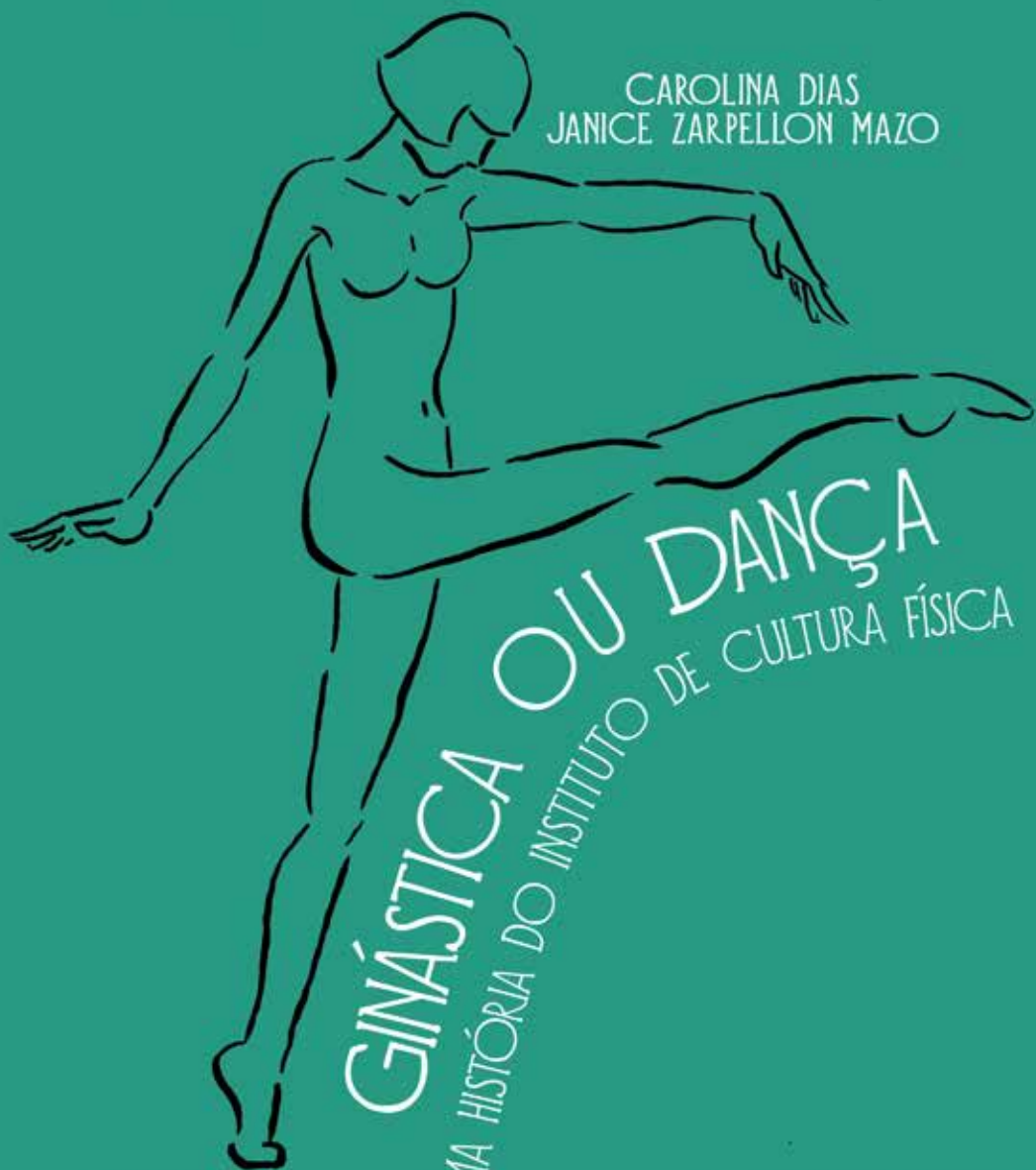


Coleção
Estudos do **CORPO**

ORGANIZAÇÃO: WAGNER FERRAZ

CAROLINA DIAS
JANICE ZARPELLON MAZO



GINÁSTICA OU DANÇA
UMA HISTÓRIA DO INSTITUTO DE CULTURA FÍSICA

INDEP 

CANT 
cultura do corpo

processo^{c3}
www.processoc3.com

Carolina Dias
Janice Zarpellon Mazo

GINÁSTICA OU DANÇA:
Uma história do Instituto de
Cultura Física

1ª Edição

Porto Alegre
INDEPin
2014
2015

Copyright © 2014 Carolina Dias e Janice Zarpellon Mazo

Autoras:

Carolina Dias e Janice Zarpellon Mazo

Projeto Editorial:

INDEPIN - Miriam Piber Campos
Wagner Ferraz - Processo C3/ Estudos do Corpo

Projeto Gráfico e Layout:

Wagner Ferraz - Processo C3/ Estudos do Corpo

Arte da Capa:

Anderson Luiz de Souza

Ilustração da Capa:

Anderson Luiz de Souza

Diagramação:

Diego Mateus e Wagner Ferraz

INDEPIN Editora - Coordenação Editorial
Miriam Piber Campos e Wagner Ferraz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D541g Dias, Carolina
Ginástica ou dança: a história de um Instituto de Cultura Física. / Carolina Dias e Janice Zarpellon Mazo. – Porto Alegre: INDEPIN, 2014.
216 p. - (Coleção Estudos do Corpo ; v. 3)

Organização da Coleção: Wagner Ferraz
ISBN 978-85-66402-06-3 (coleção) – ISBN 978-85-66402-09-4 (v.3)

1. Artes – história. 2. Instituto de Cultura Física – história.
I. Mazo, Janice Zarpellon. II. Título. III. Coleção.

CDU 793.3(091)

Bibliotecária Responsável: Ana Lúcia Trindade CRB/10-1235

Registrado e editado em 2014 e lançado em 2015.

2014
INDEPIN
www.indepin-edu.com.br

INDEPIN INSTITUTO

O Instituto de Desenvolvimento Educacional e Profissional Integrado – INDEPIN – oferece cursos livres em diferentes áreas e atua como Editora, através de publicações colaborativas em formato impresso sob demanda e em formato digital para download gratuito. O Instituto não visa lucro com essas propostas de publicação, apenas busca contribuir para que produções de diferentes áreas sejam disponibilizadas facilitando o acesso.



COLEÇÃO ESTUDOS DO CORPO

A “Coleção Estudos do Corpo” surge como desdobramento de encontros realizados para estudos que acontecem no INDEPIn, e desdobramento do livro “Estudos do Corpo: Encontros com Artes e Educação” – Editora INDEPIn.

Nos citados encontros, diferentes artistas, educadores e profissionais de diversas áreas se encontram para estudar, experimentar, discutir, ler, escrever, performar, dançar, compor, criar, desenhar, pintar, (ar)risar... Discutindo, em primeiro plano, “o corpo” com atravessamentos com criação, educação, filosofia, artes visuais, dança, teatro, música, performance, moda, educação física e demais áreas...

Com isso, se viu a necessidade de produzir mais publicações com os participantes dos estudos e com convidados que, de alguma forma, produzem suas escritas, visualidades e artes pensando o corpo.

Wagner Ferraz
Coordenador dos encontros Estudos do Corpo
Organizador da Coleção Estudos do Corpo

DA DISSERTAÇÃO PARA O LIVRO

Este livro é composto com o texto da Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências do Movimento Humano. Pesquisa realizada por Carolina Dias sob a orientação da Prof. Dra. Janice Zarpellon Mazo, no ano de 2011, na cidade de Porto Alegre.

A citada dissertação teve como título «HISTÓRIAS DO INSTITUTO DE CULTURA FÍSICA DE PORTO ALEGRE (1928-1937)». Este título sofreu alterações para se tornar livro, porém o conteúdo da pesquisa se manteve o mesmo.

Porto Alegre, 2014.



Dedicamos este livro à Tony Seitz Petzhold.

agradecimentos

Sonhei muito com este momento e considero uma vitória ter chegado até aqui. Com certeza foi um trabalho feito com muitas mãos tendo em vista que nesta jornada muitas pessoas participam da construção de uma dissertação, que hoje, neste caso, torna-se um livro.

Agradeço a minha orientadora, professora Janice Zarpellon Mazo, por ter me concedido a oportunidade de ser uma aluna de mestrado. E mais, por ter oportunizado que eu desenvolvesse minha pesquisa dentro de um campo ligado a minha área de trabalho.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), por proporcionar a oportunidade de cursar um Programa de Pós-Graduação sem custo algum e com tamanha qualidade. Na mesma medida, meus agradecimentos se estendem aos funcionários que fazem parte, principalmente, da Escola de Educação Física (ESEF) desta Universidade.

A CAPES pelo apoio financeiro, sem o qual não seria possível dedicar estes dois anos à minha formação teórico-prática.

Ao Núcleo de Estudos em História do Esporte e da Educação Física (NEHME), o qual acompanhei o processo de constituição desde o ano de 2007.

Aos colaboradores na construção da presente dissertação, em especial à Morgada Cunha e Taís Petzhold por enriquecerem a coleta dos dados desta pesquisa.

As colegas que se tornaram grandes amigas,

Carol Silva, Ester Liberato e Vanessa Lyra, por todos os momentos que passamos juntas. As trocas e conversas formais e informais, nesses dois anos, fizeram toda a diferença na minha formação enquanto pessoa-pesquisadora.

Aos professores Nelson Todt, Luis Henrique Rolim e Aline Haas, por terem inspirado e acompanhado toda minha formação acadêmica desde a graduação. Sem vocês, com certeza, não teria chegado até aqui.

Aos meus pais, pessoas de incalculável valor afetivo, por terem sempre me apoiado durante meus períodos de estudo e por darem todo o suporte emocional e financeiro ao longo de minha vida. Meu carinho e gratidão eterna a vocês!

“O mundo existe para os homens e pelo fazer humano, tornando-se o homem contemporâneo daquilo que produz – linguagem, trabalho, bens, ciências, artes – isto é, o mundo é mundo cultural. A cultura se torna, portanto, a captura mais perfeita do tempo e da história, na medida em que submete o fluxo temporal das coisas à ação temporal dos homens, que fazem sua própria história ainda que não o saibam e em condições que não escolheram”. (CHAUI, 1982, p. 58).

lista de ilustrações

Imagem 1 - Programa do espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1928.....83

Imagem 2 - Tabela informativa de preços e normas do Instituto de Cultura Física, [1928?]......91

Imagem 3 - Programa do espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1929.....96

Imagem 4 - Fotografia do programa do Instituto de Cultura Física, [1928?]......101

Imagem 5 - Espetáculo “A Lenda da Princesa Moura”, 1930.....105

Imagem 6 - Exercício de ginástica rítmica.....141

Imagem 7 - Alunas do Instituto de Cultura Física em um espetáculo dedicado a evocação da Grécia Antiga.....145

Imagem 8 - Aluna do Instituto de Cultura Física em exercício de ginástica corretiva.....148

Imagem 9 - Aluna do Instituto de Cultura Física realizando um exercício acrobático.....149

Imagem 10 - Exercícios para as leitoras do jornal

Diário de Notícias executarem.....150

Imagem 11 - Espetáculo «A Lenda da Princesa Moura», 1930.....152

Imagem 12 - Espetáculo «A Lenda da Princesa Moura», 1930.....156

Imagem 13 - Bailarina russa executando movimento de ballet.....164

Imagem 14 - Bailarina executando movimento da corrente expressionista alemã.....165

Imagem 15 - Bailarina executando movimento da corrente de Isadora Duncan e Jacques Dalcroze.....166

Imagem 16 - Pose de ginástica rítmica executada pelas alunas e diretora técnica do Instituto de Cultura Física.....167

Imagem 17 - Anúncio em jornal das aulas do Instituto de Cultura Física, 1932.....174

Imagem 18 - Anúncio em jornal das aulas da escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, 1932.....174

Imagem 19 - Anúncio em jornal das aulas do Instituto de Cultura Física, 1934.....179

Imagem 20 - Espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1935.....181

Imagem 21 - O último espetáculo de dança do Instituto de Cultura Física.....186

sumário

1 INTRODUÇÃO / **23**

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO / **33**

2.1 PELAS LENTES DA HISTÓRIA CULTURAL / 33

2.2 GÊNERO: UM TEMA TRANSVERSAL / 42

2.3 GÊNERO: OS CAMINHOS METODOLÓGICOS / 50

3 A CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO PARA A PRÁTICA CORPORAL DAS MULHERES / **73**

4 GINÁSTICA PARA ELAS: PRIMANDO PELA GRAÇA E BELEZA / **111**

5 AS PRÁTICAS CORPORAIS DO INSTITUTO DE CULTURA FÍSICA / **137**

6 UMA NOVA CENA DO INSTITUTO DE CULTURA FÍSICA / **161**

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS / **187**

8 REFERÊNCIAS / **197**



1. introdução

introdução

A presente pesquisa trata do Instituto de Cultura Física (ICF) de Porto Alegre, um espaço que oferecia práticas corporais¹ exclusivamente para o público feminino, e que foi fundado no final da década de 1920. Dentre as práticas corporais que compunham o programa de ensino do ICF, constava como eixo norteador a Ginástica Rítmica, uma prática que carregava características associadas ao campo dos sistemas ginásticos e da dança.

Neste caminho, o Instituto de Cultura Física (ICF) emerge enquanto uma instituição de ensino que, por meio de práticas corporais sistematizadas, construiu representações particulares acerca da ideia de corpo feminino. E, no mesmo movimento, sobre padrões de movimento e de comportamento que seriam adequados a tais corpos.

O ICF foi idealizado por duas mulheres descendentes de imigrantes alemães cujas trajetórias de formação profissional percorridas na cidade de Porto Alegre alicerçavam-se no campo artístico e esportivo, respectivamente. Leonor Dreher Bercht, conhecida como

¹ Entende-se neste trabalho o termo práticas corporais enquanto um fazer corporal que tem como finalidade o desenvolvimento da saúde, da sensibilidade e que se liga ao desenvolvimento de uma dinâmica corporal. Estas manifestações podem advir da cultura e encontram-se num campo mais amplo e não institucionalizado como são, por exemplo, o das práticas consideradas esportivas, a saber, o remo, o atletismo, o futebol, etc. (LAZZAROTI FILHO et al, 2010).

Nenê Bercht e Philomena Black, cujo apelido era Mina Black, fundaram uma instituição que tinha a finalidade de, por meio de práticas corporais, ultrapassar a educação do físico e desenvolver o sentido de educação integral do indivíduo.

Para tanto, buscaram no modelo metodológico europeu, em especial, no método “dalcroziano”² e na “dança expressionista alemã”³, subsídios teóricos e práticos para a organização estrutural do ICF, bem como para o seu programa de ensino.

Diante do exposto, o objetivo deste estudo histórico é compreender o processo de constituição do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre, desde sua fundação em 1928, até o ano de 1937, quando ocorrem mudanças das práticas corporais oferecidas pela instituição, como também, do nome do Instituto para Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold.

Para atender a este objetivo, lançaremos nosso olhar ao contexto social, cultural e político que possibilitou e sustentou o desenvolvimento deste espaço educativo, tecendo relações com o dado momento histórico e suas conjunturas. Desta forma, para além do conhecimento de sua estrutura física e institucional, nossos esforços de apreensão do objeto de estudo buscam identificar as

2 Entende-se enquanto método dalcroziano a metodologia desenvolvida por Jacques Dalcroze. Tal metodologia visava o desenvolvimento e a aprendizagem rítmica, principalmente, através do movimento.

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

práticas corporais e as representações culturais produzidas pelo ICF, na sociedade porto-alegrense dentro do período demarcado para o estudo.

Para contemplar tais objetivos, esta pesquisa encontra-se amparada pelos horizontes teórico-metodológicos da História Cultural (BURKE, 2005; CHARTIER, 2000; PESAVENTO, 2004), justamente por este campo permitir ao pesquisador interpretar representações de um tempo não vivido, ir à busca de acontecimentos passados, construindo uma versão, possível, da realidade.

Num intuito de afinar o olhar sobre o objeto de investigação, algumas reflexões sobre gênero (GOELLNER, 2007; LOURO, 1997; MEYER, 2003; SCOTT, 1995) fizeram parte das construções da presente pesquisa. Além da categoria “gênero”, foram utilizadas as noções de “práticas” e “representações” para desenvolver a análise dos dados coletados.

Tendo como referência esta dimensão teórica, coube à pesquisadora a tarefa de garimpar e se debruçar sobre fontes a fim de que estas a aproximassem, o máximo possível, da realidade em que o fenômeno de pesquisa se encontrava imerso. Nesse sentido, pequenos indícios, traços e pistas extraídas das fontes impressas, imagéticas e orais auxiliaram na construção da narrativa. Consideramos como fontes impressas jornais, revistas, programas de espetáculos, obras raras, almanaques, monografias, dissertações, teses e livros. Tais fontes foram submetidas à técnica de análise documental (BARDIN, 2000; PINSKI, 2008).

Enquanto fontes iconográficas foram consideradas como relevantes as imagens que acompanharam os textos apresentados nas fontes impressas e/ou nos programas de espetáculos. As principais fontes imagéticas utilizadas na construção dos dados foram aquelas que reportavam

às práticas ministradas no ICF. Importa ressaltarmos que a interpretação das imagens foi realizada com base na proposta metodológica de Kossoy (1999).

No que toca ao leque de fontes orais utilizadas nesta pesquisa, consideramos como tais os depoimentos de Lya Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold e Salma Chemale, por serem estas personagens que compuseram o quadro de alunas do ICF. Tais entrevistas foram gravadas e transcritas por Morgada Cunha e, atualmente, fazem parte do acervo de História Oral do Centro de Memória do Esporte (CEME) da Escola de Educação Física (ESEF) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A realização desta pesquisa busca contribuir tanto para o campo da História da Educação Física e do Esporte quanto para o preenchimento de uma lacuna existente no que tange às pesquisas históricas que privilegiam a Dança como campo de análise. Barros (2007) refere que, do ponto de vista acadêmico, qualquer objeto de estudo que se abra para o preenchimento de uma lacuna relativa ao assunto ou âmbito temático possui relevância.

Neste caminho, consideramos que as pesquisas sobre a história do Esporte e da Educação Física permitem refletir sobre os patrimônios culturais da coletividade, servindo como um meio para pensar sobre o presente e planejar o futuro. Assim, reconstruir a trajetória de instituições que fizeram parte da dinâmica social torna-se, também, uma forma de estender à sociedade os benefícios das práticas corporais e esportivas, na construção do contexto cultural da própria cidade. Desta forma, realizar pesquisas no campo historiográfico torna-se um viés de acesso a estes bens.

No âmbito das associações esportivas e da Educação, denota-se um crescimento gradual dos estudos

históricos; contudo, o mesmo desenvolvimento não se evidencia no campo da dança. Ainda percebe-se uma carência de pesquisas historiográficas sobre instituições que fomentaram práticas corporais relacionadas à dança no estado do Rio Grande do Sul. Tal situação foi evidenciada quando se empreendeu a busca de informações sobre o ICF. Localizaram-se livros que apenas citavam o ICF, mas não o tomaram como objeto de estudo, a saber: “Trajetória de uma sapatilha: 50 anos de dança de João Luiz Rolla” (MANTELLI; MEIRELLES, 1989); “Tony Petzhold: uma vida pela dança” (FREIRE, 2002); “Dança: nossos artífices” (FRANK; CUNHA, 2004).

Cabe referir que é inegável a contribuição destas obras para a pesquisa, pois se configuraram como as primeiras pistas de uma instituição que percorreu uma trajetória particular no cenário sócio-cultural da capital sul-rio-grandense. Durante anos o ICF, como buscamos demonstrar, consagrou-se como um lugar privilegiado na formação de futuras precursoras da dança cênica em Porto Alegre.

O presente livro está organizado em cinco capítulos, além desta primeira parte introdutória. Após as considerações iniciais, na sequência, apresentamos o segundo capítulo – “Referencial Teórico-Metodológico” – o qual trata do arcabouço teórico que sustenta o olhar lançado sobre o objeto de estudo e a teoria que norteou os procedimentos metodológicos. Este capítulo se desdobra em três sub-capítulos, sendo o primeiro – “Pelos lentes da História Cultural” – dedicado a reflexão sobre o campo historiográfico e, da mesma forma, sobre conceitos de História Cultural. O segundo sub-capítulo - “Gênero: um tema transversal” – visa a compreensão dos pressupostos relacionados ao campo do gênero. E o terceiro sub-

capítulo destina-se a apresentar a trajetória percorrida pela pesquisadora na busca de fontes históricas, bem como os métodos empregados para a análise das mesmas. O terceiro capítulo intitulado “Os Caminhos Metodológicos”, apresenta a trajetória percorrida pela pesquisadora na busca de fontes históricas, bem como os métodos empregados para a análise das mesmas.

O tópico seguinte intitulado “A criação de um espaço para a prática corporal das mulheres”, compõe a terceira posição no sumário do presente livro, e visa descrever a primeira fase da instituição, sua organização desde a fundação em 1928 até 1930, quando se consolida como um espaço modelador da moral e da forma física das mulheres.

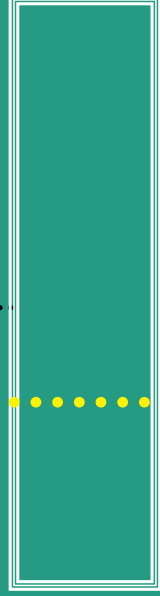
O quarto capítulo – “Ginástica para elas: primando pela graça e beleza” – busca apontar o processo de difusão das ginásticas no contexto porto-alegrense, abordando em particular a ginástica alemã e a emergência da Ginástica Feminina Moderna.

O quinto capítulo – “As Práticas Corporais do Instituto de Cultura Física” – versa sobre as práticas corporais oferecidas pelo ICF com a finalidade de corrigir desvios posturais e adquirir graciosidade e beleza gestual necessária à mulher do início do século XX, através da Ginástica Corretiva; Ginástica Geral; Ginástica Rítmica; Ginástica Acrobática; Plástica Animada; e Estudos e Improvisação Coreográfica.

No sexto tópico – “Uma nova cena do Instituto de Cultura Física” – registramos o novo momento do ICF, que rompe com algumas práticas corporais tradicionalmente oferecidas, inserindo no conteúdo programático, a partir de 1930, a dança clássica para, além disso, referirmos as mudanças na sua estrutura administrativa e no processo que

culminou na alteração do nome para Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold.

Na parte final deste livro, fazemos a exposição das “Considerações Finais” desta pesquisa seguida da apresentação das Referências utilizadas na construção e tessitura das reflexões contidas neste do texto.



2. referencial teórico-metodológico



referencial teórico-metodológico

Este capítulo tem a intenção de apresentar os condutores teóricos e as noções metodológicas utilizados para a análise das informações coletadas. Para contemplar tal finalidade, o presente tópico se divide em dois sub-capítulos. No primeiro, são iniciadas as discussões acerca do arcabouço teórico da História Cultural, a partir das contribuições dos seguintes autores: Sandra Pesavento (2008); Roger Chartier (2000); Peter Burke (2005) e José D'Assunção Barros (2004). E ainda, algumas questões acerca da Memória, a partir dos aportes teóricos de Sandra Pesavento (2008), Félix (2004) e Halbwachs (2006). Igualmente, apresenta-se algumas elucubrações sobre gênero no segundo sub-capítulo do presente tópico, onde se objetiva esclarecer algumas questões acerca do conceito de tal temática.

2.1 PELAS LENTES DA HISTÓRIA CULTURAL

O quadro teórico nos permite apresentar as lentes que irão conduzir os olhares lançados sobre o objeto a ser pesquisado. Estas lentes, dadas enquanto teoria, sugerem uma forma particular de enxergar e discutir os fenômenos que estão sendo analisados. Para Barros (2007) esta gama

de saberes teóricos, já elaborada por outros autores, norteia a leitura da realidade e do mundo proporcionando o estabelecimento de diálogos e de confrontos entre pensamentos. Dentre as diferentes disciplinas a escolher, e que inclusive determinariam a posição de nosso discurso, vocabulário e estrutura de pensamento, escolhemos o campo historiográfico. Assim, percorreremos tal estrada num caminho que apresenta e descreve os fatos, procurando seguir uma ordem e uma linha cronológica, mas buscando, ao mesmo tempo, uma história reflexiva e que estabelece co-relações políticas, culturais e econômicas. Nesse sentido, estaremos, então, buscando a interpretação de significados de um determinado tempo e espaço.

Este tempo que iremos trabalhar, e que se chama passado, é um tempo não visto, não vivido (PESAVENTO, 2008) que é lembrado através das permanências do presente. Estas permanências, configuradas como documentos, narrativas, monumentos e locais de memória, são vestígios e fragmentos que dão voz às transformações pelas quais a sociedade passou, e podem inclusive, dentro do próprio campo historiográfico, serem analisadas de diferentes formas.

A fim de delimitar nosso campo de discussões e, corroborando com os objetivos desta pesquisa, iremos trabalhar nas dimensões da chamada História Cultural. De tal modo, importa neste momento, entendermos o que é História Cultural, bem como apresentar as categorias e as noções que dialogam com esta dimensão.

A História Cultural é conhecida como uma nova forma de fazer História, visto que surge para preencher algumas lacunas existentes em pressupostos já utilizados, para entender a sociedade. Dentre as diversas correntes predominantes no campo da História como, por exemplo,

o materialismo histórico de Karl Marx, elabora-se o campo da História Cultural como resposta a uma necessidade de buscar sentidos no passado, mas por meio de um viés cultural. A Nova História Cultural (VAINFAS, 1997) diferente da história da cultura, onde se dava valor às expressões culturais da elite e das classes letradas, passa a revelar as manifestações das massas anônimas, apresentando especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular.

Para Barros (2004), a História Cultural é particularmente rica no sentido em que possibilita diferentes tratamentos e, também, por permitir o diálogo com outras dimensões que auxiliem na discussão e compreensão do objeto em análise. As elaborações utilizadas para pensar a História Cultural, partem da idéia de que a própria existência do indivíduo figura enquanto um modo de produzir cultura: seus discursos verbais e corporais, seu modo de vida constituem sua realidade e embasam o modo que homens e mulheres utilizam para dar acepção, compreender e explicar o mundo. Nesse sentido, Burke (2005) coloca que há autores que utilizam a História Cultural em termos de uma procura de significados, enquanto outros buscam as “práticas” e as “representações”. Porém, “[...] o terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações” (BURKE, 2005, p.10).

Para Chartier (2000), História Cultural trata de identificar o modo como em diferentes lugares e momentos determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Um conceito e uma definição de História Cultural que Pesavento (2008, p. 42) complementa ao expor que a proposta seria a de decifrar a realidade do passado por meio das suas representações “[...] tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas por meio das quais

os homens expressaram a si próprios e o mundo". Caberia assim ao historiador, resgatar esse sistema de representações que os homens construíram em todas as épocas para atribuir significado a sua realidade, percorrendo os caminhos da construção imaginária do real pelo viés da cultura. Nesse movimento, a história cultural pressupõe a abertura à interdisciplinaridade e à comunicabilidade entre os diferentes discursos que falam acerca do real. Para tanto, as noções que se unem à de cultura são, de fato, as "práticas" e as "representações".

Como nos lembra Melo (1997), foi através deste novo paradigma de enxergar a cultura enquanto prática que a História do Esporte encontrou espaço dentro dos estudos históricos. A produção de pesquisas no campo da História do Esporte, para Melo (1997), serve tanto para legitimar e justificar a presença da disciplina de História nos cursos de graduação em Educação Física, como se faz relevante à medida que contribui para o entendimento da atuação do homem na construção do mundo que o cerca e na transformação da coletividade. Para o mesmo autor, o que temos e onde nos encontramos atualmente não é, meramente, fruto do acaso. O estudo da história de um tempo passado contribui para a construção de uma história no tempo presente, entendendo que ao mesmo tempo em que fazemos história, somos parte dela.

Todavia, foi a elaboração da noção de prática que permitiu enxergar o esporte e o movimento corporal como uma forma de (re) produzir cultura por meio de gestos e comportamentos, de expressar e perpetuar uma tradição e um modo de ser. Nesta linha de raciocínio, consideremos enquanto práticas a cultura corporal do movimento humano, um universo portador de significados e simbolismos. Seria ele, o corpo, individual e os corpos num

grupo social, uma manifestação da cultura, a expressão da nossa humanidade um ponto de encontro entre o cultural, o social e o biológico, tanto no plano das práticas como no das representações.

Portanto, a História Cultural passa a se interessar pelos sujeitos e agências produtoras de cultura bem como os receptores desta cultura produzida. Para Pesavento (2008, p. 15) cultura seria "[...] um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo". Esses significados, apresentados de forma simbólica, traduzem a realidade e dão sentido para as palavras, as ações e as coisas que fazem parte deste espaço social que chamamos de sociedade. A partir da cultura construída e naturalizada em determinado espaço social, homens e mulheres produzem práticas a partir de suas crenças e costumes, e estas, por vezes, geram representações.

Para pensar sobre o que seriam tais práticas, trazemos à luz as contribuições de Barros (2004), para quem as práticas corporais seriam não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou se hostilizam, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem seus estrangeiros. Para Chartier (1994), estas seriam ações que visam fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira de ser no mundo, a significar simbolicamente uma posição. Seriam formas institucionalizadas e idealizadas por meio das quais os representantes marcam o seu modo de existir individual ou coletivamente.

A partir desta breve exposição, passamos agora a almejar a compreensão das categorias de análise nas quais esta pesquisa está ancorada. Nossas intenções, a

partir disto, são as de relacionar o objeto de estudo com tais categorias, buscando uma maior compreensão acerca do olhar lançado sobre o fenômeno investigativo, durante o processo de pesquisa.

A noção de "representação" é aqui entendida como a produção de imagens, formas simbólicas que atingem o imaginário dos indivíduos, e que possuem significado a ponto de se tornarem matrizes geradoras de suas condutas. A representação é dotada de uma força integradora e coesiva bem como, ajuda os indivíduos a compreenderem e se confortarem, através da padronização de um modo de ser, no meio em que vivem. Para Pesavento (2008), essas representações são expressas através de normas, instituições, discursos, ritos, imagens e constituem a realidade que pauta a existência dos indivíduos. Sendo assim, o ICF foi analisado enquanto uma instituição geradora de práticas, buscando desvelar os processos utilizados pelo mesmo, para produzir representações. Estaríamos, então, buscando compreendê-lo enquanto uma instituição possuidora de um sistema educacional e pedagógico que se utilizou de práticas corporais sistematizadas e particulares, como uma forma de acrescentar um determinado modo de ser e agir nos indivíduos sociais com ele envolvidos. A reprodução desta cultura, realizada através das práticas corporais, se constrói sobre uma representação e se torna uma representação que se pretende legítima e naturalizada. Desta forma, o próprio ICF, torna-se assim, um núcleo que reproduz uma cultura corporal.

Ja noção de "prática" será entendida como a ação em si, a saber, as práticas corporais desenvolvidas pelo ICF. Chartier (2000) propõe o próprio conceito de cultura enquanto prática. Assim, a prática é construída sobre a cultura bem como a cultura se constrói sobre a prática.

Entretanto cabe lembrar que, para Chartier (2000), as noções de "práticas" e "representações" se fundem de tal forma que se torna difícil saber onde está o começo desta ação, pois práticas geram representações e representações geram práticas em um círculo tal que, não se sabe se o início está em determinadas práticas ou em determinadas representações.

Como a construção de novos conceitos e a formulação de novas idéias se dá a partir do confronto entre teorias já existentes, Burke (2005) anuncia as contribuições de autores que colaboraram para a constituição do campo da História Cultural, a exemplo, o sociólogo Pierre Bourdieu. Para fins desta pesquisa, Bourdieu contribui por ter analisado a prática cotidiana, identificada pelo autor enquanto uma improvisação sustentada numa estrutura de esquemas inculcados pela cultura tanto na mente como no corpo. Isto seria o que ele chama de "reprodução cultural", processo pelo qual um grupo "[...] mantém sua posição na sociedade por meio de um sistema educacional que parece ser autônomo e imparcial, embora na verdade seleccione para a educação superior, alunos com as qualidades que lhe são inculcadas desde o nascimento naquele grupo social" (BOURDIEU, 1972 apud BURKE, 2005, p.77).

A partir disto poderíamos pensar o ICF, enquanto um espaço social utilizado para reproduzir representações culturais, e estas, na visão de Santos (2002), seriam identificadas como elementos comportamentais, expressão corporal, recursos linguístico-discursivos, referências simbólicas e culturais que fariam parte, inclusive, da formação identitária dos indivíduos. O sistema educacional, inscrito neste espaço social e identificado enquanto uma prática cultural, procurou inculcar naqueles que participam dele, determinadas representações destinadas a moldar

certos padrões de caráter e viabilizar um determinado repertório linguístico e comunicativo que seria vital para a vida social. Assim, quando um indivíduo se põe a fazer parte de determinadas práticas e a estar em determinado núcleo, se conforma a determinadas representações, mas não se sente invadido por tal. Visto que essa ordem ocorre de forma não percebida, principalmente por que na maioria das vezes converge com contexto sócio-cultural do momento histórico.

Na visão de Barros (2004), a complementaridade que existe entre as noções de práticas e representações é útil por permitir aos pesquisadores examinar uma gama de possibilidades. Entre elas elencaríamos os objetos culturais, os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e difusão cultural bem como os sistemas que dão suporte a estes processos e sujeitos. Como inclusão final, Barros (2004) ainda acrescenta a possibilidade de analisarmos as normas a que se conformam as sociedades quando produzem cultura, por meio do estabelecimento e consolidação dos seus hábitos e costumes. Esta perspectiva acerca da cultura pretende ser trazida enquanto uma forma de refletirmos no que toca da carga social portada pelas fundadoras do ICF, tendo claro que ambas eram de origem alemã e tinham presentes em suas trajetórias o hábito de frequentar clubes e praticar esportes.

Dialogando com as dimensões da História Cultural, para além das noções de práticas e representações, há também campos de pesquisas que possuem intenções similares e que por vezes, confunde-se inclusive, com o fazer historiográfico. Na visão de Pesavento (2008) os estudos da Memória se configuram como um dos campos de pesquisa próximo à história e, bem como esta, é identificada enquanto representações narrativas que também se propõe a uma

reconstrução do passado, tornando-se o registro de uma ausência no tempo.

Grande parte dos autores que abordam a Memória indicam a evocação de lembranças passadas como uma das possibilidades apresentada aos historiadores que trabalham com este campo. Félix (2004) anuncia a cultura enquanto uma das formas de captura do tempo e da história na medida em que submete o fluxo temporal das coisas à ação temporal dos homens. Assim, a história tanto pode ser concebida como memória, um meio de narrar o que é memorável, quanto como trabalho, a fim de entrar em contato com o curso do tempo.

Para Halbwachs (2006) as lembranças podem se organizar através de duas formas: tanto se agrupando em determinada pessoa, que as vê e seleciona o que memorizar de acordo com o próprio ponto de vista; quanto se distribuindo dentro de uma sociedade enquanto imagens parciais. Por isso, caminhamos em direção a uma perspectiva de que os documentos consultados, normalmente, são escritos por alguém que viveu determinado contexto, figurando o documento enquanto uma imagem/representação do período estudado. Nesse sentido, o uso das letras foi descoberto e inventado justamente como uma ferramenta para preservar a memória das coisas, tornando a constituição de um trabalho científico, um ato de registrar para a comunidade acadêmica memórias de um tempo passado.

Diante disto, o registro da memória se torna um meio de conservar informações se configurando num conjunto de concatenações pelas quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passada. Nesta direção, a pesquisa se propõe a construir uma versão da história através de fragmentos da

memória social, registrados nos jornais e documentos da época, tornando-se assim um ponto de referência para memória coletiva e um meio de preencher lacunas na história da sociedade. Assim, o funcionamento da memória não é possível sem a formulação e criação de instrumentos que auxiliem na construção e rememoração de lembranças coletivas e individuais (HALBWACHS, 2006).

Tendo em vista que o ICF se tratava de um local exclusivo ao desenvolvimento da mulher, a noção de gênero perpassa o objeto de estudo se tornando fundamental a sua compreensão.

2.2 GÊNERO: UM TEMA TRANSVERSAL

O estudo das formas como a mulher atua na sociedade, suas construções e feitos passa a ser a bandeira dos movimentos feministas surgidos desde a Proclamação da República, em 1890, através do movimento sufragista, que lutava pelo direito ao voto para as mulheres (MEYER, 2003). As tentativas de dar voz as mulheres ganhava força através, não só de estudos que problematizavam a opressão do público feminino, como também por meio de artigos veiculados nos jornais de maior circulação, em especial do século XX. Ao longo da coleta de dados para a presente pesquisa, foram identificados textos que ora queriam difundir o feminismo, defendendo e comemorando a conquista ao voto pelas mulheres; e ora artigos que criticavam tal avanço, considerado inadequado ao mundo feminino.

Ao longo do século XX, as elucubrações organizadas pelos grupos feministas, numa crescente, contribuíram para as elaborações teóricas ocorridas, principalmente, nos anos de 1960 e 1970 (GOELLNER, 2007). Os estudos e a própria

formulação do conceito de gênero surgem com o intuito, primeiramente, de dar voz as mulheres que antes pareciam não fazer parte da história, figurando, igualmente, não estar entre aqueles responsáveis pela construção da sociedade. A mulher, antes oprimida e esquecida devido à sutil naturalização patriarcal, passa a clamar por uma maior visibilidade e pronunciamento dentro do meio coletivo, em especial, através da organização dos movimentos feministas.

Posterior a um primeiro momento que pretendia entender as mulheres enquanto um bloco uníssono, e que inclusive se fez importante para o fortalecimento do campo "história das mulheres", surge uma multiplicidade de abordagens epistemológicas. Tais abordagens não se dispõem a analisar somente uma "História das Mulheres", mas as "Histórias" de "Mulheres", reconhecendo-as como sujeitos históricos com suas pluralidades. Nesse sentido, conforme Goellner (2007) se entende que existem diferentes mulheres, com suas particularidades no que toca raça, classe social, meio cultural, etc.

De acordo com Louro (1997), há no processo de constituição e problematização do próprio conceito de gênero, filiações teóricas que utilizariam as distinções biológicas como elemento que justificaria as desigualdades sociais entre homens e mulheres. Elencadas enquanto diferenças sexuais⁴, tais desigualdades eram utilizadas como justificativa para que determinados papéis fossem direcionados a um corpo biologicamente feminino e/ou a um corpo constituído, biologicamente, como masculino. Entretanto, as lacunas existentes na aceitação de que

⁴ O termo sexo é entendido como uma designação dicotômica de distinção entre o ser homem e ser mulher, baseada nas características biológicas que são determinadas geneticamente (SILVA, 2005).

somente a diferença sexual serve como justificativa, são muitas, e deixam a desejar que outros discursos e questionamentos refutem tal argumentação. Não que a diferença biológica não exista, mas se faz necessário entender que as diferenças de gêneros são construídas socialmente e que tais diferenças se constroem a partir da relação entre os indivíduos. Para Louro (1997), para compreender o lugar e as relações de homens e mulheres numa dada sociedade, deve-se observar não propriamente seus sexos, mas aquilo que foi socialmente construído sobre os sexos.

Segundo Meyer (2003, p. 7) o conceito de gênero:

[...] privilegia, exatamente, o exame dos processos de construção dessas distinções – biológicas, comportamentais ou psíquicas – percebidas entre homens e mulheres; por isso, ele nos afasta de abordagens que tendem a focalizar apenas papéis e funções de mulheres e homens para aproximar-nos de abordagens muito mais amplas, que nos levam a considerar que as próprias instituições, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis e políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e de masculino e, ao mesmo tempo, produzem e/ou re-significam essas representações.

Nesse sentido se faz necessário compreender que não mais poder-se-ia justificar através das questões biológicas, as desigualdades sociais entre homens e mulheres e sim, visar através do surgimento de um conceito analítico de gênero, a compreensão de um todo que incluisse dimensões sociais e culturais. Louro (1997), contrapondo o discurso biológico

construído tanto no senso comum como no científico, expõe que se torna importante demonstrar que não são especificamente as particularidades sexuais, “[...] mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico” (LOURO, 1997, p. 21). Não seria então uma questão de sexo, homem e mulher, mas o que é construído e entendido como elementos integrando o que é ser homem e ser mulher.

Segundo Beauvoir (1980 apud MEYER, 2003, p. 8) “[...] nós não nascemos mulheres, nós nos tornamos mulheres”, o que sugere a análise do processo de construção do corpo e do modo de ser tanto feminino quanto masculino, analisando as estratégias, práticas sociais e culturais que produzem e/ou educam os indivíduos. Para tanto, este processo que identificamos como uma construção social sobre o sexo masculino e feminino, é capaz de inscrever comportamentos, atitudes e traços de personalidades condizentes com aquilo que socialmente faz sentido às particularidades femininas e masculinas. Realçamos, então, a partir das reflexões de Silva (2005), que a feminilidade seria produto de forças exteriores, que inscrevem marcas, e não simplesmente como tantos discursos tentam justificar, fruto da essência do ser humano feminino. As diferenças e desigualdades entre homens e mulheres são social e culturalmente construídas, embora e muitas vezes, tais representações se escondam atrás do pano da naturalidade biológica (MEYER, 2003).

Refletir sobre as diferenciações de gênero implica em saber que existem masculinidades e feminilidades, determinadas desde o nascimento, que fabricaram um sujeito masculino ou feminino. Nesse sentido, a prática social

é construída e muitas vezes inventada de acordo com as necessidades culturais e sociais dos corpos. Reiterando, Louro (1997) refere que o conceito de gênero pretende conjecturar sobre o modo como as características sexuais são entendidas e representadas, e como as práticas sociais são incumbidas de desenvolver tais características, se tornando parte do processo histórico.

Por conseguinte, não podemos considerar que todas as práticas desprendidas por mulheres e homens ao longo da história são, portanto, naturais, tendo em vista que ao longo da trajetória de cada indivíduo somos direcionados a comportar-nos de determinado modo, a frequentar determinados espaços, a carregar determinadas marcas que nos identifique como pertencente a um grupo social. O que nos leva a pensar que os atos são, de fato, generificados, e a perceber que as práticas servem como meio educativo, tornando-se generificadoras dos indivíduos.

Silva (2005), assim como Louro (1997), compreende gênero como um processo que vai se desenvolvendo ao longo da vida, com ambivalências e contradições, considerando tal temática enquanto um constructo multidimensional. Tal conjuntura se sustenta no fato de o campo de gênero ser composto por três perspectivas - institucional, individual e relacional -, o que parece significar que a ordem de gênero numa sociedade é apropriada pelos indivíduos, que por sua vez, desenvolvem suas identidades de gênero e apresentam imagens generificadas (SILVA, 2005). O que reforça a importância de questionarmos o porquê determinadas atividades são direcionadas para homens, enquanto outras dizem respeito às mulheres. De fato, trata-se de verdades construídas resultantes de âmbitos inscritos na dimensão social e cultural que determinaram a construção das identidades de gênero.

A construção das identidades de gênero ocorrem essencialmente por meio da relação entre indivíduos de sexos diferentes (LOURO, 1997). A representação do feminino só existe da forma como existe em contraponto, e em alteridade, a representação masculina.

Até o presente momento, e partir das discussões desenvolvidas pelos autores consultados, torna-se sobressalente, em especial, o ponto nevrálgico em que gênero se refere, principalmente, às relações sociais nas quais os indivíduos e grupos fazem parte e atuam. Tais relações se encontram engendradas em um emaranhado de significados que compõe um sistema coesivo, onde as questões generificadoras estão inclusas e presentes na articulação das regras de relações sociais e na construção do sentido da experiência. Experiências que serão vivenciadas pelos indivíduos ao longo de suas vidas e que justamente possuem sentido por estarem igualmente envoltas pelo processo de significação (SCOTT, 1995). Para esta autora (1995), a codificação de gênero se dá através da organização material das relações sociais, que estabelecem e naturalizam significados e modos de ser.

Essas definições normativas do gênero, historicamente específicas e tomadas como dadas, reproduzem-se e se integram à cultura (SCOTT, 1995), e por isso são reproduzidas sem consciência e questionamento por parte dos indivíduos que integram tal pertença. De acordo com Silva (2005) gênero parece organizar as relações sociais em quase todos os aspectos da vida do dia-a-dia, tanto por padrões culturais como também atinge e influencia a organização de macro estruturas, como classe social. Trata-se de "[...] uma produção humana tal como a linguagem, o parentesco, a religião e a tecnologia [...]" (SILVA, 2005, p. 39) e, tal como estas, é uma estrutura que estabelece

moldes organizadores da vida em sociedade.

A lógica de funcionamento das estruturas genderizadas ocorre através da produção de práticas e representações que se reforçam e se reproduzem reciprocamente. Tal lógica de funcionamento deriva de ações tanto individuais, quanto através da manutenção alicerçada nas redes de poder (instituições, discursos, práticas, símbolos, etc.....) que, da mesma forma, possuem a incumbência, não anunciada, de reforçar as hierarquias entre os gêneros (LOURO, 1997; SILVA, 2005). Entretanto, Silva (2005) faz a ressalva de que, da mesma forma que não devemos pensar que a formação da feminilidade e da masculinidade são determinadas somente pela natureza, também não as devemos ver como derivadas unicamente de normas sociais, orientações culturais ou determinações legais. Com relação a isso, Silva (2005) refere que:

As pessoas constroem-se como masculinas ou femininas ao reivindicarem um lugar na ordem de gênero, ao responderem apropriadamente ao lugar que lhe foi determinado, ou ainda pelo modo como conduzem a vida no seu dia-a-dia (p. 39).

Então, na preocupação de ser aceito, e por certo medo gerado pela vigilância do outro e pela própria autovigilância, o indivíduo que circula pelas ruas e por entre a sociedade, sente-se no dever de responder àquilo que espera/esperam que o mesmo responda.

No que toca às práticas esportivas e corporais, Silva (2005) expõe que, embora haja por parte dos grupos feministas resistência em olhar e tecer relações com tal campo de estudo, este se trata de um solo rico

principalmente no que tange às construções sociais elaboradas pelo campo. As práticas corporais são aspectos altamente institucionalizados da nossa cultura e que colaboram na manutenção de uma hegemonia masculina. Além disso, este grande domínio que engloba o trabalho com o movimento humano, da mesma forma que outras estruturas, é capaz de incutir e deixar impressas marcas sociais que estabelecem fronteiras e constroem identidades.

Quando falamos em práticas corporais, versamos sobre um campo visto enquanto uma instituição que, relacionada ao conceito de gênero, possui um denominador comum - o corpo. Para Silva (2005), não há a separação entre corpo pessoal e corpo social, muito pelo contrário, há um cíclico diálogo entre ambas as esferas, apropriação e re-significação constantes de representações e práticas. Justamente por ele, o corpo, ser o contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca, é que nele se localizam todas as regras e valores sócio-culturais. Com relação a este fenômeno, Goellner (2003, p. 23) faz a seguinte assertiva:

[...] mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação dos seus gestos.

Para tanto, destaca-se a importância não só das relações sociais generificadoras, mas também das marcas sociais carregadas pelos corpos dos indivíduos, sinalizadoras

de uma pertença. Torna-se de fato uma cadeia cíclica de práticas e representações que marcam, estabelecem e naturalizam fronteiras. Relações de indivíduos com indivíduos, entre indivíduos e instituições, que generificam, classificam e tratam de educar.

Após a apresentação dos subsídios teóricos que fundamentam a pesquisa, apresentamos os caminhos metodológicos percorridos pela pesquisadora para a coleta dos dados e no tratamento das fontes históricas.

2.3 OS CAMINHOS METODOLÓGICOS

Este capítulo tem por finalidade apresentar os métodos empregados para a análise das fontes históricas e, da mesma forma, relatar o percurso de investigação despendido para construção e discussão dos resultados desta pesquisa. Dividiremos a seguir, visando mapear a trajetória de busca pelos dados sobre o ICF, o processo de coleta de informações em três momentos: o primeiro, onde abordaremos os espaços percorridos, e que forneceram – ou ao menos esperava-se que fornecessem – dados e fontes sobre o ICF e acerca dos indivíduos envolvidos nesta trama. O segundo momento, onde será direcionado a descrição e o tratamento das fontes impressas. A presença de um terceiro tópico destinado a tratar sobre as fontes imagéticas e, ainda, um quarto item apresentando as principais fontes orais utilizadas para a tessitura do texto desta pesquisa.

Em se tratando de uma abordagem histórico-cultural de análise, nossa concepção metodológica foi eminentemente interpretativa, visto que fomos à busca de significados construídos no passado e, ao mesmo tempo, de representações das diferentes ações humanas.

Investigações interpretativas fazem parte de um universo qualitativo de pesquisa e buscam compreender como os sujeitos experimentam, percebem, criam, modificam e interpretam a realidade em que se encontram imersos.

Com estes contornos, a construção deste discurso histórico se deu a partir de algumas técnicas específicas, visando à elaboração de uma versão do passado na qual se estabeleceu, constantemente, o cruzamento de duas realidades: as fontes históricas referentes ao período investigado, somadas à interpretação do pesquisador. Chartier (2000), contudo, ressalta que o historiador, para produzir tal versão, deve ler os documentos, organizar suas fontes, manejar técnicas de análise e utilizar critérios de prova.

Entretanto, tal desafio vale à medida que se sabe que compor, cruzar, revelar o detalhe, dando relevância ao secundário, trata-se na verdade do segredo de um método do qual a História se vale. E, grande parte deste esforço, visando compreender os sentidos partilhados pelos homens de outro tempo. Assim, o historiador se apoia em textos e imagens que ele constrói como fontes, como traços portadores de significado para solucionar os problemas que ele mesmo se interpõe. Entretanto é preciso mergulhar, o mais profundamente possível, na totalidade do universo no qual se insere o objeto do historiador.

Tendo como ponto de partida a intenção de compreender o processo de construção do ICF desde o período de sua fundação em 1928, até o momento em que há a mudança de nome para Escola de Bailado Tony Seitz Petzhold, no ano de 1937, buscamos uma concepção metodológica que possibilitasse o estudo de um fenômeno social, mais especificamente, o estudo de uma instituição. Este direcionamento vai ao encontro do que Molina (1999)

pensa sobre a eleição de uma estratégia metodológica. Em outras palavras, o autor defende que mais do que a escolha de um método, tal medida trata-se, primeiramente, da opção por um objeto a estudar.

Nesse sentido, tendo claro o fenômeno a ser investigado, utilizamos a consulta a documentos impressos e imagéticos como fontes para a construção da trama de pesquisa. As fontes impressas, em especial os jornais e os programas dos espetáculos do ICF, foram as principais fontes na construção dos dados desta pesquisa. Igualmente, dá-se relevância a fontes iconográficas que auxiliaram na compreensão do contexto e na identificação das práticas desenvolvidas pelo ICF. Por meio destas, buscamos obter o máximo de conhecimento sobre a unidade qualitativa escolhida, orientados pela necessidade da compreensão de uma realidade.

As fontes consultadas permitiram a abertura de um leque de conhecimentos a respeito do fenômeno em questão, bem como a construção de um amplo panorama que o envolvesse. Entretanto, vale a ressalva de que, mesmo guiados pela ansiedade de responder ao objetivo da pesquisa, tentamos vencer os silêncios das fontes visto que, na visão de Abrão (2002), nenhuma fonte é inocente.

Dentre as diversas técnicas disponíveis para compor a investigação, elegemos a pesquisa documental enquanto estratégia metodológica. Segundo Bardin (2000) e Pinsky (2008), a pesquisa documental consiste em realizar operações de desmembramento do texto em unidades de significado, buscando desvendar seus diferentes sentidos e, posteriormente, a partir da análise dos dados reagrupá-los e construir os eixos norteadores da pesquisa. Bardin (2000), completando suas definições acerca desta proposta metodológica, define análise documental, também, como

“[...] um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da original, a fim de facilitar num estado ulterior, a sua consulta e referência” (BARDIN, 2000, p. 45).

Tal técnica pode ser aplicada a uma variedade de fontes (MARTINS, 2006; MAY, 2004), mas, neste estudo foram privilegiados os jornais porto-alegrenses de maior circulação da época, as revistas, os programas de espetáculo, as monografias, dissertações e teses. Para Pesavento (2007), as fontes são restos do passado objetivados em textos, imagens, sons e vozes ou, ainda, em objetos. Para chegar até este tempo que passou, e que não lhes pertence, historiadores precisam de “cacos”, traços, evidências que, tradicionalmente, identificamos como fontes ou documentos: rastros, verdadeiramente. Rastros estes que portam sensibilidades, tradução sensível das emoções, sensações e experiências dos indivíduos, cabendo ao pesquisador se aventurar no campo da história para poder apreender tais percepções de mundo. Por último, tais rastros permitem a construção de um documento que, segundo Le Goff (2003), torna-se a preservação de memórias através da palavra escrita, tendo como norte que a escrita é uma das possibilidades de armazenamento e apropriação do tempo.

A escolha dos acervos e locais a serem visitados passou a existir, especialmente, a partir do levantamento bibliográfico, de onde emergiram as sugestões dos locais a serem explorados, e que poderiam conter pistas sobre o ICF. Em busca de fontes para a pesquisa, foram visitados centros que possuíam documentos referentes ao ICF e à realidade social circundante em que o Instituto se encontrava. Nesse sentido, citamos teatros, acervos públicos e acervos particulares, como os locais que, no mesmo grau de

importância, compuseram o caminho investigativo que nos conduziu.

O primeiro espaço visitado foi o Theatro São Pedro, localizado na Praça Marechal Deodoro, região central da cidade de Porto Alegre. O Theatro São Pedro, no início do século XX, era o principal espaço de entretenimento da capital sul-rio-grandense e, diferente de hoje, a grande maioria das apresentações relacionadas ao campo das artes ocorriam neste espaço. Por saber da existência, neste espaço, de um acervo próprio, acreditava-se que bons seriam os frutos colhidos, pelo menos no que tange às fontes imagéticas. Afinal, trata-se aqui de visitar o local onde havia ocorrido a apresentação do primeiro espetáculo em que estiveram presentes as fundadoras do ICF. Entretanto, a visita ao Theatro São Pedro gerou somente conhecimentos gerais e pessoais visto que muito do acervo foi perdido devido à falta de cuidados com o espaço, o que tornara a disponibilidade de materiais escassa.

Paralelo a este momento, realizava-se a pesquisa dentro do acervo histórico da Biblioteca da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEF/UFRGS), em busca de fontes que auxiliassem na compreensão do contexto histórico-cultural relacionado aos campos da Educação Física e da Ginástica. A pesquisa neste acervo almejava, igualmente, o alcance das práticas que eram oferecidas dentro do ICF, pesquisa esta que fora realizada até o último momento da composição dos resultados deste trabalho.

Após estes momentos iniciais, decidimos visitar o Tapa – Teatro Escola de Porto Alegre - antiga Escola de Bailados Tony Petzhold. O que nos mobilizou a esta empreitada foi o fato de sabermos que Tony havia sido a sucessora de Mina Black ao assumir o ICF. Acreditávamos que lá

encontraríamos a tão esperada “mina de ouro”. Entretanto, apesar da existência de uma grande expectativa, a chegada ao Tapa, num primeiro momento, foi somente a indicação para irmos até a neta de Tony, Taís Petzhold⁵ que acabaria nos fornecendo um acervo pessoal rico para esta e futuras pesquisas.

Em seu acervo pessoal foram encontradas fontes impressas e imagéticas que, embora não reportassem diretamente ao ICF serviram, principalmente, para completar a fase final do Instituto, momento em que há a mudança do nome deste espaço para Escola de Bailados Tony Petzhold. Meus acertos com Taís foram os de que, em troca da consulta ao seu acervo pessoal, eu o organizaria, já que o mesmo se encontrava um tanto desordenado.

As visitas à casa de Taís duraram cerca de um mês e meio, e se alternaram entre a seleção e o reconhecimento do material em sacos plásticos e caixas-arquivo. Após a seleção das fontes, foi realizado o registro, através de fotografia digital, das fontes pertinentes à montagem da trama desta pesquisa. Ao término da organização do acervo pessoal na casa de Taís, visitamos novamente o Tapa para explorar os materiais por ela deixados na Escola. Porém, nesta revisita, nada foi encontrado relativo ao objeto de estudo.

O Centro de Memória do Esporte (CEME) da ESEF/UFRGS também se tornou um dos principais acervos visitados e contribuiu, essencialmente, com o material doado por Morgada Cunha que continha os depoimentos orais, já

5 A Taís Petzhold meus sinceros agradecimentos pelas conversas, pela identificação energética, pelos chás e por ter aberto, de forma tão gentil, as portas de sua casa e linda família.

transcritos, de alunas⁶ que freqüentaram o ICF. Morgada Cunha foi aluna de Lya Bastian Meyer e professora de dança na cidade de Porto Alegre. Também, compilou uma das primeiras obras relacionadas a história da dança na cidade, intitulada “Dança: nossos artífices” de onde, inclusive, foi retirada a ideia de se reconstruir a trajetória do ICF.

O vasto acervo relacionado à temática da dança do CEME foi consultado por inteiro, entretanto, poucos foram os materiais, para além das entrevistas, encontrados que se referissem ao objeto de estudo, devido ao recorte temporal em que o mesmo se encontra inserido. Grande parte das imagens e recortes de jornais do CEME é de um período posterior ao do ICF, o que os tornou apenas um aceno para futuras pesquisas.

Ainda dentro da trajetória de investigação, foi visitado o Memorial da SOGIPA (Sociedade Ginástica de Porto Alegre) justamente por este ser um local tão presente na história de vida de Mina Black, e dos teuto-brasileiros no estado do Rio Grande do Sul, fundamentalmente, no que tange à manutenção da cultura alemã e à difusão da ginástica. Entretanto, após duas idas consecutivas a este local me convenci de que eles não abririam uma exceção a minha pessoa, tendo em vista que atualmente o memorial está fechado.

Neste momento me encontrava desesperada - mas de forma acadêmica – por pensar que nunca encontraria o tão esperado “pote de ouro”. Comecei a achar que talvez o ICF não tivesse tanta repercussão na sociedade porto-alegrense e a cada dia me perguntava onde estariam as

⁶ Os depoimentos que deram maior sustentação para o cruzamento e construção dos dados foram os de Lya Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold e Salma Chemale.

fontes de pesquisa mais ricas.

Até decidir ir aos locais que continham as principais fontes impressas utilizadas para a produção dos dados desta pesquisa. O Arquivo Histórico de Porto Alegre Moyses Vellinho foi a primeira opção de visita em busca dos jornais e revistas da época. Nele, foi iniciada a pesquisa no jornal Correio do Povo e onde soube da existência de outros jornais editados no período de estudo e que poderiam compor a lista de periódicos a serem explorados. Neste local, foi possível iniciar minha coleta de dados a partir do ano de 1920 e ir até o ano de 1922. No entanto, por não haver disponíveis no Moyses Vellinho todas as edições do jornal Correio do Povo, resolvi mudar minha estratégia. Esta ocorrência me levou ao Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, que dispunha um acervo mais completo tanto do Correio quanto de outros jornais que circulavam no início do século XX. Foi no Museu Hipólito da Costa que fiz minhas grandes descobertas e onde dediquei a maior parte do tempo da coleta de informações.

Após esse primeiro momento de apresentação dos espaços visitados para a coleta de dados, passaremos a apresentar a descrição das fontes coletadas e o tratamento metodológico utilizado. Iniciaremos nossa abordagem primeiramente com as fontes impressas, em seguida com as fontes iconográficas e, após, as fontes orais.

a) Fontes impressas

Dentre as principais fontes impressas garimpadas, elencaria os jornais Diário de Notícias (DN), Correio do Povo (CP) e A Federação (A FED) como os itens que forneceram as principais informações encontradas neste trabalho. Os programas de espetáculos também compõem a gama de

fontes primárias que retratavam e registravam dados acerca do ICF, encontradas, sobretudo, no Museu Hipólito da Costa e no acervo pessoal de Taís Petzhold. O catálogo da Revista do Globo (MAZO, 2004) e a Revista de Educação Física do Exército também estão entre as fontes que auxiliaram a compreender, se não o objeto de estudo, o contexto no qual tal fenômeno se encontrava imbricado.

No que diz respeito à consulta aos jornais, Luca (2008) refere a riqueza presente na utilização do material produzido pela imprensa, mas faz a ressalva de que, este não pode ser tratado meramente como um transmissor de informações, e sim, devemos levar em consideração que a imprensa também era um instrumento eivado de interesses e intuítos de intervenção na vida social. Diga-se de passagem, que nenhuma fonte é inocente e estará sempre carregada se não das crenças do autor, representando as idéias de um grupo maior.

A pesquisa em fontes impressas iniciou através do jornal Correio do Povo. O Correio do Povo, periódico de grande destaque e circulação da época, foi fundado em 01/10/1895 por Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior, propondo-se a ser um jornal independente e apolítico (CERONI, 2009; MUSEU DE COMUNICAÇÃO, 2005). Segundo Ceroni (2009), apontava-se enquanto um jornal feito para a massa e não para indivíduos de uma única facção. O Correio do Povo se adequava ao jornalismo informativo moderno, onde o discurso exposto se afastava da paixão política partidária. Nas sessões dedicadas à divulgação do campo artístico, detinha-se mais na veiculação de eventos ligados à música e, posteriormente ao teatro. Normalmente, não veiculava críticas acerca dos espetáculos ocorridos na cidade.

Entretanto comecei o processo investigativo por tal

jornal justamente por tê-lo como referencia no contexto porto-alegrense. Primeiramente, no ano de 1920 à 1922 e, num segundo momento, a partir do ano de 1925. A escolha dos anos de 1920, primeiramente, e 1925 neste segundo momento, se deu por indicações da própria revisão bibliográfica inicial, onde Cunha (2004) indicava que a primeira apresentação contendo a direção e participação das duas fundadoras do ICF havia ocorrido no ano de 1920. Entretanto, a captação de dados já realizada no CEME após a qualificação, indicou-me uma nova informação que anunciava a ocasião deste espetáculo intitulado "Contos de Fadas", no ano de 1925. Deste modo, por não encontrar indícios nos jornais consultados acerca desta apresentação no ano de 1920 e muito menos, da existência do ICF, é que optei por ir à busca do segundo dado apresentado, que se confirmou verdadeiro.

De 1925 até o final do ano de 1928, segui consultando todas as edições do Correio do Povo no Museu Social Hipólito da Costa. No Correio do Povo as sessões observadas e que tomavam minha atenção, normalmente eram a "Theatros e Artistas", as "Notas Sportivas", e as "Notas de Arte". Os pequenos anúncios eram observados rapidamente e, da mesma forma, as notas sociais no intuito de identificar se não o Instituto, o nome das fundadoras.

Até este momento já havia consultado seis anos e meio de edições mensais do Correio e ainda não havia encontrado nada acerca do ICF, somente sobre os temas que atravessavam o Instituto. Neste momento, ansiava por sanar dúvidas e questões relacionadas ao objeto de estudo. Começava a me perguntar por que havia escolhido este tema e a pensar que realmente não havia nada publicado sobre a tal Instituição do qual eu tanto falava. Pesquisando no Correio do Povo do ano de 1928, como não havia

disponíveis os meses de novembro e dezembro foi sugerido pelos funcionários do Museu Hipólito, consultar o Jornal Diário de Notícias. Deste jornal, o museu tinha apenas as edições a partir de 1927.

O Diário de Notícias foi fundado em 1925, por iniciativa dos jornalistas Francisco Leonardo Truda⁷, Raul Pilla e Pedro de Moura (MUSEU DE COMUNICAÇÃO, 2005). O Diário se tornou o carro chefe na divulgação das artes em Porto Alegre devido à criação da sessão “Páginas Literárias” e da migração para o corpo editorial, em 1927, de muitos autores do jornal Correio do Povo (FERNANDES, 2009). O que justificaria o fato do último periódico citado, não investir, durante o período de estudo, em discussões ligadas ao mundo artístico. Diferentemente do Correio, o Diário investia na veiculação de imagens que acompanhavam tanto os anúncios artísticos quanto as páginas esportivas, apresentando uma estética arrojada que, a partir de 1930, inova através da divulgação de páginas mais coloridas. O Diário de Notícias, embora se anunciasse enquanto um periódico apolítico e mais direcionado ao entretenimento foi um forte difusor dos ideais eugenistas através das críticas de Angelo Guido.

De fato, não havia pensado na possibilidade de consultar este periódico, até por que o Diário começa a ser publicado a partir de 1925, o que tornava, para a presente pesquisa, o Jornal Correio do Povo mais interessante enquanto fonte, tendo em vista que o mesmo acompanhava a lógica de transformações sociais desde 1920.

Contudo, foi no Diário de Notícias que encontramos

⁷ Leonardo Truda trabalhava, desde 1913, no Correio do Povo e, devido às dificuldades surgidas após a morte de Caldas Júnior, decide fundar seu próprio jornal (FERNANDES, 2009).

o primeiro indício sobre o ICF. Tamanha foi a felicidade, pois finalmente existia a confirmação de que o ICF tinha estado presente na sociedade porto-alegrense. O primeiro anúncio encontrado foi na sessão “Artes e Artistas”, do ano de 1928, veiculando a realização do primeiro espetáculo promovido pelo Instituto, a “Hora de Arte”. Este achado se tornou uma dica de onde as atenções do pesquisador deveriam recair em dobro.

Todavia, neste momento, uma nova dúvida se lançava: “Deveria continuar a pesquisa no Jornal Correio do Povo, onde já havia explorado sete anos consecutivos ou mudaria para o Diário de Notícias?”. Para que não houvesse dúvidas, fui à sede do Correio do Povo pesquisar as edições faltantes do ano de 1928. E sim, existiam anúncios similares aos publicados no Diário, fato que me levou a prosseguir a coleta de dados no Correio. Porém, mesmo seguindo a pesquisa num jornal com grande prestígio social, a sensação enquanto pesquisadora era a de que estava perdendo informações publicadas em outros jornais. Por isso, houve a tentativa de realizar uma consulta paralela ao Correio do Povo e Diário de Notícias, referente aos meses de janeiro e fevereiro de 1929. No entanto, devido à demora, tomei a decisão de prosseguir somente com o Correio.

Novamente, faltaram as edições dos meses de setembro e agosto de 1929, acontecimento que resultou na substituição pelo jornal Diário de Notícias. E foi neste momento que foi encontrado a tão esperada “mina de ouro”. A descoberta da sessão “Para o aperfeiçoamento da Raça” redigida por Angelo Guido⁸, a partir de Março/Abril

⁸ Angelo Guido nasceu em Cremona, na Itália, no ano de 1893. Sua família veio para o Brasil em 1895 estabelecendo-se na cidade de São Paulo. Guido iniciou sua carreira como crítico de arte a partir do contato com as idéias modernistas difundidas no início do século XX. De 1914 a 1922, expressa sua

de 1929 no Jornal Diário de Notícias, demonstrou-se um forte indício de que, a partir deste momento, a pesquisa deveria ser norteada pelas publicações do Diário de Notícias.

Contudo, por não ter o conhecimento certo da data de fundação do ICF, reiniciei a pesquisa no Diário a partir de março de 1928, em busca de qualquer informação publicada anterior ao primeiro indício encontrado referente à existência do Instituto, representado através da matéria acerca do espetáculo "Hora de Arte". Desde então, o Diário foi eleito a principal fonte a ser explorada e que, de fato, rendeu muitas informações. As sessões observadas no Diário, no ano 1928, eram as seguintes: "Theatro-Música-Cinemas", "Artes e Artistas" e "Vida Desportiva". No ano 1929, há uma certa mudança na veiculação das informações justificada provavelmente pela expansão da área do entretenimento. Desta forma, as sessões examinadas passaram a ser: "Palcos e Salões", "Notas de Arte", "Artes e Artistas" "Vida Desportiva", "Para o Aperfeiçoamento da Raça" e soma-se ainda o caderno "Suplemento" a partir de 1931.

A pesquisa no Diário de Notícias se estendeu até no ano de 1934, sendo que entre os anos de 1928 e 1934, algumas vezes, não havia disponível edições correspondente a um mês específico. Neste caso, era solicitada a substituição pelo Correio ou então pelo Jornal A Federação. Minha intenção era a prolongar a coleta até o ano de 1937, porém, devido ao tempo restante para análise dos dados, foi necessário

opinião no jornal "A Tribuna", de Santos, sobre o andamento da música e das artes plástica (SILVA, 2002). Em 1925 começa-se a identificar em Porto Alegre, através do jornal Diário de Notícias o início da divulgação de suas idéias acerca das práticas inovadoras no cerne artístico, tanto no que tange o campo literário quanto plástico. Após sua inserção no meio porto-alegrense, principalmente como pintor e escultor, torna-se um importante crítico de arte contratado por um dos periódicos de maior circulação no Estado do Rio Grande do Sul, o Diário de Notícias.

encerrar o recolhimento de informações nesta fonte.

O jornal A Federação também está entre os documentos consultados. Inicialmente, minha estratégia era a de que, nos momentos em que faltasse alguma edição mensal do Correio do Povo do ano consultado, solicitasse o jornal A Federação, o que ocorreu entre os períodos de 1925-1928, somente uma vez. O jornal A Federação foi fundado em 01/01/1884, combatendo o regime monárquico e em defesa dos ideais do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR). Defendia a criação de uma república Federativa no Brasil, a emancipação do serviço escravo e o fim da monarquia. Tinha à sua frente, principalmente, a imagem de Julio de Castilhos, entretanto contava com o apoio de Ramiro Barcellos, Ernesto Alves Barros Cassal, Borges de Medeiros, Fernando Abott, Carlos Barbosa, Germano Hasslocher, Venâncio Aires e Joaquim Francisco de Assis Brasil, todos simpatizantes da corrente positivista de Augusto Comte (CERONI, 2009; MUSEU DE COMUNICAÇÃO, 2005). Embora haja uma mudança partidária no jornal A Federação que passa, em novembro de 1932, a representar os ideais do Partido Republicano Liberal (CERONI, 2009), o caráter das discussões desprendidas em suas páginas assumiam uma imagem deveras política o que, para este estudo, não se tornava interessante. Poucas imagens, muito texto e no que tange a vida artística da cidade, escassa veiculação de comentários e notícias. Mesmo assim, o mantive como opção até março de 1930, período que não havia disponível no Museu Hipólito nem o Diário de Notícias nem o Correio do Povo. Embora fosse sempre a última opção de consulta, neste momento percebi que, na comparação custo-benefício, não era vantagem continuar a tomá-lo como uma opção de fonte.

A Revista do Globo (RG) foi outra fonte importante

para o entendimento tanto do contexto político cultural quanto do objeto de estudo. Suas reportagens veiculavam elementos sobre as práticas corporais e esportivas da época, a fundação de clubes, bem como termos utilizados neste período (MAZO; TRINDADE, 2007). Anterior a consulta à Revista do Globo, foi realizado um garimpo no Catálogo do Esporte e da Educação Física da Revista do Globo elaborado por Mazo (2004), onde eram identificados os temas relacionados ao assunto de pesquisa. A coleta à Revista do Globo foi desempenhada até o período da qualificação de mestrado e auxiliou na compreensão da realidade do início do século XX, principalmente no que tange à participação feminina no mundo das práticas corporais e esportivas.

Paralelo à consulta à Revista do Globo, explorou-se da mesma forma a Revista de Educação Física do Exército, disponível em www.revistadeeducacaofisica.com.br. Esta fonte de pesquisa possui informações sobre outro Instituto de Cultura Física localizado na cidade do Rio de Janeiro, o Instituto Sylvia Accioly, bem como informações que auxiliaram na apropriação sobre o contexto da Educação Física, do esporte e da mulher do período estudado. A consulta aos periódicos da época permitiu, além de coletar informações referentes ao 'objeto-tema' estudado, dialogar e perceber o contexto histórico e sócio-cultural em que se encontra o fenômeno em análise.

O segundo momento desta descrição metodológica será direcionado ao tratamento das fontes impressas. As fontes coletadas foram fotografadas com uma máquina digital e arquivadas em pastas correspondentes, primeiro, ao local onde os dados foram recolhidos e, segundo, com data condizente ao dia da coleta. Dentro das pastas datadas, as fotos eram revisadas e nomeadas de acordo

com o assunto e/ou, quando se tratavam de fotos de jornais, com a identificação do jornal, data e assunto. Posterior a esta primeira catalogação, realizou-se uma segunda etapa, onde as imagens, já identificadas, foram separadas por temas de acordo com o interesse de cada capítulo da dissertação.

Passado esta primeira fase da operação historiográfica que é o estabelecimento da prova documental (CHARTIER, 2008), foi realizada uma "leitura flutuante" (BARDIN, 2000) respeitando a representatividade e a pertinência das informações relativas ao tema. Após isto, partimos para as duas fases seguintes: a construção da explicação e, finalmente, sua colocação em forma literária. Cabe ressaltar que os textos foram submetidos à análise documental, segundo Bardin (2000) e as colocações de Pinski (2008). Para as autoras, a análise documental, portanto, seria uma fase preliminar da construção de um serviço de documentação ou de um banco de dados.

b) Fontes Iconográficas

O terceiro momento do nosso percurso metodológico se direciona ao tratamento das fontes imagéticas. Bem como o discurso, a imagem se apresenta enquanto um texto, portador de significados e códigos referentes ao real, e são também representações do mundo elaboradas para serem vistas (PESAVENTO, 2008). A imagem é identificada como um órgão da memória social capaz de transmitir tensões de uma cultura, conflitos, desejos e vestígios sobre os comportamentos sociais da época estudada. Grande parte das imagens coletadas acompanhou as reportagens veiculadas pelos periódicos e/ou estavam presentes nos programas de espetáculos do ICF. As fontes imagéticas

coletadas auxiliaram principalmente na compreensão das práticas oferecidas no Instituto e também no entendimento das correntes metodológicas desenvolvidas pelo mesmo.

Bauer (2002) explica que o ato de ler tanto um texto quanto uma imagem é, de fato, interpretativo. Assim, o sentido é gerado na interpretação do leitor com o material, entretanto poderá variar de acordo com os conhecimentos a ele acessíveis, através de suas experiências e da proeminência cultural.

Entre os autores utilizados para aparar-nos na teoria e auxiliar na análise da fontes iconográficas esteve Kossoy (1999), através da proposição metodológica da interpretação iconológica. Segundo Kossoy (1999) “[...] a imagem fotográfica fornece provas, indícios, funciona sempre como documento iconográfico acerca de uma dada realidade. Trata-se de um testemunho que contém evidências sobre algo” (p.33). É, sim, como diria Chartier (2000), representações de um mundo social de que possuem múltiplos sentidos e, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam.

Nesse sentido, vale a ressalva de que a imagem também é portadora de múltiplos sentidos, devendo-se estar sempre atento para os textos e legendas que a acompanham. Com relação a isto Kossoy (1999) faz um adendo ao expor que as imagens são vulneráveis às legendas, aos títulos e aos textos que as ilustram, bem como ao próprio espaço e local ocupado pela fotografia na página do documento impresso.

No que diz respeito às fontes iconográficas coletadas para a presente pesquisa, creio que, impreterivelmente, algumas imagens tiveram o seu sentido distorcido e foram utilizadas em favor do movimento cultural do período

de estudo. Tanto que em algumas fotografias a legenda abaixo não condizia com a representação transmitida pelos indivíduos sociais presentes na foto.

Visando a decifração das imagens coletadas, foi necessário, além de se remeter ao contexto passado do documento, obter informações como data, local onde este se encontra, e demais informações anexas. De fato, o mais difícil foi identificar o local em que imagem havia sido produzida, visto que se não no e do ICF, as imagens representavam alunos de outros países. As legendas que acompanhavam as fotos dos jornais e programas serviram como um importante norte para a compreensão de significados que rodeavam o contexto e as práticas difundidas pelo Instituto.

Kossoy (1999) propõe para a investigação pela decifração da imagem, um caminho que é dividido em dois momentos: a) resgatar, na medida do possível, a história do assunto; b) buscar a desmontagem das condições de produção bem como refletir sobre o processo de criação que resultou na representação.

Desta forma, as imagens coletadas serviram como um meio para construir um mapa de relações entre os elementos identificados na pesquisa, permitindo a tessitura entre contexto e objeto-tema. Também, possibilitou o preenchimento de algumas lacunas e dúvidas do pesquisador. No entanto, vale a lembrança de que, buscou-se questionar cada idéia da fonte consultada, visto que esta não se trata, somente, de um mero instrumento de mediação e testemunho fidedigno da realidade.

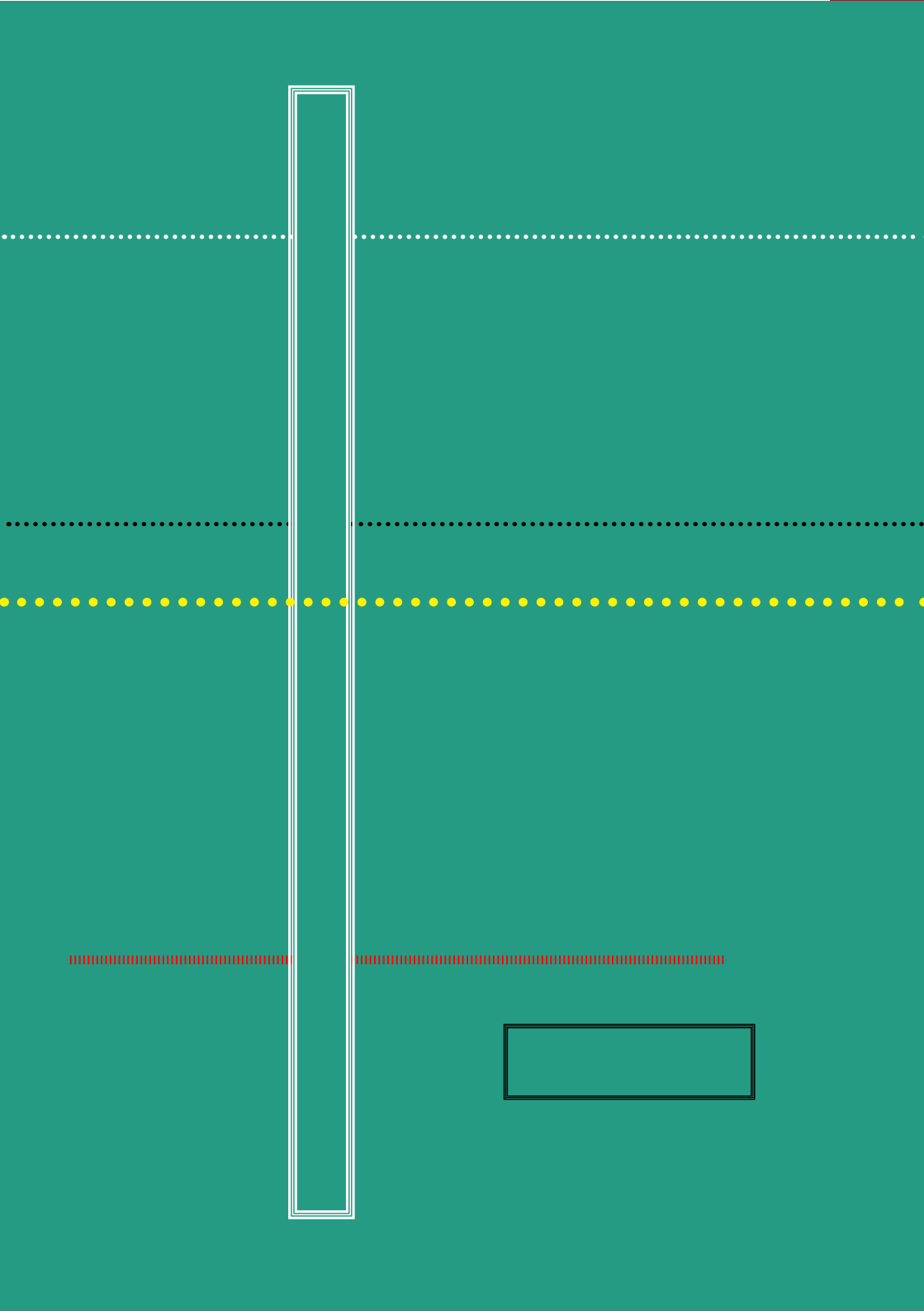
c) Fontes orais

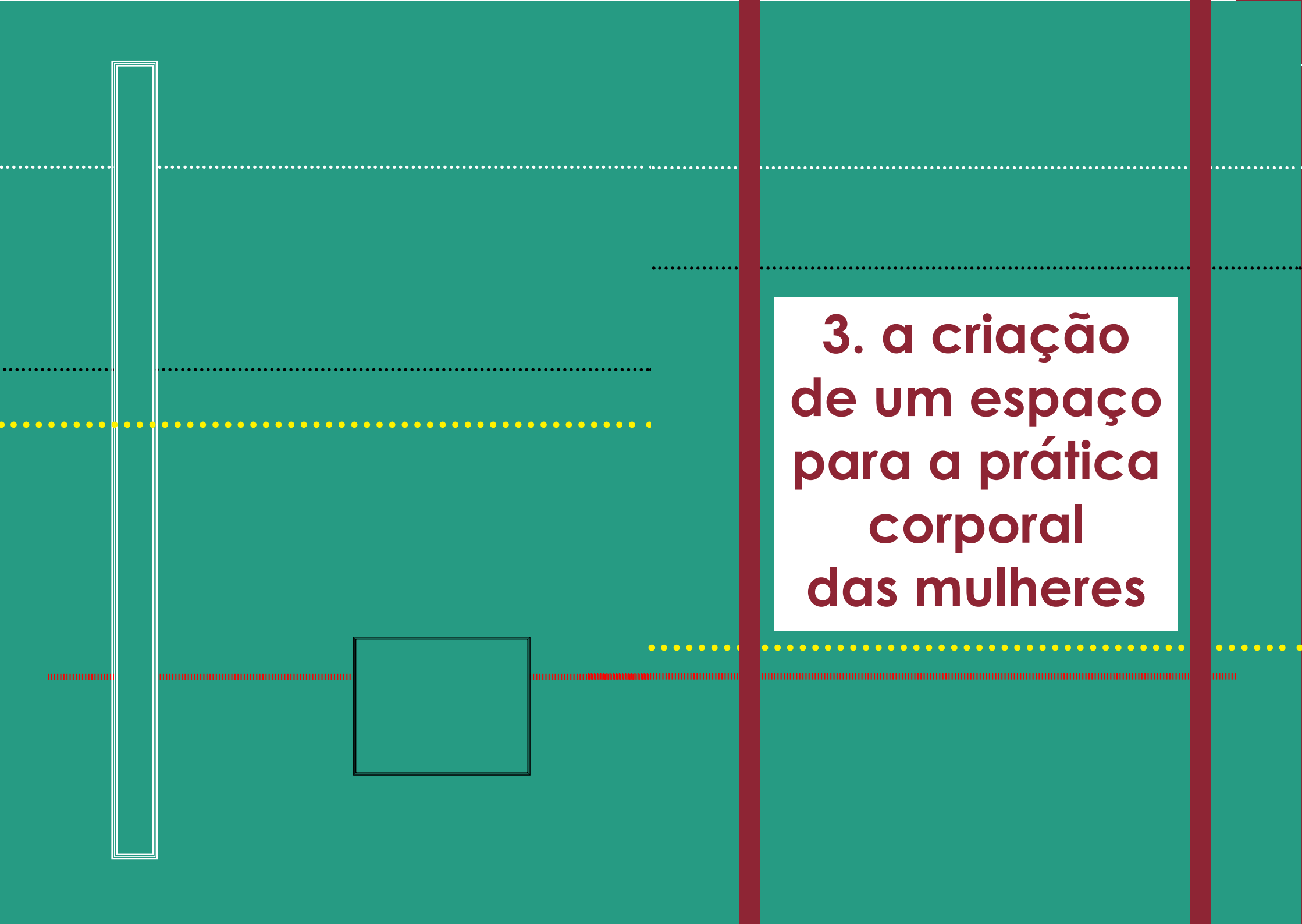
Devido à dificuldade de estar em contato com

indivíduos que viveram não só o período, mas o próprio ICF, a coleta de informações através de depoimentos orais se deu principalmente através das entrevistas localizadas no CEME da ESEF/UFRGS. Para Minayo (2008, p. 65) embora o depoimento se constitua de dados subjetivos se apresenta enquanto “[...] uma representação da realidade: idéias, crenças, maneira de pensar; opiniões, sentimentos, maneiras de sentir; maneiras de atuar; condutas; projeções para o futuro; razões conscientes e inconscientes de determinadas atitudes e comportamentos”. O que Alberti (1989) complementa ao expor que, tal método, torna-se uma forma do pesquisador se aproximar do objeto de estudo ao estar em contato com informações de indivíduos que testemunharam acontecimentos e conjunturas de um dado momento histórico.

Dentre os principais depoimentos utilizados estão os das alunas do ICF, Lya Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold e Salma Chemale. Estas entrevistas foram realizadas e transcritas por Morgada Cunha durante a pesquisa que resultou no livro “Dança: nossos artífices” e, posteriormente, doados ao CEME. Estes dados deram importante sustentação no cruzamento e construção das informações.

Na sequência apresentamos os resultados obtidos a partir da coleta e análise dos dados. As fontes coletadas levaram à organização de três capítulos sobre o ICF: um caracterizado enquanto a primeira fase do Instituto; o seguinte abordando especificamente as práticas oferecidas pelo ICF e, um terceiro capítulo, assinalado enquanto a segunda fase de tal instituição.





**3. a criação
de um espaço
para a prática
corporal
das mulheres**

a criação de um espaço para a prática corporal das mulheres

Este capítulo tem como objetivo descrever o objeto de estudo em questão, apresentando dados sobre a sua fundação e funcionamento administrativo. Será tratado também sobre as primeiras manifestações públicas do ICF, até o momento em que esta instituição manteve a mesma configuração inicial no que diz respeito às práticas desenvolvidas dentro deste espaço. Nesse sentido, desenvolveremos no presente capítulo a trajetória do ICF na sociedade proto-alegrense, desde o ano 1928 até o final do ano de 1930, caracterizando este período como a primeira fase da presente instituição.

Com o início das campanhas com finalidades eugênicas⁹ e higiênicas¹⁰ impulsionadas por médicos e

9 As campanhas eugênicas possuíam o intuito de construir uma raça mais forte e pura, incentivando a criação de um tipo etnológico "perfeito" e harmônico.

10 As campanhas higiênicas identificavam em algumas práticas, em

intelectuais, passa-se a incentivar o desenvolvimento da cultura física na mulher do início do século XX. A imprensa e outros meios de comunicação se tornam, também, aliados nessa campanha que tinha como eixo principal fortalecer a raça e possibilitar o desenvolvimento saudável dos cidadãos de uma jovem república. Esta campanha que incluía agora as mulheres proporcionou que alguns espaços ganhassem força de divulgação. Entretanto, destaca-se que nem todas pessoas tinham a oportunidade de participar do plano de saneamento, visto que se excluía indivíduos que não estivessem nos padrões considerados normais de um ser saudável.

O ICF pode ser considerado um exemplo de instituição que se tornou um núcleo de divulgação e incentivo ao desenvolvimento da cultura física feminina. Justamente por se encontrar imbricado no meio de um movimento com fins políticos que, conforme Guido (1929, p. 16), tal contexto cultural “[...] se tratava não só do fortalecimento, mas, também, do aformoseamento da raça brasileira, coisa que a muito já se fazia em outros países, como na Alemanha onde o problema da cultura física já havia se tornado uma das grandes preocupações do governo”. As idéias de se ter um instituto que primasse pelo desenvolvimento da cultura física de fato não surgiu em Porto Alegre. Digo isso por que é anunciado pelo Diário de Notícias, através das reportagens de Angelo Guido, a apresentação à sociedade porto-alegrense de outros institutos fundados na Alemanha, nos Estados Unidos e na França. Entretanto, na intenção de tornar sobressalentes as diferenças existentes entre os países de primeiro mundo, territórios onde os incentivos para a

especial nas corporais, a possibilidade de acabar com as mazelas da sociedade, tomando os indivíduos mais saudáveis, moral e fisicamente.

difusão da cultura física partiam de ações e investimentos do governo.

Deste modo, no desígnio de prestigiar as ações que ocorriam no Brasil e, especificamente, no Rio Grande do Sul, Guido (UMA VISITA..., D.N., 28/07/1929) exalta os esforços que partiam de iniciativas particulares de alguns atores da sociedade porto-alegrense. Na capital do Rio Grande do Sul o incentivo ao desenvolvimento da cultura física inicia através de alguns anúncios na imprensa ao longo da década de 1920. O primeiro indício do fortalecimento deste movimento é marcado com a organização de uma Liga Feminina Pró-Cultura Física que foi fundada pela Sra. D. Sevenor Muniz, uma jovem formada pela Escola Normal de São Paulo. Interessada pela “[...] divulgação da educação physica das nossas patrícias” (EDUCAÇÃO..., C.P., 28/03/1928) Sevenor Muniz funda, a partir destes ideais, o Instituto Feminino de Cultura Física anexado ao Instituto Carlos Gomes, um lugar que oferecia aulas de música na cidade de Porto Alegre. O livro de adesões à Liga em Prol da Cultura Física era aberto da seguinte forma: “Impulsionadas pelo ideal de aperfeiçoamento physico de nosso povo fundamos o Instituto Feminino de Cultura Física” (EDUCAÇÃO..., C.P., 28/03/1928). Em seu apelo publicado pelo Jornal Correio do Povo, Muniz defende que todo aquele que se unir a esta causa concorrendo moralmente ao êxito do Instituto, teria o direito de se considerar um verdadeiro patriota.

As representações produzidas pelos primeiros espaços que se interessavam pelo desenvolvimento da cultura física feminina associavam-se à prática da ginástica. Para estes, a prática da ginástica se tratava de um princípio indispensável para a formação de uma raça forte, que faria do país uma nação poderosa (EDUCAÇÃO..., C.P.,

28/03/1928). Assim, o Instituto Feminino de Cultura Física, que antecedeu a fundação do ICF, busca fortalecer sua divulgação através da tentativa de ligar sua imagem ao campo do esporte. As intenções de Muniz eram ainda a de se filiar a Federação Rio Grandense de Desportos a fim de fortalecer a divulgação e ganhar mais incentivo para o desenvolvimento da educação física feminina. Entretanto, em uma das publicações veiculadas pelo jornal *Correio do Povo*, defendia a idéia de que suas intenções estavam longe de transformar as "gentis gaúchas" em competidoras com o "sexo forte", e sim, de fazê-las fortes, desenvoltas, plenas de graça e delicadeza (MUNIZ, C.P., 29/03/1928).

Esta campanha de divulgação que corroborava com os ideais higiênicos, toma corpo na capital gaúcha, principalmente através da iniciativa do *Diário de Notícias*, a partir do período de 1929. Momento em que o jornal passa a se divulgar enquanto um agente em prol da aceitação e da incorporação da cultura física entre mulheres e crianças. Mas, mais do que isso se identificava enquanto uma instituição que se incumbiria de divulgar um fenômeno com "[...] alta finalidade educativa", incentivando a raça a amar as coisas belas e nobres (GYMNASTICA..., D.N., 04/08/1929, p.16). Seguindo essa linha de pensamento, é apresentado através deste periódico e, em especial, por meio da coluna "Para o aperfeiçoamento da Raça", a existência de um espaço em Porto Alegre modelador da moral e das formas físicas femininas.

O ICF foi fundado em abril de 1928, por duas imigrantes alemãs que possuíam, na cidade de Porto Alegre, uma trajetória de atuação tanto no campo esportivo quanto no meio artístico. Philomena Black-Eckert, apontada pelas fontes consultadas também como Mina

Black¹¹, e Leonor Dreher Bercht, identificada como Nenê Bercht¹², foram as fundadoras e idealizadoras responsáveis pela criação do ICF.

Mina e Nenê já se conheciam deste meio social porto-alegrense que, por algumas vezes, reuniu a arte da música aos movimentos corporais acertados entre a ginástica alemã e os bailados¹³. Os primeiros indícios que levavam, inclusive, a crer que o ICF havia sido fundado em 1920 foram constatados a partir do que Antonio Corte Real (1984) elencou como a primeira apresentação de dança na

11 Mina Black era filha do imigrante alemão Georg Black, uma referência no cenário esportivo da cidade de Porto Alegre. Georg Black chega à capital do Rio Grande do Sul no ano de 1902 e, desde então, passa a construir uma jornada marcante no campo esportivo. Além de ser reconhecido como atleta de ginástica e jogador de futebol do *Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense*, atuou durante quase 35 anos como professor da SOGIPA e de escolas em cidades vizinhas a Porto Alegre. Constantemente Georg Black viajava a Alemanha como um meio de aperfeiçoar suas técnicas de professor e atleta de diferentes práticas culturais alemãs. Seus filhos Karl e Mina Black, seguindo nesta mesma linha de ação, foram enviados para estudar na Alemanha diversas vezes e viriam a seguir alguns passos da família Black no meio esportivo da cidade: Karl assumiria o lugar do pai na SOGIPA, enquanto Mina dedicou-se ao ensino de ginástica para mulheres (MAZO, DIAS, LYRA, 2009).

12 Nenê Dreher Bercht, casada com Arnaldo Bercht, era apontada pela *Revista Bastidores* como alguém de grande projeção no meio artístico e com alta vivência cultural européia (Depoimento de Tony Zeithz Petzhold). Dona Nenê, como a conheciam, era protetora e admiradora das artes, e segundo a *Bastidores* possuidora de uma voz encantadora. Durante anos foi colaboradora entusiástica e dinâmica nas Artes, sendo apontada como alguém envolvida em diferentes campos a saber, a música, Exposição de orquídeas, Natais da Criança Pobre, Desfile de Moda, Movimento sinfônico, e responsável pela fundação do que é apontado pelo *Orpheão Rio Grandense* como o mais fino e aristocrático ponto de reunião o *Cotillon Club* (EXPOENTE..., 12/1952).

13 Os indícios demonstram que eram identificados enquanto bailados todas as movimentações mais dinâmicas, que não inseriam-se no campo da ginástica francesa, sueca ou alemã, embaladas por som rítmico através de orquestras, pianos ou percussão. Provavelmente originária da palavra "bailes", prática divulgada enquanto um espaço de lazer para as pessoas dançarem.

cidade. A despeito do desenvolvimento cultural e artístico neste período, poucos eram os espetáculos anunciados na primeira década do século XX. A tradição cultural em Porto Alegre se polarizava entre a música e o teatro. Inicialmente a música predominou por meio das operetas e operas realizadas diversas vezes pela orquestra do Club Haydn. Entretanto, aos poucos o teatro cultural passa a emergir como uma opção de arte a ser prestigiada sobrepondo o que Aldo Obino, crítico de arte deste período, nomeia como teatro comercial e vulgar (Depoimento de Aldo Obino/CEME) . Já na década de vinte, as artes plásticas começaram ser alvo dos críticos de arte bem como a dança a partir das primeiras apresentações desbravadoras iniciadas com bailarinas como Felyne Verbist, em julho de 1925, e também através do espetáculo "Contos de Fadas" dirigido por Nêne e Mina. Dentre as dançarinas desbravadoras estava também a gaúcha Frieda Ulmann que estudava na Alemanha (ARTE..., C.P., 08/09/1928).

Embora outras duas obras bibliográficas reiterem a informação de que tal espetáculo tenha ocorrido em 1920, os dados encontrados a partir desta pesquisa demonstraram que somente nos dias 25 de julho e 4 de agosto de 1925, de fato, ocorreu a apresentação pelo Grupo Troupe Regional do espetáculo intitulado "Contos de Fadas". O evento, organizado por Nenê Dreher Bercht, tinha no seu corpo de atores um grupo com cerca de 80 crianças, todos ex-alunos dos Colégios da Beneficência Alemã. Segundo o jornal Correio do Povo (S. PEDRO..., C.P., 31/07/1925) os bailados deste evento foram acompanhados pela disciplinada orquestra do Club Haydn¹⁴ tendo como regente o Sr. João

14 O *Club Haydn* ou Sociedade Sinfônica *Club Haydn*, amadorista, foi fundado em 20 de fevereiro de 1897, através da iniciativa do médico Olinto de Oliveira e o Dr. Birnfeld. A orquestra teve significativa atuação na capital sul-rio-

Carlos Dreher Sobrinho. Como diretora técnica e ensaiadora estava Mina Black, responsável, principalmente, pelo segundo e terceiro ato de bailados rítmicos ("CONTOS..., C.P., 06/08/1925; ESPETÁCULO..., C.P., 04/08/1925).

De fato, o espetáculo "Contos de Fadas" tratou-se de uma das primeiras apresentações organizadas na cidade de Porto Alegre, e por indivíduos da região. Até então, os anúncios de jornal quando reportavam a apresentações de dança, eram de grupos estrangeiros. O que demonstra que a tradição de se organizar espetáculos de dança, e mais, ter a dança enquanto uma prática cultural emergia em outro continente. O continente Europeu era identificado enquanto um pólo cultural e se tratava também da terra natal de grande parte dos imigrantes radicados em Porto Alegre. Nesse sentido, viajar para os países da Europa era, além de uma manutenção cultural, uma oportunidade de estar em contato com as novidades do início do século XX. Muitos professores de Ginástica Alemã (Turnen)¹⁵ viajavam constantemente para seu país de origem, com o intuito de aperfeiçoar a sua técnica e adquirir novos conhecimentos. Movimento que fazia parte tanto da cultura alemã quanto dos grupos sociais mais abastados, tornando natural que tanto Mina Black quanto Nêne Bercht viajassem diversas

granadense em especial nas atividades realizadas na *Turnerbund*, no salão sede da Alberto Bins, ou então no *Theatro São Pedro*. Sua finalidade era o cultivo e a difusão da música erudita (HOFMEISTER, 1987).

15 O *turnen*, também era chamado de "Ginástica de Jahn" em homenagem ao seu idealizador Johann Friedrich Ludwig Jahn, considerado o *turnvater* (pai da ginástica). O termo *turnen* não existia na língua alemã e foi criado por Jahn para descrever uma prática corporal que envolvia exercícios e jogos gímnicos que seriam praticados em um *turnplatz* (campo de ginástica) (TESCHE, 1996). Este termo é traduzido na língua portuguesa como 'ginástica', e torna-se uma prática corporal, principalmente, entre os teuto-brasileiros (imigrantes alemães e seus descendentes) que emigraram para o Brasil no final do século XIX.

vezes a este continente.

Nestes contornos, a idéia de fundação do ICF começou longe da cidade porto-alegrense e dentro de uma realidade onde o incentivo ao desenvolvimento da cultura física e da expressão corporal, iniciavam na infância e perpetuava entre os adultos. Nenê Dreher Bercht em uma de suas viagens a Berlim, entre os anos de 1926 e 1927, teve a oportunidade de entrar em contato ao que nomearia de cultura física moderna. Nesta oportunidade pode conhecer o verdadeiro valor da Ginástica Rítmica para o corpo feminino. De fato, antes era avessa aos sistemas ginásticos por ela declarados como antigos, justamente por estes desenvolverem somente os músculos e não primarem pelo aperfeiçoamento geral e integral do indivíduo. Nesta mesma viagem encontrou Mina Black, que na época era aluna de Mary Wigman¹⁶ e estava terminando o seu curso de dança expressionista que já durava um ano.

Ambas, Mina e Nenê, tinham intenções de voltar a Porto Alegre e apresentar o que até então não era valorizado pelos cidadãos porto-alegrense e, em especial, pouco conhecido pelas mulheres gaúchas (GUIDO, 28/07/1929). Com intenções similares, mas com engajamentos diferentes, Nenê parecia mais preocupada com a questão social de tornar possível esta atualização e modernização da cidade, já para Mina a importância se encontrava mais em difundir este modo diferente de fazer ginástica e tornar mais comum o desenvolvimento do corpo através do esporte.

Entretanto, ambas estavam inseridas dentro de um movimento que encontrava ressonância entre intelectuais

¹⁶ Mary Wigman, artista alemã e bailarina. É uma das grandes representantes das concepções coreográficas expressionistas, problematizando o momento histórico de sua época, localizados no período da Primeira e Segunda Guerra Mundial (BOUCIER, 2001).

e pessoas ilustres do Brasil de então. Do continente Norte Americano e europeu, importavam-se as ideias de desenvolvimento do indivíduo para seguir a lógica de mercado, a fim de incentivar o progresso e potencializar o crescimento do novo país republicano. De fato, a importação dos modelos de projetos estrangeiros se inseria dentro deste grande contexto de edificação e fortalecimento da nação brasileira iniciado entre os anos de 1910 e 1920 (BOMEDY, 1993).

Este contexto histórico possibilitou e sustentou a proposta de Nenê Bercht de ajudar Mina Black a se tornar professora de cultura física e a fundar um espaço destinado à incorporação desta prática. Pelas lentes de Schpun (1999) poderíamos associar a fundação do ICF à necessidade e solicitação indireta de uma elite burguesa que, por agora circular mais entre as ruas da cidade, anseia por frequentar novos espaços de sociabilidade.

Em uma primeira instância, ambas as diretoras se depararam com as dificuldades de encontrar um salão apropriado em Porto Alegre para o desenvolvimento das atividades que viriam a compor o programa educativo da instituição (GUIDO, 28/07/1929). Entretanto, para a criação do Instituto, Mina e Nenê conseguiram encontrar um local que se aproximava do ideal para desenvolver seu trabalho. Tratava-se de uma casa localizada na rua João Telles, nº 78, sendo a sala de aula localizada no porão desta residência (Depoimento de Salma Chemale/CEME).

Mesmo com pouco tempo de fundação, o ICF meses depois de seu estabelecimento, já contava com cerca de 100 alunas matriculadas. Este fato pode ser associado ao que expõe em depoimento Tony Petzhold¹⁷ (CEME), ao

¹⁷ Tony Seitz Petzhold era filha de imigrantes alemães e desde criança

dizer que para época freqüentar o ICF se tratava de um modismo e um requinte. Aproximadamente sete meses após a fundação, no mês de novembro de 1928, o ICF contava com cerca de 150 alunas matriculadas. Neste ano, foi exibido o primeiro espetáculo da instituição no festival promovido pelo Theatro São Pedro intitulado "Hora de Arte" (HORA..., D.N., 23/11/1928). Nesta apresentação as alunas da classe "senhoritas" executaram um programa composto por três atos. O primeiro ato foi de Ginástica Acrobática e Ginástica Rítmica com uma cena representando a Grécia Antiga onde as criações foram inspiradas em uma mescla entre a cultura helênica e as possibilidades oferecidas pelas movimentações da Ginástica Rítmica. Ainda no primeiro ato, foram apresentados estudos de expressão baseados na corrente do expressionismo alemão. No segundo ato foram apresentadas coreografias com diferentes temáticas (INSTITUTO..., C.P., 17/11/1928). Abaixo a imagem do programa de divulgação do espetáculo distribuído aos espectadores.

freqüentou a Sociedade Ginástica de Porto Alegre, 1987 (SOGIPA); também foi aluna do ICF a convite de Mina Black (CUNHA e FRANK, 2004, p.27). Décadas mais tarde integrou o corpo docente da Escola Superior de Educação Física, atual ESEF/UFRGS.

Imagem 1 - Programa do espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1928.



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold.

Um fato que chama a atenção nas imagens utilizadas na capa do programa é, principalmente, a presença de crianças com grande atividade corporal. Tendo em vista que o ICF tinha como finalidade desenvolver a cultura física e, paralelamente, proporcionar exploração corporal do indivíduo que viria a ser o cidadão de amanhã.

Os comentários na capital acerca do espetáculo apresentado por esta nova instituição foram positivos e promissores, e iniciavam uma fase que viria a valorizar o ICF e a incentivar a população a ingressar neste espaço.

O Instituto de Cultura Physica [...] realizou ante-ontem, no Theatro São Pedro, uma interessante hora de arte [...] na sua mais bella expressão: a plastica viva e a choreographia. O renascimento dessas artes classicas, de que a Grecia nos deixou a licção

magnífica, é, hoje, universal, e aquele Instituto, procurando, com êxito, dar á cultura physica esse alto cunho esthetico, em que se casam a graça e a energia expressiva, dominadas pelo rythmo, presta-nos o mais relevante serviço (HORA..., C.P., 20/11/1928).

Entretanto, segundo o depoimento de Salma Chemale (CEME) naquela época embora tanto a procura quanto o número de participantes fosse grande, não era algo que os pais gostavam que as filhas seguissem enquanto profissão. As moças ingressavam no ICF com o intuito de corrigir pés, coluna e para se desinibirem. Normalmente as famílias das meninas de classe alta não permitiam que suas filhas participassem das apresentações públicas.

Em julho do ano de 1929, o corpo de estudantes do ICF era composto por 250 alunas divididas entre senhoras e senhoritas (GUIDO, 28/07/1929). Remeto este sucesso para além do contexto histórico em que o ICF estava atrelado, ao reconhecimento e à trajetória construída por ambas as fundadoras na cena da capital gaúcha. Mina Black, juntamente com seu pai Georg Black, ajudou a difundir a prática da ginástica e, inclusive, inovou ao importar o método Dalcroziano para a cidade. Seus estudos no campo da Ginástica Rítmica iniciaram a partir de uma de suas viagens a Hellerau, na Alemanha, onde teve a oportunidade de estudar no Instituto do Ritmo Aplicado Jacques Dalcroze¹⁸,

18 Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) era músico e pedagogo suíço. Revolucionou principalmente o campo da música e da dança. Para Dalcroze, "[...] o corpo é o ponto de passagem obrigatório entre pensamento e música: o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento". Seu mérito foi descobrir uma pedagogia do gesto, onde as conseqüências eram o desenvolvimento do sentido musical em todo o ser, estimulando a sensibilidade, a inteligência e o incremento do corpo (BOUCIER, 2001, p. 291).

um espaço destinado à educação corporal através da música (MEYER, 1944). A essência do método Dalcroziano era permeada pelos princípios da euritimia, um sistema de treinamento da sensibilidade musical através do qual o ritmo é transformado em movimentos corporais.

Mina Black possuía uma participação ativa nas escolas e em especial na Turnerbund, o que despertou o interesse e curiosidade acerca deste novo fazer ginástico, agora gracioso e gestualmente dinâmico. A exemplo, trazemos as informações coletadas em uma reportagem do Correio do Povo (GYMNASTICA, C.P., 27/03/1927) onde Mina anunciava aulas de Ginástica Rítmica, Ginástica Sueca, Ginástica respiratória para mulheres e crianças. Este indício demonstra que um ano antes da fundação do ICF, já havia um movimento de divulgação das práticas a serem oferecidas dentro do Instituto. Tais práticas tiveram na Turnerbund a primeira sede de divulgação, o que reforça a representação de que os imigrantes de identidade alemã tiveram um influência direta na difusão da ginástica não só de origem alemã, mas também, rítmica. O depoimento de Tony Petzhold expõe que foi justamente o interesse e a procura por aulas de ginástica que incentivou a futura diretora técnica do ICF a estudar dança expressionista e, posteriormente, a abrir um espaço que impulsionasse o desenvolvimento da ginástica e da dança. Já Nenê Dreher, envolta pelo olhar estético emergente entre os artistas deste período, tornou possível que seu capital social e legitimidade no meio das artes facilitassem a divulgação do ICF.

Em um dos primeiros programas de divulgação das propostas do ICF, divulga-se em alemão os benefícios e finalidades para as quais esta instituição havia sido fundada. Este primeiro programa soava como a exposição de uma nova proposta, tanto que na capa era apresentado o título

Schule für rhythmische Körperbildung ([1928?]), que em alemão significa Escola para formação de um corpo rítmico (Acervo pessoal Taís Petzhold). Neste mesmo programa, anunciavam que a formação sistemática do corpo saudável tornava as pessoas além de fisicamente capazes, cidadãos bem educados.

Dentre as condições estabelecidas para o funcionamento do ICF, estavam algumas regras de conduta dos alunos bem como o plano de funcionamento administrativo do Instituto. No ICF, a admissão de alunos seria aceita a qualquer momento do ano, sendo a direção da escola determinante do nível e da classe adequada para a senhora ou senhorita ingressa. Para as pessoas interessadas em assistirem as aulas, era necessário a consulta e a aprovação prévia das professoras de ensino.

As aulas no ICF iniciavam no mês de abril e permaneciam ocorrendo até o mês de novembro. Os anúncios a respeito do início das aulas começavam a ser veiculados no mês de março, e eram impressos normalmente nas páginas dedicadas a informar o público feminino. Isso, de fato, demonstra uma mudança na própria perspectiva atrelada à prática da ginástica, visto que em 1927, Mina anuncia suas aulas, até então realizadas na Turnerbund, na página destinada à veiculação de notas esportivas. A imprensa, pretendendo afastar a prática da ginástica das representações ligadas ao universo do esporte, passa a assentar tal prática dentro de uma página destinada às mulheres, tornando esse novo fazer ginástico mais leve e integrante do universo feminino.

As divulgações direcionadas especificamente para as mulheres ocorriam pelo fato de o Instituto ser um espaço para senhoras e senhoritas e, da mesma forma, um local que desenvolvia o corpo dos filhos destas senhoras.

Por isso, o ICF permitia a presença do sexo masculino enquanto, socialmente, este corpo fosse visto como um corpo de criança. Assim, meninos de até doze anos de idade poderiam freqüentar as aulas do Instituto. Entretanto, segundo o depoimento de Lya Bastian Meyer (CEME), havia mais moças e senhoras, sendo o número de crianças muito pequeno. Já com relação à presença de meninos, segundo a mesma depoente, não havia integrantes do sexo masculino no ICF.

Estavam incluídas no programa de ensino do ICF quatro turmas com diferentes currículos. As aulas ocorriam em grupos de cinco, dez ou mais de dez alunos sendo possíveis aulas individuais, caso determinado pelas professoras, ou então, uma classe extra visando a formação de futuras instrutoras. Dentro destas aulas eram ministradas práticas como Ginástica Rítmica, Ginástica Corretiva, Ginástica Geral, Plástica Animada, Estudos e Improvisação coreográfica. De acordo com a publicação de Guido (UMA VISITA..., D.N., 28/07/1929) e a partir do depoimento prestado por Nenê Bercht ao Diário de Notícias, a composição e a divisão dos conteúdos se organizava em turmas, que continham classes específicas. O curso e ordenação das turmas ocorria da seguinte forma: uma turma inicial identificada como “Curso/classe I a” onde eram ministradas aulas contendo os exercícios preliminares de Ginástica; a segunda turma “Curso/classe I b” desenvolvendo práticas como a Ginástica Respiratória e Corretiva, Ginástica Rítmica e Estudos Coreográficos; a presença de uma terceira turma, a “Curso/classe I b” trabalhando especificamente a Ginástica Rítmica e; uma quarta turma a “Curso/classe II a” composta por um número maior de aulas e que provavelmente significava o último estágio de formação das alunas. Nesta classe eram

ministradas as aulas de Ginástica em geral (ação, reação, respiração), Ginástica Rítmica, Movimentos Plásticos/Plástica Animada, Improvisação Própria de Coreografia e Estudo Coreográfico.

O programa de ensino do ICF encontrava uma mistura de diferentes correntes metodológicas identificadas na dança expressionista, na ginástica alemã e, principalmente, a influência do método Dalcroziano. Para além do que foi publicado por Angelo Guido a despeito da organização das turmas, o programa de divulgação em alemão Schule für rhythmische Körperbildung ([1928?]) complementava que, inicialmente, se primava pelo desenvolvimento do sentimento e da expressão das alunas ingressas. Ademais, paralelo ao primeiro contato com os trabalhos de expressão corporal, ressaltava-se a importância da aquisição de ritmo através dos trabalhos de solfejo chamados de Singspiel, que em alemão significa “brincadeira cantada”. As descrições apresentadas por este primeiro programa de divulgação do ICF, demonstrava a forte presença do método dalcroziano, visto que estava incluso nos exercícios de aquisição rítmica a representação corporal de notas musicais.

As aulas do Instituto eram acompanhadas com diferentes instrumentos musicais. Na maioria das vezes, utilizava-se o piano como instrumento gerador do ritmo para as alunas. Todavia, tambores e bastões de madeira eram utilizados a fim de despertar, através da percussão, sensações rítmicas (Depoimento de Tony Seitz Petzhold/CEME). O acompanhamento musical realizado em aula também era transportado para o palco, tendo em vista que as apresentações públicas eram realizadas com a presença de toda uma orquestra composta por pianistas, violinos e violoncelos.

De fato, no ICF eram desenvolvidas habilidades

corporais e práticas muito similares à dança, principalmente pelo fato de no programa de ensino constar como objetivo promover trabalhos de improvisações e estudos coreográficos. Entretanto, estes eram meios de desenvolver a leveza e graça juntamente com o despertar do ritmo e do sentido estético (CUNHA; FRANK, 2004).

Nestes contornos, podemos perceber que participar do ICF se tratava de, além de um status, uma exigência da sociedade à mulher. Do corpo feminino que passava a ser mais visto e observado em ambiente público, era exigido a apresentação aos olhos da coletividade de uma “disciplina física civilizadora” (SCHUPUN, 1999, p.38). Por isso a constante ressalva feita pela imprensa da importância de se ter ritmo e plasticidade nos gestos da mulher, tendo em vista que tal desenvoltura estaria adequada aos códigos de apresentação e comportamento corporal acertados enquanto naturais ao gênero feminino.

Do mesmo modo, fazer parte do ICF e possuir tal lapidação de gestos, tratava-se de uma estratégia de distinção que anunciavam a pertença a um grupo social específico. Para além das diferenciações de gênero, que direcionava atividades particulares para homens e mulheres, sabe-se, também, através das colocações de Vigarello (2008) da utilização das práticas corporais e esportivas como um modo de perpetuar uma forma de ser. Mesmo apresentando mudanças na forma de tratamento, as práticas corporais e esportivas eram utilizadas no continente Europeu, pelo recorte nobre da sociedade, como um meio de apresentar a corte o porte e a elegância deste grupo social. Entre os séculos XVI, XVII possuem mais que o caráter de exercício, são “[...] para mostrar uma aparência, um porte, para lembrar uma pertença” (VIGARELLO, 2008, p. 316). Como hábitos esportivos e que compunham

o programa educativo de um fidalgo, estão presentes alguns elementos que faziam parte dos campeonatos competitivos como as armas e os cavalos, bem como elementos destinados ao aperfeiçoamento do gesto e da postura corporal, desenvolvidos através da dança.

Estes intuitos de construção da alteridade de classe, diria, existem até hoje, e não se fez diferente no período de fundação do Instituto. Embora as campanhas de aperfeiçoamento e melhoramento da raça, que estimulavam a incorporação da saúde e da beleza corporal, fosse para todo povo, para a grande nação, será que todos possuíam acesso as estas informações divulgadas pela imprensa? Eram todas as classes letradas? E quem realmente possuía recursos para pagar e freqüentar um espaço privado?

Para freqüentar o ICF era necessária mais que a vontade de ficar bela e saudável. O programa de divulgação deixava claro os valores necessários para poder participar e estar entre aquelas mulheres modernas. O pagamento deveria ser realizado no início do mês, e este possibilitava que a aluna freqüentasse duas aulas semanais de uma hora cada. Entretanto, Tony Petzhold relembra, em depoimento (CEME), que no período em que era aluna, a convite de Mina e por interesse próprio, fazia o número de aulas que fosse possível, tentando sempre conciliar com sua formação em piano.

Havia ainda a possibilidade às alunas ingressas, de preferir somente uma hora semanal o que viria a reduzir o preço da mensalidade pela metade. Para aqueles que desejassem tomar classes fora das instalações da escola, havia ainda a possibilidade de um ajuste especial no qual haveria um acréscimo de 20% nas taxas das mensalidades.

Abaixo a imagem apresentando a tabela de preços¹⁹, cujo os valores se encontram em réis. Esta tabela foi apresentada no programa de divulgação Schule für rhythmische Körperbildung ([1928?]), correspondendo aos valores de mensalidade cobrado pelo ICF. Entretanto, não foi possível a conversão em reais, que corresponderia ao valor atual.

Imagem 2 - Tabela informativa de preços e normas do Instituto de Cultura Física, [1928?].



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold.

De acordo com o depoimento das três alunas²⁰ que ingressaram no ICF logo no início de sua fundação, a classe social que circulava e compunha o corpo de alunos desta instituição pertencia ao recorte alto e médio da sociedade

19	Tradução: Taxa (em réis)
Taxa de admissão.....	10\$000
Grupos de até 5 alunos.....	25\$000
Grupos de 5-10 alunos.....	20\$000
Grupos de mais de 10 alunos.....	15\$000
Instrução individual.....	60\$000

20 O depoimento oral das alunas Lya Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold e Salma Chemale.

porto alegre. Lya Bastian Meyer expõe, em suas memórias, que o nível social era o melhor possível, citando que pessoas de renome, como Darcy Vargas, freqüentavam as aulas. O que nos remete a perceber a atribuição de valor de determinado recorte da sociedade a um bem imaterial. Sobre isso, Vila Nova (2000) faz a assertiva de que muitas necessidades humanas consideradas artificiais se tornam, socialmente, tão coercivas quanto as naturais, tornando possível que uma carência criada pelo viés cultural, institua-se de forma mais permanente e importante do que as necessidades naturais. A exemplo, cita que uma pessoa pode privar a si mesma e a sua família de uma boa alimentação para satisfazer uma necessidade de origem cultural “[...] tal como de supor-se reconhecida socialmente superior através da ostentação de um símbolo de prestígio como um automóvel [...]” (VILA NOVA, 2000, p. 55). Ao invés da aquisição material, elencaríamos a partir do objeto de estudo em questão, o gesto e o movimento enquanto nosso capital material eleito culturalmente, cuja coerção advém do cerne social enquanto uma necessidade de conformar o corpo aos padrões dominantes de beleza física. E o Instituto se incumbia de tal demanda.

Como Fraga (2003, p.103) mesmo expõe “[...] cada época investe diferentemente sobre os corpos, construindo normas e condutas, ligadas ao imaginário social que as tornam possíveis”. Bem, se no renascimento os padrões ideais de beleza feminina estavam associados a formas voluptuosas, como retratado por muitos artistas e pintores daquele período, no contexto das sociedades urbano-industriais (VILA NOVA, 2000) o padrão de beleza dominante para as mulheres estava associado a formas esguias e desenhada pelo uso do espartilho. A palidez e a brancura da pele também eram valorizadas,

características estas identificadas principalmente nas classes economicamente superiores. É claro que, seguindo a trajetória de transformações ocorridas no tratamento do corpo, a campanha de eugenia alavancada no início do século XX passa a incentivar que a mulher pratique atividades ao ar livre e, descartando o uso do espartilho, desenhe seu corpo através de exercícios que a leve, ainda assim, a ter formas esguias e associadas à imagem de esbeltez.

A eclosão de tantas mudanças sociais e novas exigências, associadas a passagem do Brasil Império para a Primeira República, leva o Estado a elaborar estratégias de divulgação do seu plano de melhoramento da raça que habitaria um país rumo à modernização urbana. Dentre as estratégias para difusão destas novas ideias estava, além da veiculação dos ideais pela imprensa, a organização de eventos que servissem de exemplo para o estabelecimento dos novos padrões de beleza moderna. Os concursos de beleza, iniciados no Brasil no ano de 1929 através do jornal carioca “A Noite”, do Rio de Janeiro, compunham essa gama de estratégias inventadas para alcançar o convencimento das pessoas a se deixarem tocar pelas ideias do movimento eugenista. Em Porto Alegre, foi o Diário de Notícias o órgão responsável pela organização do que nomearam de “Torneio Estadual de Eugenia e de Beleza”, para escolha da gaúcha que representaria o Rio Grande do Sul em concurso nacional. O Diário, certamente aceitou tal incumbência justamente por ter percebido nisto, a oportunidade de corroborar com o “[...] início de um grande movimento educacional de finalidade altamente idealista e no mesmo tempo prática”, expressando que os “modernos concursos de formosura feminina” possuíam uma elevada finalidade prática (TORNEIO..., D.N., 09/06/1929).

Este discurso, aproveitado pelo esteta Angelo Guido, associou-se a emergência do ICF que, para o crítico de arte, era um privilégio das mulheres da capital ter a oportunidade de freqüentar um espaço que representava o início de uma obra grandiosa e com incalculáveis benefícios ao Estado (GUIDO, 28/07/1929). E, por isso, a existência de todo um processo de conscientização cidadã através da forte veiculação da imprensa de matérias esclarecedoras acerca de termos que perpassavam o programa de ensino do ICF. Termos generificadores e que direcionavam um grupo específico da sociedade – o feminino – ao espaço destinado somente para “elas”. O ICF, de certa forma, foi beneficiado pelo momento histórico, mas diferente das estratégias utilizadas pelo governo e militâncias de, e com poder, promovia eventos com fins considerados normais para um espaço cujo discurso se dizia pedagógico e educacional. Os espetáculos promovidos anualmente pelo Instituto, além de se proporem a apresentar os trabalhos desenvolvidos pelas alunas e professoras ao longo do ano, reforçavam as características de gênero através da apresentação de obras que construíam representações de leveza e de graça.

Em 1929, o ICF iniciou a divulgação dos seus trabalhos com o espetáculo intitulado “Festa Artística”, relembrando a obra do ano anterior e se propondo, também, a envolver o público em uma hora de arte.

Esta marcada para o dia cinco do mês vindouro a realização da grandiosa festa do Instituto de Cultura Physica, a qual constituirá, pela sua originalidade, pela sua elevada expressão de arte, como pelo deslumbramento da sua montagem, que está sendo feita com o mais apurado gosto esthetico,

um espetáculo de extraordinário encanto. Dezenas de senhorinhas da nossa sociedade, alumnas do Instituto de Cultura Physica, darão uma bella demonstração do que sobre a arte dos movimentos plásticos temos escriptos em nossa secção dominical dedicada a cultura physica (INSTITUTO..., D.N., 21/09/1929).

Este espetáculo, que também foi divulgado pela imprensa com o nome de “Mil e uma noites”, foi realizado no dia 5 de outubro e se propunha a apresentar elementos não muito diferentes dos apresentados no ano anterior, ocorrido em novembro de 1928, mas diferentemente, demonstrava uma melhor disposição e organização das práticas. Para a primeira parte das apresentações, estava reservada a execução da Ginástica Corretiva e Acrobática, e um segundo momento destinado a exaltação da Grécia Antiga através, novamente, das movimentações da Ginástica Rítmica. Os Movimentos Plásticos, inscritos também no primeiro ato, eram definidos enquanto estudos de expressão. No segundo ato desta festa artística, foram expostas coreografias descritas como danças típicas, fantasistas de vários países do Oriente e do Ocidente, bem como a interpretação coreográfica de diferentes composições musicais (GRANDIOSA..., D.N., 26/09/1929; INSTITUTO..., D.N., 21/09/1929).

O que salta aos olhos nos elementos que compunham tanto as práticas quanto a disposição das mesmas durante o espetáculo é, um primeiro ato mais ligado ao desenvolvimento e exercício do físico caracterizando uma maior identificação com os movimentos ginásticos e com a educação física; chegando ao meio do espetáculo composto pela apresentação de movimentos que não

se definiriam nem como dança e nem como ginástica, mas a interseção e interação das duas por meio da Ginástica Rítmica. E um terceiro momento, composto pelas coreografias, onde o olhar do espectador passa a ser direcionando para se acostumar a algo que seria mais identificado com dança, através de composições baseadas no expressionismo.

Abaixo, a imagem do programa do segundo espetáculo promovido pelo ICF. Cabe ressaltar a associação com a cultura helênica através da grafia das letras utilizadas na capa, bem como a presença da frase, clássica, escrita pelo poeta e retórico romano Juvenal²¹, "Mens sana in corpore sano".

Imagem 3 - Programa do espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1929.



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold.

As alunas que participavam das apresentações

²¹ Para mais informações acerca deste assunto, ver MENDES (2006).

tinham seus nomes divulgados nos anúncios e nas descrições dos programas, acompanhando, respectivamente, as obras nas quais estariam presentes. O grupo de alunas era dividido e identificado como meninas e senhoritas.

O espetáculo, que teve todas as cadeiras do Theatro São Pedro ocupadas pela sociedade porto alegreense, teve grande repercussão no que toca as atividades de entretenimento da cidade.

Segundo as palavras do jornal Diário de Notícias (FESTA..., D.N., 06/10/1929):

Podemos afirmar, e sem o mínimo exagero, que foi dos mais bellos espetáculos, entre os de verdadeiro valor artístico que temos assistido nesses últimos tempos. Acreditamos mesmo que em Porto Alegre há muito tempo não se realiza uma festa com tal originalidade. Temos tido representações teatraes, concertos em que se teem exibido celebridades, como Berta Singerman, por exemplo, mas a festa de hontem, foi uma cousa totalmente diversa, uma inédita revelação de arte, e que, por isso mesmo deixou uma impressão diferente empolgou mais do que poderia fazer um espetáculo comum [...].

A Festa Artística, que pelo seu êxito acabou aumentando o número de reprises, era apontada como a expressão do "sabor moderno" (FESTA..., D.N., 06/10/1929). Expressão deveras interessante e que me remete a imaginar o próprio crítico de arte se imbuindo pelo cenário e figurinos esvoaçantes, tendo esta sensação de que finalmente chega a Porto Alegre as idéias de uma revolução estética, representada através das execuções realizadas pelas

alunas do ICF. Mesmo já em 1929, o intelectual e crítico de arte parece estar em busca dos feitos e fenômenos que incitassem a aquisição um novo padrão estético, bem como o treinamento do gosto²² do cidadão. Realmente, esta jornada por remodelação artística e reivindicação de novas linhas e formas, em especial no campo das artes, e que perpassava também a beleza corporal, foi alavancada desde a promoção da Semana de Arte Moderna²³. Estas ações que anunciavam o engatinhar para uma nova mentalidade tinham, também, o intuito de buscar o reforço e a criação de uma nova identidade para o Brasil, o que levava esta elite intelectual dominante a buscar no passado soluções para o presente.

Por isso a sobressalente exaltação da cultura helênica, presente tanto nos discursos publicados acerca da cultura física quanto, inclusive, como fonte inspiradora e norteadora das composições artísticas do ICF.

Na pátria gloriosa de Phidias e Praxiteles a educação *physica*, a cultura dos gestos, dos movimentos e das actitudes era tão cuidada como a educação intelectual e moral. A *gymnastica*, que era um treinamento *physico* para dar robustez e graça, ao organismo, culmina na dança, creadora de gestos harmoniosos, movimentos *rythmicos* e formosas *attitudes plásticas*. Essa Grécia

22 O "gosto" é um dos fenômenos relacionados ao belo, alocado no campo da estética, podendo, também, estar relacionado à moda e a um padrão esperado pela sociedade. Na perspectiva da impressão, o "gosto" figura como uma reação agradável ou desagradável à estimulação sensorial (LANGER, 2003 apud DIAS et al., 2010).

23 A Semana de Arte Moderna foi um evento realizado por um grupo de intelectuais brasileiros, a maioria paulistas, no ano de 1922, com o objetivo de manifestar uma nova estética afinada com os tempos modernos (BOAVENTURA, 2000).

cultora de *belleza physica* recordamos no domingo, ao assistir a magnífica "Hora de arte" promovida pelo Instituto de Cultura Física [...] (HORA..., D.N., 23/11/1928).

Esse discurso, publicado desde a primeira apresentação onde esteve presente o ICF, fez-se presente ao longo do ano de 1929 e nas críticas escritas após esta segunda apresentação também nomeada de "Hora de Arte". Segundo Fraga (2003) os ideais helênicos permearam, a partir dos inscitos de Fernando de Azevedo, este processo de revigoração e intelectualização do campo da Educação Física. Azevedo buscava "[...] estabilizar seus postulados teóricos através da 'ressurreição' de figuras Gregas. Atribuía a formação destes indivíduos superiores à perfeita integração entre corpo e espírito" (FRAGA, 2003, p.106). Idéias complementadas por Silva (1998) ao expor que Guido acreditava que um indivíduo para se formar integralmente deveria ter uma "[...] educação física, moral e intelectual, seguindo o princípio grego de que mente sã e alma nobre só se desenvolvem em um corpo sã" (p.169). Desse modo suas noções de beleza eram baseadas nos parâmetros das civilizações antigas, onde se desenvolver integralmente tornava, a si mesmo, uma obra de arte.

Nessa linha de pensamento e em concordância aos discursos difundidos pela elite intelectual, que primava pela ordem social, o ICF é apontado por Guido (UMA VISITA..., D.N., 28/07/1929) como um elemento associado ao discurso filosófico-pedagógico do momento, visto que se ressaltava que os objetivos do Instituto eram principalmente pedagógicos, divulgando-o como um espaço que buscava o desenvolvimento integral do corpo feminino. Sua finalidade era, principalmente, desenvolver o equilíbrio

plástico e preparar um corpo saudável e belo. Deste modo, esta filosofia que permeava o imaginário social do período em discussão, foi apropriada pelo ICF e reproduzida através dos escritos da imprensa. Do mesmo modo, as convicções eram as de que, no ICF, corpo e mente caminhariam juntos, buscando no corpo o desenvolvimento de energias físicas e do intelecto, bem como o estímulo à expressão corporal (ARTES..., R.G., 1931).

A exemplo deste discurso, trazemos a fotografia abaixo que demonstra duas questões interessantes. Primeiro o fato de as alunas estarem descalças e com roupas mais largas e soltas, o que caracterizaria uma semelhança com o modo de apresentação artística de Isadora Duncan²⁴. E em segundo lugar, os dizeres localizados abaixo da imagem que correspondem a seguinte descrição: “Jovem é movimento, e o é movimento é vida - e a vida deve ser alegria”. Tal discurso vai ao encontro dos incentivos advindos do projeto sanitário e também moral, que pretendia incentivar jovens, e principalmente mulheres tidas como as mais frágeis no momento, a se deixarem conquistar pelas práticas corporais pertinentes a sua concepção biológica. Como exposto no quadro teórico desta pesquisa, composta por

24 Isadora Duncan foi a pioneira da dança moderna no final do século XIX. Seu método era influenciado pela cultura grega, principalmente nas formas pintadas em vasos e esculturas. A natureza também era uma de suas inspirações: “[...] fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, escutar as pulsões da terra, obedecer à lei da gravitação, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências, conseqüentemente, encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis o seu método” (BOUCIER, 2001, p. 248). Na Revista do Globo (1931, p. 11), Isadora Duncan aparece enquanto uma “reanimadora da arte da expressão” através dos seus gestos rítmicos. É apontada como uma grande propulsora da ginástica no século XX, por revelar, a época, um método de educação física e estética.

autores como Meyer (2003), Louro (1997) e Silva (2005), a concepção biológica é por vezes utilizada como uma justificativa social para inebriar o fato de que, em verdade, estas são diferenciações de gênero e algo que faz parte da cultura de determinado momento histórico. No período de estudo, o discurso assumido tanto pelo ICF quanto pelos meios de comunicação se alicerçavam, constante, sobre justificativas biológicas legitimadas, principalmente, pela área médica.

Igualmente, faz-se a ressalva de que tal descrição abaixo da presente fotografia indica a presença de rastros da cultura alemã por entre os ideais do ICF. Dentre os praticantes de ginástica alemã, era comum a utilização e exibição do símbolo dos quatro “efes” que significavam frish (saudável), Fromm (devoto), froh (alegre), frei (livre). Tal representação, embora não identificada na roupa das alunas pelo mesmo signo, aparece de forma não anunciada na legenda.

Imagem 4 – Fotografia do programa do Instituto de Cultura Física, [1928?].



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold.

O ICF cuidava não só do desenvolvimento físico

integral visando corrigir as formas, mas buscava conduzir as alunas a conquistarem um completo domínio sobre os gestos, de modo que tudo nas mesmas se tornasse expressão de harmonia e graça. Para Guido, o ICF era uma escola que trazia a dança como coroamento da ginástica, figurando enquanto um núcleo que, para além do desenvolvimento da cultura física, tratava-se de uma escola de “esthesia”, onde as alunas tornar-se-iam mais formosas e seletivas esteticamente.

De acordo com as fontes consultadas, parece que Nenê Bercht, por pertencer a esta elite intelectual artística, se vê impulsionada pelo fenômeno que primava pelo incremento do que Fraga (2003) nomeia de “corporeação”, enquanto Mina caminha na direção de inserir e promover novas práticas na cidade. No final do ano de 1929, Mina divulga em nota no jornal Diário de Notícias, uma nova viagem a Alemanha onde permaneceria até o final do mês de março. Segundo o Diário, a diretora técnica do ICF viajava afim de se por a par das últimas modificações introduzidas na ginástica rítmica o que figurava, para o Diário, como um meio de “[...] manter o Instituto à altura dos mais modernos métodos de ensino e poder ministrar aqui o ensino como nos actuaes institutos europeus de cultura physica. Tenciono a sra. Mina Black aproveitar esses mezes para estudar num curso de Jacques-Dalcroze” (SRA. MINA..., D.N., 27/11/1929).

Os anos de 1930, para o Instituto, prometiam o desenvolvimento de atividades promissoras e, em especial, que Mina aplicasse seus conhecimentos já renovados e atualizados pela sua estada na Europa. Esta constante preocupação fez parte do processo histórico da instauração da dança cênica na cidade que, como afirma Dantas (1999), grande parte das informações técnicas chegaram

a Porto Alegre através das viagens realizadas por brasileiros – e ou imigrantes - somados a cultura difundida pelos estrangeiros radicados no Brasil.

Ao longo do ano supracitado, os olhos dos porto-alegrenses se voltaram para os concursos de beleza promovidos, novamente, pelo Diário de Notícias. Numa crescente, vieram os artigos publicados por Angelo Guido primando, inicialmente, pela criação de um novo e mais adiantado tipo etnológico (A FORMAÇÃO..., D.N., 15/09/1929) recaindo, num segundo momento, nas justificativas de que seus escritos faziam parte do “[...] resultado de um grande movimento de eugenia, despertando no povo gaúcho o desejo de construir uma raça cada vez mais forte” (SILVA, 1998,p. 168). Portanto, as veiculações na imprensa passam a associar, na maioria das reportagens, o ICF como fonte promissora para alcançar o fítulo de a mais bela gaúcha. Nesta campanha de escolha da miss Rio Grande do Sul, estava Nenê Bercht integrando o corpo de jurados que viriam a escolher a mais bela da cidade de Porto Alegre. Nenê era a única mulher presente em uma comissão composta por nove homens de respaldo na sociedade da capital²⁵ rio-grandense.

Deste modo, por um tempo as notícias beiravam o mundo das “Misses” e, posteriormente, o dia-a-dia da vencedora gaúcha, Yolanda Pereira, que inclusive foi visitar o ICF para assistir a demonstrações de ginástica corretiva, acrobática e rítmica (A VISITA..., D.N., 13/08/1930). Neste momento, os olhos dos gaúchos e da imprensa

25 Comissão julgadora para a etapa miss Porto Alegre: Nenê Bercht, Mansueto Bernardi, Andrade Queiroz, Fernando Corona e Angelo Guido; Na etapa miss Rio Grande do Sul estavam presentes: Da Costa e Silva, Moysés Vellinho, Oscar Boeira, Luis M. de Trias, Fernando Corona, Mansueto Bernardi, Angelo Guido e Leonardo Truda (SILVA, 1998).

se lançavam sobre os feitos da nova Miss, eleita Universo e, principalmente, sobre a subida de Getúlio Vargas ao palanque de presidência do Brasil.

Não menos importante, o ICF seguiu com suas atividades ao longo do ano de 1930, estando presente no concerto em benefício da cruz vermelha, onde as alunas a representarem o Instituto foram Bessy Luderlat, Irmgard Hoffmann e Asta Kley (CONCERTO..., D.N., 06/11/1930). Entretanto, o maior acontecimento viria por meio da criação do espetáculo que se tornou um dos maiores sucessos do ICF e que, literalmente virou uma lenda. O espetáculo "A Lenda da Princesa Moura" foi, comparado as outras exibições, o de maior repercussão e causador de êxtase na imprensa e sociedade porto-alegrense. Foi por este espetáculo que grandes nomes da dança porto-alegrense se projetaram socialmente como, por exemplo, Salma Chemale. Realizado no Pavilhão de Exposições do Menino Deus, "A Lenda da Princesa Moura" fora um conto retirado do livro "Mil e uma noites" e passa a ser anunciado no dia 14 de setembro de 1930. Prometia ocorrer no mês seguinte, mas os preparativos foram mais demorados do que o esperado, principalmente, devido ao cenário preparado no Pavilhão.

Para além das luxuosas decorações, sempre presentes nos feitos do ICF, foram organizadas até instalações elétricas com refletores especiais, o que já caracterizava uma preocupação nos espetáculos com a utilização dos efeitos da luz como elemento cênico. Segundo o Diário, pela primeira vez, tanto na capital quanto no país, "[...] se montava uma sala de espetáculo especial para determinada representação, com instalações e decoração apropriada" (INSTITUTO..., D.N., 12/11/1930). Entretanto, tratava-se de um espetáculo inédito e com a mais elevada estesia, incorporando os novos elementos

criados por Jacques Dalcroze (INSTITUTO..., D.N., 14/09/1930).

No dia 18 de outubro de 1930, apresentou-se a tão esperada obra coreográfica desenvolvida pelo ICF. Como o esperado a repercussão, mais que os espetáculos anteriores, foi muito positiva. Segundo a Revista do Globo (A LENDA..., R.G., [1931?]) toda a população culta esteve presente nas apresentações realizadas no Pavilhão do Menino Deus e, posteriormente no Theatro São Pedro que comportou as reprises da peça. Dentre os três atos que compuseram o espetáculo, apresentamos abaixo uma cena representando o jardim encantado da Princesa Moura, desenvolvida no segundo ato. As representações que remetem a cultura helênica são os pontos mais sobressalentes. As alunas transmitem a idéia de ser como estátuas gregas devotas a Princesa Moura.

Imagem 5 - Espetáculo "A Lenda da Princesa Moura", 1930.



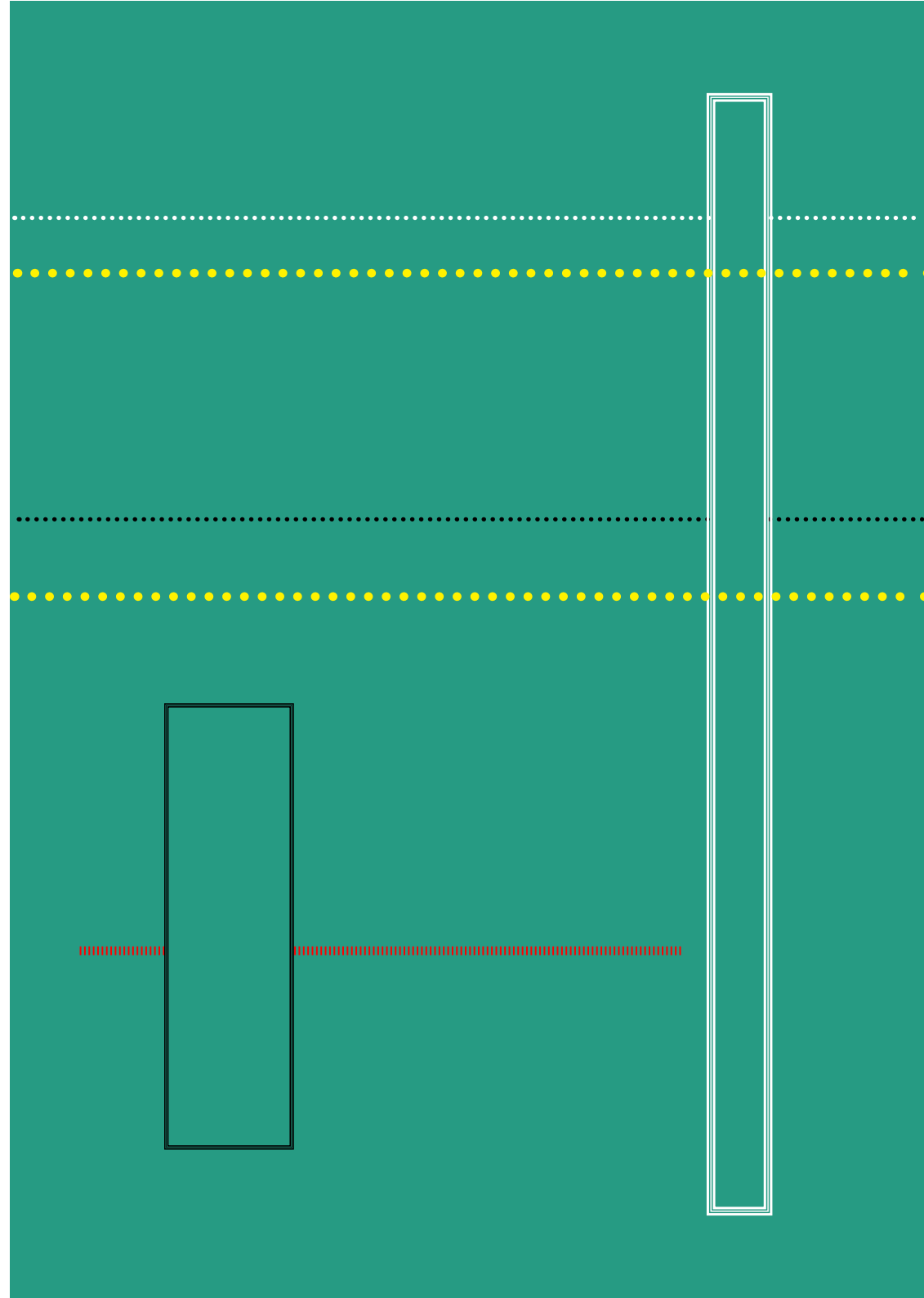
Fonte: Museu Hipólito da Costa (A PRINCEZA..., D.N., 27/11/1930)

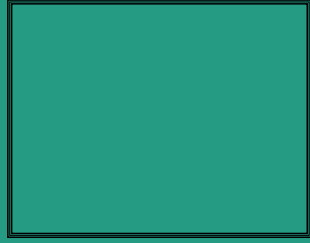
Este espetáculo continha no corpo de alunas as grandes precursoras da dança na cidade de Porto Alegre, a saber, Irmgard Hoffmann, Salma Chemale e Tony

Petzhold. Todavia, falta fazer Lya Bastian Meyer que neste período estava na Europa estudando na Meister Staeten Sür Tanz, uma espécie de universidade de dança na Alemanha (Depoimento de Lya Bastian Meyer/CEME).

O ano de 1930 se tornou marcante para o ICF não só pela grandiosidade dos espetáculos criados, mas por ter alcançado o patamar social de filial do Instituto de Ritmo Aplicado Jacques Dalcroze. Reconhecimento que se tornou possível graças aos feitos e efetividade do trabalho desenvolvido nos corpos das alunas que freqüentavam diariamente, as salas de aula do Instituto. Claro que grande parte do capital social e simbólico adquirido por esta instituição adveio dos benefícios de ter pessoas com legitimidade publicando, periodicamente, contos e créditos que enalteciam o valor de tal unidade. Mas não podemos negar que competentes e belos eram os espetáculos organizados pelo ICF, em especial, se nos reportarmos ao momento histórico e ao panorama das artes e espetáculos existentes neste período.

De fato, as atividades desenvolvidas pelo ICF levaram-no a ser considerado um órgão que despertou certos interesses na sociedade de Porto Alegre. Primeiro, o de freqüentar e conhecer “as práticas na prática”; e segundo, a instância de desenvolver nos cidadãos da capital sul-riograndense a apreciação por espetáculos coreográficos. Assim, para uma melhor compreensão do que eram as práticas desenvolvidas pelo Instituto é que passaremos a questionar que práticas eram estas desenvolvidas tanto dentro da sala de aula quanto em palco. Práticas que, como pretendemos demonstrar, mobilizavam a sociedade e conseguiam fazer com que, da sala de estar, as mulheres passassem para uma sala de ginástica e para o palco.





**4. ginástica para
elas: primado pela
graça e beleza**

ginástica para elas: primado pela graça e beleza

Este capítulo tem o objetivo de apresentar algumas definições sobre as práticas que compunham o currículo de ensino do ICF. Entretanto, para uma melhor compreensão acerca do contexto porto-alegrense que fomentou o auge de tais práticas, buscaremos esclarecer, de forma sucinta, a difusão de uma ginástica de origem alemã, bem como, os termos cultura física e ginástica feminina moderna. Após isso, procuraremos compreender como os intelectuais do dado momento histórico, entendiam práticas como a Ginástica Corretiva, a Ginástica Rítmica, a Plástica Animada, a Ginástica Geral e os Estudos e Improvisações coreográficas. A Ginástica Acrobática, embora não fizesse parte do programa de ensino divulgado pelo Instituto, estará igualmente presente, tomando o fato de que este era um termo existente e citado pela imprensa. Para além das definições das práticas, procuraremos esclarecer, também, algumas questões de gênero, dando luz ao por

que determinadas práticas eram mais indicadas às mulheres e não aos homens.

As atividades desenvolvidas entre os séculos XVI, XVII e XVIII, no continente europeu, fizeram parte de uma trajetória de construção no modo de ver e tratar o corpo. Igualmente, difundiram parâmetros de utilização das práticas corporais, como um meio de entretenimento e para a preparação do corpo de combate. Ao longo dos séculos supracitados, as práticas corporais foram utilizadas, também, como um modo de diferenciação entre os grupos sociais. Entretanto, a partir dos séculos XVIII e XIX, o caráter e as representações associadas ao campo das práticas corporais inscrevem-se nas funções sanitárias que o exercício possui. Tais mudanças são impulsionadas devido ao avanço da ciência, que vê no exercício físico uma importante ferramenta para o Estado. A partir do século XIX, torna-se sobressalente o discurso que reforça o exercício físico enquanto um instrumento para “[...] aperfeiçoar a natureza humana em geral” (VIGARELLO, 2008, p. 383).

Dentre as formas distintas de encarar os exercícios direcionados ao aperfeiçoamento do corpo, no decorrer do século XIX, há a nomeação dos sistemas ginásticos (ou escolas) que “[...] deram origem as primeiras sistematizações sobre a ginástica nas sociedades burguesa: a Alemanha, a Suécia, a França, e a Inglaterra [...]” (SOARES, 2001, p.52). A estes sistemas atribuíam-se diversas funções. Dentre elas, a de combater as mazelas e os maus hábitos desenvolvidos pela sociedade. Deste modo, numa crescente, vieram-se acrescentado aos sistemas ginásticos responsabilidades e resultados que os mesmos deveriam cumprir no corpo do indivíduo. A ginástica, que passa a associar-se ao campo da ciência médica devido ao status e legitimidade medicalizante, promete, além de corrigir vícios posturais

oriundos do trabalho, despertar uma ordem disciplinante no corpo industrial.

No Brasil a inserção dos sistemas ginásticos veio em uma ordem crescente. Elencaríamos como fator principal na difusão da prática da ginástica as correntes imigratórias vindas da Europa, que importaram diferentes práticas ao território brasileiro. No Rio Grande do Sul, grande parte da colonização se deu por meio dos imigrantes alemães, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX. Tal fato resultou numa maior propensão à difusão do sistema ginástico associado à identidade desta etnia, bem como, auxiliou na preparação de um território fértil à implantação de novos fazeres ginásticos. Em Porto Alegre, o capitão Olavo Amaro Silveira, primeiro diretor da escola Superior de Educação Física, aponta a chegada, no final do século XIX e início do século XX, de diferentes práticas sistematizadas oriundas dos grandes centros culturais. Neste período, já se destacava a importância das mesmas para o trabalho físico do povo adolescente (SILVA; SCHIDROWITZ, [1959?]).

Tomando como norte a intensa presença de teuto-brasileiros na cidade de Porto Alegre e sua forte influência na promoção das práticas corporais, se faz necessário compreender a trajetória de difusão da ginástica de origem alemã na cidade. O método ginástico alemão, mesmo tendo mais presente o caráter militar, foi um importante meio de divulgação da idéia de que o desenvolvimento corporal trazia benefícios ao corpo e à moral do indivíduo. Assim, abordaremos o sistema ginástico alemão de duas formas: primeiro, ligando-o a uma ordem mais cultural e de manutenção da identidade; e num segundo momento, passaremos pela fase de transformação e enfraquecimento da Escola alemã. Esse processo de transformação instigou na sociedade porto-alegrense, de forma “natural”, a

instauração de outros sistemas ginásticos adequados às novas demandas da sociedade.

As primeiras associações esportivas foram organizadas na cidade Porto Alegre em meados do século XIX pelos teuto-brasileiros, com o intuito de incentivar a prática esportiva, bem como de estar entre os indivíduos de uma mesma identidade²⁶. Nesse sentido, estas associações não se preocupavam apenas com o desenvolvimento dos esportes, mas também se constituíram em espaços destinados para a preservação da cultura alemã, através da construção de representações culturais do país de origem. Isso por que, ao emigrarem para o Brasil, foram acompanhados de uma carga cultural e um *habitus*²⁷ característico de sua cultura. A partir do momento em que se encontravam mais estabilizados e começavam a dinamizar sua vida social, procuram meios de manter e difundir a cultura da sua terra de origem, principalmente,

26 Oliven (1992) apresenta que identidades são construções, reais ou inventadas que conferem uma marca de distinção. Quando abordamos a noção de identidade tratamos, do mesmo modo, de identidades etno-culturais a partir das colocações de Cucho (1999). De acordo com o presente autor, a identidade etno-cultural trata-se do vínculo primário estabelecido pelos indivíduos com o ambiente que o cerca. Constitui-se enquanto a primeira identificação que ocorre do indivíduo com a sociedade, sendo, portanto, inerente ao grupo. Entretanto, e embora um grupo cultural caminhe no sentido do estabelecimento de "fronteiras de identidades" (p.200) simbólicas, pode ainda estabelecer relação com outras culturas, re-significando e incorporando fragmentos de uma cultura estrangeira.

27 O *habitus*, nesta pesquisa, é estendido como um "saber social incorporado" ou então encarado como uma "segunda natureza". Segundo Elias (1997, p. 9), a categoria de *habitus* define-se como "[...] a composição social dos indivíduos como que constitui o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros da sociedade. Dessa maneira, alguma coisa brota da linguagem comum que o indivíduo compartilha com os outros e que é certamente um componente do *habitus* social – um estilo mais ou menos individual, algo que poderia ser chamado de grafia individual inconfundível que brota da escrita social".

através da criação de espaços destinados ao lazer e sociabilidades (MAZO, 2003; MAZO, 2006).

A partir disto, a fundação de clubes e espaços de encontros beiravam as intenções de manter relações e organizar encontros com indivíduos de uma mesma identidade e ascendência. Ação esta que pode ser encarada não só como um meio de dar o aconchego àqueles que, agora, estavam longe de sua terra natal, mas também, como uma forma de possuir um local que servisse à educação das novas gerações de teutos. Assim, tal medida asseguraria que suas práticas fossem transmitidas a toda comunidade.

O empenho para a constituição dos primeiros espaços destinados à reunião dos indivíduos de identidade alemã parte de comerciantes que já se encontravam estruturados economicamente, tornando possível a estruturação de um núcleo social alemão. Em Porto Alegre, Tesche (1996) apresenta que atividades culturais dos alemães iniciam a partir de 1851, antes da organização das primeiras sociedades de ginástica, pelos associados da Legião Alemã. Thiesse (2000) identificaria estas ações como parte de um processo de educação visando à construção de uma identidade cultural, normalmente realizado através das escolas, como também, por meio de atividades de lazer da população. Nesse sentido, a forma que os imigrantes encontraram para garantir a manutenção dos hábitos, costumes e tradições, foi através do associativismo esportivo²⁸. Estes acontecimentos se justificam nas

28 Para Mazo (2006) num processo histórico de colonização, o associativismo se constitui enquanto expressão de consciência coletiva e é identificado especialmente, na cultura alemã. Para Labra e Figueiredo (2002) há uma característica corporativa na criação de associações, criadas por indivíduos que possuem interesses em comum e princípios que guiarão a ação coletiva.

colocações de Silva (1997) ao expor que, os imigrantes, principalmente aqueles que se radicaram em Porto Alegre, inseriram-se na sociedade da capital de forma integrada, mas sem relegarem seu modo de ser.

Segundo Jesus (2001), os teuto-brasileiros possuíam um forte espírito associativo que veio a colaborar na formação e disseminação de sociedades de ginástica e clubes de caça e tiro. Na capital gaúcha, a primeira sociedade de ginástica, denominada em alemão *Deutscher Turnverein* foi criada em 1867. O idealizador da sociedade foi Alfredo Schütt, natural da cidade de Hamburgo, que trouxe a prática da ginástica para a capital por volta de 1865. A mesma associação modifica seu nome após introduzir a modalidade de Tiro ao Alvo, passando a ser chamada de *Deutscher Turnerbund-Schützenverein* (Sociedade de Ginástica e Tiro Alemã). Esta nomenclatura perdura até o momento em que os ginastas que compunham a sociedade resolveram se separar da mesma e criaram o *TurnKlub* (Clube de Ginástica) no ano de 1887 (DAUDT, 1942, p. 7). Entretanto, em 1892 houve a fusão das duas sociedades que, juntas, viriam a se tornar um dos espaços de maior representação na capital rio-grandense da identidade germânica, a *Turnerbund* (atual Sociedade Ginástica de Porto Alegre - SOGIPA) (HOFMEISTER, 1987; SILVA, 1997; TESCHE, 1996). A ginástica é a primeira prática corporal desenvolvida pela *Turnerbund* que, posteriormente, incorporou outros esportes. Entretanto, as finalidades deste espírito associativo iam mais além: tinham o intuito de formar redes solidárias para ajudar nas necessidades das comunidades, como também, destinavam-se à promoção de atividades variadas como o canto, a leitura, o esporte e a dança. Com relação a isto, Tony Petzhold, em depoimento (CEME), faz uma assertiva indicando que seu próprio pai pertencia a um grupo de

imigrantes de Munich, radicados em Porto Alegre, que além de preparar a *Oktoberfest*, festa organizada pelos imigrantes alemães e seus descendentes, possuíam um grupamento com fins filantrópicos para ajudar os imigrantes recém chegados ou aqueles empobrecidos.

Tendo como referência a *Turnerbund*, outras sociedades de ginástica foram criadas nas cidades de colonização alemã do Estado. No Rio Grande do Sul, registrou-se aproximadamente 14 sociedades²⁹ ginásticas criadas até o fim do século XIX, incluindo-se a *Turnerbund*. Este cenário retratava um sistema similar ao existente no contexto cultural da Alemanha visto que, já em 1890, havia no país aproximadamente 4.400 sociedades destinadas à prática esportiva e à confraternização (ACCIOLY, 1956; RAMOS, 1982). Aspirava-se pela reprodução cultural, no estado do Rio Grande do Sul, de uma realidade semelhante a da Alemanha. Para Mazo (2006), os clubes esportivos podem se configurar em lugares de educação para o cultural, através do comprometimento com práticas culturais, que impõe crenças comuns à população ao traçarem imagens fundadoras da nacionalidade.

Enquanto uma sociedade organizada e preocupada com a preservação do contexto que estava sendo construído, cria-se em 1895, a *Deutscher Turnerschaft*

29 Leopoldenser *Turnverein* – Sociedade Ginástica de São Leopoldo (fundada em 27/08/1885); *Turner São João do Montenegro* (06/03/1887); Sociedade Ginástica de Lomba Grande (1890); Sociedade Ginástica de Taquara (1890); Sociedade Ginástica de Campo Bom (1890); Sociedade de Ginástica de Santa Cruz do Sul (15/09/1893); Sociedade Ginástica de Novo Hamburgo (11/07/1894); Sociedade Ginástica de Candelária (1895); Sociedade Ginástica Hamburgo Velho (22/06/1896); *Lajeadenser Turverein Jahn* – Sociedade Ginástica de Lajeado (1896); *Turverein São Sebastião do Cahy* – Sociedade Ginástica de São Sebastião do Cai (15/06/1898); *Grupo de Ginástica Gut Heil* (23/10/1898) – Sociedade de Ginástica Ijuí (15/11/1914); Sociedade Ginástica de Pelotas (1899).

von Rio Grande do Sul (Federação Alemã de Ginástica do Rio Grande do Sul). Suas intenções visavam à manutenção da memória alemã através do cultivo da prática da ginástica, bem como o fortalecimento da unidade das sociedades germânicas. Esta preocupação com a difusão e fortalecimento dos espaços germânicos também vinha no intuito de produzir representações de identidade, como um modo de diferenciação frente a outros grupos étnicos como, por exemplo, dos luso-brasileiros - imigrantes portugueses e seus descendentes, e entre os ítalo-brasileiros - imigrantes italianos e seus descendentes. Um dos exemplos disto, é o próprio fato de que nos clubes alemães, a exemplo, não era permitido a entrada de indivíduos de uma nacionalidade diferente, se exigindo, dentro do clube, uma comunicação somente através da língua alemã (MAZO, 2003).

Assim, a formação de diversos clubes, ligas e federações, bem como a difusão de práticas distintas, a saber, o bolão, o turfe, a ginástica, o remo, o ciclismo, o futebol, entre outras modalidades, tanto no Rio Grande do Sul, quanto em outros estados, figuram como uma estratégia de aquisição de espaços sociais pelos diferentes grupos étnicos. Para além da intenção de difusão da cultura, o associativismo esportivo, presente principalmente entre os teuto-brasileiros, fez parte da trajetória de formação e implementação da Educação Física e do esporte no Brasil.

Como aponta Soares (2001), a ginástica alemã se dizia fundamentada, para além de um ideal nacionalista, sobre as leis da fisiologia, acertando que os exercícios ginásticos deveriam ser calculados segundo a constituição de cada indivíduo. Para tanto, era indicada tanto aos homens quanto para as mulheres e crianças, mas não descartando as diferenciações de gênero. Por isso, inicialmente, nas sociedades de ginástica algumas

atividades eram predominantemente masculinas. O primeiro instrutor de ginástica alemã da sociedade foi E. Gottfriedsen auxiliado pelos assistentes E. Martens Junior e Weiss, para atender aos primeiros 25 sócios (AMARO JR., 1944). Entretanto, a diferença da mulher de origem alemã frente às de outra identidade étnica, fazia-se justamente por esta também ser estimulada a, além de estar dentro do clube, a trabalhar e ter uma vida ativa ao lado do homem. Esse incentivo e preocupação com o desenvolvimento do corpo da mulher de origem alemã permitiu que estas iniciassem sua trajetória de formação e desenvolvimento corporal dentro do esporte.

Entretanto, vale a reflexão acerca das diferenciações entre as práticas exclusivamente masculinas e às predominantemente femininas. Pelas colocações de Vigarello (2008), estas distinções são uma herança desde os séculos passados. Aquelas atividades que provocavam extensa agitação eram proibidas por não serem convenientes à postura de uma mulher, uma moça. Entre os séculos XVII e XVIII não era permitido à mistura de pessoas, bem como à mulher, participar de exercícios considerados rudes. A elas era direcionando a prática da dança, do canto e de instrumentos musicais (VIGARELLO, 2008). Estas diferenciações reforçavam o fato de as mulheres estarem presentes nas margens de uma sociedade eminentemente patriarcal e, sobretudo, nas bordas de um campo hegemonicamente masculino, que é o esportivo (SILVA, 2005).

A participação das mulheres na Sociedade Ginástica (SOGIPA) começou no início do século XX. A partir de 1904, as mulheres adquiriram o direito de fazer o curso de instrutoras e obter a "mesma" distinção que os homens. As primeiras a receberem o título de mestre de

ginástica foram: Ella Kaufmann, Frieda Naschold, Emma Scheibenzuber, Hermine Grage (DAUDT, 1942). Neste mesmo ano foi criado o departamento feminino de ginástica para a prática das mulheres. O departamento contava com 37 mulheres classificadas como casadas e solteiras, sendo que as mulheres casadas iniciaram as sessões de ginástica em 1907 (DAUDT, 1942). O departamento funcionava de forma autônoma e com diretoria própria, sendo sua primeira presidente a professora Elli Kaufmann da escola Hilfsverein (atual Colégio Farrroupilha).

Em 1905, a direção do grupo foi entregue ao professor de ginástica da sociedade Turnerbund, que ministrava “Educação Física para moças”. Entretanto, as mulheres seguiram com a formação, a exemplo de três alemãs: da Karls (1905), Helene Wanner (1907), Elsa Heimberg (1908). Na década de 1920, mais cinco mulheres se formaram mestres de ginástica. O número de mulheres foi ampliado na década de 1930, quando se formaram 19 mestras de ginástica: N. Dreher, G. Nietzsche, E. Werner, D. Schröter, H. Mitzscherlich, F. Schönwald, A. Pfitzer, E. Muller, A. Rotermund (DAUDT, 1942). Algo interessante de ressaltar é que dentre as instrutoras formadas pela Turnerbund nesse período, encontrava-se Nenê Dreher Bercht, a diretora artística do ICF.

A participação do público feminino nas atividades físicas e sociais era um traço distintivo dos teuto-brasileiros. A oferta de atividades físicas para as mulheres visava a sua preparação para o trabalho, assim como o homem. Pedro (1997), em seu estudo sobre as mulheres do sul, constata que as mulheres de Blumenau (cidade de colonização alemã no Estado de Santa Catarina), eram representadas como “trabalhadeiras”, pois acompanhavam o marido em tarefas que exigiam esforço muscular como, por exemplo, o

trabalho no campo.

A liberdade direcionada à participação das mulheres na prática de exercício e do trabalho físico, pode se apoiar nos indícios encontrados na obra de Daudt (1942):

Em nossos departamentos todos, centenas e centenas de crianças, moços e senhores idosos, exercitam-se sempre e cada vez mais, sem distinção de sexo, pois ambos aqui se encontram, para ser fortes, serem úteis para o trabalho árduo da vida de hoje (p.41).

Esta realidade também é encontrada em outros países, como nos Estados Unidos, onde a Turnerbund, após a guerra civil americana (1861-1865), teve que abrir suas portas às mulheres, permitindo que as mesmas praticassem ginástica. Este fator se torna interessante visto que o Turnen para meninas já havia sido introduzido em 1850. Entretanto, aulas com exercícios para mulheres foram abertas três décadas mais tarde, tornando-se consideravelmente popular, tanto que muitas sociedades estabeleceram a presença de auxiliares para mulheres, durante as sessões de ginástica (HOFMANN, 2002).

Mesmo que para o mundo feminino do final do século XIX e início do século XX, fosse direcionado um campo de oportunidades de uma vida social diferente das dos homens, as mulheres de origem germânica pareciam, se comparadas as de identidade luso e ítalo-brasileiras, diferenciadas por possuírem em sua cultura um forte habitus esportivo. O sucesso dos descendentes de alemães no mercado, apontado por De Rose (1996), se deveu em grande parte pela participação ativa da mulher nos negócios, auxiliando o marido e muitas vezes comandando

a família na ausência deste. O que corroboraria com os dizeres de Louro (1997) onde os múltiplos discursos existentes caracterizavam a esfera do privado e o mundo doméstico como o “verdadeiro” universo da mulher. O que tornaria a mulher teuto-brasileira diferente, mas até um ponto limite em que as regras sociais sobrepujam às culturais.

Entretanto, mesmo com os vestígios apresentados, ainda assim, as práticas direcionadas e privilegiadas ao corpo feminino, na visão de Schpun (1999), tendiam a reforçar as características corporais e comportamentais de rapazes e moças, servindo como uma estratégia de distinção de gênero. No período entre os séculos XIX e XX, a esportivização do corpo feminino era uma atividade que necessitava de extremo cuidado. A atenção para que o corpo continuasse com aspecto e gesto delicado era muitas vezes o que estabelecia fronteiras entre as práticas esportivas indicadas para os homens e as recomendadas para as mulheres. Para elas se buscava a harmonia e a graça dos movimentos, e o fortalecimento dos membros inferiores em razão do parto (SCHPUN, 1999). Por isso, vale a ressalva de que nas associações esportivas fundadas pelos imigrantes alemães, ocorria a participação das mulheres nas práticas corporais, especialmente, enquanto um meio de preservação da cultura dessa comunidade, visto que, as mulheres após se casarem encerravam suas carreiras de práticas esportivas para se dedicarem ao casamento e à família.

Nessa linha de pensamento, dos clubes existentes no início do século XX, a maioria composto por homens, desenvolviam práticas que exigiam maior esforço muscular. Silveira ([1959?]) fornece uma visão panorâmica a respeito dos espaços existentes na cidade de Porto Alegre, bem como das federações, no período supracitado, que

incentivavam o desenvolvimento de algumas atividades e contribuíam para o campo da Educação Física, na capital.

Diante deste cenário, é relevante que pensemos acerca de três pontos que se tornam sobressalentes, em especial, para refletirmos acerca do contexto no qual o objeto de estudo está inserido: primeiro, o habitus esportivo alemão perpassado entre as gerações de teuto-brasileiros, e apontado enquanto uma tradição presente na bagagem dos indivíduos desta identidade étnica. Acrescentaria o fato, ainda, de a re-significação do fazer ginástico alemão na cidade de Porto Alegre, tratar-se de uma tradição inventada, na perspectiva de Hobsbawm (1984), por ser a ginástica alicerçada em uma tradição cultural passada, construída e formalmente institucionalizada. Para o mesmo autor, a evocação da tradição se manifesta frequentemente em épocas de processos de mudanças social, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade, crises, perda de poder econômico e/ou político.

Em segundo lugar, e que cabe na presente discussão, as diferenças existentes entre as práticas direcionadas aos homens e as atividades ditas mais apropriadas para as mulheres, priorizando o trabalho gestual e comportamental concernente ao mundo feminino e; o terceiro ponto seria o fato de, no período do século XX, buscar-se incorporar o modismo europeu e as novidades trazidas por aqueles que, periodicamente, viajavam para o continente a fim de se atualizar.

Deste modo, da ginástica alemã predominante no Rio Grande do Sul, entre os séculos XIX e início do século XX, passa-se a ter com o advento dos projetos sanitários uma preferência por métodos identificados mais com o campo da ciência. Nestes contornos, além das funções medicalizantes que os sistemas ginásticos possuíam, agrega-

se a estes, mais uma incumbência: a inclusão do ritmo e o desenvolvimento das faculdades sensíveis do indivíduo. Estes fatores impulsionaram duas imigrantes alemãs a fundarem um espaço voltado para o incremento físico do corpo feminino e, principalmente, para o desenvolvimento da plasticidade gestual feminina.

Assim, tal contexto é marcado enquanto um momento em que os cuidados com o corpo começam a ir além do desenvolvimento físico, mas englobam, inclusive, o desenvolvimento plástico e rítmico dos praticantes. E para tal, os métodos ginásticos se tornam a escolha dos praticantes, através de diferentes sistemas, todos adaptados para fins específicos: uns para criar força, outros, agilidade e ainda, alguns primavam pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento plástico. Os métodos ginásticos eram considerados métodos de cultura física (ARTES..., R.G., 1931) num sentido mais amplo do que o somente o trabalho corporal. Seriam, os métodos, utilizados para desenvolver, também, uma educação moral e portariam um intuito de adaptação social e aperfeiçoamento corporal.

De fato, todos os sistemas ginásticos possuíam intenções similares, como regenerar a raça, promover a saúde, desenvolver a coragem, a vontade, a força e a energia de viver. Paralelo a isso, pretendia-se o desenvolvimento da moral através dos exercícios, bem como o incremento da disciplina dos executantes (SOARES, 2001). Entretanto, algumas particularidades levam a preferência de determinadas escolas neste período de modernização urbano-industrial. Não bastava somente o desenvolvimento do físico e a disciplina extrema exigida pelos sistemas ginásticos de origem alemão, acertava-se agora em direção aos métodos que incluíssem também o desenvolvimento da beleza e a aquisição de um senso

rítmico.

Um dos primeiros métodos defendidos, inclusive por Rui Barbosa, foi o da escola Sueca. De acordo com Soares (2001) a Ginástica Sueca tinha como finalidade ser uma ginástica pedagógica, onde todos poderiam praticar, independente de limitações ou diferenças; ser também uma ginástica militar, visando preparar o guerreiro para o combate; conter também funções médicas e ortopédicas para a correção de vícios posturais e enfermidades. A Ginástica Sueca deveria ser também estética, buscando o desenvolvimento harmonioso do organismo e; tal sistema completava-se pelo desenvolvimento de alguns exercícios rítmicos que proporcionariam graça e leveza ao corpo. Todas estas intenções eram cruzadas por um discurso pedagógico alicerçado sobre uma concepção anatomofisiológica.

Por alegar ser sustentada pela ciência é que a Ginástica Sueca foi, nos primeiros anos do século XX, defendida por Rui Barbosa e posteriormente por Fernando de Azevedo. No entanto, seria a Escola Francesa, o sistema instituído como o mais indicado a ser desenvolvido nas escolas do Brasil, pelo menos até que se encontrasse um método de ginástica nacional. Segundo Soares (2001) o Método Francês foi implantado oficialmente em 1921 através do Decreto Lei n. 14. 784, e declarado em anteprojeto do Ministério da Guerra como método a ser adotado em todo território brasileiro, no ano 1929. Também incluía em seu programa o desenvolvimento de danças pírricas³⁰ e exercícios elementares ritmados. Seus discursos

³⁰ A pírrica era uma dança guerreira desenvolvida na Grécia, principalmente em Esparta. Era considerada como um elemento essencial na educação espartana servindo como uma preparação militar e religiosa. Compreendia exercícios preparatórios de flexibilidade, todos encadeados dentro do ritmo tocado por uma flauta dupla (BOUCIER, 2001).

eram contra os ditos “hábitos elegantes” (SOARES, 2001, p. 66), por se tratarem de meios artificiais de sustentação e “embelezamento” do corpo feminino.

No que nos interessa dissertar acerca desses sistemas, diz respeito aos primeiros indícios da atribuição de valor educativo aos exercícios rítmicos. Da Ginástica Sueca, onde identificamos o desenvolvimento de trabalhos estéticos e com a pírrica, ambos inclusos no programa de ginástica educativa e higiênica de Fernando de Azevedo, à ginástica francesa que anuncia uma preocupação maior com os exercícios físicos destinados à mulher (GOELLNER, 1992).

Em meio a um momento de descobertas e efervescência de idéias e incentivos, tem-se nos exercícios ginásticos o protagonismo para a solução de todos os problemas. Nesse sentido, estimula-se a mudança no comportamento dos indivíduos, pretendendo que estes circulassem mais nos espaços públicos. Não ficariam mais as mulheres encerradas dentro de casa. A partir deste período, “elas” estariam expostas à multidão e sujeitas a arcar com as conseqüências de mudanças físicas determinadas. Como apontado por Schpun (1999, p. 21), a urbanização das cidades exige “[...] uma nova cultura física masculina e feminina, novas atividades e novas formas de apresentação corporal próprias à cidadania que se institui na cidade grande”. E esta apresentação pública virá a reforçar as diferenciações de gêneros dirigidos a homens e mulheres, particularmente. Este período de transformação levaria a sociedade do início do século XX à reorganização de suas relações sociais, bem como seus sistemas simbólicos.

Nesta linha de pensamento, onde o corpo do homem e da mulher era agora – ou deveria ser – moderno, há um movimento de ação de divulgação nas revistas e jornais,

incentivando a aquisição e a incorporação de uma cultura física³¹. O termo, em uma primeira análise, era substrato de beleza e saúde. Um corpo belo, dotado de formas físicas, significava um corpo saudável e sem fraquezas fisiológicas. Os exercícios de cultura física serviam para a conservação de um estado desejável e belo (GOELLNER, 1999), e vinham num sentido de construir uma cultura – como se a aquisição do cultivo corporal fosse igual à erudição intelectual – incentivando a incorporação de um ideal de ativismo.

Para os homens, estimulava-se o desenvolvimento da musculatura e a construção de uma escultura física corporal. Já para as mulheres, era direcionado um trabalho de resistência que permitisse a esbeltez, que embelezasse a cintura e trabalhasse a flexibilidade, pois o objetivo era conservar as linhas corporais. Para isso, recomendava-se os exercícios de cultura física que objetivavam, antes do emagrecimento, o não engordar, diminuindo a camada adiposa (A PHYSICULTURA..., R.G., 1929). Como exemplo, a Revista de Educação Physica incentiva as mulheres a prática de atividades esportivas e corporais, trazendo os seguintes dizeres a despeito da cultura física feminina:

A influencia hereditaria, a educação escolar e familiar, a convicção de incapacidade muscular, fortemente embrenhada em seu espirito pelas reiteradas afirmações concernentes á sua inferioridade physica e fragilidade arredam a mulher da atividade esportiva culturista. Entretanto, a mulher normal trenada é capaz de demonstrar aptidões physicas pelo menos iguaes ás de seu companheiro.

31 Expressão retirada da *Revista de Educação Physica* (1932-1945), que foi editada no Rio de Janeiro por um grupo de professores civis. Foi objeto de estudo de Goellner (1999).

[...] Foi a vaidade masculina que criou esta mulher artificial, semi-invalida de, em inteira dependência do homem. E a inação secular destruiu os elementos da beleza feminina, que são a plástica e o andar athletico. Para reconstruir uma forma normal do corpo feminino, é indispensável exercitar intensamente o systema muscular. [...] Os exercícios phisicos dão á mulher desenvolvimento muscular normal e eliminam a gordura superflua, sem de forma alguma attenar contra a delizadeza e a graça femininas. (...) Só a pratica completa, ampla e assídua da cultura phisica é suscetível de proporcionar á mulher esse tesouro que é um phisico perfeito (Revista Educação Phisica, 1938, apud GOELLNER, 1999, p. 31).

O desconstruir do olhar sobre a mulher, que antes era considerada o sexo frágil, se reforça com a idéia de que, agora a mulher moderna pratica esporte, se movimenta, modifica seu corpo e o embeleza (A MULHER..., R.G., 1936). Nesta direção, o crítico de arte Ângelo Guido criou a sessão "Para o aperfeiçoamento da Raça" no jornal Diário de Notícias visando instaurar esse processo de conscientização da população. Em uma das mensagens para as mulheres que desejavam modelar suas formas e se tornarem mais femininas, escreveu:

Em se tratando da beleza da mulher moderna, deve-se frizar, desde logo, que é de uma importância capital para o aperfeiçoamento das linhas estheticas e especialmente para maior graça e elegancia, fazer uso dos exercícios rythmicos, de conformidade com os preceitos modernos. Nem sempre é razoavel e vantajoso procurar-se attingir á esbeltez com a pratica

somente do desporto, que falha nas suas finalidades pelo embrutecimento das formas e dos movimentos. [...] entretanto se reunirmos o desporto ao exercício rythmico, terse-á o que de mais bello se pode imaginar. Não se pode desmentir ou deixar passar desapercibido o perigo que existe no modo por que é praticado o desporto atualmente. [...] é preciso combatelo, pelo exercício rythmico, para se conseguir a graça e a beleza. O exercicio rythmico é justamente a arte de fazer com que a mulher tome posições elegante e firmes (PATEK, 11/08/1929).

O artigo publicado no Diário de Notícias (UMA OBRA..., 11/08/1929), foi escrito por Claire Patek na revista alemã *Sonnige Wlet*, que publicava informações acerca da cultura física feminina. Suas idéias corroboravam com as matérias que vinham sendo expostas nas folhas do Diário acerca do método ginástico indicado para as mulheres. E, segundo a voz de Angelo Guido, da mesma opinião eram orientadas as diretoras do ICF, que tantos valiosos serviços vinham prestando a mocidade feminina da capital. Entretanto, demonstra também a dualidade existente entre os discursos que incrementavam o desenvolvimento de particularidades físicas das mulheres, concernentes ao gênero feminino, como graça, beleza e feminilidade, em contraponto ao direito da mulher de praticar esporte.

De acordo com o Diário de Notícias (GYMNASTICA..., 04/08/1929) os exercícios do ICF eram destinados a corrigir a respiração bem como os defeitos provenientes de maus hábitos das mulheres. Tais correções iam da melhora do ato de locomover-se ao desenvolvimento dos estudos rítmicos. Para isso se propunha durante as aulas do ICF

uma série de exercícios rítmicos que levariam o aprendiz a desenvolver a elegância, uma imensa graça e a leveza durante o deslocamento. Dentre as críticas direcionadas às moças que ainda não haviam adquirido a cultura física, estava o próprio ato de levantar o joelho ao andar, ao invés de utilizar a força dos músculos dos quadris durante a locomoção. Comparado ao padrão estabelecido na época, esse “defeito” no caminhar entortava as pernas das mulheres e eram, também, a causa de ser raro encontrar joelhos bem feitos. Enfatizando tal crítica, Guido expõe que “[...] uma coisa curiosa nota-se frequentemente: às vezes uma mulher tem pernas bonitas, mas os joelhos são um desastre” (GYMNASTICA..., 04/08/1929, p. 16).

A despeito do ato de se locomover, Schpun (1999) faz um adendo lembrando que, nos textos de Fernando de Azevedo, recorrente era a cobrança sobre o ato de caminhar das mulheres, devendo este, ser imbuído de graça. Visto que se tratava de um corpo feminino que desfilava mais diante do olhar dos homens, nas ruas, lojas e nos espaços de lazer. Deveriam elas investir na desenvoltura do seu andar que, agora, era alvo de novas atenções e, portanto, de novas vigilâncias.

Investir e ingressar nos espaços que produziam um corpo desejável se tratava, também, da aquisição de mais um dote – como o canto, o piano, a pintura – que aumentaria o status social melhorando, igualmente, as chances de se conseguir um bom casamento. Nesse sentido, defendia-se de que a moça que alcançasse, pela ginástica, um desenvolvimento integral estaria, assim, multiplicado seus encantos, tornando-se um ser desembaraçado, vivaz e com uma simpatia incalculável (GYMNASTICA..., 04/08/1929, p.16). Nesse sentido, os textos de Fernando de Azevedo enalteciam a beleza necessária

ao corpo da mulher apresentando na educação física as possibilidades de aquisição destes novos padrões estéticos.

Marinho ([1970?]) apresenta a Ginástica Feminina Moderna enquanto um movimento renovador que possibilita ampliar toda graça e a expressão da mulher. Este fenômeno se relaciona ao movimento emergente, da mesma forma, no domínio das artes, onde se passa a valorizar mais a sensibilidade e as manifestações emocionais de cada artista. A transcendência do campo objetivo para o campo subjetivo que se opera nas artes ocorre também na ginástica, tornando a Ginástica Feminina Moderna, um meio para tocar um campo não valorizado antes, o das emoções. Este novo movimento, que assume a capa de ser parte da cultura feminina, se revestia de características e funções que visavam desenvolver a razão e a sensibilidade, prometendo desenvolver, nas mulheres, o campo intelectual e afetivo.

Enquanto Ginástica Feminina Moderna, reconhecia-se também a Ginástica Rítmica que, neste momento, por se tratar de uma prática recente é identificada de diferentes formas. Ora enquanto física feminina, ora é apontada pelas fontes como um demonstração de cultura física e, ainda, por vezes é chamada de bailados. A Ginástica Rítmica é apontada pela Revista do Globo (ARTES..., 1931), como a prática que mais se adaptava às exigências do corpo feminino do início do século XX, justamente por se propor a desenvolver a delicadeza. Igualmente, seria através dos movimentos rítmicos que as mulheres poderiam atingir a suavidade e a graciosidade gestual e, só assim, alcançariam a beleza plástica necessária. Marcas de gênero diferentes das exigidas ao universo masculino que, segundo a Revista de Educação Física (1935), aos homens é recomendada uma ginástica mais vigorosa e com grande esforço físico.

Desde o início da instituição dos projetos que defendiam maior atenção à forma física dos jovens, com preocupações higiênicas, eugênicas, disciplinantes e médicas, passa-se a estabelecer uma nítida distinção entre as práticas aconselhadas a cada sexo. O norte que estabelecia as fronteiras entre as práticas corporais adequadas a cada sexo, era estabelecido em cima da idéia de “naturezas” do homem e da mulher (SCHPUN, 1999). Para as mulheres, mesmo que pudessem praticar outro esporte, a ginástica era sempre indicada por ser desprovida de sentimentos de agressividade, competitividade e por não promover a ambição individual, elemento inerente ao processo de socialização dos meninos e descartado no das meninas.

Segundo Soares (2001) a formação do programa educativo da mulher deveria conter, a partir dos pressupostos de Fernando de Azedo, trabalhos que fortalecessem os membros inferiores, citando entre outros, a indicação da natação e da dança. A dança, que neste período era sinônimo de ginástica, anunciava a possibilidade de ampliar aquilo que era imprescindível à natureza da mulher: a flexibilidade do tronco, a harmonia dos movimentos e seu maior encanto, a graça. Mas não era qualquer dança.

A recomendação era de aulas de dança clássica ao ar livre, evidência que nos leva novamente à busca pela aproximação com a representação da mulher helênica. De fato, a maior inspiração azevediana brotava da imagem da norte-americana Isadora Duncan, que triunfou no Brasil ao se apresentar no ano de 1916 (SCHPUN, 1999), um momento fértil e ávido de recuperação da cultura grega. Nesse sentido, a dança clássica vinha no intuito de reafirmar os cânones estéticos do passado, visto que, segundo Azevedo (1920), devido a graça rítmica do movimento e a harmonia

das atitudes estéticas faziam lembrar as virgens das panatenéas e as festas amphyctionicas (AZEVEDO, 1920). Eram anúncios que gritavam pela busca não só de gestos graciosos, harmônicos e estéticos, mas que se propunham a cavar no cerne da mulher uma expressão natural através de uma técnica de dança que produzisse movimentos espontâneos.

Como solução para todas estas correções e acertos corporais necessários ao corpo feminino, estava disponível o ICF, um espaço que visava desenvolver um trabalho educacional procurando educar, através do corpo, a plasticidade e a feminilidade da mulher do início do século XX. Neste espaço, primava-se, principalmente, pelo trabalho através da Ginástica Rítmica, uma manifestação corporal que traçava um paralelo entre a ginástica da época e a dança. O ICF naturalmente não é uma escola de dança clássica, mas os ideais da dança permeavam o fazer ginástico, de modo que seu programa educativo culminava nessa arte. A promessa era de que a aluna que completasse o curso, além do seu desenvolvimento físico integral alcançaria a beleza dos seus gestos e a harmonia de movimentos que são próprios da dança (GYMNASTICA..., 04/08/1929).

Este contexto impulsionou a preferência do público feminino por métodos que encaminhassem a aquisição da forma física e da graciosidade. Como soluções a estes desejos, eram oferecidas no ICF práticas pertinentes ao período e que estavam incluídas também neste processo de transformação e instituição da dança na cidade de Porto Alegre.



5. as práticas corporais do instituto de cultura física

as práticas corporais do instituto de cultura física

Le Rythme est à la base de tous les arts; il est aussi à la base de la société

DALCROZE

Dentre as práticas que eram desenvolvidas no ICF estavam presentes a Ginástica Corretiva, a Ginástica Rítmica, a Plástica Animada, a Ginástica Geral e os Estudos e Improvisações coreográficas. A Ginástica Acrobática, embora não seja declarada como parte integrante do programa de ensino do ICF, era uma prática existente e explícita, de forma recorrente, nos roteiros dos espetáculos divulgados nos jornais da época. Iniciaremos nossa discussão com a Ginástica Rítmica por ser esta, a prática dominante no contexto do estudo e no próprio Instituto. Posteriormente, trataremos das práticas desenvolvidas dentro do ICF consideradas como complementares.

Bem, se pensarmos a respeito da organização das práticas do ICF, eu diria que existia um carro chefe norteador no programa educativo do Instituto, que era a Ginástica Rítmica. A Ginástica Rítmica era o ápice da escola e para ela que se voltavam os olhos de pedagogos e educadores, no dado momento histórico. A descoberta de que em tudo havia ritmo – nos movimentos, na respiração, na circulação do sangue, nas próprias emoções e nos pensamentos – e que estes davam expressão à vida, reforça a preferência por uma prática que incluísse a incorporação de um senso musical. A Ginástica Rítmica surge como um método novo de educação e com a premissa de que, além de ser praticado em diferentes países da Europa, era diferente das outras ginásticas por se considerar ciência e arte ao mesmo tempo. Também, surgia pela necessidade dos próprios indivíduos de encontrarem um equilíbrio entre as faculdades intelectuais, emotivas e físicas, visto que no dado momento histórico era exigido o balanço perfeito entre estes três pilares (DO VALOR..., D.N., 27/10/1929).

A Revista do Globo (ARTES..., 1931) aponta como os fundadores desta ginástica moderna e rítmica, Isadora Duncan e Jaques Dalcroze. Isadora Duncan, a mulher que pendurou as sapatilhas de pontas e revolucionou o mundo da dança, apresentou ao mundo gestos rítmicos inspirados na cultura grega. Suas técnicas e método seriam norteados por uma corrente neo-helenica, onde os princípios naturais predominariam. Já as idéias de Jaques Dalcroze surgem em 1910 a partir da abertura de seu instituto em Hellerau, na Alemanha. Seu método propõe-se a reviver no indivíduo o sentimento rítmico através da realização de certos compassos e intervalos musicais. Para Dalcroze, a educação corporal deveria ocorrer através da música, destacando a complementaridade existente entre o desenvolvimento

motor e os lados mais sensíveis do ser humano. Nessa direção, considerava que a educação física seria o melhor dos métodos higiênicos e a base para a educação do corpo e da saúde. Já a ginástica rítmica traria ao corpo, higienicamente desenvolvido pela ginástica elementar, “[...] o espírito da graça e uma série de exercícios cujo fim é educar os centros nervosos” (MEYER, 1944, p. 11).

No programa Dalcroziano, constava três classes a serem ensinadas: harmonia e solfejo, a euritmia e a improvisação (MEAD, 1996). Estas práticas foram adaptadas pelo método e perspectiva de ensino do ICF. Estavam presentes, mesmo que com outros nomes, no desenvolvimento das classes e exercícios dirigidos pelas instrutoras do Instituto.

A partir das reportagens publicadas pelo Diário, minhas crenças vão em direção a acreditar que o objetivo principal dentro do ICF, de fato, era o desenvolvimento da Ginástica Rítmica. As outras práticas eram como complementares, e traziam resquícios de um método já considerado antigo, a saber a ginástica sueca, representada através da ginástica geral e corretiva. Entretanto, estas ainda eram consideradas as aulas base para o desenvolvimento do corpo das alunas que pretendiam além de corrigir sua postura, adquirir capacidades artísticas.

Como exemplo destes indícios, trago as próprias colocações do Diário de Notícias que a respeito desta temática, pronunciava-se através de Angelo Guido:

A gymnastica rythmica [...] na descoberta das suas imensas possibilidades pedagógicas, constitue uma evolução incalculável sobre a gymnastica antiga, comumente chamada de sueca, embora existam diversos methodos. [...] A diferença

entre a gymnastica rythmica e a sueca é tão grande como, por exemplo, é a existente entre as matérias de um curso primario e as de uma universidade. É um absurdo querer fazer uma comparação de valores entre uma e outras, como seria absurdo tentar estabelecer um confronto entre um curso primário e um curso universitário, pois este segundo tem que incluir forçosamente o primeiro, como a gymnastica rythmica incluye a gymnastica correctiva, respiratória e acrobática, etc. e a sua acção não se limita ao desenvolvimento muscular, mas se afunda, por assim dizer até o ser psychico e actua sobre os sentimentos como sobre o intellecto (DO VALOR..., D.N., 27/10/1929).

Nesse sentido, a ginástica sueca surge como um elemento que, não que não servisse mais para o desenvolvimento corporal, mas não se faz mais suficiente para o desenvolvimento integral do corpo, principalmente, das mulheres.

Os exercícios que eram desenvolvidos no ICF, todos permeados pelo viés Dlacroziano, tinham com intuito desenvolver o sentido musical através de movimentos mais simples como bater palmas, o ato de marchar, mover os braços, cantar e tocar um instrumento. Estas movimentações mais naturais (MEAD, 1996) também incluíam o desafio de reconhecer e desenvolver uma noção espacial com precisão e sensibilidade. Estas práticas objetivavam o aprimoramento do sentido auditivo, visando a internalização do tempo musical e poderiam ter suas dificuldades aumentadas alternando a velocidade rítmica. Mas isto era somente parte da iniciação e do desenvolvimento do sentido musical. Para além da aquisição do ritmo, o Diário de Notícias afirma que a Ginástica Rítmica era um

importante fator para o desenvolvimento das faculdades artísticas, como a imaginação, o sentido de equilíbrio, a consciência de proporções e de harmonia, da forma, de linhas, e de volume (DO VALOR..., D.N., 27/10/1929). Na imagem abaixo, a demonstração do que era considerado enquanto uma execução de um exercício de ginástica, e que integrava o campo da Ginástica Rítmica.

Imagem 6 - Exercício de ginástica rítmica.



Fonte: Revista do Globo (GINÁSTICA..., R.G., [1930?])

Da mesma forma como a Ginástica Rítmica era exaltada como um importante elemento para o desenvolvimento da cultura física, era considerada enquanto arte, por comparar-se ao campo das artes plásticas e da música. Para as três artes era necessário o desenvolvimento intelectual, emotivo, bem como o apuro

dos sentidos.

Para Meyer (1944), a Ginástica Rítmica, seria a congregação entre a ginástica e a música. O desenvolvimento do corpo como um todo, era um dos ideais desta prática, que se dedicava não só a educação física mas também ao desenvolvimento das capacidades mentais e espirituais do indivíduo. A ideologia da Ginástica Rítmica era permeada pela mesma crença vigorante no dado momento histórico, que era o de desenvolver o corpo e a mente. Meyer (1944, p.8) aponta que “[...] não foi pelo corpo nem pela inteligência que o homem se tornou um ser superior e sim pela união vivificadora que a matéria contraiu com o espírito e a alma”. A Ginástica Rítmica não possuía, nesse sentido, a pretensão de ser chamada de a arte da dança, pretendia, sim, educar o corpo através do ritmo e adquirir o status de ser uma prática de desenvolvimento integral. Meyer (1944) ainda complementa que a ginástica seria o treinamento do corpo sem aparelhos; já o ritmo se associa a um lado mais subjetivo, seria a própria expressão do corpo, uma manifestação da alma. Nesse sentido, o ritmo conduz os gestos e está presente na vibração dos movimentos, sendo que a congregação de movimento e ritmo permitiria uma comunicação corporal mais completa.

Entretanto, as fronteiras entre esta nova proposta de ginástica que surgia no início do século XX e as definições do que seria considerado como dança, por vezes, pareciam borradas, misturadas dando a idéia de que, hora uma era complemento da outra; hora os movimentos desenvolvidos pela Ginástica Rítmica eram considerados como dança. Com relação a este tema, divulgava-se o seguinte posicionamento:

[...] a verdadeira dança, como a

praticavam os gregos e como Krisshna a ensinava, na Índia as amorosas gopis, é a arte dos rythmos applicada aos movimentos do corpo humano. A verdadeira dança, a dança nobre, creadora de attitudes plásticas, é o coroamento da gymnastica, porque, assim como os exercicios de gymnastica culminam no domínio do espírito sobre o corpo, os gestos gymnasticos culminam na harmonia dos movimentos plásticos que, succedendo-se uns aos outros, cream esse rythmo maravilhoso que se chama dança (OS EXERCÍCIOS..., D.N., 21/07/1929).

Este posicionamento divulgado em matéria no Diário, demonstra o período de transição que o próprio processo de constituição do campo da dança³², na cidade de Porto Alegre, estava passando. Assim, a dança não era algo a parte da cultura física e muito menos separada da ginástica, era, sim, o complemento desta última e o que dava a fluidez identificada nas coreografias dos espetáculos divulgados pelo ICF. Na verdade, se observadas as imagens das alunas do Instituto realizando seus exercícios diários, similares são os aspectos entre as práticas consideraríamos como dança.

De fato, estavam presentes nas obras apresentadas durante os espetáculos do ICF, movimentações encadeadas que remetiam a idéia de uma coreografia de dança. E por suposto era, mas ainda não legitimada e institucionalizada com esta representação. Assim, as demonstrações

³² Considerava-se como danças modernas o Charleston, o Black-botton, e o Fox-blue. Estas eram as danças praticadas nos salões e divulgadas no dado período, pelos integrantes e simpatizantes do movimento higienista e eugenista, como hábitos inúteis e consequência do mau gosto e da falta da cultura física incorporada (OS EXERCÍCIOS..., D.N., 21/07/1929)

públicas promovidas pelo ICF parecem produzir diferentes representações: ora associada ao campo da dança, ora ligada ao campo da ginástica

Normalmente a ordem de apresentação das práticas seguia uma lógica de funcionamento do próprio curso. Iniciava-se pela apresentação das práticas iniciais do curso, como a ginástica corretiva e acrobática. Após isso, destinava-se o centro do espetáculo para a promoção da Ginástica Rítmica e dos movimentos plásticos. Normalmente, tais práticas eram associadas à interpretação e representação da cultura helênica. E, para o último momento, guardava-se a apresentação das coreografias, sempre com temáticas inspiradas na cultura do oriente ou então em elementos da natureza.

Cunha e Frank (2001) fazem a ressalva de que, para além da Ginástica Rítmica, havia também a Plástica Animada como uma das classes desenvolvidas dentro do ICF. De fato os movimentos plásticos eram realizados em seguida do bloco da ginástica rítmica, sendo associado aos estudos de expressão. Eram identificados como movimentos plásticos a realização de poses que remetesse à ideia de estatuas gregas. Já os estudos de expressão figuravam como a representação de emoções como dor e alegria, bem como exercícios que buscassem imitar elementos naturais como o mar, as nuvens, o vento, etc. Abaixo, uma representação do que era considerado como poses da Plástica Animada.

Imagem 7 - Alunas do Instituto de Cultura Física em um espetáculo dedicado a evocação da Grécia Antiga.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (COMO CONDUZIR..., D.N., 18/08/1929)

Na perspectiva de Dalcroze a Plástica Animada, que figura como um dos ramos de ensino que compõe o grande grupo da Ginástica Rítmica, seria:

[...] o estudo detalhado das matizes do movimento corporal segundo as leis que regem os movimentos sonoros, fazendo do corpo humano o interpretador imediato e completo da música; e, estabelece relações íntimas entre os elementos principais da música (dinâmica, agógica musical, matizes de força e velocidade) e da dinâmica corporal, completada pelo estudo da divisão do espaço (GUÉRIOS, 1957).

Ainda na perspectiva do método Dalcroziano, se

buscava através da Plástica Animada a exploração das possibilidades rítmicas da música, explorando as variações da dinâmica musical e o seu tempo de duração. Segundo Guérios (1957), estavam incluídas dentro de uma sessão de Plástica Animada o desenvolvimento de

Marchas Rítmicas; Técnica Corporal, composta por movimentos como correr, saltar e saltitamentos. E também, exercícios que exigem elasticidade, agilidade e flexibilidade das pernas dentro dos “tempos animados” (GUÉRIOS, 1957, p. 21). Esta técnica poderia ser iniciada por qualquer método ou sistema ginástico, contanto que o desenvolvimento rítmico fosse orientado pelos princípios da Ginástica Rítmica. Igualmente, dá-se a importância para o desenvolvimento da dinâmica, de noções de espaço e tempo, bem como da frase musical, elementos que imporiam ao aluno desafios relacionados à variações de tempo musical, como rápido, lento, muito lento, etc.; paradas em diferentes tempos musicais; e variações de intensidade da música.

A Plástica Animada de Dalcroze parte do movimento e procura a fluidez na passagem de uma atitude para a outra. O objetivo seria o encadeamento dos gestos ou dos elementos que fazem parte desta passagem, formando a frase do movimento (GUÉRIOS, 1957). Dalcroze associava a Plástica Animada ao aperfeiçoamento musical extremo, acreditando que a Plástica e a música eram duas artes que, por serem da mesma natureza, complementavam-se. Nesse sentido, a expressão e a emoção do corpo partiriam da proposta da música, reconhecendo a parte expressiva existente no desenvolvimento dos movimentos plásticos. Isto por que parte dos seus ideais foram baseados nas idéias de François Delsarte³³.

33 Delsarte foi um dos inspiradores dos princípios fundamentais da

A despeito das práticas e crenças desenvolvidas no ICF, acredito que Plástica Animada, além de visar a representação de estátuas gregas, buscava justamente a fluidez entre movimentos, sem esquecer de desenvolver a expressão corporal a partir da cultura helênica. Além disso, este termo que também era divulgado como movimentos plásticos, fazia-se sinônimo do campo das artes plásticas, a fim de exemplificar e indicar a existência de linhas e formas (AS QUALIDADES..., D.N., 07/071929).

Após abordar as práticas que identificamos como eixo norteador tanto na metodologia desprendida dentro do Instituto, quanto no momento do recorte temporal em que o mesmo se encontra inserido, recorreremos às práticas reconhecidas como complementares.

No ICF, normalmente, as alunas iniciavam pela aula de Ginástica Corretiva. Marinho ([1970?,p.55]) expõe que esta modalidade “[...] tem por finalidade o restabelecimento do equilíbrio do antagonismo muscular e utiliza exercícios específicos, que visem a encurtar os músculos que estão alongados ou alongar os que estão encurtados”. Esta descrição leva-nos a crer que o desenvolvimento desta classe, visava desenvolver a flexibilidade dos membros que possuíam encurtamento muscular, como demonstra a

dança moderna (BOUCIER, 2001) e veio a inspirar, através de algumas de suas conjunturas, as idéias e crenças de Dalcroze. Estudava a plástica grega e por acreditar na presença de uma completa harmonia na cultura helênica, fundou um sistema baseado nas leis da beleza do movimento. Suas idéias, por sua vez influenciam o sistema ginástico fundado por Genevieve Stebbins, pedagoga, em Nova York (MEYER, 1944). Delsarte dedicava-se as artes em geral elaborando teorias de estética para as artes plásticas, a música, o canto e o teatro. Para ele, a intensidade do sentimento comandaria o gesto, ao contrário de Dalcroze que acreditava que o gesto e os sentimentos seriam guiados, exclusivamente, pela música.

imagem abaixo, bem como dar tónus aos músculos flácidos por meio de exercícios isométricos.

Imagem 8 - Aluna do Instituto de Cultura Física em exercício de ginástica corretiva.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (A AUTORIZADA..., 20/10/1929)

Estes indícios são encontrados da mesma forma por meio das imagens divulgadas pela Revista do Globo, onde há recomendações diárias as mulheres que querem manter a forma e ser saudável, sugerindo e dando exemplos ilustrativos de diferentes exercícios de alongamento. Nos exercícios de Ginástica Corretiva, havia igualmente a preocupação com o desenvolvimento da respiração, por considerar que esta era fonte de energia e de vitalidade (O AR..., R.G., 27/06/1936).

Embora a Ginástica Acrobática não estivesse inserida no arcabouço curricular do ICF, era uma prática apresentada e anunciada normalmente nos programas dos espetáculos. Se não junto, seguido ou substituindo a Ginástica Corretiva, o que me leva a crer que as qualidades físicas desenvolvidas pelo que nomeavam de Ginástica Acrobática eram, igualmente, trabalhadas nas aulas de

Ginástica Corretiva. A flexibilidade acenava como uma das qualidades físicas mais cogitadas e importantes dentro dos objetivos a serem alcançados pela Ginástica Acrobática. A exemplo trazemos a imagem abaixo onde Tony Seitz Petzhold, integrante do corpo de alunas do ICF, executa um exercício de grande dificuldade.

Imagem 9 - Aluna do Instituto de Cultura Física realizando um exercício acrobático.



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold (SERATA..., C.P., 1935)

Para além da aquisição de flexibilidade, elementos como o equilíbrio e os saltos pareciam ser parte dos itens a serem desenvolvidos pelas classes de Ginástica Acrobática. Segunda a Revista do Globo (EDUCAÇÃO..., 1938) na cultura Grega, as danças acrobáticas eram realizadas pelas mulheres onde as dançarinas elevavam os pés acima das linhas das estatuetas. Há ainda referência com relação às bailarinas mais habilidosas que conseguiam, inclusive, saltar por cima de espadas dispostas em círculo.

No que tange a prática masculina, a Ginástica Acrobática possuía uma conotação um pouco diferente. Visava desenvolver muito mais elementos que primassem

pela força através da formação de grandes pirâmides, e a utilização de aparelhos de ginástica, o que levava aos praticantes a terem nos membros superiores o ponto de maior desenvoltura. Esta característica integrava a gama de representações inerentes ao universo masculino, que primava por práticas culturais que desenvolvessem a hipertrofia, principalmente, da região superior do tronco.

A mulher, que carecia de maior desenvoltura, devia-se trabalhar a flexibilidade tanto dos membros inferiores, em virtude não só do desenvolvimento da graça e linha dos movimentos, mas beneficiando a futura maternidade (GOELLNER, 1999). Do mesmo modo, estimulava-se a "dilatação do peito" a fim de melhorar o porte e a respiração no corpo feminino. Na imagem a seguir, um exemplo da gama de dificuldades da ginástica acrobática feminina e que era recomendado pelo Instituto de Cultura Física às leitoras do Diário.

Imagem 10 - Exercícios para as leitoras do jornal Diário de Notícias executarem.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (GYMNASTICA..., D.N., 04/08/1929, p. 16).

O resultado final da congregação destas modalidades era apresentado nas grandes cenas organizadas pelo ICF, figurado na própria Ginástica Rítmica:

um conjunto de práticas que trabalhavam o físico e o ritmo que, ao final, tornar-se-iam algo similar as composições coreográficas de dança.

A difusão da Rítmica incrementou a propagação e o desenvolvimento de um novo caráter de composição e fluidez dos movimentos, participando desse processo de delimitação do campo da dança considerada acadêmica³⁴. Nessa direção, estavam as coreografias temáticas criadas pelo ICF e que, na escala de organização dos programas de espetáculos, constava como último item de apreciação do público.

As aulas de Estudos Coreográficos, que integram a segunda e a última turma do programa curricular do ICF, parecem vir com o objetivo de contemplar a gama de habilidades desenvolvidas através dos exercícios preliminares de ginástica. E, da mesma forma, congregam todas as aptidões adquiridas através da própria Ginástica Rítmica. Nesse sentido, considero a existência destas classes, Estudos Coreográficos e Improvisação Própria de Coreografia, de duas formas: primeiro, as aulas de Estudos Coreográficos como uma possibilidade de construção de blocos coreográficos a partir da escolha de diferentes temas, onde eram desenvolvidas habilidades de memorização, exploração do corpo e interpretação cênica. Estes itens podem ser identificados nos programas que sempre continham um momento destinado a apresentação de diferentes coreografias, principalmente, no espetáculo

34 Acadêmico num sentido de possuir mais rigor técnico e ser uma prática mais institucionalizada. Segundo o Diário de Notícias (12/12/1929, p. 5) a arte acadêmica é considerada tradicional pelo seu caráter convencional de permanência das regras de representação artística, dentre as quais: o espaço em perspectiva; o desenho com primazia sobre a cor; a busca – por meio da temática, do equilíbrio entre os planos e da harmonia na construção da composição -, de uma beleza ideal, que agrade, que revele o "bom gosto".

"A Lenda da Princesa Moura", onde há a apresentação de diversas danças típicas. Tais danças típicas eram inspiradas em diferentes culturas, normalmente orientais, e trazem elementos com caráter exótico para a época. Estes elementos são identificados na imagem abaixo, correspondente ao espetáculo supracitado, através dos figurinos e da própria definição da obra enquanto uma dança oriental.

Imagem 11 - Espetáculo "A Lenda da Princesa Moura", 1930.



Fonte: Acervo pessoal de Morgada Cunha (A PRINCEZA..., 1930)

A despeito dos Estudos de Improvisações Coreográficas, vinham num sentido de desenvolver, naquelas alunas que já possuíam repertório corporal, a espontaneidade por meio da criação de movimentos de improviso, latentes através do estímulo dos sentimentos. Esse eixo de improviso provavelmente se baseava nos ensinamentos de Mary Wigman, que participando do Movimento Expressionista Alemão, via nos exercícios de improvisação um meio de compor suas coreografias (FAHLBUSCH, 1990). A busca pela espontaneidade da mulher se alicerçava na concepção de que no corpo feminino

deveria estar presente uma expressão "natural", bem como a ligação com campos mais subjetivos que desenvolvessem a criatividade e o desembaraço da mulher (SCHPUN, 1999).

As práticas do ICF são resultado de um processo de formulação de novos conceitos no campo das artes, particularmente, alavancados no cerne do teatro, da música e da dança. As idéias advindas dos "inspiradores"³⁵, como chamaríamos os personagens que influenciaram a construção da Ginástica Moderna Feminina e, posteriormente, Ginástica Rítmica, foram importadas e (re)significadas, em especial, na cidade de Porto Alegre, através da fundação de espaços destinados a desenvolver tais concepções. Entretanto, os movimentos, por ocorrerem em ambientes culturais por vezes diferentes e, também, por serem iniciados por pessoas com hábitos e trajetórias distintas, parecem se organizarem de modos, obviamente, desiguais.

Assim, as práticas desenvolvidas pelo ICF eram permeadas ao mesmo tempo, por diferentes movimentos. Havia a base dos movimentos ginásticos alemão, sueco e francês, através do desenvolvimento das classes de ginástica elementar e corretiva. Paralelo, também são identificadas

35 Langlade e Langlade (1970) elencam como os "inspiradores" Jean Goerge Noverre, um suíço inserido no campo do *ballet*, que começa a difundir os primeiros ideais no século XVIII, identificando uma necessidade de intervenção da alma e do sentimento para guiar, elevar e dar razão ao movimento, paralelo a utilização da natureza como fonte de inspiração; Francôis Delsarte, um francês surgido no século XIX, que sugeria ao corpo uma expressividade global, incluindo também o espírito e as emoções como fontes de representação do movimento. Os conteúdos de Delsarte também primavam pelo desenvolvimento de um equilíbrio gracioso e de uma postura atrativa, a partir da cultura Helênica; Já no Século XX são identificados como grandes representantes deste movimento inspirador Isadora Duncan, com sua dança natural; Jacques-Dalcroze através da Rítmica; Rudolf Laban e Mary Wigman representando a corrente expressionista alemã.

representações ligadas ao imaginário duncaniano. Tais ideais igualmente encontravam ressonância com um movimento rítmico-pedagógico-expressivo iniciado pelo grupo dos “inspiradores”. As idéias duncanianas, acerca do fazer no mundo da dança, dão origem ao Movimento Expressionista de Munich, corrente estudada por ambas fundadoras do ICF e, presente na metodologia desenvolvida por tais professoras no que diz respeito a parte expressiva e instrumental das aulas. Estas cadeias de acontecimentos que se influenciam entre si, demonstram a possibilidade de em um só espaço, conter a presença de idéias de diferentes lugares, demonstrando o constante processo de transformação dos fenômenos.

Nesse quadrante, circulava na imprensa porto-alegrense a divulgação de duas correntes de dança que viriam a mudar a perspectiva prática do ICF: primeiro, a presença dos paradigmas expressionistas já citados que, no final de 1930, começam a ser veiculados enquanto um novo estilo de arte. Segundo as colocações da imprensa, a expressão estética do expressionismo alemão, em relação ao romantismo de Taglioni³⁶ ou da Escola Imperial de Bailados da Russa, possuía um sabor revolucionário (CHINITA ULLMAANN..., D.N., 12/08/1931). E uma segunda gama de idéias identificadas como “bailados russos” que, através das

36 Pertencente a aristocracia, a família Taglioni foi responsável pela instituição de alguns padrões no balé e, principalmente, pelo desenvolvimento e legitimação do estilo romântico na dança. Embora haja suspeitas de que outras bailarinas, no final do século XVIII e início do século XIX, tenham dançado em pontas, foi Marie Taglioni que inovou nas Óperas de Paris através do espetáculo *La Sylphide*. Igualmente, seus trajes e padrão corporal tornaram-se referência para toda uma geração de bailarinas deste estilo: os tutus românticos, de corpete ajustado; a palidez e o corpo esguio; e a mulher que era musa, sofredora, um ser intangível de leveza imaterial (LEVONIAN, 2004).

criações de Diaghilev³⁷, eram identificadas como grandes feitos de arte por portarem a obras coreográficas dotadas de elementos plásticos e estéticos (DIAGHILEW..., D.N., 23/09/1930).

Os espetáculos choreographicos, depois da grande obra renovadora que pela ressurreição da arte dos bellos gestos e da plástica animada realizou Isadora Duncan, se tornaram cada vez mais os preferidos, entre todos os outros, nos grandes meios cultos. É o que explica o extraordinário êxito que tem alcançado as numerosas escolas de gymnastica rythmica e de dança artística, esparsas nas capitales européas e principalmente na Allemanha, o sucesso da “troupe” de bailados russos de Sergio Diaghillew (grifo meu) e o florescimento, sempre crescente da nobre arte de que em nosso tempo, a incomparável Isadora Duncan foi o gênio animador e Jacques Dalcrose um dos seus maiores propulsores. Em Porto Alegre o Instituto de Cultura Physica tem trazido para o nosso meio o interesse pelos espetáculos choreographicos, realizando aqui, com a nossa mocidade feminina, o que Jacques Dalcrose realisa, na Europa, com os institutos numerosos que adoptam o seu methodo de desenvolvimento plástico feminino, o que Isadora Duncan sonhava ao fundar, na Grécia e depois em outros paizes, a sua escola de danças clássicas (A PRINCEZA...,

37 Os balés russos de Diaghilev eram conhecidos por antecipar “[...] o gosto do exigente público parisiense” (LENOVIAN, 2004, p. 205). Segundo Lenovian (2004), os Balés Russos de Diaghilev representavam tudo aquilo que estava na moda, tornando-se a moeda corrente no mundo da arte, da dança e da música. Suas concepções eram conhecidas por serem audaciosas e inovadoras e, devido a tais características, ditava padrões no campo artístico.

D.N., 15/11/1930).

As divulgações pela imprensa acerca da dança clássica, iniciadas a partir de 1930, indicavam o destaque e, deveras, uma solicitação não anunciada, da inserção de um novo fazer corporal, considerado mais acadêmico. O ICF, além de se incumbir da tarefa de treinar e despertar o gosto da sociedade por um novo sentido estético, através de seus espetáculos anuais, estava prestes a participar da inserção dos primeiros rastros do que elencamos como ballet. Tal prática passaria ser divulgada por uma de suas alunas e futura professora, Lya Bastian Meyer, através das aulas de dança clássica.

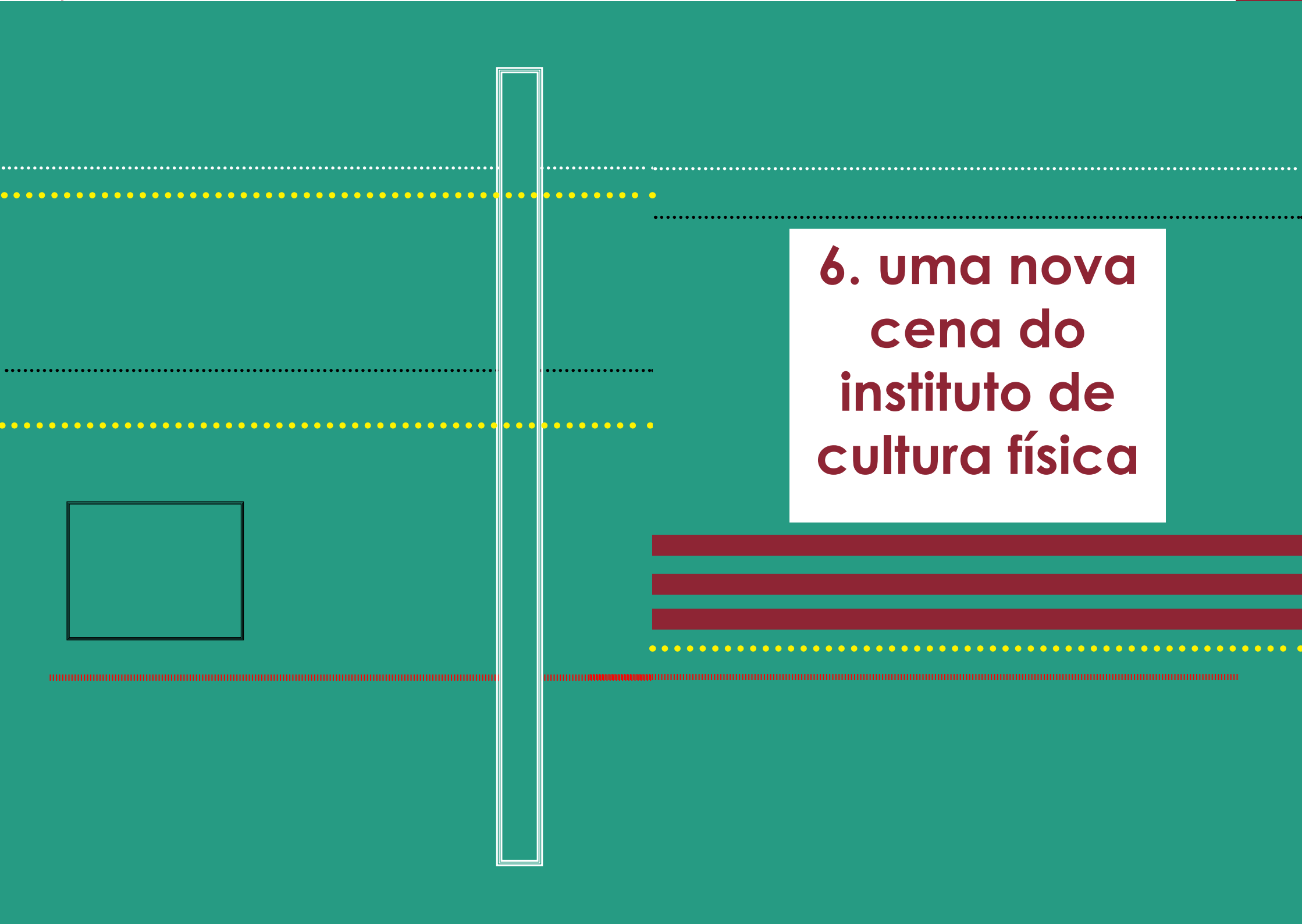
No espetáculo "A Lenda da Princesa Moura" já beiravam os estímulos pela aceitação de uma nova prática ligada ao imaginário da Dança Clássica. Em uma das coreografias intitulada o "Jardim Encantado", as moças executavam uma das primeiras coreografias com "ares" de ballet, nas pontas dos pés, como demonstra a imagem abaixo.

Imagem 12 - Espetáculo "A Lenda da Princesa Moura", 1930.



Fonte: Acervo pessoal de Morgada Cunha (REVISTA DO GLOBO, [1930?])

Segundo Morgada Cunha, ao invés do arcabouço de gesso utilizado nas pontas para a sustentação das bailarinas, as alunas do ICF colocavam algodão na parte anterior das sapatilhas para conseguirem subir sobre os dedos. Suas intenções eram as de representar ideais de leveza e graça interpretando seres da natureza. Desde de então o ICF começa a construir representações que anunciavam mudanças tanto no programa de ensino de sua instituição quanto na inserção de uma nova prática na sociedade porto-alegrense. Nesse sentido, partiremos agora para o período que caracterizaria uma nova fase para o ICF, atrelada, a inserção da dança clássica.



**6. uma nova
cena do
instituto de
cultura física**

uma nova cena do instituto de cultura física

Partimos nesse capítulo para o momento caracterizado como uma segunda fase do ICF tendo em vista que a partir de 1930, tal instituição insere uma nova prática corporal no conteúdo programático. Da mesma forma, abordaremos as mudanças ocorridas dentro do ICF que refletiram, posteriormente, na mudança de nome para Escola de bailados Tony Seitz Petzhold.

No dia 5 de abril de 1931, o Diário de Notícias inicia suas publicações acerca do ICF lembrando o sucesso do último espetáculo organizado pelo Instituto intitulado "A Princesa Moura". A festa do ritmo, como é nomeada, é descrita como uma tentativa inédita na capital do Rio Grande do Sul de dar ao público um conjunto de expressões artísticas e uma idéia das várias conquistas realizadas na área da Ginástica Rítmica e da coreografia (A GYMNASTICA..., D.N., 05/04/1931). Este espetáculo figurou como um marco da mudança de fazeres práticos do ICF justamente por ser anunciado como a tentativa de fusão das várias tendências da dança.

Relembrando o passado, o ICF se despede publicamente da idéia de possuir em seu espaço somente

um eixo norteador e uma prática dominante pesada antes sobre a Rítmica de Dalcroze. Os princípios Dalcrozianos, bem como sua metodologia, continuariam presentes dentro do Instituto, mas era importante anunciar, um dia antes do reinício das aulas de 1931, as mudanças presentes no programa de ensino que viria a ser oferecido no ano corrente. De fato, o ICF defendia a idéia de se adequar ao que de mais adiantado existia e vinha sendo desenvolvido nos países tomados como exemplos de civilização e cultura. Os velhos países europeus (A GYMNASTICA..., D.N., 05/04/1931) norteavam a manutenção das práticas relativas à educação física e ao seu corolário estético que era a dança.

O Instituto anunciava as vésperas do regresso de suas estudantes, a ampliação do seu programa de ensino através de algumas modificações. Segunda as diretoras artística e técnica, Nenê Dreher Bercht e Mina Black-Ekert respectivamente, muitas eram as novidades para este ano. Estas incluíam um novo pavilhão, novas professoras para auxiliar as instrutoras que já existem, e o que figuraria a maior de suas mudanças, a inserção de um curso especial para as alunas que, depois do curso de cultura física integral, gostariam de se dedicar a dança artística.

[...] o Instituto não quer crystallizar-se. Quer acompanhar a evolução e ampliar o mais possível a sua actividade, pois o interesse das famílias gauchas pela cultura physica se torna dia a dia maior. Como sabe, o anno passado o Instituto contratou uma nova professora para o curso de gymnastica, a senhorita Irmgard Riese, o que nos permitiu introduzir no curso novos exercicios. Como é desejo do Instituto manter-se á altura dos seus congeneres mais modernos no Velho Mundo,

contratou, para este anno, mais duas professoras, que deverão chegar da Europa no próximo mez de maio. São duas senhoritas da alta sociedade de Porto Alegre, alumnas do nosso Instituto e que aperfeiçoaram seus estudos na Allemanha³⁸. São ellas as senhoritas Lia Bastian Meyer e Inge Siessen (A GYMNASTICA..., D.N., 05/04/1931).

O retorno da aluna Lya Bastian Meyer ³⁹ da Alemanha, no ano de 1931, mudaria de vez o funcionamento do ICF, bem como a perspectiva da dança na cidade. As pretensões eram a de criar um curso novo que desse continuação ao curso de Ginástica Rítmica e Corretiva. Até então, ambas as práticas eram prioridade no currículo de ensino do Instituto, sendo consideradas base primária para o bom desenvolvimento da plástica feminina e do ritmo corporal. O bailado⁴⁰, que antes figurava como parte secundária do programa de desenvolvimento do Instituto, passaria a ser prioridade dentro das aulas. Buscar-se-ia então, desenvolver a interpretação das danças clássicas

38 Segundo Guido (A GYMNASTICA..., D.N., 05/04/1931), "[...] a prática e o ensinamento da dança se tornaram, na Alemanha, uma instituição nacional. Além dos institutos de cultura physica, dalcrozianos ou não, há centenas de escolas de dança clássica, com as mais diversas tendências e diversos methods. Aliás, em toda a Europa central, o movimento é intenso".

39 Lya Bastian Meyer foi uma das pioneiras dos chamados bailados clássicos ou Balé acadêmico em Porto Alegre. Estas foram modalidades não só aprendidas através das práticas no Instituto de Cultura Física mas, principalmente, por meio de seus estudos na Alemanha a partir de 1931. Lya Bastian Meyer está entre as primeiras professoras da Escola Superior de Educação Física. Segundo Marinho ([1970?]), é apontada como uma das difusoras da Educação Física Feminina nas escolas secundárias de Porto Alegre.

40 Bailado diz respeito ao que elencaríamos atualmente como dança ou obras coreográficas. Também pode ser identificada como um "Côro de Movimentos" criados (A GYMNASTICA..., D.N., 05/04/1931).

e características para o melhor aperfeiçoamento das mulheres ingressas. Faz-se a ressalva de que, mesmo com a inserção do curso de Danças Clássicas, por meio de Lya Bastian Meyer, o ICF ainda deixava claro que não era uma escola de dança, mas que a dança era o coroamento da ginástica.

Em uma das reportagens veiculadas pelo Diário de Notícias, e que inclusive fazia o anúncio da inserção das aulas de Dança Clássica, eram exibidas imagens que portavam representações das quatro correntes predominantes no campo das práticas corporais. Na sequência, as fotos que acompanhavam tal matéria.

Imagem 13 – Bailarina russa executando movimento de ballet.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (A GYMNASICA..., D.N., 05/04/1931).

Localizada no topo da reportagem, a imagem acima anunciava a maior novidade que chegara a Porto Alegre. Tal prática ora era identificada como bailados clássicos, ora se atribuía o nome de ballet e, igualmente, anunciava-se como dança clássica. As características de gênero são destacadas através do texto abaixo da imagem, que reportam a graça e a leveza de ballet europeu. Ainda acompanhando a mesma matéria, era exibida a presença dentro do ICF de uma segunda corrente de dança, demonstrada através da imagem abaixo.

Imagem 14 – Bailarina executando movimento da corrente expressionista alemã.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (A GYMNASICA..., D.N., 05/04/1931).

Esta imagem estava disposta um pouco mais abaixo e a esquerda na folha da reportagem, e reporta a corrente do expressionismo alemão, através de uma dança identificada com o método de Mary Wigman. Entretanto, o que causa certo estranhamento, é que os ideais ligados a este tipo de dança, parecem um tanto opostos quando comparados com as marcas do ballet. Segundo Boucier (2001), as danças de Mary Wigman primavam pela liberdade e expressão, não contendo muito brilho e leveza. Ademais, sua dança tinha como característica o contato íntimo com o chão (BOUCIER, 2001), idéia contrária ao que a Dança Clássica pretendia. Acompanhando a fotografia que representava os ideais de Mary Wigman, estava, no mesmo patamar, uma imagem remetendo a Isadora Duncan e Jacques Dalcroze, como demonstra a imagem abaixo.

Imagem 15 – Bailarina executando movimento da corrente de Isadora Duncan e Jacques Dalcroze.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (A GYMNASICA..., D.N., 05/04/1931).

Tal imagem, que também fazia parte desta primeira divulgação do ICF no ano de 1931, vinha representando a presença, dentro do Instituto de ideais mais leves ligados ao imaginário duncaniano. Constantemente, Duncane Jacques Dalcroze são anunciados nas reportagens veiculadas pelos jornais e revistas, como personagens advindos do mesmo contexto cultural, contudo, vale a ressalva de que Duncan advêm de uma corrente americana, e Jacques Dalcroze, trata-se de um pedagogo ligado ao expressionismo alemão. Tal associação se deve ao fato, provavelmente, de ambos, em suas linhas de estudos, reportarem a cultura helênica. E por último, e num patamar mais baixo, era apresentada a imagem a seguir.

Imagem 16 – Pose de ginástica rítmica executada pelas alunas e diretora técnica do Instituto de Cultura Física.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (A GYMNASICA..., D.N., 05/04/1931).

Assim, devido ao posicionamento da imagem na reportagem, podemos pensar que a Ginástica Rítmica não

estava mais entre as práticas de maior preferência neste momento. Entretanto, marcava ainda sua presença entre as práticas oferecidas pelo ICF. Como maior representante da difusão da Ginástica Rítmica, estava Mina Black identificada na foto como a mulher loira, em uma pose no nível mais baixo da figura.

Dentre a diversidade a ser analisada entre as quatro imagens, alguns pontos se tornam sobressalentes. Primeiro o fato de todas as práticas terem ideais que perpassam uns pelos outros, e possuem as características de gênero identificado com o imaginário feminino, ligados a leveza, a graça, e a espontaneidade esperada da mulher moderna. Segundo, a questão de não se ter ainda estabelecido as fronteiras entre os termos “Dança Clássica” e Ballet. Dança Clássica hora se refere as danças que possuem traços helênicos e representações duncanianas, e hora abarca o ballet advindo da corrente russa que, no período, tem como maior representante citada Ana Pavlova⁴¹. E em terceiro lugar, uma maior identificação da diretora técnica com a Ginástica Rítmica, fator identificado não só por estas imagens, como também, ao longo da coleta de dados. À Mina Black sempre eram atreladas representações que a aproximassem do campo dos métodos ginásticos e da metodologia dalcroziana. Já Nenê Bercht figurava como a representante social incumbida de anunciar os modismos ao qual o ICF vinha se adaptando bem como incentivar que as alunas buscassem essa constante atualização no

41 Ana Pavlova (1881-1931) foi uma das mais famosas bailarinas das primeiras décadas do século XX. Foi intérprete da obra renovadora de Michel Fokine “A Morte do Cisne”. Fokine, bem como Diaghilev, estava entre aqueles que almejam um novo padrão estético para o balé que, cruzado com alguns ideais de Duncan, buscavam um estilo coreográfico mais natural e expressivo (LENOVIAN, 2004).

continente Europeu. Segundo o depoimento de Lya Bastian Meyer (CEME), era Nenê Bercht que a aconselhava a estudar fora e, principalmente, que a incentivou a estudar danças clássicas afim de, futuramente, tornar-se professora do ICF.

Outra reflexão possível, diz respeito à inclusão de uma nova prática como mais uma forma de aprimoramento do corpo feminino. Segundo Schpun (1999, p. 45) a dança clássica “[...] é um método de educação corporal feminino baseado na assimilação de um código de movimentos tidos como belos, harmoniosos e graciosos, que permitem às mocinhas a expressão [...] de sua “natureza” feminina”. Para além do reforço das diferenças de gênero, o surgimento do ballet acena em direção ao enfraquecimento dos sistemas ginásticos e para a procura de práticas corporais institucionalizadas, legitimamente enraizadas, e adequadas ao panorama moderno. A partir deste momento, começa um processo em que dispara a preferência de uma elite burguesa a uma prática que os diferenciaria, ainda mais, das classes mais baixas. Tal fato que sinaliza uma justificativa para demora na aceitação da dança contemporânea na cidade.

Lya Bastian Meyer se torna professora de coreografia no ICF a partir de maio de 1931, passando a dirigir o curso de bailados e ministrando a técnica da dança clássica. Em 31 de maio deste mesmo ano, passa a ser anunciado (INSTITUTO..., D.N., 31/05/1931) a apresentação de seu primeiro espetáculo, organizado a fim de exibir as novas técnicas adquiridas e melhoradas no velho mundo europeu. A apresentação de danças clássicas e típicas estava marcada para ocorrer no dia 13 de junho, no Theatro São Pedro, e tornar-se-iam práticas culturais e educativas a serem difundidas para as moças da sociedade porto

alegrense. Guido (INSTITUTO..., D.N., 31/05/1931) descreve, após uma visita para conferir as novidades do Instituto, o progresso de Lya, que se tornara não só uma professora de aprimorados conhecimentos técnicos, mas uma artista capaz de comunicar sua apurada emoção estética. Vislumbrava o “[...] puro sabor clássico, com leves passos de ponta, as piruetas e arabescos da técnica apurada da Escola Imperial Russa de Ballet” misturado a um forte caráter expressivo (INSTITUTO..., D.N., 31/05/1931). Também foram contempladas pelo crítico de arte, nesta sessão particular de demonstrações, danças típicas regionais através de uma dança cossaca do sul da Rússia e a Mazurca Russa.

Mesmo com um extenso repertório que a possibilitava se torna uma grande bailarina, Lya afirmava que suas intenções eram as de lecionar o que aprendeu às alunas do ICF, e que a organização desta “soirée” bailados vinha com o intuito não só de demonstrar seus novos aprendizados, mas também em benefício do novo pavilhão que vinha sendo construído pelo Instituto (INSTITUTO..., D.N., 31/05/1931). A “Soirée artística de bailados” tinha tal expectativa de sucesso que teve seus ingressos esgotados, tendo famílias que não puderam apreciar tal espetáculo devido à super lotação do Theatro (INSTITUTO..., D.N., 16/06/1931). A presença de espectadores era anunciada como seleta, visto que somente as melhores famílias de Porto Alegre estavam presentes. Dado que também é exposto nos depoimentos de Lya Bastian Meyer, Salma Chemale e Tony Seitz Petzhold (CEME) que além de serem, os espectadores, da mais alta sociedade, eram um público muito animado e entusiasmado.

Destaca-se que, o que mais chamava atenção com relação as práticas apresentadas era, hora a interpretação expressiva realizada por Lya Bastian Meyer através das

danças típicas, e hora os passos realizados em ponta demonstrando as dificuldades técnicas da dança clássica. Lya Bastian Meyer era, em Porto Alegre, a representante do movimento que valorizada tanto a expressão corporal quanto a presença de dificuldades técnicas que reforçavam características de gênero das mulheres do início do século XX.

A dança, nesse momento, passava a construir uma fronteira mais sólida e já era anunciada como uma das artes que mais agradava e oferecia motivos de encanto. O ICF era visto como o centro que representava a magnificência da expressão estética a que os bailados haviam chegado naquele momento histórico. Esta cultura requintada que anunciava a evolução prodigiosa da coreografia desdobrada através de múltiplos aspectos (INSTITUTO..., D.N., 16/06/1931), e que vinha sendo adquirida pelos centros de cultura física na Europa, se refletia nos espetáculos promovidos pelo Instituto de Cultura Física.

Após esse período de grande veiculação referente às novidades implementadas pelo Instituto, as publicações acerca de seus feitos diminuíram significativamente. No segundo semestre do ano de 1931, não foram encontrados indícios que reportassem a organização de um espetáculo ou realizações futuras. Este acontecimento se relaciona com prováveis mudanças administrativas e estruturais sofridas pelo ICF, que seriam reveladas no ano seguinte.

No dia 17 de março de 1932 (INSTITUTO..., D.N., 17/03/1932) se anuncia, como de costume, o reinício das aulas ministradas pelo ICF marcada para ocorrer no dia 4 de abril e, consecutivamente, reportava-se as modificações previstas para este novo ano.

Esse Instituto que tantas belas

demonstrações de cultura física e arte coreografica nos apresentou em espetáculos que ficaram inesquecíveis passou a ser dirigido somente pela sra. Mina Blasck-Eckert (grifo meu), tendo-se retirado do mesmo a sra. Nenê Bercht, que durante vários anos prestou ao mesmo a sua brilhantíssima colaboração. Continua, porem, o instituto com o mesmo programa de ensino, em que estão incluídas as varias modalidades de ginastica apropriada ao corpo feminino, como ginastica rítmica, corretiva e acrobatica (INSTITUTO..., D.N., 17/03/1932).

Com relação às mudanças administrativas, o afastamento de Nenê Bercht toca como um grande acontecimento para instituição, visto que a mesma era responsável, principalmente, pela divulgação pública do espaço e um contato de referência no meio artístico. Segundo o depoimento de Tony Petzhold (CEME), Dona Nenê se afasta do ICF por motivos familiares. Naquele momento passava por alguns problemas pessoais, os quais são reportados ao crescimento dos filhos, e a multiplicidade de tarefas como dona de casa que a impossibilitaram de seguir como diretora do ICF.

De fato, grande parte das mulheres do início do século XX que possuíam uma carreira ligada tanto aos esportes quanto ao meio artístico, acabavam por desistir de suas trajetórias em virtude do casamento que atribuía ao mundo da mulher uma gama de fazeres domésticos e cuidados com família. Neste período, era dado que à mulher se reservava o papel de cuidadora, tarefa que se estendia do lar às profissões permitidas que elas ocupassem. Na visão de Louro (1997, p. 24), a formulação de papéis, reservados aos diferentes gêneros, seriam “[...] padrões ou

regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar”. O aprendizado de papéis permite ao homem e à mulher conhecerem os modos adequados e inadequados de comportamento, de acordo com as expectativas criadas pela sociedade. A mesma autora refere que, utilizar somente esta concepção de papéis destinados aos gêneros, torna-se reducionista e simplista, elencando que os modos de comportamento dos diferentes gêneros também são consequência das “[...] complexas redes de poder que (através das instituições, dos discursos, dos códigos, das práticas e dos símbolos...) constituem hierarquias entre os gêneros” (LOURO, 1997, p.24).

Nestes contornos, justificaríamos o afastamento de Nenê Bercht ao fato de neste período, não se atribuir valor à mulher que trabalha fora de casa, em especial às de classe média alta e alta, que necessitavam de tal medida. Mais ainda, não se valorizava uma profissão que fosse ligado ao campo artístico. O próprio depoimento de Salma Chemale (CEME) acena nesta direção ao dizer que a dança não era uma profissão que os pais desejassem que as filhas seguissem – e ainda não o é! – e que o ingresso das meninas tinha um caráter muito mais voltado para a correção e desinibição corporal.

Para além desta modificação ocorrida no quadro da direção, havia ainda mais uma mudança que marcaria o início da criação de espaços direcionados, especificamente, ao desenvolvimento do ballet clássico. Lya Bastian Meyer funda, em 1932, sua própria escola de bailados clássicos que, embora fosse anexa ao ICF, possuía direção própria e a oferta de outras práticas, diferentes daquelas desenvolvidas pelo ICF.

Imagem 17 - Anúncio em jornal das aulas do Instituto de Cultura Física, 1932.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (D.N., 20/03/1932).

Imagem 18 - Anúncio em jornal das aulas da escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, 1932.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (D.N., 20/03/1932).

De acordo com os anúncios referentes ao início das aulas de ambos os espaços, a nova escola fundada por Lya Bastian Meyer construía uma identidade muito mais voltada para o desenvolvimento da dança na cidade, enquanto o ICF permanecia priorizando o desenvolvimento da ginástica e da cultura física, trazendo a dança sempre como um elemento para o polimento do corpo feminino.

Com relação à organização de apresentações artísticas, neste ano, a primeira identificada foi a promovida pela escola de Lya Bastian Meyer em parceria com o Club

Haydn, e anunciada para ocorrer no mês de setembro (SOCIEDADE..., D.N., 17/07/1932). O evento era nomeado de "Serata coreográfica-musical", onde a parte musical estava a cargo da orquestra do Club Haydn e as composições coreográficas pertenciam à nova escola de Bailados Clássicos.

Após esta última divulgação que remetia aos feitos do ICF, não foram encontrados indícios acerca de novos acontecimentos do Instituto⁴². Dentre as mudanças percebidas nas sessões ligadas às artes, houve no Diário de Notícias a criação de um caderno intitulado "Suplemento", onde eram publicadas constantes informações sobre arte, cultura grega, dança em geral, e elementos de interesse feminino.

As mudanças referentes ao andamento do Instituto continuaram constantes. O ano de 1933 inicia novamente com o anúncio e divulgação das matrículas para meninas, senhoritas e senhoras, abertas a partir do dia 20 de março, das 10:00 as 12:00 horas e das 16:00 as 18:00 da tarde (D.N., 12/03/1933). O ICF permanecia oferecendo as mesmas práticas do ano anterior – Ginástica Moderna, Corretiva, respiratória e Rítmica; Danças Clássicas e Estudos de Expressão – diferindo na nomenclatura a qual se referia ao ensino do ballet. Antes, anunciava esta classe como bailados clássicos, e agora passava a assumir a existência das aulas de Dança Clássica. Igualmente, a escola de Lya Bastian Meyer continuava anexa ao Instituto de Cultura Física, demarcando sua identidade através do ensino

⁴² O fato de não termos encontrado dados a partir do mês de julho justifica-se, também, por não possuir, em nenhum museu ou centro histórico visitado e em especial no Museu Hipólito da Costa, as edições disponíveis do Diário de Notícias, do Correio do Povo ou do Jornal A Federação, de agosto a dezembro de 1932.

do ballet de corrente russa, de danças características e regionais, e do Stepdance.

Ambas as escolas já possuíam certa legitimidade no meio social porto-alegrense e, embora o ICF tivesse mais tradição devido ao seu tempo de fundação, a Escola de Lya, cada vez mais, tomava a atenção pela novidade que vinha implementando na cidade. No decorrer do ano de 1933, a veiculação recaí, no que toca o campo das práticas corporais e, inclusive da educação física, sobre a Semana da Raça⁴³ e o espetáculo organizado por Lya Meyer intitulado “Coppélia”.

O espetáculo organizado por Lya Bastian Meyer foi apresentado no dia 11 de setembro de 1933, no Theatro São Pedro e obteve, devido ao extenso sucesso e lotação do teatro, mais duas reprises ao longo do mês. Do Theatro, saíram entusiasmado o público por identificar tamanha homogeneidade no corpo de baile e por saber que, em Porto Alegre, já se poderia organizar espetáculos desta natureza (COPPELIA, C.P., 21/09/1933). Acompanhando a parte coreográfica esteve presente a música dos violinos, violoncelos e piano da orquestra do Club Haydn. A reprise de Coppélia do dia 21 de setembro, que recebeu oficiais do mais alto escalão da cidade, era anunciada pela imprensa como uma das mais brilhantes comemorações da passagem do “20 de setembro”, tornando-se uma homenagem a semana farroupilha (COPPELIA, C.P., 21/09/1933).

Neste ano não foram identificados dados que remetessem ao ICF. Havia as realizações de Lya Bastian

⁴³ A organização da Semana da Raça foi uma iniciativa dos poderes civis e do Estado, a fim de intensificar a promoção da cultura física em todos as classes sociais, especialmente nas escolas e nos quartéis, espaços elencados como os principais núcleos de formação de cidadãos e patriotas (A CULTURA..., C.P., 08/10/1933).

Meyer no que tange o campo da dança, e a ginástica aparecia, desta vez, como uma ferramenta pedagógica (re)anunciada através da comemoração da Semana da Raça. Durante o mês de outubro, os estabelecimentos de ensino do Rio Grande do Sul se reuniram em prol da promoção da cultura física:

Os dias da Semana da Raça marcarão o início de um período de transição para o povo rio-grandense. Mas, se os nossos concidadãos desejam homens normais e capazes, não devem deixar exclusivamente a cargo do governo toda enorme somma de responsabilidades ligadas e essa importantíssima questão (O DISCURSO..., C.P., 10/10/1933).

O arranjo de uma cerimônia que envolvesse a população e em especial os jovens, vinha no sentido de promover a manutenção do imaginário social de que praticar esporte e desenvolver os sentidos físicos, espirituais e emocionais além de promover a saúde supria a tarefa que o cidadão possuía de tornar sua nação mais forte. Por envolver redes institucionais de peso político e educacional, a saber, a escola e os militares, creio que estavam unidos os movimentos higienistas e os ideais de preparação para o Estado Novo (1935-1947)⁴⁴. A ginástica ainda era a prática

⁴⁴ O processo de combate a pobreza, no Brasil e no mundo, iniciou principalmente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Este período impulsiona políticos e intelectuais a identificarem as causas e consequências da pobreza nos campos econômicos e culturais, a fim de combater e incentivar o progresso da nação. O período que culmina com após este primeiro movimento é o Estado Novo, identificado como uma ocasião de excessiva exaltação a uma unidade brasileira. O Estado Novo significou o esquecimento das identidades regionais e a luta pelo progresso e fortalecimento da identidade brasileira (PANDOLFI, 1999). Para isso diversas medidas foram adotadas, dentre elas

defendida como “[...] uma necessidade para a saúde, para a estética, para a inteligência e para a alma” (O DISCURSO..., C.P., 10/10/1933).

As publicações acerca do ICF vinham diminuindo drasticamente desde o afastamento de Nenê Bercht, no ano de 1931. Embora a criação da escola de Bailados de Lya tenha reacendido as atenções para ICF, também tratou de decolar frente ao mesmo, a partir da difusão da Dança Clássica na cidade. O enfraquecimento do espaço ocupado pelo Instituto talvez tenha ocorrido por que Mina e conseqüentemente, o Instituto em si, perdiam força frente os processos de modernização exigidos pela elite social ou até pelo fato de se tornar difícil a direção sozinha do espaço.

Segundo o depoimento de Tony Petzhold (CEME), em fins de 1933 e início de 1934, Mina Black-Eckert se encaminha para uma mudança na sua vida profissional e familiar. Ao engravidar, passa a ter ao seu lado como ajudante e monitora Tony Seitz Petzhold, que se torna sua assistente nas aulas Educação Física dentro dos Colégios Americano e Servigné. De fato, este acontecimento leva, no começo de 1934, à presença de um nome diferente no anúncio veiculado sobre o reinício das aulas do ICF, que passaria a não contar mais com a direção de Mina Black. Como demonstra a imagem abaixo, curiosamente não há mais presença da dança clássica como uma prática desenvolvida e oferecida pelo Instituto. Este episódio esboça um retorno ao formato de ensino desenvolvido pelo ICF inicialmente, onde a ginástica rítmica e os exercícios ginásticos eram as classes prioritárias.

comemorações como a Semana da Raça, a mudança dos nomes dos clubes com identidade estrangeira, a proibição do uso de qualquer língua que não fosse o português. No Rio Grande do Sul, tais medidas atingiram principalmente imigrantes de origem alemã (MAZO, 2003).

Imagem 19 - Anúncio em jornal das aulas do Instituto de Cultura Física, 1934.



Fonte: Museu Hipólito da Costa (D.N., 18/03/1934).

Apesar de o nome presente ser de Erika Guersching, a herdeira do espaço fundado por duas alemãs foi uma terceira teuto-brasileira e a aluna que mais acompanhava a professora Mina Black, Tony Seitz Petzhold. Segundo o relato de Tony (CEME) desde o início de ingresso no ICF, sempre se demonstrou uma aluna muito interessada o que permitia ter o convite – de Mina Black - e a oportunidade de freqüentar mais aulas que as alunas regulares. Agora, na posição de diretora técnica e administrativa do espaço, inicia uma trajetória de mudanças na perspectivas técnicas no ICF.

Sua primeira criação coreográfica foram os bailados apresentados em uma Kermesse realizada pela Turnerbund, em prol do Sanatório Belém, no dia 16 de agosto de 1934 (EM PRÓL..., D.N., 16/08/1934). Esta estréia foi somente um ensaio para as alunas que estariam, na segunda quinzena de setembro, participando como corpo de baile na abertura da temporada Lírica, organizada pelo Orfeão Rio-grandense, no Theatro São Pedro. Na reportagem veiculada, é anunciado que para abrihantar a abertura do evento, estaria acompanhando a ópera Rigolletto o corpo de baile dirigido por Tony Pezthold, atual diretora do Instituto

(A PRÓXIMA..., 19/08/1934).

Os espetáculos posteriores organizados por Tony e apresentados no Theatro São Pedro, figuraram como uma rememoração dos antigos espetáculos apresentados pelo ICF. A “Serata de rítmica e ballet” realizada no dia 19 de novembro de 1935 figurou como uma belíssima festa de arte dirigida pela excelente bailarina Tony Seitz (NOVO RECITAL..., 28/11/1935) e tamanha foi sua repercussão que mereceu devidas reprises. O Instituto continuava sob direção de Tony, entretanto no que diz respeito ao seu nome, parecia passar por um período de re-significação devido ao fato de constar no programa do espetáculo promovido por sua atual diretora, um nome diferente. Como demonstra a imagem abaixo, constava no programa de 1935, a promoção da Soirré de Bailados pelo “Instituto de Educação Physica”, juntamente com uma foto da própria diretora do Instituto em uma pose de ginástica acrobática. A substituição do nome “Cultura Física” por “Educação Física” soa como uma demonstração de demarcação de fronteiras de identidades e estabelecimento do próprio campo da Disciplina de Educação Física. Mesmo assim, nos periódicos consultados, ainda anunciavam Tony como Diretora do Instituto de Cultura Física, vislumbrando que essa mudança de identidade advia da própria diretora.

Imagem 20 – Espetáculo do Instituto de Cultura Física, 1935.

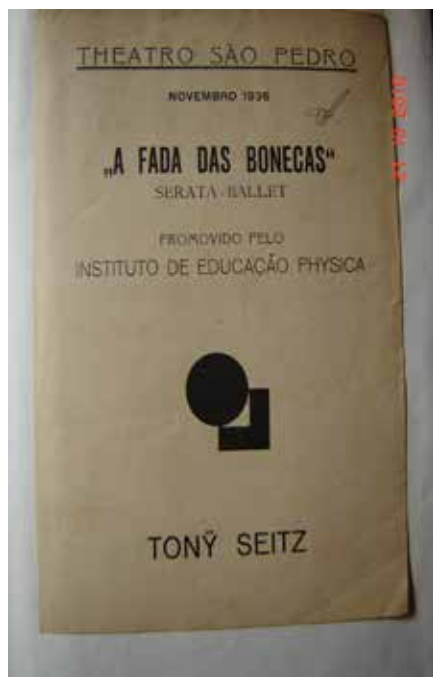


Fonte: Acervo pessoal Tais Petzhold.

O ICF ainda era apontado enquanto um espaço que promovia o ensino de bailados e cultura física, porém, cada vez mais, pareciam os bailados, e sua solicitação, estarem mais intensos o que direcionava a mudança final na identidade do espaço. Nesta linha, o último espetáculo promovido pelo Instituto, e sob direção de Tony, constituía-se em uma serata de ballet, intitulada “A Fada das Bonecas”. Esse espetáculo anunciava em sua programação a presença de composições inseridas muito mais no campo da dança por, hora apresentar coreografias de danças características e hora apresentar obras de ballet. Segundo a crítica de Angelo Guido (O ESPETÁCULO..., D.N., 07/11/1936) embora tenha sido um belo espetáculo, algumas coreografias deixaram a desejar por falta de homogeneidade e má

interpretação das bailarinas. Somava-se ainda como crítica negativa, a exigência que foi feita aos espectadores de estarem vestidos com trajes de gala, o que dificultou que os lugares no Theatro São Pedro fossem todos preenchidos.

Imagem 21 - O último espetáculo de dança do Instituto de Cultura Física.



Fonte: Acervo pessoal Taís Petzhold.

Nesse mesmo espetáculo do ano de 1936, Tony decide, a partir de uma conversa com uma israelita que assistia a apresentação, viajar a Berlim a fim de estudar com uma casal de russos considerados o grande pólo metodológico no que tange a esfera da dança clássica (Depoimento de Tony Seitz Pethzold/CEME). Dessa forma, Tony permanece aprimorando seus conhecimentos e

estudando na Europa até fins de 1937, dando ênfase especialmente ao método russo de ballet. Este ano de estudos, que incluiu também aulas com Mary Wigman e algumas outras correntes da dança moderna, marcaria a diferenciação, de fato, das novas perspectivas e práticas oferecidas no ICF. Ao voltar da Europa, o ICF já não satisfazia mais as necessidades que Tony sentia de expandir seu trabalho. A sala que o ICF possuía era muito pequena para as aulas, visto que para realizar grandes saltos não era possível em um espaço de seis metros (Depoimento de Tony Seitz Pethzold/CEME). A solução para Tony foi a de fechar este espaço e ir à busca de locais mais espaçosos para abrir sua escola. A partir disso, a antes diretora do Instituto decide (re)configurá-lo transformando-o na “Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold”. No que tange o campo das práticas, Tony manteve as aulas de ginástica em sua escola, mas possuía agora como eixo norteador, o desenvolvimento da Dança Clássica e da Dança expressionista.

7. considerações finais

considerações finais

Este estudo teve como objetivo compreender o processo de constituição do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre, desde sua fundação em 1928, até o ano de 1937, quando mudaram as práticas corporais oferecidas pela instituição, como também, o nome para Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold.

Nesse caminho lançamos o olhar no contexto sócio-cultural local, regional e nacional, o qual possibilitou a criação e a sustentação do ICF. Assim, a partir de uma contextualização do objeto de estudo e das informações analisadas, fomos tecendo as relações com o momento histórico, suas conjunturas e o processo de constituição do ICF.

As noções de prática e representações, alicerçadas sobre o arcabouço teórico da História Cultural, tornaram-se nossas lentes de análise sobre o Instituto, permitindo, ao mesmo tempo, o diálogo com noções de gênero, indispensáveis, visto que o espaço pesquisado se tratava de um local exclusivamente feminino. O entendimento dos condutores teóricos, somado à compreensão do contexto histórico-cultural, permitiu que fosse construída uma possível versão acerca da criação do ICF na cidade de Porto Alegre.

O momento que antecede a fundação do Instituto

está marcado pela difusão da ginástica alemã. Esta prática corporal propagou-se na sociedade porto-alegrense por meio do estabelecimento de espaços de sociabilidade identificados, principalmente, nos “clubes alemães” e nas aulas de ginástica das escolas da cidade. Nesta esteira de acontecimentos e transformações, a divulgação e fomento das práticas corporais por parte dos imigrantes alemães cunhou as condições necessárias para que duas mulheres teuto-brasileiras, que portavam um habitus esportivo e cultural, fundassem o ICF.

O Instituto tratou-se de um espaço impulsionado e apoiado pelos discursos eugenistas da época, divulgados principalmente por Fernando de Azevedo e Rui Barbosa. Em meio a esta eclosão e efervescência cultural de reconstruir novos padrões estéticos, investia-se na construção de novos discursos, tanto no campo médico quanto no artístico. Vale lembrar que os discursos estavam apoiados em ideais importados da Europa e alicerçados sobre os novos padrões do século XX. Ideais que de fato reverberavam por todos os cantos, atingindo bens tangíveis e intangíveis.

Como bens tangíveis, a organização do meio urbano, o surgimento de novos espaços, a reconstrução de corpos que deveriam ser saudáveis; e como bens intangíveis o estímulo a faculdades subjetivas como as emoções, a imaginação, o desenvolvimento dos sentidos e do espírito, que levariam os indivíduos de uma nova e jovem nação a se desenvolverem integralmente.

Em meio a este contexto, o ICF surge se propondo a desenvolver naqueles corpos que até então eram vistos como frágeis, pálidos e resguardados ao ambiente privado, a beleza, a graça e a feminilidade necessária à mulher moderna. Apoiava-se em um discurso voltado para os ideais dos projetos eugênicos e, por isso, intitula-se enquanto

um espaço educacional.

Era um lugar que visava o melhoramento dos corpos femininos e, para, além disso, assumia-se enquanto um espaço eminentemente pedagógico por se pretender uma escola para as mulheres. Nesse sentido, estava inclusa entre as instituições divulgadoras de uma pedagogia cultural, em que o educar produzia formas de pensar, dizer e viver feminilidades, bem como reforçar masculinidades e diferenciações de gênero.

As características generificadoras adequadas com o comportamento feminino eram reforçadas pelo ICF. Como demonstraram as fontes coletadas, esta instituição tinha a incumbência de reproduzir, modificar e atualizar as representações de feminino, bem como dos ideais eugênicos e higiênicos. Por se constituir em um local voltado somente para as mulheres, no que tange ao desenvolvimento corporal diferia dos clubes, onde a hegemonia preponderante era a masculina. Nesse sentido, as práticas corporais nos clubes poderiam reforçar características não condizentes com o imaginário social da mulher do início do século XX. O que igualmente justificaria a ausência de homens no ICF, tendo em vista que os discursos e práticas desenvolvidas dentro deste espaço, não constituíam o universo de representações masculinas do dado momento histórico.

O contexto do final da década de 1920 comportou a criação do ICF, pois a instituição estava inclusa na capilaridade que irradiava do Estado, de onde tais redes de poder se incumbiam de transformar e educar os indivíduos a se reconhecerem como homens e, no caso do ICF, ensinava-as a reconhecerem-se como mulheres. Mas não como qualquer mulher, e sim, uma mulher de classe abastada que necessitava ter uma gestualidade particular. Para as mulheres inclusas na alta sociedade, solicitava-se

leveza, graciosidade, feminilidade e a posição ereta, a fim de diferenciar-se daquelas que se curvam, estabelecendo fronteiras não só de gênero, mas, também, de classe.

O ICF teve respaldo e conquistou sucesso logo no início de sua fundação, não só pelo prestígio que as idealizadoras Mina Black e Nenê Bercht possuíam. Sua aceitação deu-se também devido a constante busca de sofisticação da alta sociedade esboçada através da atualização de gostos, maneiras e comportamentos, inscrevendo-se nos desejos de modernidade e progresso. E para tal grupo social recusar e ir contra tais exigências significaria não pertencer à determinada coletividade e, para as mulheres, não se adequar a construção de uma identidade feminina moderna.

Durante sua trajetória, o ICF passou basicamente por duas fases: a primeira que abarca da fundação até 1930, e a segunda que vai de 1931 até o ano de 1937. A primeira fase delineada entre 1928 e 1930 produziu representações associadas ao campo dos sistemas ginásticos e aos discursos que, igualmente, associavam-se ao campo da Educação Física. Esse fato se sustenta no indício de que o ICF, ao mesmo tempo, propunha-se mais em desenvolver a cultura física, através da ginástica feminina moderna, identificada também como Ginástica Rítmica.

A Ginástica Rítmica era a principal prática difundida pelo ICF e estava inclusa nas novas demandas, normatizadoras, da sociedade. Tratavam-se, de fato, de práticas corporais sistematizadas e particulares, utilizadas como uma forma de inculcar um determinado modo de ser e agir nos atores sociais envolvidos.

Ainda, a primeira fase do Instituto foi o momento em que tal instituição encontrou maior repercussão na cidade de Porto Alegre, pelas inovações que estavam

sendo instauradas e pela ressonância com os projetos de edificação e fortalecimento da nação. Paralelamente, este período caracterizou-o como uma filial do Instituto de Ritmo Aplicado Jacques Dalcroze, conferindo o patamar social de ser uma instituição eminentemente europeia. Porém, após o ano de 1930, o ICF parece ir, aos poucos, enfraquecendo sua imagem juntamente com o abrandamento dos sistemas ginásticos.

A mudança ocorrida no Instituto a partir da inserção de uma nova prática no ano de 1931 tornou-se o ponto demarcador da segunda fase que transpõe até o ano de 1937. Este momento deu início ao processo de enfraquecimento de tal instituição e ao fortalecimento da identidade de uma prática inserida no campo da dança.

O surgimento das aulas de Dança Clássica, inicialmente, possuíam um cunho de complementar o corpo desenvolvido pelas aulas de ginástica, figurando como uma opção para aquelas que desejassem desenvolver mais suas faculdades artísticas. Entretanto, o deslanche de tal prática incitou o processo de instauração e preferência por esta nova atividade direcionada ao corpo das mulheres.

De fato, o ICF tentou se manter no nível das exigências da sociedade, principalmente por ter implementado aulas de uma nova prática na cidade. Entretanto, o afastamento de Nenê Bercht em 1932, de certa forma, fragilizou a estrutura administrativa do Instituto, bem como a fundação da Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, que iniciou o processo de fundação de novos centros voltados ao desenvolvimento da dança clássica em Porto Alegre.

O ICF possuía como base educacional as práticas mais identificadas com a ginástica. E, mesmo buscando se manter como o polo de atualização da sociedade, não encontrava mais o respaldo adquirido no passado.

O que culminou com o fechamento do Instituto foi, além do afastamento da principal representante da ginástica, Mina Black em 1934, a preferência, cada vez mais, pela dança clássica. Mesmo assim, vale a ressalva de que o ICF foi um espaço que difundiu novos padrões estéticos e novos conceitos no campo das artes, particularmente avançados no cerne do teatro, da música e da dança.

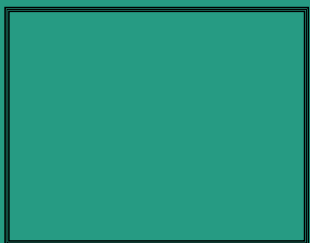
A permanência do Instituto na capital durante oito anos foi permeada pelo auge e pelas mudanças constantes no que toca o campo das práticas corporais. Igualmente, as representações veiculadas através da imprensa proto-alegrense demonstraram que tal espaço foi um importante polo de atualização dos parâmetros artísticos instituídos pelo continente europeu. Além disso, constituiu-se enquanto um núcleo formador das precursoras da dança na cidade de Porto Alegre, identificadas como Eliane Clotilde Bastian Meyer (Lya Bastian Meyer) e Antônia Seitz Petzhold (Tony Petzhold) e Salma Chemale.

Desta forma, considera-se que o Instituto foi um modelo para fundação dos primeiros espaços destinados à prática da dança na capital do Rio Grande do Sul por ter difundido a tradição de promover espetáculos anuais e inovar através dos luxuosos ornamentos cênicos utilizados nas apresentações.

Embora o ICF estivesse sustentado pelo discurso eugenista e higienista e, mesmo se percebendo que o espaço possuía um fim para além do anunciado, não podemos negar a importância de tal instituição em três pontos principais: no incentivo às mulheres a ingressarem no campo das práticas corporais e esportivas, afastando-as do espaço privado; na divulgação de novas práticas corporais até então inexistentes de forma institucionalizadas na cidade de Porto Alegre; e no incremento do campo cênico

e artístico através da promoção anual de espetáculos, bem como na formação das precursoras da dança cênica na capital.

Juntar as peças históricas e montar este quebra-cabeça não foi uma tarefa fácil à medida que encontrar tamanha riqueza de fontes impressas e imagéticas subjugou as dúvidas, questionamentos e o trabalho árduo desprendido pelo pesquisador. O prazer de encontrar as fontes do objeto de estudo e mais, ser surpreendido pelo mesmo, permitiram constatar que é possível encontrar dados e que os indícios encontram-se registrados em forma de pequenas pistas, de pequenos cacos. E este, de fato, trata-se do desafio e prazer do fazer historiográfico: desvelar assuntos ainda silenciados.



8. referências

referências

ABRÃO, J. Pesquisa & História. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ALBERTI, V. História oral e a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. Lisboa: edições 70, 2000.

BARROS, J. O campo da história: especialidades e abordagens. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BARROS, J. O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico. Vozes: Edições 3, 2007.

BAUER, M.; GASKEL, G. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOAVENTURA, M. E. 22 por 22: a semana de arte moderna vista pelo seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2000.

BOMEDY, H. Novos talentos, vícios antigos: Os renovadores e a política educacional. In: Estudos Históricos - Os anos 20. Rio de Janeiro, v.6, nº 11, 24-39, 1993.

BOUCIER, P. História da Dança no Ocidente. São

Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURKE, P. O que é História Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CERONI, G. C. A exposição do centenário da Revolução Farroupilha nos jornais Correio do Povo e A Federação. Dissertação (Faculdade de História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2000.

CHARTIER, R. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas". In: Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n.13, 1994.

CHARTIER, R. A história: a leitura do tempo. In: SCHULER, Fernando Luis; et al. Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2008.

CHAUÍ, M. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1982.

CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, M. O. As práticas corporais e esportivas nas praças e parques públicos da cidade de Porto Alegre (1920-1940). Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009

CUNHA, M.; FRANK, C. F. Dança: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DANTAS, M. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

DAUDT, J. (Redator). Álbum Comemorativo ao 75º aniversário da Sociedade Ginástica de Porto Alegre, 1987. Porto Alegre: SOGIPA, 1942.

DIAS, C., HAAS, A., LUBISCO, A. Entre cadeira e palco: percepções estéticas de espectadores sobre uma coreografia de dança. In: Arquivos em Movimento (UFRJ). , v.6, p.56 - 76, 2010.

ELIAS, N. Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FAHLBUSCH, H. Dança moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FÉLIX, L. História & Memória: a problemática da pesquisa. Passo Fundo: UPF, 2004.

FERNANDES, D. Representações da Semana de Arte Moderna e dos modernistas na imprensa de Porto Alegre (1922-1928). Monografia (Graduação em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FRAGA, A. B. Espectros de Antinoüs: Educação do física e governo dos corpos no Brasil. In: Iberoamericana. América Latina-Espanha-Portugal: Ensaio sobre letras, história y sociedade. Notas. Reseñas iberoamericanas. Año III, n. 10, Berlin/Alemanha, 2003.

FRANCO, A.; SILVA, M.; SCHIDROWITZ, L. (Org.). Porto Alegre: biografia duma cidade. Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A., 1959.

FREIRE, A. L. G. Tony Petzhold: uma vida pela dança. Porto Alegre: Movimento, 2002.

GOELLNER, S. (Orgs.). Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, 2003.

GOELLNER, S. Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, 1999.

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G. L.; NECKEL, J.F.; GOELLNER, S. V. (Orgs.), Corpo, gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na educação. (p. 28-40). Petrópolis:Editora vozes, 2003.

GOELLNER, S. V. Feminismos, mulheres e esportes: questões epistemológicas sobre o fazer historiográfico. In: Movimento, Porto Alegre, v. 13, n. 02, p. 171-196, maio/ago de 2007.

GOELLNER, S. V. O método francês e a Educação Física no Brasil: da caserna a escola. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1992.

GOELLNER, S. V.; FRAGA, A. B. A inominável sandwina e as obreiras da vida: silêncios e incentivos nas obras inaugurais de Fernando de Azevedo. In: Revista Brasileira em Ciências do Esporte, v. 25, n.2, p. 71-84, jan. 2000.

GUÉRIOS, S. F. M. Ginástica Rítmica e a Plástica Animada de Dalcroze. São Paulo, 1957.

HALBWACHS, M. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.) A invenção das tradições. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOFMANN, A. Transformation and Americanization: The American Turners and their

HOFMEISTER FILHO, C. Doze décadas de História. Porto Alegre: SOGIPA, 1987.

JESUS, G. Imigrantes desportistas: os alemães no sul

do Brasil. In: Revista Electrónica de Geografía e Ciencias Sociales. Scripta Nova: Universidade de Barcelona, 2001.

KOSSOY, B. Realidades e Ficções na trama Fotográfica. Cotia – São Paulo: Ateliê, 1999.

LABRA, M.; FIGUEREDO, J. Associativismo, participação e cultura física. O potencial dos conselhos de saúde. In: Revista Ciência e Saúde Coletiva da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva. Rio de Janeiro, 2002.

LANGLADE, A.; LANGLADE N. R. Teoria General de La Gimnasia. Buenos Aires: Stadium, 1970.

LAZZAROTI FILHO, A.; SILVA, A. M.; ANTUNES, P.C.; SILVA, A. P. S.; LEITE, J. O. O termo práticas corporais na literatura científica brasileira e sua repercussão no campo da Educação Física. In: Movimento, vol. 16, n. 1. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

LE GOFF, J. História e Memória. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEVONIAN, R. História da Dança e das artes auxiliares I. Canoas: Ed. ULBRA, 2004.

LOURO, G. L. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUCA, T. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2008.

LUCENA, R. O esporte na cidade. Campinas: Autores Associados, 2001.

MARINHO, I. P. História Geral da Educação Física. São Paulo: Brasil, 1980.

MARINHO, I. Sistemas e métodos de Educação

Física. São Paulo: O Autor, ([1970?]).

MARTINS, G. A. Estudo de caso: uma estratégia de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2006.

MAY, T. Pesquisa Social: questões, métodos e processos. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MAZO, J. & GAYA, A. As associações desportivas em Porto Alegre, Brasil: espaço de representação da identidade cultural teuto-brasileira. In: Revista Portuguesa de Ciência do Desporto, vol.6, n. 2, p. 205-213, maio 2006.

MAZO, J. A emergência e a Expansão do Associativismo Desportivo em Porto Alegre (1867-1945): espaço de representação da identidade cultural brasileira. Tese (Doutorado em Ciências do Desporto). Universidade do Porto, Portugal, 2003.

MAZO, J. Associativismo esportivo intercultural em Porto Alegre: a fundação dos primeiros clubes teuto-brasileiros no século XIX. In: MORAGAS, Miguel de; DACOSTA, Lamartine. Universidade e estudos olímpicos: Seminários Espanha-Brasil 2006. Barcelona: Bellaterra, 2006.

MAZO, J. Z. Banco de dados das associações esportivas e de Educação Física de Porto Alegre/Rio Grande do Sul (1867-1945). In: MARTINI, S. B. et al. A fundação da Associação dos Profissionais de Educação Física do Rio Grande do Sul - APEF/RS: recortes do cotidiano. Novo Hamburgo: Ed. da Feevale, 2010.

MAZO, J.; DIAS, C.; LYRA, V. Georg Black: nos rastros da trajetória do "Pai da Educação Física e dos Esportes no Rio Grande do Sul". In: VI Congresso Internacional de Educação - Educação e Tecnologia: sujeitos (des)conectados, 2009, São Leopoldo. Livro Digital. São Leopoldo: Casa Leiria, 2009.

MAZO, J.; REPPOLD FILHO, A. (Org.). Atlas do Esporte no Rio Grande do Sul: atlas do esporte, da educação física e atividades de saúde e lazer no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: CREF2/RS, 2005.

MEAD, V. More than movement. In: Music Educators Journal, vol. 82, ed. 4, p. 38, 1996.

MELO, V. Cidade Sportiva: Primórdios do esporte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MELO, V. Por devemos estudar história da Educação Física/esportes nos cursos de graduação?. In: Motriz, volume 3, número 1, junho 1997.

MENDES, M.I. B. S. Mens sana incorpore sano: compreensões de corpo, saúde e educação física. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, RN, 2006.

MEYER, D. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, G.; NECKEL, J. F.;

MEYER, L. Ginástica Rítmica: a moderna Educação Física e Psíquica para a criança e a Mulher. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Tipografia do Centro, 1944.

MINAYO, M. C.S. (Org.). Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. - Vol. 27 ed.

MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL JOSÉ HIPÓLITO DA COSTA. MUSEU DE COMUNICAÇÃO SOCIAL JOSÉ HIPÓLITO DA COSTA: 30 anos. Porto Alegre: Corag, 2005.

New Identity. The International Journal Of the History of Sport. Vol.19, Issue 1, 2002, pag 91 - 118.

OLIVEN, Ruben George. A parte do todo: A diversidade cultural no Brasil Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

PANDOLFI, D. (Org.). Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PEDRO, J. Mulheres do Sul. In: PRIORI, M. (org.).

História das mulheres no_Brasil. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 278-321.

PESAVENTO, S. Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo. In:

SCHULER, F. et al. Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2008.

PESAVENTO, S. J. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autentica, 2008.

PINSKI, C. B. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2008.

SANTOS, B. A Globalização das ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2002.

SCHPUN, M. Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20. São Paulo: Boi Tempo, 1999.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Educação e Realidade, V.20, n.2, 1995. p. 71-99 In: : Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.

SILVA, H. SOGIPA: uma Trajetória de 130 Anos. Porto Alegre: Palloti, 1997.

SILVA, M. P. M. P. A construção/estruturação do gênero na aula de educação Física no ensino secundário. Tese (Doutorado em Ciências do Desporto). Universidade do Porto, Portugal, 2005.

SILVA, U. R. A Fundamentação estética da crítica de arte em Angelo Guido: a crítica de arte sob o enfoque de uma história das idéias. Tese (Doutorado em história) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, 2002.

SILVA, U. R. Angelo Guido e o concurso de beleza de 1930: um ideal de eugenia. In: Histórica (Revista da Associação dos Pós-Graduandos em História – PUCRS),n 3. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

SOARES, C. L. Educação Física: raízes européias. Campinas: Autores associados, 2001.

TESCHE, L. A Prática do Turnen entre Imigrantes Alemães e seus descendentes no Rio Grande do Sul: 1867 – 1942. Ijuí/RS: Unijuí, 1996.

THIESSE, A. A criação das identidades nacionais. Lisboa: Temas e Debates Actividades, 2000.

TRIVIÑOS, A. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

TRIVIÑOS, A.; MOLINA NETO, V. (Org.). A pesquisa qualitativa na educação física: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/Sulina, 1999.

VAINFAS, R. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (orgs.). Domínios da História: ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997

VIGARELLO, G.: “Exercitar-se, Jogar”. In: CORBIN, Alain. COURTINE, J.-J. e VIGARELLO, G. História do corpo: Da Renascença as Luzes. Petrópolis: Vozes, 2008.

VILA NOVA, S. Introdução a sociologia. São Paulo: Atlas, 2000.

Fontes primárias

A AUTORIZADA opinião do dr. mario totta sobre o valor da cultura física. Diário de Notícias. Porto Alegre, 20/10/1929. Sem paginação.

A CULTURA physica como fator da disciplina e da ordem. Correio do Povo. Porto Alegre, 08/10/1933. Sem paginação.

A FORMAÇÃO de um novo e mais adeantado typó ethnologico. Diário de Notícias. Porto Alegre, 15/09/1929. Sem paginação.

A GYMNASICA rythmica e a dansa classica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 05/04/1931. Sem paginação.

A IMPORTANCIA do rythmo na cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 01/09/1929. Sem paginação.

A LENDA da princeza moura. Revista do Globo, Porto Alegre, [1931?]. Sem paginação.

A PRINCEZA moura. Revista do Globo. Porto Alegre, 1930. Sem paginação.

A VISITA ao instituto de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 13/08/1930. Sem paginação.

ARTE choreogrphica. Correio do Povo. Porto Alegre, 08/09/1928. Sem paginação.

ARTES, cultura physyca feminina. Revista do Globo, Porto Alegre, v.3, n.49, p.11, 10 jan. 1931.

AS QUALIDADES e os defeitos physicos da mulher moderna. Diário de Notícias. Porto Alegre, 07/07/1929. Sem paginação.

CHINITA ullmann e carleto thieben. Diário de Notícias. Porto Alegre, 12/08/1931. Sem paginação.

COMO CONDUZIR a mulher moderna à busca da beleza. Diário de Notícias. Porto Alegre, 18/08/1929. Sem paginação.

CONCERTO em beneficio da cruz vermelha. Diário

de Notícias. Porto Alegre, 06/11/1930. Sem paginação.

"CONTOS DE FADAS", no teatro são pedro. Correio do Povo. Porto Alegre, 06/08/1925. Sem paginação.

COPPELIA. Correio do Povo. Porto Alegre, 21/09/1933. Sem paginação.

Diário de Notícias. Porto Alegre, 12/12/1929. Sem paginação.

DO VALOR da cultura physica para a educação de menores anormaes. Diário de Notícias. Porto Alegre, 27/10/1929. Sem paginação.

EDUCAÇÃO física: a dansa até os nossos dias de hoje. Revista do Globo. Porto Alegre, 14/09/1938. Sem paginação.

EDUCAÇÃO PHYSICA: a fundação da liga feminina pró-cultura physica. Correio de Povo. Porto Alegre, 28/03/1928. Sem paginação.

EM PRÓL do santório belém. Diário de Notícias. Porto Alegre, 16/08/1934. Sem paginação.

ESPETÁCULO em allemão no s. pedro. Correio do Povo. Porto Alegre, 04/08/1925. Sem paginação.

EXPOENTE social da arte. Bastidores. Porto Alegre, 12/1952. Sem paginação.

FESTA de arte do instituto de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 06/10/1929. Sem paginação.

GINÁSTICA Ritmica. Revista do Globo. [1930?]. Sem paginação. In: MAZO, J. Esporte e educação Física na Revista do Globo: catálogo. Porto Alegre: FEFID/PUCRS, 2004 CD ROM.

GRANDIOSA festa de arte. Diário de Notícias. Porto

Alegre, 26/09/1929. Sem paginação.

GUIDO, A. Uma visita ao Instituto de Cultura Physica de Porto Alegre. Diário de Notícias. Porto Alegre, 28/07/1929. Sem paginação.

GYMNASTICA rytmica e movimentos plasticos. Diário de Notícias. Porto Alegre, 04/08/1929. Sem paginação.

HORA de arte do instituto de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 23/11/1928. Sem paginação.

HORA de arte. Correio do Povo. Porto Alegre, 20/11/1928. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura física e escola de bailados classicos. Diário de Notícias. Porto Alegre, 17/03/1932. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura física. Correio do Povo. Porto Alegre, 17/11/1928. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura física. Diário de Notícias. Porto Alegre, 16/06/1931. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura física. Diário de Notícias. Porto Alegre, 31/05/1931. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 12/11/1930. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 14/09/1930. Sem paginação.

INSTITUTO de cultura physica. Diário de Notícias. Porto Alegre, 21/09/1929. Sem paginação.

MAZO, J. Esporte e educação Física na Revista do Globo: catálogo. Porto Alegre: FEFID/PUCRS, 2004 CD ROM.

MUNIZ, M. J. A cultura physica feminina: um appello as nossas patrícias. Correio do Povo. Porto Alegre,

29/03/1928. Sem paginação.

NOVO recital de dansa de toni seitz. Jornal a Noite. Porto Alegre, 28/11/1935. Sem paginação.

O ESPETÁCULO coreografico da senhorita toni seitz. Diário de Notícias. Porto Alegre, 07/11/1936. Sem paginação.

OS EXERCICIOS de gymnastica para a graça do corpo em movimento. Diário de Notícias. Porto Alegre, 21/07/1929. Sem paginação.

PATEK, Claire. A beleza da Mulher Moderna. Diário de Notícias. Porto Alegre, 11/08/1929. Sem paginação.

REVISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA. Educação e Cultura Física. Escola de Educação Física do Exército, 1933. Disponível em: www.revistadeeducacaofisica.com.br. Acesso em: 23/02/2010.

REVISTA DE EDUCAÇÃO FÍSICA. Gymnastik. Escola de Educação Física do Exército, 1935. Disponível em: www.revistadeeducacaofisica.com.br. Acesso em: 23/02/2010.

S. PEDRO. Correio do Povo. Porto Alegre, 31/07/1925. Sem paginação.

SERATA de ritmica e ballet. Correio do Povo. Porto Alegre, 1935. Sem paginação.

SOCIEDADE de concertos sinfonicos "club haydn". Diário de Notícias. Porto Alegre, 17/07/1932. Sem paginação.

SRA. MINA black-eckert. Diário de Notícias. Porto Alegre, 27/11/1929. Sem paginação.

TORNEIO estadual de eugenia e de beleza. Diário de Notícias. Porto Alegre, 09/06/1929. Sem paginação.

UMA OBRA grandiosa a realizar-se no Rio Grande do Sul. Diário de Notícias. Porto Alegre, 11/08/1929. Sem paginação.

autoras

Carolina Dias: Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Especialista em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física (PUCRS). Sócia proprietária da Oito Tempos Danças de Salão. Pesquisadora e intérprete em dança através das modalidades de Danças de Salão, Dança jazz e Dança Contemporânea.

Janice Zarpellon Mazo: Doutora em Ciências do Desporto pela Universidade do Porto (UP). Mestre em Ciência do Movimento Humano (UFSM). Especialização em Técnica Desportiva - Voleibol (UFSM) e Especialização em Pesquisa Curricular (UFSM). Licenciada em Educação Física (UFSM). Exerce o cargo de professora associada da Escola de Educação Física (ESEF) da UFRGS, onde atua nos cursos de Licenciatura e de Bacharelado em Educação Física e no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano.

Editora:



Projeto Editorial:



Apoio:



Formato: A5 (14,8 x 21 cm); Acabamento Brochura com orelhas; Miolo em preto e branco; Papel Couche 150g; Capa Colorida; Nº de páginas 216.

LIVRO: **GINASTICA OU DANÇA:**
UMA HISTÓRIA DO INSTITUTO DE
CULTURA FÍSICA

AUTORAS: Caroline Dias e Janice Zarpellon Nazo

COLEÇÃO: **Estudos do Corpo**
Coordenação: Wagner Ferraz

EDITORA: **INDEPIn**

EDIÇÃO: 1(2014)

ISBN: 978-85-66402-09-4

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-66402-09-4



9 788566 402094