lembro muito pouco, mas eu me lembro, ainda tenho a imagem de estar em cena no Theatro São Pedro, mas lá muito na inocência, tudo muito novo, a gente não consegue saborear tanto. Mas foi ali que comecei a me dar conta da importância daquilo tudo. Toda aquela coisa rigorosa que chegava na gente também trazia a coisa do valor e aí eu acho que nessa fase nas próprias aulas eu senti que o meu corpo começou a responder, quando de repente foi a época que eu me dei conta que quando eu me olhava no espelho eu fazia alguma coisa que ficava um pouco parecidinho com aquilo que a professora estava fazendo, aquilo que a Maria Júlia queria, o jeito, o *port de bras*, que ela fazia. Eu comecei a dar valor, porque o meu estava ficando mais parecido com o dela. Depois acho que foi na primeira vez que coreografei. E foi assim que eu aceitei o pedido da minha professora de educação física no colégio, fazer uma coreografia, que eu pensava ser para a minha turma, e era para várias turmas. E aí quando isso foi apresentado que eu também participei, mas a minha emoção assim de ver, quando eu estava, nos bastidores, de ver as outras pessoas naquele pequeno palco que é muito pequenininho lá no Instituto de Artes, dançando e depois reprisamos outra vez em outro palco ou pseudo palco. Porto Alegre não tinha tantos lugares, tantos teatros, ainda se é carente em se falando em teatros, mas hoje já temos muito, se vamos comparar. E então foi nessa fase, dessa tomada de consciência. Ter o gostinho de sentir o que é ser coreógrafa, criar. Outra coisa, na primeira vez que eu fiquei sozinha com os alunos na sala de dança, substituindo a mestra, que significou uma super responsabilidade, mexeu com aquilo que eu pensava que fosse ser professora. A gente olha para uma professora e sempre se faz a projeção do que seria ser como ela, e de repente me deparar com isso, acho que foi muito forte. O meu primeiro solo também, de saber que alguém estava acreditando em mim e que estava me dando essa oportunidade, significava que eu ia defender algo, então isso foi muito marcante também. Claro, a companhia, as primeiras vezes que a gente saiu com os pequenos cenários carregando tudo e daí tinha umas mães que davam uma carona

para levar as coisas, isso foi emocionante. Bem, todas as produções sempre são e foram muito marcantes para mim, porque eu estava ali inteira, não só inteira, mas até com mais um pouco, que eu nem tinha para dar. Então era um envolvimento a mais sempre. E ver todas as alunas crescendo, e depois dançando junto comigo, porque eu sempre integrei o Grupo como bailarina então isso era meu Deus, era muito forte. Acho que no início eu nem me dava conta do valor todo que tinha. E claro as coisas traumáticas, a doença da Maria Júlia, a época que eu tive que tomar a decisão, que não foi fácil também de parar com a Escola toda. Vários momentos lindos de alunas ou colegas grávidas, depois suas filhas sendo alunas, então isso tudo é memória. O resgate da memória da dança, que estas fazendo com essa pesquisa, que tu te lanças que tu já tens essa consciência, mesmo sendo tão jovem. Tu já tens essa consciência, de que isso tem importância, e tu vais fazer esse trabalho, esse trabalho vai ficar para sempre, então tudo que tu vais iluminar a partir desse trabalho. Nós não tínhamos consciência. Essa coisa da memória é uma coisa muito nova, esse resgate é muito recente, escrever sobre isso começou de vinte anos para cá. Então é muito novo, a nossa cultura aqui, o nosso jeito de sermos, como nós somos um país novo, se eu comparo com a Europa. Por exemplo, lá eu moro em um prédio que é de 1800 e é uma coisa normal. Então eu dou aula em um lugar que o prédio é de 1600, as instalações são de 1600, era outra coisa antes, mas tudo isso tem um peso, um peso bom. E a gente aqui não tinha isso, na verdade eu nem sabia, mas eu era sementinha das coisas que hoje a gente vê como frutos. Hoje, quando vejo coisas começarem, eu comparo com o ser humano, quando a gente é criança a gente não pensa em passado, quando a gente é adolescente a gente acha que a vida é para a vida inteira, a gente não pensa em fim, a gente tem quinze anos e olha uma pessoa de trinta e pensa que ela é velha, mas depois que a gente tem certo tempo de vida a gente começa a se dar conta do que é o valor, quando foi a primeira vez que caminhou, quando é que fez isso, quando é que fez aquilo e assim foi na dança aqui. A dança era bebezinho, quando eu comecei, depois ela passou pela infância, e faz pouco viveu a sua adolescência. Quando ela parte para a fase adulta, nos damos conta de que tem valor lembrar como foi lá no início, quem foi a mãe, o pai, quem é que levou, como é que engatinhou, como é que foi isso e aquilo. E daí isso dá uma abertura e nós começamos a falar uns com os outros. A minha geração já começou a falar mais abertamente com alunos e alunas, a despertar essa curiosidade que, hoje, move vocês a estudar. A fazer o curso de dança na universidade, a dar continuidade e a produzir conhecimento teórico em dança. E daqui para frente a gente embarca em uma coisa que vai nos levar cada vez mais rápido, muito mais rápido com todo o recurso que se tem, mais perto

das civilizações mais antigas, que já têm uma história escrita, documentada sobre tudo isso. Então é de um valor, assim, inimaginável esse trabalho.

G.A. - Como você acha que a experiência vivida nessa Escola influenciou a sua formação?

M.M. - Minha formação como...

G.A. - Em dança, como artista.

M.M. - Como artista. Bem, enormemente. Principalmente porque eu não tive uma passagem pela Escola, mas eu vivi dentro da escola e vivi mesmo. Às vezes nós tínhamos até quase como acampamentos durante todo o dia dentro da Escola. E também por ter crescido ali. Tem outra coisa, que eu não posso deixar de dizer, eu acredito que quando se é criança, se deveria estudar dança em uma mesma escola e ter uma só pessoa, mesmo que se façam diversos estilos, mas ter uma mesma pessoa que acompanhe, pelo menos uma. Isso é bem interessante na Europa. Existe um professor principal, que acompanha o aluno durante as primeiras fases. A evolução do corpo, nessa transformação que o corpo vai passando ele precisa de alguém que esteja ali e que seja testemunha do que ele foi, do que ele é, e de para onde ele está indo. Essa coisa de trocar muito de lugar acho que dificulta o corpo a criar raiz no sentido de que ele se prepare para um futuro aprendizado sobre ele mesmo. Então eu tive muita sorte, nisso também. Na Escola não era só dança, na verdade eu sou uma pessoa muito aberta para outros estudos. Depois dali eu fui por mim mesma estudar toda a filosofia, antropologia, sociologia, e fiz uma formação em psicologia Junguiana, a Psicologia Analítica. Posso dizer que tive a dança em excesso, e que depois eu tive que reequilibrar a dança com a minha vida, mas eu aprendi a disciplina, que me transformou em autodidata. Foi uma disciplina de fora para dentro, foi uma disciplina imposta e que depois eu tive que trabalhar muito para descobrir a minha disciplina, a que vem de dentro mesmo, aquela disciplina que eu não preciso de ninguém para me manter até hoje fazendo o meu trabalho diário e que venho mantendo até aqui. Mesmo viajando tanto, onde eu esteja, em um barco, ou navio, ou num hotel, de um lado a outro, eu sempre faço meu trabalho de manutenção técnica. Essa disciplina começou na Escola, mesmo que transformá-la, não tenha sido fácil. Isso me ensinou e me fez refletir bastante, o que hoje me faz ter a convicção de que existe uma forma de ensinar a disciplina. Ela é bem trabalhosa. Temos que buscar com uma pinça,

bem dentro de cada um e cada uma, o fio dessa disciplina. Tu vais pinçar esse fio e entregar para a pessoa. Porque é como na ecologia, vem de dentro. Por exemplo, que a gente diz: “Temos que cuidar do planeta, não pode jogar o lixo na rua.” Mas eu já presenciei adultos pensando que ninguém está olhando e aí atirando o papel no chão, se certificam que ninguém está vendo para cometer aquele crime. Então para mim, ter disciplina é estar na ducha sozinha, e mesmo assim tomar uma ducha rápida por consciência da importância da água para o Planeta. A disciplina, em qualquer ocasião está ligada a consciência e este é um trabalho individual, para ti mesma e não para o professor. Tu estás fazendo os *grand battements à la second* e aí o professor passou do espelho, sabes que ele não pode te ver e tu vais descansar. Não estás cuidando de ti e sim dele. Desta forma não estarás desenvolvendo a tua autoproteção. Precisas ter alguém que trabalhe contigo, que não trabalhe contra ti, precisas te sentir em equipe com o professor. Se alguém tem que fazer dezesseis *grand battements à la second*, e sabe que está com a virilha machucada, esta pessoa precisa ter a tranquilidade e a flexibilidade de admitir o seu estado do momento. A liberdade de parar e aquela pessoa que está conduzindo os trabalhos, essa coordenadora, essa professora, essa diretora da companhia sei lá, ela tem que ter também essa sensibilidade. Saber que o corpo do outro é do outro, então nós temos que ter isso, e que antes nós não tínhamos, porque não tinha esse tipo de discussão, não existia essa abertura, nem se pensava nisso.

G.A. - Qual a sua relação atual com a dança então?

M.M. - [Riso], bem, na verdade tem muito a ver com os seminários que a gente está desenvolvendo aqui no Espaço Arte-Ciência este ano. Eu também sou terapeuta Junguiana, e estamos desenvolvendo nestes seminários reflexões sobre o amor. O amor é algo muito incrível, porque quando a gente diz esta palavra amor pensa-se na coisa que se vende como amor pelo coletivo. Algo muito complicado como um romance, ou a atração entre duas pessoas, tudo isso. Mas na verdade é tudo isso está na simplicidade. A minha relação com a dança é uma relação de amor, eu sempre digo que a gente pode amar muitas coisas, muitas pessoas e pode amar muitas coisas que estão no campo do invisível também. Então a minha relação, a dança ela é a minha vida. Na minha vida, eu relaciono a dança com todas as outras áreas de conhecimento e relaciono, continuo estudando e relacionando. A dança está aqui com a gente, ela está na forma com que o teu corpo está se expressando sentada na minha frente, como eu estou me expressando aqui, ela está em todos os lugares. E eu continuo, em

todos os lugares onde transito, eu continuo a propagar a necessidade da gente pensar a dança como necessidade primordial Por exemplo, dentro do ensino formal. A dança tem que estar ali. Não é possível que se peça a alunos de seis, sete, oito anos de idade, que estão na fase da descoberta do corpo, de como é que o corpo age, que ainda nem ligaram o botãozinho da razão, não é possível que a gente peça que fiquem sentados tanto tempo quanto ficam. Não é possível, tem que ser mesclado, assim como há muitos anos atrás, quando começou essa história do trabalho com o computador as pessoas começaram a se dar conta que fazia mal. Se trabalhas em um escritório, de meia em meia hora tens que levantar dali fazer exercício com as mãos, tens que fazer algo compensatório para reequilibrar o corpo. Então temos muito que mudar nesse sentido. A dança me acompanha em tudo o que eu faço. Eu continuo ensinando a dança clássica, continuo ensinando professores a como desenvolver uma pedagogia e através da minha visão como poderiam ir adiante no trabalho com seus alunos. Eu dou curso de movimento para atores, tentando possibilitar a eles um corpo tão presente, quanto o corpo de um bailarino, estando ele num corpo de ator de teatro. Também trabalho com atores de cinema lá em Paris. Então e isso tudo se mescla, vai se mesclando com os meus estudos desde 1989, quando toda a visão de Jung com a psicologia analítica veio complementar o meu entendimento da arte do corpo. E então a dança ela está aí, eu não consigo viver sem ela.

G.A. - Para finalizar, quando a Maria Júlia ficou doente tu já foste assumindo o comando total da Escola?

M.M. - 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. Dava pouquíssimas aulas e para grupos de senhoras que faziam a *ginástica* como ela chamava. E então ela não queria mais, ela praticamente passou para mim. Era o jeito de mantê-la viva, de mantê-la com alguma motivação assim, de se distrair de estar ligada a alguma coisa. Então a gente ficava sempre fazendo muita força para isso, mas depois ela começou a... 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. Foi a partir de 1987.

G.A. - Em 1987 ela faleceu?

M.M. - Sim.

G.A. - Tu mantiveste a Escola no mesmo formato e com o mesmo nome até criar o Centro de Dança?

M.M. - É, depois, eu não me lembro bem em que ano que eu passei para Maria... Porque eu fui casada antes, durante cinco anos então também usei o nome de casada, tanto é que agora eu sou casada, mas eu resolvi não mudar de nome porque é muita confusão. Então também tem alguns artigos de jornal, tem algumas coisas se tu fores pesquisar tu vais encontrar Maria Elisa Simão, que era o nome do meu ex-marido. Então eu me divorciei em 1990 e depois em seguida, passei o nome para Escola Maria Elisa Machado e depois para Centro de Dança. Com o Centro de Dança propus projetos de aulas gratuitas para a comunidade, entre 1989 e 1991.

G.A. - Tá e a opção por trocar o nome, tirar o nome Escola Professora Maria Júlia da Rocha foi por uma questão de tu te sentir mais livre para manter a Escola do teu jeito?

M.M. - Exatamente. É, na realidade, quando ela faleceu eu segui nos mesmos moldes mas, por exemplo, vou te dar um exemplo bem ilustrativo. Depois que eu terminei minha graduação na UFRGS, eu me abri para outros estudos e ampliei, mesmo que não tivesse... Eu não tinha tempo, mas eu abri, eu trabalhava até duas da madrugada para terminar meus trabalhos e tudo isso foi se incorporando também na minha maneira de agir, na minha maneira de refletir sobre as coisas, de pensar sobre o que era feito na Escola, como se fazia, o que eu tinha na minha frente, o que eu tinha feito e o que eu via os outros fazerem. E depois com toda a parte bibliográfica. Eu gosto muito de dar esse exemplo, como se, através das leituras, eu tivesse incorporado muitos outros amigos, como se esses autores todos fossem chegando e eu pudesse discutir com eles sobre aquilo que eu, como eles, experienciava. 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. Coisas que hoje, são comuns, quando eu falo vocês já passaram por isso, vocês estão cansadas de ver coisas assim, mas não se fazia no início. E aí até figurinos, eu estimulava que levassem um acessório. Crianças a partir dos sete e oito anos trabalhavam na criação de alguma coisa. Então isso foi mudando e algumas pessoas não gostaram disso. 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. Naquele momento isso era mais importante do que fazer cinco *pirouetes*, sabe não estava... Isso aí não tinha tanto o valor, porque eu já estava mais voltada para o ser humano na totalidade. E eu via que muita gente parava com a dança, e eu queria que a dança, que as pessoas levassem a dança para sempre. Mesmo que fosse se transformar em uma dentista, mas que aquela sensibilidade desenvolvida fosse um diferencial para ela enquanto profissional. Eu tenho muitas alunas que são de outras áreas, médicas, engenheiras, arquitetas, bom, tudo, e que aí de vez em quando eu recebo e-mails lindos assim, que me dizem isso: “Sabes, a dança está comigo até hoje.” Então era isso que eu queria que acontecesse. E isso trouxe muito conflito e 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 eu já vinha conduzindo as coisas há anos. Só que aos poucos transformando, como eu coloquei na primeira parte da entrevista. Eu contratei uma pedagoga, que fosse trazer tanto para os professores quanto para os pais outra forma de olhar todo aquele ensinamento, como um curso, como algo que tinha um propósito de ir muito mais adiante. 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 eu vou dizer para a senhora...” Imagina eu era muito jovem ainda, acho que tinha uns vinte e pouquinhos, e ele chegou e disse: “E eu vou dizer para a senhora, o meu filho eu coloquei em escola militar e minha filha coloquei aqui, é a correspondente, então eu quero bastante disciplina e rigidez.” E eu com toda a minha imaturidade daquela época, cada vez que se olha para trás a gente se acha sempre muito inocente, quando passamos por coisas assim, eu não tive muito que explicar porque eu não tinha as condições, e uma estrutura para estar explicando, eu estava passando por um momento terrível que a minha professora, uma das minhas mães tinha morrido, eu estava com tudo aquilo para continuar, com uma empresa gigantesca para continuar, porque era uma empresa também, e eu administrava. Então tinha toda a coisa da

harmonização de todas as pessoas que trabalhavam de todos os pais se estavam felizes ou não dependendo do dia, porque é assim lidar com público. Então ele me diz uma coisa dessas e o que eu podia dizer? Eu disse: “Olha, me desculpe, mas não é aqui então, eu não trabalho pela disciplina.” Mas naquela situação, eu não soube responder o que eu responderia hoje: “Não, eu busco uma disciplina, mas uma disciplina que venha de dentro.” Hoje eu me dou conta de que eu havia passado por uma maturidade acelerada, mas ainda tinha muito que andar. 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. Viajar, por exemplo, se eu conheço só a minha cidade, e não sais do teu estado para ver o que o outro estava fazendo, tu ficas com um pensamento único, uma forma única, é só aquilo que vale, é só assim que é feito. 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. Em seguida o prédio foi alugado, quer dizer, eu deixei de alugar, as alunas se encaminharam para vários outros lugares, muita gente ficou *muito* desiludida e muito irritada, até mesmo pessoalmente comigo, porque quando a gente é uma pessoa pública, que eu era, porque eu fui depois de sempre, na verdade eu me desenvolvi assim. Eu dava entrevistas para a televisão com 15 anos, sim, com 15 anos eu estava sendo entrevistada pela Tânia Carvalho, por exemplo, e vários outros. Então, eu estava na imprensa, e então eu passei a ser a bailarina, a professora Elisa da Escola Maria Júlia da Rocha, do Grupo de Dança Majuro. A outra, a Elisa pessoa não existia. Principalmente, quando tu colaboras com isso te doando totalmente. Por isso que eu digo, que eu dava a mim mesma e mais a metade do que eu não tinha. Para mim foi muito difícil, e para os outros foi inaceitável. Quem se instalou lá foi Simone Geremia com o Sal da Terra³⁷, depois entrou Andréa Druck³⁸ e mais a Lucinha³⁹, que trabalha com o folclore italiano, e que fizeram lá o Buraco Companhia de Dança⁴⁰ e depois foi o Arte Cinco Maria Amelia Barbosa com Maria Amelia Barbosa, Gisele Meinhardt e depois o filho da Maria Júlia, Francisco Mariano da Rocha Neto, vendeu o prédio. Atualmente eu acho que um edifício será construído lá... Inclusive, anos atrás eu recebi a visita da Silvinha Canarin⁴¹,

³⁷ Studio de Pilates Sal da Terra.

³⁸ Andrea Druck, bailarina gaúcha.

³⁹ Nome sujeito a confirmação.

⁴⁰ Nome sujeito a confirmação.

⁴¹ Silvia Canarin.

que veio saber a minha opinião sobre batizar uma sala naquele prédio com o nome Maria Júlia da Rocha. Eu respondi mais ou menos assim: “Olha, eu não posso impedir ninguém de fazer as coisas, mas eu tenho que ser sincera já que tu estás me entrevistando. Ela disse inúmeras vezes que não queria que as coisas dela ficassem como em um museu.” Então aí ela disse: “Bom, então eu vou respeitar isso, porque eu não sabia.” Então, respondi?

G.A. - Respondeu. Teria mais alguma coisa que tu gostarias de acrescentar?

M.M. - Bom acrescentar, deixar bem claro, a artista que foi Maria Júlia, a pessoa que ela era, a artista temperamental, que a gente não sabia a hora que ela estava atuando e a hora que ela era... Ela tinha muitas nela, como a gente dizia assim muitas Marias em uma só, então tinha aquela muito mãe sabe que era super afetiva, se preocupava. Como eu te disse, ela me tratava como filha. Se eu tinha uma festa ela perguntava: “Qual é a roupa que tu vais?” Era aquela professora exigente, se a aula era mais técnica, ela queria “a técnica”. De vez em quando ela ficava desesperada, porque ela queria mais técnica. Outras vezes o desespero era pela interpretação, era tão forte, tão forte, tão forte assim que a gente chegava a ficar aos prantos porque ela queria tirar dali realmente àquela personagem que ela imaginou, é quem ela queria. Outro exemplo, a gente tinha muitas festas, os nossos aniversários, por exemplo, daquelas alunas que estavam lá há anos e anos e anos eram comemorados lá. E tinha muito isso, o afeto, muitas mães de alunas também, por exemplo, como a minha querida Terezinha Daronch⁴², que foi a pessoa de quem eu mais lembrei, quando tive que decidir pela transformação da Escola em Centro de Dança, o que impôs a extinção do curso de ginástica. Terezinha, que é a mãe da Claudinha, da Cláudia Daronch, não sei se eu posso dizer Claudinha [risos], mas bom, para mim é Claudinha, eu a vi crescer. Depois ficou Clô, que passou a ser seu nome artístico, que eu acho muito lindo. Foi difícil pensar que a Terezinha não estaria mais lá fazendo sua aula. Ela foi uma pessoa que nos acompanhou bastante. Foi uma patrocinadora do Grupo, ela e o Pedrinho Daronch⁴³, tio Pedro. Eles foram muito especiais. Ela me adotou um pouco. Eu vi todas as filhas crescerem e se transformarem em bailarinas e professoras. Ela era *muito* próxima da Maria Júlia, alguém muito dentro da Escola, simboliza bem o que era a relação entre as famílias e a Escola. Havia muitos jantares, por exemplo, aniversário da Escola. A gente montava as mesas com os cavaletes, as toalhas

⁴² Iró Terezinha Daronch.

⁴³ Pedro Daronch.

brancas, tudo isso se fazia lá. Era um lugar que se fosse hoje a gente não poderia só chamar de Escola, seria quase como uma grande associação. Sabe pessoas que conviveram ali e cresceram e que muita gente a partir disso mudou completamente a forma de pensar a vida eu tenho certeza. Eu não tenho os depoimentos, mas pela própria experiência... O convívio, para onde se direcionaram os filhos e filhas, como é que as coisas se encaminharam... Eu acho que tem tanta gente que se multiplicou dali e que hoje são os professores que estão aí nas universidades. Quando eu morei lá na Califórnia daqui tive contato com uma pessoa que estava perto de Los Angeles, eu estava pertinho de San Francisco. Foi na saída de um espetáculo, que conhecia uma professora de *ballet* daqui, e que tinha uma escola grande nos Estados Unidos. Pois justamente eu cito no livro, Abigail Francisco⁴⁴. Na década de 70 não existiam muitas escolas de dança no interior do Estado, as professoras que começavam eram alunas. Na época e que comecei a dirigir a Escola, recebia telefonemas do interior do estado, assim: “Professora Elisa, eu estou lhe ligando porque eu vou disponibilizar seis meses em Porto Alegre, porque nós não temos escola de *ballet* na cidade então eu gostaria de estudar para abrir uma escola.” Então tu imaginas alguém que te liga, tu não conhece e diz assim eu quero fazer um cursinho de seis meses para abrir uma escola de dança. Eu ficava impressionada. Gente, mas tu não podes abrir uma escola de dança com seis meses de curso, é impossível! De onde tirastes esta ideia? Mas era assim, as pessoas estudavam e já começavam a ensinar aquele pouquinho que haviam aprendido que estava lá, que ela achava que sabia. Então era assim, então muita gente estudava e abria escola, estudava com alguém e abria escola. Então aí depois elas começavam a se dar conta da limitação. Começavam a vir a Porto Alegre. Então eu era uma das que participava muito pequena ainda, eu demonstrava os movimentos nas aulas da Maria Júlia para essas pessoas que vinham do interior. Fazia as aulas sábados e domingos, isso quando eu era menor, quando não tinha a companhia ainda, não tinha o Grupo ainda, e a gente demonstrava, ela explicava tudo. Eu me lembro que a Maria Júlia ficava muito indignada e dizia: “Mas como que vocês vão ensinar uma coisa dessas, não é assim, o passo não é esse.” “Não porque eu li, eu tenho o livro.” Então eram pessoas que tinham condições. Algumas delas desistiam e outras vinham até nos feriados. Elas iam para Buenos Aires fazer aula, se moravam perto da fronteira iam para lá. Mais tarde participavam de todos os cursos promovidos pela Associação de Dança. Foram pessoas que foram desenvolvendo como Dorinha Fabião⁴⁵ de Caxias do Sul, Abigail

⁴⁴ Abigail Francisco.

⁴⁵ Dora Resende Fabião.

Francisco que começou com Dorinha. É completamente diferente a realidade que a gente tem hoje, por isso a importância de resgatar tudo isso, porque vai ser, bem logo vai ser assim, como dizer: “Tu sabes, nós usávamos fitas de rolo.” E ninguém sabe o que é, e a proporção do espanto é a mesma.

G.A. - Elisa, então em meu nome e do Centro de Memória do Esporte eu gostaria de agradecer novamente a tua disponibilidade da entrevista e vamos mantendo contato.

M.M.- Está bem, muito obrigada também!

[FINAL DA ENTREVISTA]