

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História



Dissertação de Mestrado

O PALCO COMO DESEJO:

A trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo

Mariana Rockemback da Silva

Pelotas, 2019

Mariana Rockemback da Silva

O PALCO COMO DESEJO:

A trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S586p Silva, Mariana Rockemback da

O palco como desejo : a trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo / Mariana Rockemback da Silva ; Larissa Patron Chaves Spieker, orientadora. — Pelotas, 2019.

172 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Arte. 2. Biografia. 3. Dança. 4. Traje de cena. 5. Processos criativos. I. Spieker, Larissa Patron Chaves, orient. II. Título.

CDD : 704.042

Mariana Rockemback da Silva

O PALCO COMO DESEJO:

A trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Ciências, Programa de Pós-Graduação História, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 03/06/2019

Banca examinadora:

.....
Prof.^aDr^a. Larissa Patron Chaves (Orientadora)

.....
Prof. Dr. Alexandre Karsburg (examinador)

.....
Prof.^aDr^a. Carmen Anita Hoffmann (examinadora)

.....
Prof. Dr. Edgar Gandra (examinador)

Agradecimentos

É com muita emoção que escrevo estes agradecimentos, sinto-me abençoada por ter tantas pessoas que cruzaram e coloriram minha trajetória até aqui. Primeiramente agradeço à Deus, o responsável por iluminar meu caminho, me dar forças e prover tudo o que precisei e ainda mais para realizar este mestrado. Agradeço à Larissa Patron, minha orientadora que com delicadeza e competência me encorajou sempre a desbravar os percursos na construção desta dissertação. À Antônia Caringi de Aquino, minha eterna gratidão por toda confiança e abertura me disponibilizando o material necessário e por toda honestidade nos depoimentos. Agradeço à banca, Edgar Gandra, Carmen Hoffman e Alexandre Karsburg, pela dedicação na leitura e por todas as importantes contribuições. À Edgar Gandra agradeço o acolhimento ao Programa de Pós Graduação em História – UFPel, tendo sido meu primeiro contato no mesmo. És inspiração como um exemplo de professor que incentiva o voo dos alunos, diminuindo meus medos me fizeste acreditar que minha pesquisa seria possível e eu seria capaz. Obrigada! Carmen Hoffmann, difícil pensar em minha trajetória acadêmica e não lembrar de ti, grande mulher que me inspira como artista, pesquisadora e professora. Tive a honra de conviver contigo e aprender observando tua força, coragem, energia e dedicação em tudo que te determinas à fazer. Grata pelo afeto e por todo efeito que ele causou na minha vida. Ao professor Alexandre Karsburg que de forma tão atenciosa contribuiu no período de qualificação, potencializando novos olhares para a pesquisa. Tua leveza enquanto pesquisador me inspira, obrigada! Agradeço ao Zimra Studio de Dança, lugar onde me realizo como profissional e à todos os meus alunos que tanto me incentivam à continuar, como também me inspiram. Ao David Fevii, parceiro que me apoiou com muito amor na finalização desta escrita, levarei sempre comigo tua dedicação. Aos meus avós orgulhosos, sempre interessados em compreender aquilo que faço. Certamente o plantio deles nos estudos de seus filhos, refletiu em minha formação no presente. À minha mãe, minha companheira e a pessoa que mais amo na vida, Eunice Santos, todo meu agradecimento. Por todo incentivo, por acreditar em mim até mesmo quando eu não acredito, por me proporcionar a arte, a dança e todas as vivências que me transformaram em quem sou hoje, te agradeço! Finalizo agradecendo a vida, a arte, a história e os encontros. Avante!

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música.

Friedrich Nietzsche

Resumo

SILVA, Mariana Rockemback da. O Palco como Desejo: A trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo. 2019. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

A presente escrita, buscou registrar a biografia de Antônia Caringi de Aquino, artista multifacetada que inicia como bailarina, se torna professora e descobre-se enquanto produtora de espetáculos, assim como figurinista. Uma das primeiras expoentes da dança na cidade de Pelotas-RS possui traços singulares em sua forma de criar. O trabalho se afirma enquanto registro da vida de uma mulher artista, bem como a através da investigação de seus processos criativos e suas produções, desvela a sociedade que a circula. O objetivo geral da pesquisa busca investigar a trajetória de Antônia Caringi de Aquino, através de suas produções artísticas e seus processos de criação do início ao fim de sua carreira profissional, a fim de vislumbrar as relações sociais e de liberdade de atuação que atravessaram suas escolhas no contexto que a recebeu. Problematiza-se o ser mulher e artista; seus processos criativos como forma de revelar uma biografia excepcional normal; compreender o contexto que abraça as produções de Antônia neste período; relacionar as criações de Antônia dentro do viés da autoralidade x modernidade e destacar o papel da artista para a história da arte em pelotas e região. Para o desenvolvimento da pesquisa, foi necessária a aproximação teórica acerca de Biografia, Micro-História e História das Mulheres. A biografia em sua delicadeza de compreender um indivíduo que é resultado de uma vida inteira, infância, juventude e vida adulta. A micro-história que busca o particular do indivíduo, através das pistas e das singularidades, na redução da escala de análise proporciona maior envolvimento na investigação acerca da produção de Antônia, assim como encontra traços de uma mulher artista excepcional normal. Diante disto, o olhar micro-histórico ressalta as escolhas de cada sujeito, vistas como pertencentes do processo histórico. Salienta-se a importância do processo de criação como fonte histórica, na medida em que ele permite “lançar luzes” sobre a sociedade e as suas formas de produção e leitura do mundo. A História das Mulheres, nos permite encarar os papéis e possíveis caminhos que revelam o ser mulher enquanto artista, problematiza Antônia como uma mulher produtora de imagens, dentro do campo das artes que foi de difícil inserção profissional. Para a realização desta dissertação e coleta de materiais enquanto fontes, iniciamos pelos arquivos pessoais e a discussão do “arquivar a própria vida”, como meio de preservar a memória e os registros sobre si. Dentro dos arquivos pessoais encontra-se uma multiplicidade de fontes, como fotografias, recortes de jornais, documentos oficiais, cartas, croquis e programas de espetáculo neste caso específico. Assim, é preciso esgotar e entrecruzar delicadamente as fontes para uma escrita coerente e que revele a trajetória do indivíduo pesquisado. Para contrapor aos arquivos ou contribuir complementando-os foi utilizada a História Oral, a partir de entrevistas com a artista que buscavam compreender sua trajetória, relação familiar e profissional, bem como seus processos criativos, especialmente do espetáculo “O Guarany”, destacado por Antônia como sua maior e mais importante produção. A memória se faz presente e assim é construído um trabalho que relaciona diversas áreas do conhecimento, propondo também um alargamento nas fronteiras disciplinares. Constata-se nesta pesquisa a potência de investigar a trajetória de mulheres artistas, e a importância de promover tal registro visto a urgência que possuem os arquivos de serem desbravados, sejam documentais ou orais. Para compreender os caminhos desenhados

por artistas na atualidade, seja na cidade de Pelotas- RS ou demais lugares do país e no mundo, é necessário que compreendamos os caminhos abertos pelos anteriores. Como forma de resistência ao esquecimento neste trabalho estaca-se a trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo devido à sua contribuição para a arte no município no qual atuou e por sua atuação excepcional nas produções e processos criativos.

Palavras-Chave: Arte, Artista, Mulher, Dança, Traje de Cena, Processos Criativos, Produção.

Resumen

SILVA, Mariana Rockemback da. El escenario como deseo: La trayectoria de Antonia Caringi de Aquino como centro del espectáculo. 2019. Disertación de Maestría - Programa de Post-Graduación en Historia, Universidad Federal de Pelotas, 2019.

La presente escritura, buscó registrar la biografía de Antônia Caringi de Aquino, artista multifacetada que se inicia como bailarina, se vuelve profesora y se descubre como productora de espectáculos, así como figurinista. Una de las primeras exponentes de la danza en la ciudad de Pelotas-RS posee rasgos singulares en su forma de crear. El trabajo se afirma como registro de la vida de una mujer artista, así como a través de la investigación de sus procesos creativos y sus producciones, desvela la sociedad que la circula. El objetivo general de la investigación busca investigar la trayectoria de Antônia Caringi de Aquino a través de sus producciones artísticas y sus procesos de creación del inicio al final de su carrera profesional, a fin de vislumbrar las relaciones sociales y de libertad de actuación que atravesaron sus elecciones en el contexto que la recibió. Se plantea el ser mujer y el artista; sus procesos creativos como forma de revelar una biografía excepcional normal; comprender el contexto que abraza las producciones de Antônia en este período; relacionar las creaciones de Antônia dentro del sesgo de la autoridad x modernidad y destacar el papel de la artista para la historia del arte en pelotas y región. Para el desarrollo de la investigación, fue necesaria la aproximación teórica acerca de Biografía, Micro-Historia e Historia de las Mujeres. La biografía en su delicadeza de comprender a un individuo que es el resultado de una vida entera, la infancia, la juventud y la vida adulta. La micro-historia que busca el particular del individuo, a través de las pistas y de las singularidades, en la reducción de la escala de análisis proporciona mayor implicación en la investigación acerca de la producción de Antônia, así como encuentra rasgos de una mujer artista excepcional normal. En este sentido, la mirada micro-histórica resalta las elecciones de cada sujeto, vistas como pertenecientes del proceso histórico. Se destaca la importancia del proceso de creación como fuente histórica, en la medida en que permite "lanzar luces" sobre la sociedad y sus respectivas formas de producción y lectura del mundo. La historia de las mujeres, nos permite encarar los papeles y posibles caminos que revelan al ser mujer como artista, problematiza a Antonia como una mujer productora de imágenes, dentro del campo de las artes que fue de difícil inserción profesional. Para la realización de esta disertación y recolección de materiales como fuentes, iniciamos por los archivos personales y la discusión del "archivar la propia vida", como medio de preservar la memoria y los registros sobre sí. Dentro de los archivos personales se encuentran una multiplicidad de fuentes, como fotografías, recortes de periódicos, documentos oficiales, cartas, croquis y programas de espectáculo en este caso específico. Así, es preciso agotar y entrecruzar delicadamente las fuentes para una escritura coherente y que revele la trayectoria del individuo investigado. Para contrarrestar los archivos o contribuir complementándolos fue utilizada la Historia Oral, a partir de entrevistas con la artista que buscaban comprender su trayectoria, relación familiar y profesional, así como sus procesos creativos, especialmente del espectáculo El Guarany, destacado por Antonia como suya mayor y más importante producción. La memoria se hace presente y así se construye un trabajo que relaciona diversas áreas del conocimiento, proponiendo también una ampliación en las fronteras disciplinarias. Se constata en esta investigación la potencia de investigar la trayectoria de mujeres artistas, y la importancia de promover tal registro visto la urgencia que poseen los archivos de ser desbravados, sean documentales u orales. Para

comprender los caminos dibujados por artistas en la actualidad, sea en la ciudad de Pelotas-RS o en otros lugares del país y en el mundo, es necesario que comprendamos los caminos abiertos por los anteriores. Como forma de resistencia al olvido en este trabajo se destaca la trayectoria de Antonia Caringi de Aquino como centro del espectáculo debido a su contribución al arte en el municipio en el que actuó y por su actuación excepcional en las producciones y procesos creativos.

Palabras Clave: Arte, Artista, Mujer, Danza, Disfraz de escena, Procesos creativos, Producción.

Lista de figuras

Figura 1: Retrato de Dona Mimi, por volta dos 80 anos. Fonte: Arquivo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	45
Figura 2: Fotografia de Casamento de Antônio e Noemi. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	49
Figura 3: Família posando para foto na praia do Cassino/RS, onde costumavam veraneiar. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	50
Figura 4: Monumento inspirado na mulher Noemi, localizado na Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas-RS. Fonte: Imagem retirada do site da Prefeitura de Pelotas. Disponível em: < http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/dez-monumentos-da-praca-contam-a-historia-de-pelotas >	51
Figura 5: Inauguração da escultura “O laçador” em Porto Alegre/RS, com a presença de Leonel Brizola, governador no período, 1958. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi	52
Figura 6: Porta Retrato com fotografia de Antônia e sua mãe, Noemi. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	55
Figura 7: Antônia por volta dos 5 anos. Fonte: Acervo Pessoal da Artista	57
Figura 8: Antônia à direita e sua prima e colega de classe Maria Rita à esquerda, brincando de dançar no Cassino em veraneio nas férias. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi	60
Figura 9: Antônia e colegas de classe posando para foto após espetáculo no Teatro 7 de Abril. Fonte: Recorte de Jornal do Acervo Pessoal Antônia Caringi	61
Figura 10: Antônia Caringi de Aquino posando para foto pós espetáculo. Fonte: acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino	62
Figura 11: Antônia eleita rainha dos estudantes, vestindo faixa ao lado de colega representante do ano anterior. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	63
Figura 12: Antônia Caringi de Aquino com 17 anos, dançando Fausto. Fonte: Acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino	65
Figura 13: Antônia e a irmã mais velha Fernanda, em viagem à Europa com os pais, no ano de 1967. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	66
Figura 14: Amadeu e Antônia em cerimônia de noivado com os pais de ambos presentes. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	68
Figura 15: Casamento de Antonia e Amadeu Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	69

Figura 16: Primeiro Prospecto Apresentado em 1969. Fonte: Acervo Pessoal da Artista	71
Figura 17: Antônia representando a rainha de “Branca de Neve” em espetáculo de final de ano na escola São José. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	72
Figura 18: Antônia com uma de suas primeiras turmas da escola São José em mostra de final de ano. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	73
Figura 19: Antônia Caringi de Aquino e Mariza Hallal recebendo flores ao final do espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	76
Figura 20: Fachada do Theatro Guarany. Fonte: Retirado do site oficial do Teatro.	78
Figura 21: Recibo de pagamento de locação do Theatro Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	79
Figura 22: Gráfico 1	80
Figura 23: Gráfico 2.	81
Figura 24: Placa de Bronze fixada ao Teatro Guarani pelos 10 anos de trabalho com dança. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	83
Figura 25: Recorte de Jornal encontrado na pasta “Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino – Currículo”. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	85
Figura 26: Jacqueline Lucas da Silva e Édison Garcia representando os personagens Swanilda e Franz, como as Amigas estão Ana Paula Silveira, Antonella Caringi de Aquino, Fabiana F. Hallal, Paula M da Fonseca. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	87
Figura 27: Solicitação de manifestação em comemoração aos 18 anos da Escola de Ballet Antonia Caringi de Aquino pelo vereador Mansur Macluf. Fonte: Acervo Pessoal da Artista	88
Figura 28: Bailarinos em cena no Espetáculo Sinfonia em Paris em 1988. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	90
Figura 29: Recorte de Jornal em publicidade feita como divulgação do Espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal da Artista	91
Figura 30: Antônia na Câmara Municipal de Vereadores de Pelotas. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	92
Figura 31: Ana Botafogo e Paulo Rodrigues dançando Paqueta, e alunas da escola em cena de My Fair Lady em Espetáculo Broadway Serenade, 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	94
Figura 32: Carta de Ana Botafogo para Antônia Caringi de Aquino, 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino	96

Figura 33: Recorte do jornal Opinião Pública, do dia 2 de julho de 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	97
Figura 34: Programa de Espetáculo “Broadway Serenade” 1991. Fonte: Acervo Pessoal de Antonia Caringi de Aquino.	99
Figura 35: Antônia junto ao marido, filha e mãe em comemoração pelo aniversário da escola e realização do espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	100
Figura 36: Foto do Recorte do Jornal Diário Popular - 1992. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	102
Figura 37: Prospecto do espetáculo A Moreninha e ensaio fotográfico feito com Alessandra Becker com figurino no Museu Municipal Parque da Baronesa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	104
Figura 38: Antônia e Alessandra em ensaio fotográfico com figurino de A Moreninha no Museu Municipal Parque da Baronesa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	104
Figura 39: Antônia Caringi de Aquino juntamente com Nora Esteves e Paulo Rodrigues, pós-espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	106
Figura 40: Programa do Espetáculo Sissi. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	108
Figura 41: À esquerda, Antônia a caminho de retirar o tecido em cima de sua placa e inaugurá-la no Theatro Sete de Abril. À direita, Antônia e sua filha Antonella posando para fotografia ao lado da placa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	110
Figura 42: Recorte de jornal em divulgação do espetáculo “Raymonda”. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	111
Figura 43: Programa do Espetáculo O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	124
Figura 44: Taberneiras, Mercadoras, e Jesuíta reunidos aguardando navegador com as mercadorias. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	125
Figura 45: Ana Botafogo representando Ceci quando busca na gaiola o colibri e em seguida o solta. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	126
Figura 46: Peri em cima da pedra quando surge pela primeira vez em cena. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	129

Figura 47: Pas de deux de Ana Botafogo e Paulo Rodrigues em O Guarany. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	130
Figura 48: Cenas retiradas do vídeo original, da chegada dos índios à caçada até a morte de Flor da Nação. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	131
Figura 49: Casario no centro ao fundo da imagem. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	133
Figura 50: Croqui de painel para Cenário do Ballet O Guarany por Eribaldo Ramos. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	134
Figura 51: Peri e Ceci em cima da pedra na finalização do espetáculo O Guarany. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	135
Figura 52: Recorte de Jornal contendo divulgação do Espetáculo “O Guarany”. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	138
Figura 53: Foto presente na matéria do Jornal Zero Hora no dia 15 de outubro de 1990. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	139
Figura 54: Projeto do Espetáculo O Guarany,1990. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	141
Figura 55: Placa fixada no Teatro Guarany, Pelotas em homenagem à produção O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	144
Figura 56: Antônia ao final do espetáculo O Guarany recebendo os aplausos do público. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	145
Figura 57: Antônia junto aos croquis de O Guarany e figurinos na sua escola de Ballet. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	147
Figura 58: Montagem com croquis de figurinos do Corpo de Baile. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi.	151
Figura 59: Colagem feita com croqui da personagem Sertanista de O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	153
Figura 60: Recorte do Croqui da personagem Sertanista de O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	154
Figura 61: Croquis dos trajes de cena dos personagens D. Antônio de Mariz e Dona Lauriana. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	155
Figura 62: Cena que os índios ficam À espreita nas caçadas. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	156

Figura 63: Os três figurinos que Ceci usada no ballet O Guarany, fotografias referentes ao 1º,2º ato e epílogo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.	158
Figura 64: Antônia Caringi de Aquino ao final do espetáculo com Pau Rodrigues que interpretou Peri no espetáculo O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi. .	159
Figura 65: Recorte do Jornal Diário Popular, 1º de novembro de 1997. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.....	161

Lista de Tabelas

Tabela 1.....74
Tabela 2.....122
Tabela 3.....142
Tabela 4.....143

Sumário

CAPÍTULO I

Os Bastidores	11
----------------------------	-----------

1. 1 Bilheteria

(Introdução)	12
--------------------	----

1. 2 No camarim

(Biografia, Micro-História e História das Mulheres).....	23
--	----

1. 3 De frente para o espelho

(A história a partir das narrativas – o arquivar a própria vida e a multiplicidade de fontes)	31
---	----

1. 4 O sussurro por trás das coxias

(História Oral e memória).....	37
--------------------------------	----

CAPÍTULO II

O Palco	43
----------------------	-----------

2. 1 Entre a herança familiar e o construir-se como artista	44
--	-----------

2. 2 O abrir das cortinas: Os primeiros passos de Antônia Caringi de Aquino no contexto artístico	55
--	-----------

2. 3 A escola de Ballet Antônia Caringi e suas produções	70
---	-----------

CAPÍTULO III

A Cena	114
---------------------	------------

3. 1. O acender das luzes

(O Guarany - 1990).....	115
-------------------------	-----

3. 2 O processo de Cri-AÇÃO

(A construção do espetáculo)	122
------------------------------------	-----

3. 3 Vestindo o Espetáculo

(Trajes de Cena de <i>O Guarany</i>)	147
---	-----

Considerações finais

(A cena como experiência histórica)	164
---	-----

Referências	166
--------------------------	------------

Apêndices..... 172



CAPÍTULO I

Os Bastidores

1. 1 Bilheteria

(Introdução)

Enquanto mulher, artista e pelotense a voz que dou à Antônia Caringi de Aquino é provavelmente minha própria voz atravessada pelo tempo e fluída pelos fazeres artísticos vivenciados. Aos passos de minha mãe, bailarina clássica e artista plástica formada pela UFPel residente na cidade de Pelotas, me tornei artista. Iniciando minha trajetória na dança ainda muito pequena e mais tarde me tornando bailarina, coreógrafa e figurinista desenhei, assim, minhas difíceis escolhas, visto a dificuldade de ser artista em nosso país atualmente. Formei-me pela UCPel, em Design de Moda devido ao meu amor pelos trajes de cena e tudo o que vestia minha arte. Minha aproximação com a artista se desenvolveu através dos relatos de minha mãe ao contar sobre sua vivência na dança, na escola Gonzaga, com a professora de ballet Waldélia Santos, mas destacava sempre o Ballet Antônia Caringi como um sonho distante de infância.

Em 2013, ingressei no Curso de Dança-Licenciatura da UFPel e, em um trabalho proposto na disciplina de História da Dança, entre vários nomes citados precisávamos escolher um expoente da dança em Pelotas para apresentar sua trajetória em aula. Em uma turma com mais ou menos 30 alunos, apenas eu reconheci o nome de Antônia Caringi de Aquino e logo a escolhi para entrevistar. Ao realizar a entrevista, que visava superficialmente tocar na trajetória de artistas da cidade, descobri um incrível acervo e uma artista sensível com realizações muito maiores do que eu imaginava. Acima de desbravar o acervo encantador de Aquino, naquele momento desejei registrar, através do olhar histórico sua vivência como artista na cidade, este olhar interpretativo da história que nos aproxima do passado, e faz-nos problematizar e compreender o presente de forma preciosa.

Sendo um trabalho inédito, creio ser enriquecedor a pesquisadores da área da História e das Artes, da mesma forma que para artistas, mulheres, pelotenses, diante da escassez de material que disserte acerca da história e memória do espetáculo cênico local. Destaca-se a importância deste trabalho e do ineditismo do mesmo, visto o quão urgente é promover o registro do acervo da artista Antônia Caringi de Aquino que, por anos, conserva fontes diversas como meio de resistir ao

tempo e ao esquecimento, herança do passado que relaciona a questão patrimonial. Da mesma forma, compreender a história a partir de uma diversidade das fontes é enriquecedor, nos permite observar os fatos a partir de um olhar que dialoga com outras áreas do conhecimento. Nesta pesquisa entendemos os registros também como forma de compreender a contemporaneidade vivida, o espaço no qual os artistas atuam hoje e, assim, criar consciência de um caminho histórico que escoar até os momentos atuais.

Sendo uma das características desta pesquisa o desejo do alargamento de fronteiras disciplinares, pode-se entrecruzar caminhos teóricos a fim de perceber cada forma de olhar como uma nova maneira de ver possibilidades e potencialidades. Novos problemas de pesquisa colocam-se como desafios teóricos e metodológicos, fazendo com que abordagens transdisciplinares possibilitem um novo olhar sobre uma diversidade de fontes.

Assim, a presente pesquisa busca, através da trajetória histórica da artista pelotense Antônia Caringi de Aquino, analisar os atravessamentos de suas produções e seus processos criativos, como atuante do espetáculo. Enquanto uma possibilidade de revelar os percursos artístico-culturais da cidade de Pelotas investiga-se as transformações na sua escola de ballet, até chegar ao espetáculo "O Guarany", que recebe devido destaque pela importância na carreira da artista. A artista, Antônia Caringi de Aquino, é destacada nesta pesquisa como centro do espetáculo, uma vez que tinha como diferencial a atuação em todas as áreas da concepção de um espetáculo de dança, participava e contribuía na criação do cenário, da partitura musical e corporal e, ainda, existia uma relação forte com o traje de cena que foi sempre assinado especialmente por ela. Antônia foi uma das primeiras pelotenses a consolidar uma escola de dança na cidade e possuía características singulares em suas criações, diante disto deseja-se investigar esta mulher enquanto artista, e esta artista enquanto mulher.

Desta maneira é importante destacar o contexto que promove o surgimento de Antônia, situando o leitor acerca do universo que permeia a trajetória da artista pesquisada, a fim de referenciar também o que já foi escrito sobre ela. Pode-se iniciar a partir dos primeiros movimentos da dança na cidade onde se passa a pesquisa, Pelotas. Segundo Magalhães (2008), o ballet pode funcionar como um

espelho, refletindo a valorização cultural que desenhava sua crescente na economia e urbanização. Causada pela produção do charque, a cidade ficou marcada pela ascensão econômica no século XIX e sofrendo influências europeias, onde os rapazes da alta sociedade iam estudar, houve incentivo em prol de um refinamento do gosto cultural, um certo esforço para a valorização das artes.

Contendo o Teatro Sete de Abril, fundado em 1834, e o Teatro Guarany, inaugurado em 1921, a cidade de Pelotas recebe inúmeras produções artísticas, tanto locais quanto de renome internacional e incentiva, assim, a produção local ao consumo das artes e a produzir arte (SABALLA; SILVA, 1998, p. 20, 21). Sobre a dança, Nascimento (1999, p.158), aponta que, é a partir de meados da década de 1930 que surgem seus primeiros movimentos. Surge o Instituto de Cultura Física Feminina, idealizado por Baby Nunes de Souza, que trouxe do Rio de Janeiro uma metodologia que cruzava ballet clássico e ginástica rítmica. Esta forma de ensino que Baby Nunes trazia como novidade vinha da formação de professores de Educação Física no Rio de Janeiro, onde a mesma estudou (PRATES, 2014, p. 498).

A professora Baby Nunes desenvolveu um grande papel na cidade de Pelotas em prol da consolidação do balé clássico, preparando caminhos para futuras sucessoras como Antônia Caringi e Dicléia Ferreira de Souza (RUBIRA, 2014). Prates (2014), ainda cita um espaço que chama de “fundamental” para a história da dança em Pelotas, o Liceu Palestrina, dirigido por Maria Amélia Perez Wrege, que também lecionava acordeon na escola. Antes, o Liceu era uma filial dos cursos de Porto Alegre, dirigidos pelo maestro italiano Ângelo Crivellaro (1891-1957), chamado de Conservatório de música Ângelo Crivellaro, e foi inaugurado em Pelotas em 1952, na rua Quinze de Novembro nº 804. Em homenagem à Crivellaro, após sua morte, Maria Amélia desvinculou sua escola da de Porto Alegre e deu seu nome ao Liceu. Neste espaço foram ofertadas, então, as primeiras aulas de balé clássico em Pelotas, inicialmente dadas por Miriam Guimarães, bailarina do Rio de Janeiro. Um tempo depois Miriam retorna ao Rio e chega em Pelotas Dicléia Ferreira de Souza, uma carioca recém-casada com um médico pelotense. Dicléia toma o lugar de Miriam e começa a lecionar dança no Liceu Ângelo Crivellaro. Pouco tempo depois inaugura uma escola própria, ativa até os dias de hoje (MICHELON, 2004).

Assim chegamos na artista em questão, Antonia Caringi de Aquino, filha do escultor Antonio Caringi e da poetisa Noemi Osório Caringi. Foi artista, bailarina e professora de dança, uma das protagonistas de um dos períodos mais ricos da produção artístico-cultural na cidade de Pelotas. Iniciou sua trajetória como bailarina aos cinco anos, onde fez aulas com Clara Corte, no Rio de Janeiro em uma das viagens de trabalho de seu pai e, em Pelotas, no Liceu dirigido por Maria Amélia Wrege. Posteriormente, também foi aluna da primeira turma da Escola de Ballet Dicléa Ferreira de Souza. Porém, em 1967, ao acompanhar o pai em uma viagem à Europa, amadureceu a ideia e possibilidade de dar aulas para crianças, mesmo que ainda sem pretensões de montar uma escola. Mais tarde, em 1969, começa a lecionar para crianças no colégio São José e, enquanto suas alunas cresciam, crescia também as produções da artista.

A artista revela desde o início de sua carreira, ainda menina, certa intimidade com o figurino, fazendo parte de seu encantamento pela dança e seu desejo de criar. Portanto, o figurino recebe devida atenção na escrita visto a proximidade da artista com o mesmo, revelando, também, aspectos que elucidam a representação da arte no período e de liberdade de atuação de Antônia no contexto que a recebe. Neste período existe uma grande produção de artes cênicas em Pelotas, teatro, dança e música recheavam as atividades culturais desenvolvidas na cidade. Deste modo, a trajetória de Antônia é como uma janela que possibilita vislumbrar e investigar um contexto de criação.

Antônia, pelotense pioneira ao consolidar uma escola de dança na cidade, possui características singulares em suas criações, confirmando a potência criadora da artista e a problematização de uma mulher produtora de imagens. Dentro da temporalidade da pesquisa em questão, compreende-se que ao chegarmos nos anos 1980, encontramos diversos fatores que devido ao movimento feminista, reverberam em artistas que criam com a consciência do ser mulher. Sendo assim, é deveras relevante o olhar atento à relação de mulher artista, que consciente ou não legitima um debate que avança no período investigado.

Em um período significativo da interação da artista no contexto municipal, a década de 1985 e 1995 é marcada pela efervescência da Escola de Ballet de Antônia Caringi. Neste momento da produção artística que Caringi estreou, uma

obra autoral com enredo baseado em um conto da literatura brasileira chamado “O Guarany”, do autor José de Alencar. Tal espetáculo, além de possuir características interessantes para uma análise como, por exemplo, a relação de uma produção autoral, também carrega em si certo destaque dentre as demais obras, sendo aclamado pela crítica e público em geral. Através da concepção deste espetáculo, que recebe destaque nesta pesquisa, e mais especificamente dos trajes de cena desenvolvidos pela artista busca-se, através dos processos criativos, adentrar as camadas que constroem definidas imagens, bem como compreender os modos de fazer do período.

A partir do processo criativo de Antônia serão investigadas transformações, permanências, comportamentos sociais, abertura cultural e o que podem nos dizer as memórias e imagens da artista acerca da sociedade à qual pertence. É em 1985 que, rompendo os portões da Escola São José, é inaugurada em um espaço próprio a Escola de Ballet Antônia Caringi. Segundo nossa constatação, esta escola “nas décadas de 1970 até 1990, foi destaque no cenário nacional e internacional da dança com os espetáculos que apresentou ao público, principalmente, com a adaptação para balé da ópera *O Guarany* de Carlos Gomes – a partir da obra de José de Alencar” (PRATES, 2014, p. 499).

A autora ainda comenta que o espetáculo *O Guarany* alcançou repercussão nacional e foi aplaudido pela crítica. A estréia do Ballet Ópera “O Guarany” foi em 1990, na cidade de Porto Alegre, no Teatro da Ospa, contando com a participação da sua orquestra sinfônica e o coral da Ospa. Adaptada para o ballet, o espetáculo foi baseado no romance de José de Alencar e na Ópera de Carlos Gomes, unindo a dança, a música e a literatura, sendo sua produção uma característica híbrida e completamente autoral da artista.

Através de uma narrativa visual, o espetáculo desejava redesenhar, por meio de uma história de amor, o Brasil em meados de 1600, a relação de um índio (Peri) e a filha de um fidalgo português (Ceci). A narrativa é permeada de romance e aventura onde o amor vence e perpassa toda e qualquer relação social divergente. Para interpretar o índio Peri e a jovem Ceci foram convidados os primeiros bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na época, Paulo Rodrigues e Ana Botafogo.

Prates (2014) destaca algo que é visto como diferencial na obra de Antônia – uma criação rara e autêntica que bebe na história nacional para a criação em dança.

Reforço o trabalho de autores que têm registrado a história da dança e contribuído na feitura de trabalhos que promovam a cena, e o cenário das artes como lugar de fazer história. Hoffmann (2015), em sua tese de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, trata de forma analítica o Curso de Dança Licenciatura Plena da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), curso pioneiro no Rio Grande do Sul com abertura nos anos 1998. Registra neste trabalho a inovação que representava a abertura do curso e o contexto histórico-social que o circulava. O trabalho contribui no registro acerca da qualificação da atividade profissional em dança, e reforça o protagonismo do mesmo. O trabalho discorre sobre o ensino superior em dança no Brasil, a partir do período que nesta pesquisa a artista Antonia Caringi, encerra as atividades de sua escola. Pode, de alguma maneira, expor certa mudança no cenário da dança, uma transformação na compreensão profissionalizante das artes¹.

Já Lindsey (2013), e sua dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, pesquisa os processos criativos de Zoé Degani, artista plástica e cenógrafa de Porto Alegre. Entre os anos de 1993 e 2012, visa investigar a intervenção de seu trabalho na cena teatral e na dança. A autora abeira-se diante da autoralidade de Zoé e seus processos de criação como meio de compreender e registrar o quanto a manipulação do espaço cênico e dos signos visuais afetam a obra na qual estão inseridos. Esta pesquisa abarca a vivência de uma artista de forma poética e esmiúça os fazeres artísticos de uma mulher que é colocada como protagonista.

O professor Benito Bisso Schmidt, da UFRGS, ligado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, departamento de história, coordenou de 2003 à 2010 um projeto de pesquisa chamado: Gildíssima: mito, memória, gênero, militância e alta sociedade na trajetória de Gilda Marinho (1900-1984). O projeto dedicava-se à construção da biografia histórica da jornalista gaúcha Gilda Marinho (1906-1984), resultando em diversos artigos e textos completos publicados sobre Gilda, por alunos e pelo próprio professor, divulgando a vida e feitos dessa mulher. Em 2009

1. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2525/1/467134.pdf>>

Gilda também aparece no livro *Memórias e narrativas (auto)biográficas*, organizado por Schmidt e Ângela de Castro Gomes. Todo este trabalho de pesquisa, em torno da trajetória de Gilda, baseia-se no questionamento acerca de sua atuação em diferentes campos profissionais, pessoais e políticos. Problematiza-se a relação de mulher e de excepcional, visto que transgredia os papéis comuns determinados a mulheres. Ficou famosa como jornalista na cidade de Porto Alegre sendo definida, também, como padrão de beleza para a alta sociedade porto-alegrense. Também filiou-se a partidos como PCB, PSB E PTB, posicionando-se politicamente. Schmidt debruçou-se na biografia de Gilda por compreender que uma vivência não pode ser considerada linear e homogênea, pelo contrário, a mesma mulher que é símbolo de beleza pode ser uma militante política, posições que são, muitas vezes, colocadas como oposição. Schmidt busca contribuir através da biografia de Gilda, para problematizar a relação de memória na cidade pesquisada. Sendo assim, contribui e reafirma o fazer história através de uma biografia feminina, acentuando a relação de gênero na mesma, bem como compreendendo os sistemas sócio-históricos do contexto que cerca a mesma.

Todos esses trabalhos citam pioneirismo, autoralidade ou o excepcional, assim como incluem mulheres enquanto protagonistas. A contribuição para a área das artes, ou no campo feminino no geral das profissionais mulheres, ganham espaço com as biografias e criam registros de si mesmas. Assim acredito que a biografia de Antônia Caringi contribui na cidade de Pelotas, como forma de lançar luzes acerca dos caminhos das artes, da dança e das mulheres no município.

Esta dissertação divide-se em três capítulos, sendo que o primeiro se caracteriza como uma discussão teórico-metodológica. Como fundamentação teórica da escrita, o trabalho parte da Biografia, segundo autores como Benito (2006), o olhar Micro-Histórico, segundo autores como Ginzburg (2012), e Levi (2006), diante da expressão “excepcional normal” que nos desacomoda ao pensar uma trajetória de artista, bem como permite o olhar focado às singularidades e particularidades de um sujeito, e História das Mulheres, segundo Perrot (2007). O uso da Biografia promove a compreensão do todo, da construção do sujeito enquanto indivíduo; já na Micro-história a redução da escala de análise proporciona maior envolvimento na investigação acerca da produção artística e os processos

criativos do mesmo nesta pesquisa específica. A História das Mulheres nos permite encarar os papéis e possíveis traços que revelam o ser mulher enquanto artista, bem como possibilita problematizar esta relação. Salienta-se a importância do processo de criação como fonte histórica, na medida em que ele permite “lançar luzes” sobre a sociedade e as suas formas de produção e leitura do mundo. Diante disto, o olhar micro-histórico ressalta as particularidades das escolhas de cada sujeito, vistas como pertencentes do processo histórico.

Em seguida trata-se dos arquivos pessoais, segundo Artières (1998), e a multiplicidade de fontes. Entre inúmeras visualidades encontradas foi preciso discutir as imagens segundo Mitchell (2015), que traz a cultura visual, diante da presença das fotografias problematizamos tal fonte nesta pesquisa segundo Mauad (1996). Fechando a discussão do capítulo, aparecem ferramentas teórico-metodológicas: a Memória, segundo Candau (2012), e Perrot (1989); e a História Oral, segundo Portelli (2016), e Alberti (2005). Parte importante da pesquisa, uma vez que lida diretamente com os depoimentos da artista, que relata seus processos criativos, e cujos dados que não seriam possíveis através de intermediários.

No segundo capítulo adentramos na trajetória pessoal de Antônia Caringi, inicialmente buscando conhecer seu universo proporcionado por seus pais. Trata-se, aqui, brevemente da trajetória dos pais e a relação de uma possível interferência na vida de Antônia. Em seguida vem o mergulho no indivíduo, ainda em seus primeiros passos, da infância à juventude. No fechamento do capítulo, entre vida pessoal e artística, quando as coisas se misturam e se pode conhecer o início e as transformações pelas quais passa sua escola.

No terceiro capítulo o espetáculo “O Guarany” é esmiuçado, de maneira a problematizar os traços de autoralidade da artista nos processos de montagem para a obra e a inovação que a mesma representa para a cidade. É investigada a criação dos trajes de cena para o espetáculo, como uma forma de reconhecer sua face figurinista, que por anos ficou de certa forma, escondida atrás da diretora e produtora Antônia Caringi de Aquino. Em seguida, nas conclusões finais, resgatamos a discussão acerca de sua trajetória enquanto excepcional normal.

No que diz respeito ao cruzamento dos documentos encontrados no acervo pessoal da artista, o uso dos mesmos colabora com as fontes orais, enriquecendo e

possibilitando maior compreensão acerca de datas e acontecimentos específicos. As etapas metodológicas do estudo, portanto, foram:

a) Feitura das disciplinas e amadurecimento da teoria e metodologia da pesquisa; b) Elaboração dos roteiros para entrevistas; c) Realizar as entrevistas e depoimentos com Antônia e os demais escolhidos; d) Transcrição das entrevistas; e) Coletar e organizar documentos (prospectos, convites de espetáculos e croquis) cronologicamente de 1969 ao último registro encontrado em 1997; f) Análise dos dados levantados.

É importante compreender o homem pertencente de um meio, comprometer-se diante do que cerca o sujeito e, de forma sensível, manter-se informado sobre o mundo nos quais o viveu. Podemos refletir, a partir de Perrot (2007), a importância do uso da História das Mulheres nesta pesquisa, quando a mesma cita o quão difícil foi a inserção da mulher no meio artístico, sendo a arte uma forma de criar o mundo, o uso da mesma pelas mulheres foi de certo modo privado, longe da profissionalização e, mais ainda, dos processos de criação autorais. Até 1900, quando foi permitida a entrada de moças na Escola de Belas Artes de Paris, o acesso verdadeiro de aprendizagem na arte era negado às mulheres. Desta forma compreende-se a necessidade de articular e acentuar o olhar à mulher, quando se trata de história e arte.

Diante desse lugar de fala dado à artista pesquisada houve, também, a necessidade de incluir o conceito de memória. As trajetórias estão conectadas ao campo da memória histórica por ser um conceito muito presente quando se trata dos indivíduos e seus feitos relacionados ao tempo e espaço (AUSTURIAN, 2015). Operando em seus efeitos e consequências materiais, como também nos desdobramentos imateriais e simbólicos, afetam-se gerações do passado, presente e futuro. Dessa maneira, a ênfase dada à memória se direciona não pelos acontecimentos de forma isolada, mas diante das camadas construídas no tempo, suas significações, a forma como se compôs e escoou ao se transmitir.

Portanto, nesse momento, darei maior ênfase na metodologia que busco utilizar nesta pesquisa. Assim, farei uma análise da metodologia de História Oral e suas possibilidades nesta proposta, bem como a investigação dos arquivos pessoais através da relação trazida por Artières (1998), de arquivar a própria vida. Aponta-se

no que diz respeito ao caráter metodológico, a relevância da História Oral diante da investigação que apresento nesta proposta de pesquisa, onde existem escassas fontes escritas e pouca historiografia. Sendo assim, para preencher diversas lacunas que permeiam uma pesquisa utiliza-se como recurso a conversão da voz em fonte. Deste modo, recorrer à História Oral será fundamental, devido à importância de trabalhar com os relatos e memórias de Antônia.

Seu valor consiste em que “[...] privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo” (ALBERTI, 1990, p.02). Segundo Meihy (2002), há três tipos principais de História Oral, sendo elas a História Oral de Vida; a História Oral Temática e, a Tradição Oral. Neste trabalho será utilizada com a artista pesquisada a História Oral de Vida, com o desejo de que a mesma redesenhe sua trajetória e acesse, por meio da memória, suas produções mais especificamente o espetáculo escolhido, Ballet Ópera “O Guarany”. A História Oral de Vida se caracteriza pela:

[...] independência dos suportes probatórios. As incertezas, descartabilidade da referência exata, garantem às narrativas decorrentes da memória um corpo original e diverso dos documentos convencionais [...] em particular, a história oral de vida se espalha nas construções narrativas que apenas se inspiram em fatos, mas vão além (MEIHY & HOLANDA, 2007, p. 32).

É revelado na História Oral intenso interesse com a memória dos esquecidos, em especial o desejo de dar visibilidade àqueles que não tiveram muitas oportunidades na historiografia como, por exemplo, nesta pesquisa a memória das mulheres artistas em Pelotas. Nesse sentido, através de entrevistas, será importante aflorar o processo de memória reavivada dos sujeitos, memória que nos permitirá adentrar em um cotidiano e contexto passado e nos conduzirá a novas reflexões e problematizações.

Por meio dos relatos deste chamado "arquivo vivo" situado no contemporâneo do processo histórico, houve em parte, o redesenhar de sua vida cotidiana. Respeito ao entrevistado e fidelidade no ato da transcrição serão cuidadosamente seguidos, tal como observa Verena Alberti (1990), “[...] a manutenção do discurso tal qual

proferido é mais um dado para apreender o clima da entrevista e as especificidades dos estilos de cada entrevistado”.

1. 2 No camarim

(Biografia, Micro-História e História das Mulheres)

Nesta pesquisa, o uso da biografia, seguido do olhar micro-histórico e a redução da escala de análise, proporcionam maior envolvimento na investigação acerca da produção artística e os processos criativos dos mesmos. A História das Mulheres nos permite encarar os papéis e possíveis traços que revelam o ser mulher enquanto artista. Salienta-se a importância do processo de criação como fonte histórica, na medida em que ele permite “lançar luzes” sobre a sociedade e as suas formas de leitura do mundo.

Pode-se atravessar a ideia de criação, visto que o sujeito monta visualmente imagens que estão disponíveis a ele socialmente. Diante disto, o olhar da micro-história ressalta particularidades das escolhas de cada sujeito, vistas como pertencentes ao processo histórico. Focar o olhar a um sujeito não implica a impossibilidade de retratar o contexto social geral no qual o indivíduo está inserido. Pelo contrário, potencializa os processos que reverberam e constroem o personagem, enfraquecendo a ideia de oposição entre singular e coletivo. É importante compreender o homem pertencente a um meio, comprometer-se diante do que cerca o sujeito e, de forma sensível, manter-se informado sobre o mundo no qual o objeto viveu.

O sujeito atua e afeta o mundo, assim como o mundo afeta o sujeito, transformando-o e significando sua existência. Esta aproximação é destacada por Ginzburg em sua reflexão “da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai, a não ser para entrar em delírio e em ausência de comunicação” (GINZBURG, 1987, p.27). Segundo Giovanni Levi (2006), a biografia reduz a escala de análise, mas isto não significa que existirá antagonismo entre a história do indivíduo e a história da sociedade nesse método. Abarcando diversos fatores, o estudo de uma trajetória nos apresenta um cenário maior que escoar através da vida do sujeito pesquisado.

Diante disso, concorda Levi (2006), expondo a possibilidade de romper com uma ideia de progresso histórico centrada apenas no grupo, afastando o indivíduo. Há o constante questionamento acerca do papel e a autonomia de um indivíduo

perante o seu grupo, seu protagonismo enquanto sujeito que constrói e é construído, visto nos atravessamentos dos acontecimentos e feitos cotidianos. O país, seu povo, sua época, etc., aliado à contribuição pessoal e obra de sua livre vontade, diz respeito aos agentes internos e externos, que devem ser minuciosamente colhidos para um estudo acerca de uma trajetória, visto que, estes arquitetam o sujeito (LORIGA, 1998).

Existindo diversas formas de compor uma trajetória, o autor cria sua própria maneira de ler, interpretar e escrever sobre o outro, porém mantém a intencionalidade de verdade. Ao ler e escrever sobre determinado indivíduo, fazemos referências a nossas próprias histórias, enquanto pequenos pedaços pertencentes de um enorme vitral. Diante disto, Karsburg (2015), aponta o debruçar-se diante das fontes para construir uma biografia. O autor afirma que,

Independentemente de se fazer biografia ou trajetória – toda ou parte da vida do sujeito – certos procedimentos devem se repetir: o principal deles é a reconstrução detalhada dos passos do biografado, com o máximo possível de fontes (de preferência fontes de natureza diferente), que devem ser sistematicamente confrontadas. Dessa análise nada simples das fontes devem emergir os diferentes contextos em que o indivíduo está inserido. Mas não quaisquer contextos, antes aqueles em que o sujeito efetivamente participa, que o envolvem, condicionando suas escolhas e neles interferindo (KARSBURG, 2015, p.34).

Assim, esta investigação trata da biografia da artista Antônia Caringi de Aquino, que vai além de um recorte temporal. Esquadrinha, a partir da infância, o seu construir-se como artista e dá enfoque ao período de maior intensidade nas suas produções, aprofundando-se no processo criativo do espetáculo “O Guarany”, que entra como protagonista na história de Antônia. Focando no sujeito, elencamos os fatos como indícios que demonstram a importância do recorte e, assim, variam as escalas.

Benito Bisso Schmidt (2012), aponta que a biografia ganhou nova força por inúmeros fatores, tais como a necessidade, a partir de personagens do passado, criar referências para pessoas do presente, reforçando identificações de classe, gênero, etc. Destaca, ainda, a importante influência da terceira geração dos Annales que dedicaram obras importantes a personagens individuais e a Micro-história, sob a perspectiva da análise acerca da liberdade individual em díspares contextos. Dessa forma, os historiadores atuais quiseram restaurar a participação dos indivíduos na

edificação dos laços sociais, resgatando a humanidade do sujeito que havia se distanciado devido ao paradigma estruturalista.

Para Loriga (1998, p. 248-249) “[...] o indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado”. A autora ilustra ainda mais seu pensamento quando nos diz que:

Só assim, por meio de diferentes movimentos individuais, é que se pode romper as homogeneidades aparentes (por exemplo, a instituição, a comunidade ou o grupo social) e revelar os conflitos que presidiram à formação e à edificação das práticas culturais: penso nas inércias e na ineficácia normativas, mas também nas incoerências que existem entre as diferentes normas, e na maneira pela qual os indivíduos, “façam” eles ou não a história, moldam e modificam as relações de poder. (LORIGA, 1998, p. 249).

Nesse mesmo caminho, ao analisar o funcionamento de um exército, Loriga (1998), revela o quão singular são as histórias de indivíduos que integram uma armada. Propõe, então, um tipo de biografia mais conhecida como “biografia coral”, na qual deve-se preservar o olhar nas características particulares e de forma fragmentada do sujeito. A autora acredita que os movimentos individuais revelam uma nova possibilidade à biografia, possibilitando o fim das “homogeneidades aparentes”. Diante disto, concorda Levi (2006), expondo a possibilidade de romper com uma ideia de progresso histórico, centrada apenas no grupo, afastando o indivíduo. Há o constante questionamento acerca do papel e a autonomia de um indivíduo perante o seu grupo, seu protagonismo enquanto sujeito que constrói e é construído, visto nos atravessamentos dos acontecimentos e feitos cotidianos. O país, seu povo, sua época, etc., aliado à contribuição pessoal e obra de sua livre vontade, diz respeito aos agentes internos e externos, que devem ser minuciosamente colhidos para um estudo biográfico, já que esses arquitetam o sujeito (LORIGA, 1998).

Existindo diversas formas de compor uma biografia, o autor cria sua própria maneira de ler, interpretar e escrever sobre o outro, porém mantendo a intencionalidade de verdade. Ao ler e escrever sobre determinado indivíduo, fazemos referências às nossas histórias também enquanto pequenos pedaços pertencentes de um enorme vitral. Diante disto, Karsburg (2015), aponta que não

existe uma muralha que impeça o pesquisador, dentro de uma biografia, privilegiar este ou aquele período da vida do biografado.

Levi (2000), em seu livro *Herança Imaterial*, redesenha um vilarejo a partir da trajetória de um padre, propõe atenção às estratégias de indivíduos e grupos, seus usos e recursos materiais. Ao confrontar tal proposta com a pesquisa em questão, pode-se compreender a necessidade de olhar para as possibilidades técnicas e materiais dos fazeres artísticos. Segundo o autor, é preciso atentar-se às realidades contraditórias e às constantes transformações sociais, tendo consciência da complexidade da realidade humana. Levi (2000), defende o papel do particular, do olhar minucioso ao fragmentado, específico e singular. Sendo assim, a partir de um fato, se propõe a redução da escala de análise, não com a intenção de compreender a sociedade como um todo, mas investigar a dita realidade que cerca o fato em si. Dessa forma,

Os historiadores da micro-história acabam por demonstrar que o social passado não é um dado posto, um fato definido, mas algo reconstruído a partir de interrogações e questões postas [...] a tarefa de micro-história tem sido, sobretudo, uma prática de experimentação que recusa as evidências e aparências da realidade para resgatar os detalhes e traços secundários, num entrecruzamento máximo de relações (PESAVENTO, 2000, p. 223).

Os pesquisadores desejam, assim, a partir de fragmentos, esmiuçar o “excepcional normal”, dito por Revel (1998), ao citar a expressão pioneira de Edoardo Grendi formulada no artigo *Micro-analisi e storia sociale* (1977). Ginzburg e Poni (1989), definem tal nomenclatura de duas formas: referindo-se ao documento que é visto inicialmente como excepcional, mas que faz parte de uma prática comum na vida cotidiana do social, e a outra possibilidade que se mostra como um documento excepcional por excelência, o que pode possibilitar ler certa norma do cotidiano social. Acerca disto, uma biografia excepcional poderia tratar de uma particularidade específica, que não se encontra comumente nas vivências de outros indivíduos

A abordagem da micro-história dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas. Esse é um procedimento que toma o particular como seu ponto de partida (um particular que com freqüência é altamente específico e individual, e seria impossível descrever como um caso típico) e prossegue,

identificando seu significado à luz de seu próprio contexto específico (LEVI, 1992, p. 154).

A micro-história possui caráter metodológico exploratório e estratégias singulares, mediante a necessidade de cada pesquisa. Nesta escrita em questão, nos apropriamos do que Ginzburg chama de paradigma indiciário que, a partir de indícios, “pistas”, tenta investigar e lançar luzes ao encoberto. Assim, a imaginação é de grande importância para o historiador no momento de uma micro-análise, visto que o mesmo precisa redesenhar caminhos e segui-los. Para Levi (1992), a análise deve ser feita de forma minuciosa, sensível e flexível reduzindo escalas, para que não haja generalizações perigosas e simplistas do social. Sobre a metodologia, Revel (1998), aponta que na Micro-história a redução da escala de análise significa intensificar a investigação acerca do objeto, ressignificando as leituras. Partindo de uma pista, um indício peculiar, a análise responde questões plurais de interesse amplo na sociedade pesquisada.

Dessa maneira, a Micro-história não deseja se afastar da história geral, mas desenha caminhos “marginais” para se aproximar, mantendo a interpretação necessária no que se refere às condições históricas de vida dos sujeitos, à época em que seus discursos e comportamentos são analisados, às situações vividas pelos sujeitos, e às imagens e símbolos de que os indivíduos se apropriam.

Sendo uma marca da Micro-história, o pluralismo documental e a possibilidade interdisciplinar para práticas interpretativas, bem como as análises microscópicas, consideramos o que Levi diz quando defende que a Micro-história trabalha feito um zoom em uma fotografia. O pesquisador pode investigar um espaço reduzido de forma bastante ampliada, porém não deve esquecer-se do todo que representa o singular da fotografia para a compreensão do conteúdo.

A importância de buscar enxergar intensamente o sujeito coloca mais um ponto a ser problematizado nesta pesquisa, o ser mulher. É inegável a importância do debate acerca dos papéis femininos na historiografia contemporânea, pois permite atravessar a invisibilidade do passado, e nos provoca questionar e criar novas ferramentas metodológicas. Como aponta Tedeschi (2015),

Quando falamos na construção das narrativas femininas na história, devemos pautar à necessidade de se historicizar os conceitos e categorias

analíticas que nos foi delegado pelas narrativas tradicionais, levando-nos a enfrentar o desafio de captar as transições dos modelos interpretativos da história e alimentando uma nova experiência social crítica frente à presença de paradigmas culturais vinculados à masculinidade hegemônica (TEDESCHI, 2015, p. 2).

Perceber os atravessamentos do seu lugar, enquanto mulher, faz com que muitas perspectivas mudem ao construir essa trajetória, nas leituras e análises da mesma. Neste trabalho problematiza-se, mais especificamente, a mulher enquanto artista ou a artista enquanto mulher. A visibilidade da mulher na história é recente, pois “até bem pouco tempo ela era somente uma representação do olhar masculino” (COLLING, 2004, p. 01).

É preciso compreender que, quando falamos de história das mulheres, falamos no plural. É necessário destacar a pluralidade de tal universo, e que cada contexto existente na vida de uma mulher abarca inúmeros fatores que constituem sua trajetória como, por exemplo, idade e lugar social que ocupam. Sobre isto afirma Tilly:

Ainda que definidas pelo sexo, as mulheres são algo mais do que uma categoria biológica; elas existem socialmente e compreendem pessoas do sexo feminino de diferentes idades, de diferentes situações familiares, pertencentes a diferentes classes sociais, nações e comunidades; suas vidas são modeladas por diferentes regras sociais e costumes, em um meio no qual se configuram crenças e opiniões decorrentes de estruturas de poder (TILLY, 1994, p.31).

A autora destaca, ainda, um aspecto que difere a história das mulheres de outras, sendo ele a grande ligação a um movimento social específico. Escrita assim, segundo Tilly, a partir de convicções feministas, mesmo sabendo que toda história é ligada a um contexto político e social, poucas têm tamanha ligação com um momento de transformação e ação como a história das mulheres. A autora ainda afirma que, “Quer as historiadoras tenham sido ou não membros de organizações feministas [...] quer elas se definissem ou não como feministas, seus trabalhos não foram menos marcados pelo movimento feminista de 1970 e 1980 (TILLY, 1994, p.94)”.

Rago (1994), explana sobre o nascimento de uma história das mulheres a partir da década de 1970, trazida de dentro de uma história do trabalho. Já na década de 1980, começam a se intensificar e ampliar as possibilidades de temas

atravessando outras relações da vida social. A história das mulheres, naquele momento, adquire um estatuto próprio, assegurando-se como área de interesse na academia. (RAGO, 1994).

A história das mulheres nos traz novas percepções acerca do passado e do presente. Michelle Perrot e Margareth Rago, entre outras teóricas, problematizam peculiaridades da memória feminina, muito atenta aos detalhes, mais subjetiva e emocional. Como consequência disto, ainda se encontra resistência, devido a heranças machistas e autoritárias de uma história contada por homens. Rago (2001), explana sobre como os gêneros especificamente se organizam e se inserem socialmente, lendo, interpretando e resignificando o passado, construindo suas falas e sua própria autoimagem.

Sendo a mulher pesquisada neste estudo uma artista, ao falar de imagem podemos problematizar as inúmeras aparições das mulheres na arte e o grande número de musas representadas, porém tais imagens pouco falam das mulheres em si? As imagens dão nomes a essas mulheres? Segundo Perrot (2007), essas imagens,

Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou medos do artista do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo às épocas. (PERROT, 2007, p. 17)

Podemos refletir, através de Perrot (2007), o quão foi difícil a inserção da mulher no meio artístico, sendo a arte uma forma de criar o mundo. O uso da arte pelas mulheres foi, de certo modo, privado, longe da profissionalização e, mais ainda, dos processos de criação autorais. Até 1900, quando foi permitida a entrada de moças na Escola de Belas Artes de Paris, o acesso verdadeiro de aprendizagem na arte era negado às mulheres. Desta forma, compreende-se a necessidade de articular e acentuar o olhar à mulher, quando se trata de história e arte, pois a potência criadora da mesma a faz resistir e marcar sua existência, rompendo os limites colocados a elas. Assim, segundo a autora Michelle Perrot (2005),

As mulheres não são nem passivas submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar a sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas se afirmam por outras palavras,

outros gestos. Na cidade, na própria fábrica, elas têm outras práticas cotidianas, formas concretas de resistência – à hierarquia, à disciplina – que derrotam a racionalidade do poder, enxertadas sobre seu uso próprio do tempo e do espaço. Elas traçam um caminho que é preciso reencontrar. Uma história outra. Uma outra história (PERROT, 2005, p. 152).

Para desenhar essa outra história a qual fala Perrot, é preciso investigar as pistas e indícios deixados pelas mulheres, estes vestígios que muitas vezes foram desprezados pela história oficial e, até mesmo, pelas próprias mulheres, tais como: cartas, fotografias, diários e afins, registros da existência e experiência humana. O silêncio das fontes tornou invisível por muito tempo a trajetória de mulheres; os vestígios existem, as fontes existem, porém do mesmo modo que são esgotadas, descritas, representadas e imaginadas, também são caladas. Calam-nas, a fim de não as ouvir, assim como as descrevem, a partir do olhar de quem as vê, e não do que a fonte quer comunicar.

1. 3 De frente para o espelho

(A história a partir das narrativas – o arquivar a própria vida e a multiplicidade de fontes)

Nas primeiras aproximações que se teve com a artista Antônia, nas entrevistas especialmente, foi possível ter acesso a muitos documentos: um arquivo pessoal imenso cheio de indícios a serem investigados. A artista contém pastas como uma espécie de currículo artístico, com registro de todos os prospectos de espetáculo que produziu, a partir de 1969, inclusive sua primeira produção, enquanto ainda dava aulas de ballet na escola São José e não tinha sua escola estruturada. Fotografias, programas e prospectos, inúmeros recortes de matérias de jornal, catalogados ano-a-ano, croquis de figurinos, croquis de painéis do cenário, e, até mesmo, um projeto bastante descritivo do espetáculo “O Guarany”, o qual será esmiuçado nesta pesquisa em questão.

Diante desta grande quantidade de documentação, foi natural pensar na pluralidade de fontes e compreender, também, o desejo da artista de “arquivar a própria vida”, de modo a conservar sua trajetória. Segundo Artières (1998), o arquivamento do eu é uma forma de construção de si e, também, de resistência, do tempo e esquecimento. Pode ser, segundo esse autor, um meio de confrontar-se com o espelho, uma autoanálise, que põe frente a frente a imagem social e a íntima de si próprio (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Sobre a neutralidade da prática, ele afirma que “o arquivamento do eu não é uma prática neutra: é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria se visto (ARTIÈRES, 1998, p. 31)”.

Pode-se, então, investigar acerca da sociedade que circula o sujeito a partir de seus arquivos, pois ele segundo Ribeiro (1998), “visa a guardar a melhor recordação de si próprio, geralmente graças à mediação, socialmente aceita, de objetos que, ou já se valorizam, ou que um dia irão adquirir maior estima” (Ribeiro, 1998, p. 35). Em concordância Artières (1998), afirma que:

[...]Num diário íntimo, registramos apenas alguns acontecimentos, omitimos outros; às vezes, quando relemos nosso diário, acrescentamos coisas ou corrigimos aquela primeira versão. Na correspondência que recebemos, jogamos algumas cartas diretamente no lixo, outras são conservadas

durante um certo tempo, outras enfim são guardadas; com o passar do tempo, muitas vezes fazemos uma nova triagem. O mesmo acontece com as nossas próprias cartas: guardamos cópia de algumas, seja em razão do seu conteúdo, seja em razão do seu destinatário (ARTIÉRES, 1998, p. 3).

Sendo assim, o autor destaca o arquivamento da própria vida como uma intenção de compor uma autobiografia e dar, assim, o sentido que se quer para a própria existência. O mesmo autor ainda explana que, “Um traço comum às práticas de arquivamento é com efeito um desejo de tomar distância em relação a si próprio (ARTIÉRES, 1998, p. 28)”, onde o indivíduo se afasta de sua trajetória, como uma espécie de observador da própria vida, passando a organizar os acontecimentos e construir uma narrativa. Pela riqueza de material em imagens lidamos aqui, neste subcapítulo, com as possibilidades de leitura das mesmas. Visto que as imagens, também fazem parte do arquivamento selecionado do sujeito, percebe-se desejos nas escolhas dos materiais guardados.

Para além da vontade do sujeito haveria, também, desejo na imagem? Segundo Mitchell (2005),

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador (MITCHELL, 2005, p. 167).

Este texto de Mitchell “O que as imagens realmente querem?”, questiona o posicionamento do pesquisador diante da imagem. A partir da perspectiva da interpretação das imagens, o autor problematiza a forma de análise nos trabalhos recentes de história da arte e em cultura visual. Citando o desejo, ele aponta a maneira de como o mesmo é direcionado aos produtores e consumidores de imagens, artistas ou espectadores, mas não da imagem em si. O autor propõe um deslocamento do desejo para as próprias imagens, não eliminando o potencial interpretativo, mas “descentralizando” o poder do desejo. A pergunta que formula o título do texto pode servir a um indivíduo marginalizado. Um eco a respeito do desejo do menosprezado, das minorias, tão frequente nos estudos contemporâneos acerca de gênero, sexualidade e etnia. Mitchell (2005), inicia cruzamentos entre as

imagens e uma história de minorias, adjetivando à imagem características pessoais de grupos menosprezados, cruzando relações e estabelecendo proximidades.

O autor discute sobre o entrecruzamento de questões que problematizam vozes abafadas na história como, por exemplo, a mulher. Aponta a dificuldade que a mesma possui de responder diretamente e de articular seus próprios desejos. A partir deste questionamento do autor, é proposto no texto a pensarmos para além do “poder” das imagens, elas também são carregadas de fragilidade. Neste momento Mitchell transfere a pergunta de “o que as imagens fazem” para “o que as imagens querem”, deslocando assim o sentido do poder para o desejo. Portanto, ao passar de um modelo dominante ao modelo do subalterno as imagens são convidadas a falar. O autor declara que “Se o poder das imagens é como o poder dos fracos, isso poderia explicar por que seu desejo é tão forte: para compensar sua impotência.” (MITCHELL 2014 p. 171).

Aqui nesta pesquisa lidamos com a fotografia do que é criado para ser efêmero, a dança. A cena tem o propósito de ser vivenciada, não é pensada para o registro, nem montada para ser fotografada ou filmada. Porém, podemos pensar a dança enquanto fotografia, vestida de imagens posadas que desejam comunicar ao público uma narrativa. Pode-se perceber a necessidade de trabalhar com as imagens fotográficas como fonte em um estudo que investiga os trajes de cena e seus processos de criação, visto que, as mesmas podem reacender sutilezas que estão encobertas ao primeiro olhar. Ao observarmos uma fotografia, viajamos na história, que é reavivada a partir da imagem, e estabelece uma conexão entre o passado e presente.

A capacidade da fotografia de se aproximar do real estabelece uma relação diferente do sujeito que o observa com o tempo. Nora (1997), aponta que a narrativa visual, em específico a fotografia, passa a integrar a história a partir dos anos 70 do século XX. Valorizando o arquivo visual, a Nova História causa um alargamento na história. O autor compreende a fotografia enquanto o efêmero, que é retirado do movimento permanente, é um indício de uma distante realidade. Diz respeito ao historiador reconhecer o valor entre o que se apresenta e o movimento que mantém sua existência. A fotografia, através do traje, da configuração do espaço urbano, do

avanço técnico empregado e todo o conjunto de representação que a imagem apresenta, pode expor elementos sobre o período em que foi tirada.

É importante destacar que a fotografia é uma fresta do real, necessária para a compreensão desta porosidade da fonte fotográfica, quando a mesma é usada para investigação e como meio para acessar o passado. A fotografia não é uma representação fiel da realidade, mas um indício, uma pista de algo a ser interpretado. Como um fragmento, um recorte no tempo e espaço, a imagem fotográfica é uma sutileza, uma marca, mas que está sujeita a um suporte. É o indício de algo real, mas que não existiria sem o seu referente.

A partir dos indícios das pistas deixadas pelo caminho, o historiador torna, mediante seus interesses, um objeto potente a ser analisado. Novos problemas de pesquisa necessitam de novas fontes, a fim de estabelecer relações e possibilidades de análise. Diante disto podemos pensar no que Ana Maria Mauad, comenta em seu artigo denominado “Através da Imagem” de 1996:

Não é de hoje que a história proclamou sua independência dos textos escritos. A necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou-os a ampliar seu universo de fontes, bem como a desenvolver abordagens pouco convencionais, à medida que se aproximava das demais ciências sociais em busca de uma história total. Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais, etc. Uma micro-história que, para ser narrada, não necessita perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais (MAUAD, 1996, p.5-6).

Segundo Mauad (1996), existem três passos para análise das imagens: compreender que em uma sociedade coexistem diversos códigos que fornecem significados, diante do universo cultural social; identificar a fotografia como resultado de uma construção de sentidos, revelando, por meio do estudo da imagem, pistas para se aproximar do que está distante ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto; e, por fim, perceber que a análise proposta não propõe resultados iguais, visto que existe a relação do sujeito que olha e o que a imagem elabora, resultando em um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado.

Assim, Reis (2011), confirma que as fontes, não falam por si mesmas e, muitas vezes, chegam ao presente em péssimas condições e fragmentadas. A pesquisa está sujeita à subjetividade do próprio historiador, que procura e elege as

fontes quando nelas encontra o indício que o interessa. O autor continua dizendo que:

É o historiador quem vai ao arquivo com suas questões e as desenvolve apoiando-se nas fontes. Não há observação da documentação sem problemas e hipóteses. Os documentos só falam para confirmar ou não as hipóteses levantadas pelo sujeito da pesquisa. É a questão histórica que permite reconhecer, separar, triar, avaliar, a documentação. O documento não é dado, não vem em busca e não se impõe ao historiador. Este o procura e, claro, o encontra. A questão e a hipótese constituem a fonte, ou melhor, elas transformam a fonte em “prova”. Assim, o que pode ser provado não é o “evento tal como se passou”, mas a hipótese que o representa (REIS, 2011, p.8).

A fotografia está entre a realidade que se quer compreender e a própria imagem dessa realidade. Portanto, Leite (2001), reforça que a mesma pode ser estimada pelo historiador, assim como qualquer documento, analisando a complexa narrativa e, então, desvelando além do que a imagem revela à priori. Assim acerca da ideia do “Zoom”, o micro-historiador Ginzburg mostra que valoriza os detalhes, considerando que algo particular pode trazer à luz muitos elementos. Através de um “zoom”, analisa uma pequena parte do todo. Ao lidar com as fontes que possibilitem uma análise atenta às sutilezas, segundo Barros (2007),

Será preciso que o historiador comungue com a argúcia de um Sherlock Holmes, de um psicanalista devorador de almas, de um expert em falsificações que identifica a falsidade de um quadro não pelos seus traços principais – estes que são de resto cuidadosamente trabalhados pelo falsificador – mas sim pelos detalhes aparentemente insignificantes, e que por isto mesmo foram descuidados pelo falsificador da mesma maneira que um criminoso abandona inadvertidamente uma ponta de cigarro no local de um crime (BARROS, 2007, p. 183).

Desse modo, é necessário aplicar mais zoom e investigar “os pormenores mais negligenciáveis” (GINZBURG, 2012, p.144). No método indiciário proposto por este autor, é provocado que se faça uma história da parte pelo todo, o efeito pela causa, de forma que se decifrem as pistas. No seu texto “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, ao relacionar Morelli, um crítico de arte que desenvolveu um método para descobrir falsificações em obras de arte na metade do século XIX, Ginzburg já demonstra a potência do uso da imagem e suas peculiaridades. Ele entrecruza metodologias de um crítico de arte, um psicanalista, um médico e um detetive onde todos são levados pelas singularidades individuais irrepetíveis.

Nesta pesquisa em questão foi feito um levantamento dos arquivos pessoais da artista na medida em que a mesma ia dispondo dos materiais em entrevistas. A partir de um catálogo, que organizou em pastas, com fotografias pessoais, espetáculos, projetos de espetáculo, croquis, currículos artísticos e recortes de jornais. Desta forma, as análises puderam ser feitas com clareza e contextualizadas a partir do material disponibilizado pela fonte. A documentação foi organizada cronologicamente para situar o período pesquisado.

1. 4 O sussurro por trás das coxias

(História Oral e memória)

Muitas vezes, em uma pesquisa, é preciso tatear os vestígios, visto que são poucos e, em diversos momentos, mal conservados. No caso desta pesquisa, além de existirem incontáveis materiais do arquivo pessoal da artista estudada, há também o acesso à própria Antônia Caringi de Aquino que, desde o primeiro momento, foi extremamente solícita em compartilhar suas memórias. Assim, emprestando os ouvidos à artista, procurei de forma atenta e generosa, através das entrevistas entrar no universo de Antônia. Ao pesquisar direcionamos nosso olhar às problematizações de nossa pesquisa nas entrevistas sedentos para responder nossas questões, mas, ao mesmo tempo, é necessário compreender a existência de uma voz que deseja ser ouvida, para além do que nossos ouvidos querem escutar.

Mais abusivo do que falar pela fonte, é não permitir a fala da mesma. Deste modo, a delicadeza da escuta se torna um ponto importante nesta pesquisa, que deseja romper silêncios e permitir que a voz atravesse portas fechadas. Antônia sempre teve muito destaque em colunas sociais dos jornais pelotenses, sendo contemplada com muitas matérias longas contando sua trajetória e seus feitos artísticos, mas poucas vezes foi ouvida efetivamente. A História Oral contribui neste trabalho, para a quebra desse paradigma, ao posicionar esta mulher como atuante na escrita de sua própria vida, ao ponto que permitirá que surjam outras faces de sua trajetória, que não foram encaradas antes.

Sendo uma trajetória de artista que conta com muita subjetividade, nos relatos de um processo criativo e no afeto desenvolvido entre o criador e a criação, a memória nos aproxima do passado. Ainda podemos destacar que é preciso aprofundar-se na investigação ao se tratar de uma mulher pois, segundo Perrot, “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues” (PERROT, 1989, p.1). A autora destaca o feminismo como propulsor dos questionamentos sobre a vida das mulheres. E, para lançar luzes na escassez de documentos escritos, a história oral foi, de certo modo, uma revanche das mulheres. A autora também propõe que exista uma boa relação entre a pesquisadora e as mulheres, a fim da compreensão das

mesmas enquanto sujeitos da história e da importância de falarem sobre si mesmas. Sobre as diferenças de uma memória feminina Perrot (1989), diz:

Essas experiências permitirão talvez um dia analisar mais precisamente o funcionamento da memória das mulheres. Existe, no fundo, uma especificidade? Não, sem dúvida, se trata de ancorá-las numa inencontrável natureza e no biológico. Sim, provavelmente, na medida em que as práticas sócio-culturais presentes na tripla operação que constitui a memória – acumulação primitiva, rememoração, ordenamento da narrativa – está imbricada nas relações masculinas/femininas reais e, como elas, é produto de uma história. Forma de relação com o tempo e o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada (Perrot, 1989, p. 18).

Diante desta afirmação, buscamos refletir sobre as sutilezas da memória e sua ligação em um contexto histórico social. É necessário compreender o corpo que carrega essa memória, sua complexidade e especificidades. A memória é “uma reconstrução continuamente atualizada do passado” (CANDAU, 2012, p.9), sendo assim caminha para além de uma narrativa simplesmente factual. A memória de um sujeito também trata de sua realidade presente, de forma que atualiza seus anseios e redesenha o passado, “[...] ao lado do tempo reencontrado está o espaço reencontrado ou para ser mais preciso, está um espaço, enfim reencontrado, um espaço que se encontra e se descobre em razão do movimento desencadeado pela lembrança” (DELGADO, 2003, p. 14).

Sobre lembrança, o historiador Reis (2010), nos diz que a mesma pode se tratar de receber uma imagem do passado espontaneamente ou procurar uma imagem do passado para fazer algo com ela. Na pesquisa em questão, em momentos que se provocam memórias acerca de um fato específico, podemos notar que ora a imagem é procurada pela memória e ora vem de forma espontânea. Bem como, por vezes, outras memórias/imagens são engatilhadas, por uma provocação específica e fragmentada. Quando se trata de um artista, é interessante promover certa liberdade para a visualidade que o lembrar carrega. Sobre a importância da memória, Candau (2012), declara:

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a

condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2012, p. 59-60)

Assim, pode-se relacionar o processo de criação de um artista à necessidade de registrar o mesmo, ou seja, quase uma forma de torná-lo existente. O método de criação, ou até a própria criação, não existe se não houver uma memória sobre. Diante da subjetividade da memória, através dos depoimentos, o indivíduo classifica e evidencia suas vivências e experiências de vida, no espaço e no tempo, que julga importante (CANDAU, 2012). A narrativa, então, carrega em si o desejo de permanência das memórias para si e para o coletivo, já que nossas memórias são compartilhadas.

Como já foi discutido, existem peculiaridades quando tratamos de uma memória feminina, ainda mais quando se trata de uma artista. Assim, para a feitura deste trabalho julgou-se necessário a inclusão do método/técnica da História Oral pois, “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas, que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial” (POLLAK, 1989). A história oral se estabelece como prática nos anos 1960 e 1970, porém é fortemente criticada pelos historiadores documentalistas, devido ao uso da memória não ser “confiável” pois envolve a deterioração física, nostalgia e influência do coletivo. Por trás dos críticos estava o medo do crescimento dos grupos de história oral e o menosprezo ao favorecimento de história das mulheres, trabalhadores e minorias em geral. Ao fim dos anos 1980, os pesquisadores historiadores orais já estavam bastante influenciados por outros teóricos que exploravam a memória e a subjetividade como, por exemplo, Thompson. A partir deste momento, potencializaram-se os estudos e a criação de métodos de análise e de entrevistas no campo teórico e metodológico da História Oral (AMADO; FERREIRA, 2006).

Como ponto de partida, ao pensar no uso da História Oral, me aproprio do que Verena Alberti (2004), diz sobre compreender e respeitar o depoimento do entrevistado “por suas opiniões, atitudes e posições, por sua visão de mundo enfim. É essa visão de mundo que norteia seu depoimento e que imprime significados aos fatos e acontecimentos narrados” (ALBERTI, 2004, p.24). O indivíduo que é

entrevistado está sujeito às suas vivências, experiências de mundo, relações pessoais e grupos sociais ao qual pertence, carregando em si um olhar diferente. Problematizar a diversidade de um relato é necessário para o historiador repensar o mundo de subjetividades em que atua.

A partir do momento que se compreende a forma ímpar do outro de viver, ver e depor sobre suas experiências, estabelecer uma relação de confiança com o entrevistado faz o trabalho fluir de forma natural e delicada. Diante disto Portelli (1997), problematiza a forma como as fontes orais são “*cocriadas*” tendo em vista a relação de entrevistador e entrevistado. Deste modo a maneira como o entrevistador cria uma relação com o entrevistado e a forma como conduz a entrevista pode causar conforto e, assim, tornar os depoimentos surpreendentes.

O historiador nesse caso não é neutro, ele é participante e atuante no depoimento. Podem existir significados implicados na narração não exclusivamente do depoente, mas também, do historiador. O autor aponta sobre a importância de ouvir os silêncios, a sutileza do que não foi dito, a escuta atenta ao que não se pode ouvir. Assim, refletimos acerca do que Passerini (2011), nos diz sobre a “presença de silêncios na narração, silêncios que se expressam, muitas vezes, tanto na recordação individual quanto nos corpos da memória coletiva. Na História Oral, os silêncios são, em sua maior parte, relativos – nunca absolutos” (PASSERINI, 2011, p.9).

Portelli (1997), é enfático ao definir como ponto específico que todo historiador que emprega a metodologia de História Oral deveria aprender: “A arte essencial para o historiador oral é a arte de ouvir” (PORTELLI, 1997, p. 22). Ainda que o historiador elabore o roteiro, conduza a entrevista, a escuta ainda é a arma mais potente no uso de fontes orais, pois, “Não cabe, em uma entrevista de História Oral, induzir o depoente a concordar com nossas próprias ideias sobre o assunto” (ALBERTI, 2004, p. 120). Assim, é imprescindível colocar os ouvidos à frente e nos atentar que:

Quando o entrevistado nos deixa antever determinadas representações características de sua geração, elas devem ser tomadas como fatos, e não como “construções” desprovidas de relação com a realidade. É claro que a análise desses fatos não é simples, devendo-se levar em conta a relação de entrevista, as intenções do entrevistado e as opiniões de outras fontes (inclusive as entrevistas). Antes de tudo, é preciso saber “ouvir contar”:

apurar o ouvido e reconhecer esses fatos, que muitas vezes podem passar despercebidos (ALBERTI, 2004, p.10).

Diante dessa teia fragmentada, o depoimento opera por descontinuidades, enquanto selecionamos momentos e formas de viver, para compreender e explicar o passado. A entrevista que emprega o método de História Oral não é exceção neste conjunto. Porém há uma intencionalidade de verdade, um acreditar profundo na própria narrativa. Narrativa que colore o que passou, de forma que nós valorizamos ao reconhecer o outro como sujeito singular, alguém que viveu. Assim, Alberti (2004), nos diz:

Que interessante reconhecer que, em meio às conjunturas, em meio às estruturas, há pessoas que se movimentam, que opinam, que reagem, que vivem, enfim! É como se pudéssemos obedecer a nosso impulso de refazer aquele filme, de reviver o passado, através da experiência de nosso interlocutor. E sua presença nos torna mais próximos do passado, como se pudéssemos restabelecer a continuidade com aquilo que já não volta mais. Se encontrar no outro (ALBERTI, 2004 p.14).

Mas, em meio a esse movimento, sabe-se que é impossível refazer e remontar o vivido. O autor compara a entrevista a um filme, onde existem cortes, edições e mudanças de cenário, pensamento este que confirma que o depoimento nos revela pedaços do passado. Mesmo assim, sentimos que, ao vislumbrar tais fragmentos, frestas e feixes de luz, nos aproximamos do passado de forma que, através de uma cortina de voal, possamos investigar vestígios. É preciso lembrar que jamais entraremos na história por completo, compreendê-la totalmente, pois o testemunho oral é uma janela que nos convida a enxergar a vista, porém ainda é uma visão permeada de frestas.

Nesta pesquisa a escolha foi de entrevistar Antônia Caringi de Aquino a partir do método de história de vida, que direciona o interesse ao próprio indivíduo e suas vivências, podendo ou não dar enfoque em algum período da vida do entrevistado.

Meihsy e Holanda (2010), apontam como diferença entre História Oral de vida e História Oral temática, o roteiro. Segundo os autores, o roteiro é “peça fundamental para a aquisição dos detalhes procurados” (MEIHSY; HOLANDA, 2010, p. 40). Sobre as formas de compor tais roteiros afirmam que:

[...] em história oral de vida, na medida do possível, deve-se trabalhar com o que se convencionou chamar de “entrevistas livres”; em história oral temática, o que deve presidir são os questionários [ou seja, os roteiros de entrevista], que precisam estabelecer critérios de abordagem de temas. As perguntas e as respostas, pois, são partes do andamento investigativo proposto (MEIHY e HOLANDA, 2010, p. 35).

Diante disto, foram feitos roteiros estruturados porém, na entrevista de vida, muitos aspectos aparecem como tópicos, para que não houvesse perdas acerca de nenhum ponto importante para o debate e problematização da pesquisa. Na feitura das entrevistas as perguntas foram colocadas com sutileza para que não tivesse o caráter rígido de um questionário, tornando o modo de entrevista de história de vida mais aberto e, muitas vezes, nem sendo preciso voltar ao roteiro devido a algumas questões já terem sido respondidas ao longo do depoimento. Com Antônia Caringi de Aquino foram realizados dois encontros, o primeiro sobre sua trajetória de vida abrangendo sua infância, relação familiar e vida artística; o segundo tratou especificamente do Ballet Ópera “O Guarany”, para esmiuçar o processo criativo do mesmo, especialmente dos trajes desenvolvidos pela artista em questão.

As entrevistas foram registradas por dois gravadores, como forma de prevenir falhas técnicas, e a presença de um acompanhante para ajudar a conferir, durante o percurso da mesma, os suportes tecnológicos que a registravam. A primeira entrevista, que abarcava sua trajetória de vida, tem duração total de três horas e, a segunda entrevista, que relata de forma detalhada processos criativos na montagem e produção do Ballet Ópera “O Guarany”, tem duração de uma hora e 39 minutos. Os depoimentos desta pesquisa buscam a delicadeza de olhar através dos olhos do outro alguém, cruzar relações que se atravessam entre afetos, efeitos e vontades. É preciso dedicar a escuta a vozes que aguardam ouvidos atentos e interessados, mais do que buscar encontrar pontos específicos problematizados pela pesquisa em questão, há o desejo de permitir que os sujeitos surpreendam. Assim, encerro com palavras de Portelli quando declara que, “A história não termina quando o gravador é desligado, quando o documento é depositado, quando o livro é escrito; ela começa a viver naquele dia” (PORTELLI, 1997, p. 43).



CAPÍTULO II
O Palco

2. 1 Entre a herança familiar e o construir-se como artista

Tratando-se de uma trajetória, por diversas vezes as linhas se cruzam e, de forma irregular, pode-se compreender caminhos e percursos. Em relação à Antônia Caringi de Aquino, a artista estudada nesta dissertação, existe a forte ligação familiar com a arte. O que afeta, toca e transforma sua forma de viver e ler a vida. As experiências de mundo da artista estão de mãos dadas com a arte desde o início de sua trajetória ou, diria até, mesmo antes dela. Neste caso creio que será importante conhecer os dois personagens que possibilitaram a existência de Antônia e influenciaram na sua formação enquanto mulher e artista. Antônia de Assumpção Osório Caringi é fruto da união de poetisa Noemi de Assumpção Osório e o escultor Antônio Sicca Caringi.

Noemi de Assumpção Osório, chamada carinhosamente de “Mimi” ou “Dona Mimi”, pelos amigos, tem como data de nascimento 13 de setembro de 1914, neta de General Osório e filha de Pedro Osório². Estudou no tradicional Colégio Santa Margarida, onde a prática da declamação era enfatizada e considerada como parte relevante da educação escolar, sendo assim uma maneira de demonstrar domínio da língua portuguesa e refinamento. Ali, Noemi apaixonou-se pela poesia e foi uma famosa déclamer (declamadora) e, também, poetisa, participando e promovendo saraus e recitais de poesia, prática comum nos encontros sociais de elite na época (SCHOLL, 2016). Autora de 7 livros, dentre eles os mais conhecidos "Alma" (1963), "Canto do Amor" (1981), "O Mar na Minha Vida" (1987), pertenceu à Academia Sul-Brasileira de Letras, fundada em Pelotas em 1971. Foi nomeada patrona da cadeira nº 6 da Academia Pelotense de Letras, fundada em 1999. Foi agraciada, também, com seu nome, na denominação de uma rua do Jardim Europa, no bairro Areal de Pelotas.

2. A história da família Osório cruza-se com a fundação da cidade de Pelotas. A cidade foi fundada a partir da charqueada de Thomas Luis Osório, em 1773. Da mesma forma, foi uma das fundadoras do PRR, Partido Republicano Rio Grandense na cidade, em 1880, guardando relações políticas importantes e de destaque entre seus familiares. Tudo isso reforça o fato de que, pela participação econômica política e cultural, Os Osório configuraram-se, historicamente, como elite local e regional. Disponível em: história de Pelotas – verbete escrito por Mário Osório Magalhães - em Dicionário Histórico de Pelotas.

Diante disso pode-se discutir sobre o gênero biográfico atualmente, Borges (2005, p. 215), reflete que “No sentido do senso comum, a biografia é hoje certamente considerada uma fonte para se conhecer a História. [...] ler uma biografia é saber sobre uma pessoa, mas também sobre a época, sobre a sociedade em que ela viveu”. Abarcando diversos fatores, o estudo biográfico nos apresenta um cenário maior que escoa através vida do biografado. O singular torna-se uma entrada no geral, possibilitando ao leitor até mesmo a compreensão do comportamento de grupos sociais de um momento (DOSSE, 2009. apud AUSTURIAN, 2015). Sendo assim, ao debruçar-se acerca da biografia de Antônia, tocamos no seu contexto familiar e nas relações de sociedade pelotense.

Percebe-se, portanto, que Noemi é uma figura de destaque social, reconhecida dentro da historiografia local como alguém que teve acesso a uma “educação refinada”, o que lhe garante prestígio e reconhecimento. Tudo isso nos permite pensar o berço familiar com maior privilégio que, de alguma forma, reverbera futuramente na vida profissional de Antônia.

O jornal Diário Popular recordou o centenário de nascimento da poetisa com a reportagem "Os versos de Mimi", de Jussara Lautenschläger:

A poesia sempre esteve presente em sua vida. Diariamente reservava um tempo, em meio às atribuições do dia-a-dia, para colocar no papel seus sentimentos mais profundos sobre o amor, a família, a natureza (ela adorava a praia do Cassino, em especial o mar) e sua cidade natal: a Pelotas das charqueadas, da praça Coronel Pedro Osório, dos casarões e dos teatros. Esta mulher é a poetisa Noemi Caringi, que dia 13 de setembro completaria cem anos. (Diário Popular, 13 de setembro de 2014, p.27)



Figura 1: Retrato de Dona Mimi, por volta dos 80 anos. Fonte: Arquivo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Segundo Antônia, aos 28 anos, sua mãe Noemi, conhece o amor de sua vida, Antônio Caringi. Em uma missa por volta de 1940, Antônio estava na cidade em visita aos familiares, porém a passagem era temporária e precisou retornar à Europa onde morava e exercia o ofício de escultor. Ainda assim, mantiveram contato por meio de postais que Antônio enviava, e foi então que, devida à intensidade da Segunda Guerra Mundial, retorna à Pelotas, fixando-se na cidade, e começa namorar Noemi (Informação Verbal)³.

Antônio Sicca Caringi, pelotense, é conhecido como o maior escultor da história da Arte no Rio Grande do Sul - pelo fato da maioria das suas peças retratarem figuras gaúchas, é definido como “O Escultor dos Pampas”. Nascido em 25 de maio de 1905, segundo Paixão (1988), demonstrava habilidades para esculpir desde muito cedo. Na escola, por volta de 1915, em pequenos gizes de cera saiam suas primeiras tentativas, em seguida buscou na terra do jardim uma nova matéria prima. O pai não contente diante da aproximação com as artes que Antônio desenvolvia, o proíbe de dedicar-se aos fazeres artísticos, numa tentativa que o mesmo encontrasse uma profissão mais “séria”, ou mesmo levasse adiante os negócios da família, a Chapelaria Caringi.

Sendo assim, o porão se tornou, de forma secreta, o seu atelier. Escondido, ainda moço, seguia como autodidata em suas experiências enquanto escultor. Para inaugurar uma nova filial em Bagé/RS, da rede de lojas de chapéus da família, o pai de Antônio se muda com a família para a tal nova cidade. Alguns familiares acreditam que a vivência na infância e adolescência nessa nova cidade, podem o ter inspirado para a feitura de muitas de suas mais famosas esculturas, diretamente na figura do gaúcho. Logo após concluir o ginásio (o atual Ensino Médio), vai para Porto Alegre/RS e se bacharela em Ciências e Letras e começa então a participar dos salões, eventos sociais de arte e cultura.

Em 1920 expõe sua primeira obra, um busto de sua irmã Hilda, onde conhece o poeta e diplomata Afonso Lopes de Almeida. O poeta ajuda Antônio a se encontrar com o então ministro do exterior, Otávio Mangabeira, no Rio de Janeiro/RJ. “PE”, assim foi nomeado Adido Cultural no Consulado Brasileiro em Munique. Em 1928, aos 23 anos, segue para Alemanha, mediante uma bolsa de estudos que ganhara.

3. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

Ganhador de um concurso para ingressar na Academia de Belas Artes de Múnich, estudou com grandes escultores clássicos como, por exemplo, Hans Stangel e Hermann Hahn.

Em 1934 ganhou o concurso para a construção da estátua equestre de Bento Gonçalves, localizada em Porto Alegre/RS, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha. Realizou a obra no seu atelier na Alemanha e deslocou-a ao Brasil em 1935, com data de inauguração em janeiro de 1936, ano que inicia uma especialização em escultura monumental na cidade de Berlim (Paixão, 1988). De toda sua formação universitária, há influências do sentimento nacionalista que existia na Alemanha daquele período, o culto aos heróis e tecnicamente aperfeiçoou uma tendência artística sua, a relação com Arte Clássica, voltada para a figura humana. Antônio circulou a Europa com passagens pela, Dinamarca, Suécia, França, Turquia, Itália entre outros países. A Arte estudada e realizada pelo artista relacionava aos princípios do estilo Neoclássico, que tinha como base, também, a Academia e o nacionalismo.

O conceito de Arte Neoclássica relaciona-se a cópia ao modelo, ou seja, uma arte que busca a relação com a figuração como representação idealizada da realidade. Este tipo de figuração tem, como modelo principal, a arte francesa do final do século XIX, e foi difundida na criação das Academias Imperiais de Belas Artes de toda a América Latina. De alguma forma, a cópia ao modelo foi base para academias no mundo, difundida como forma de ver a arte e como modelo representacional. Não é à toa que as primeiras academias de Arte no Brasil irão promover viagens para a França com aprendizes de artistas, para que este aprendizado tivesse o suporte oficial e fosse, também, elemento de distinção. Entretanto, entre 1940 e 1950, o modelo nas Artes em geral já é transformado, em termos de ruptura da forma. Nesse momento, a arte acadêmica fica associada ao gosto de uma elite francesa já ultrapassada, mas que segue difundida ao redor do mundo como sinal de refinamento e distinção. Obviamente, reconhecido a importância do artista e de suas obras, muitas vezes, os próprios trabalhos refletem o gosto de uma elite local, tendo em vista que essa produção necessita de público e, sobretudo, de reconhecimento para a sua existência. Tudo isso nos permite inserir a

escultura realizada por Caringi dentro de um academicismo tardio, com o gosto da elite pelotense e pensamento sobre arte⁴.

Segundo Paixão (1988), o artista dominava sete idiomas e adquiriu hábitos europeus no modo de vestir, na cultura e comportamento em geral. Cuidadoso com o vestir e falar, era reservado em público, mas em casa era “italianíssimo”, gentil, brincalhão e afetuoso (Informação Verbal)⁵. Tais questões se configuram como um indício de que o destaque social e os padrões de comportamento social, por vezes, ditavam regras. Para além da maneira de como se apresentava socialmente – enquanto artista, profissional –, neste momento buscamos encontrar o pai, a vida cotidiana em família e o afeto e efeito de tais relações, possibilitando “mergulhar na intimidade doméstica a fim de captar o indivíduo privado de sua máscara social” (LORIGA 2011, p. 20).

Após aproximadamente, 14 anos na Alemanha Caringi volta a sua cidade natal, Pelotas/RS, onde passa a residir em virtude da intensidade da Segunda Guerra Mundial, como já citado acima, período que conhece Noemi. É então, em 26 de setembro de 1942 que casam-se Antônio e Noemi.

4. Sobre essas questões ver mais em: ARGAN, G. C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

5. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.



Figura 2: Fotografia de Casamento de Antônio e Noemi. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Tiveram o que chamavam de “escadinha”, seis filhos de idades bem próximas, Fernanda (1944), Antônia (1947), Leonardo (1949), Ângela (1950), Glória (1953) e Rita (1959).



Figura 3: Família posando para foto na praia do Cassino/RS, onde costumavam veranear. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Antônia comenta que a relação com o pai era de muito afeto, pouco falavam sobre seu trabalho como escultor e os monumentos nos quais estava debruçado

Com certeza, o lindo do meu pai em família é que ele era muito espirituoso, acho que eu herdei isso dele. A gente ia pros restaurantes e meu pai, era assim uma quantidade de filhos né, eram 6. Ele contava com o charuto na boca, 1, 2, 3, 4, e ele pegava o guardanapo e pegava a caneta dele que ele sempre tinha, e enquanto faziam a comida ele ficava fazendo caricaturas de cada um, notável aquilo, e ele fazia, fazia e depois ele mostrava pra gente e a gente achava muito engraçado. (Informação Verbal)⁶

Já acerca do trabalho, na retomada ao Brasil, instalava-se no país a era Getúlio Vargas, e o forte nacionalismo brasileiro e o culto aos heróis beneficia o mercado para monumentos, e assim o artista é contratado para diversos trabalhos de personalidades nacionais. Paixão (1988), considera este momento como ápice de sua carreira, período onde se consagra como monumentalista. A figura do gaúcho, de mães, trabalhadores e outros temas clássicos estão fortemente presentes na produção do artista. Inclusive uma obra instalada na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas-RS, foi posada por Noemi, onde o artista se inspirou na amada e sua dedicação aos filhos:

6. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.



Figura 4: Monumento inspirado na mulher Noemi, localizado na Praça Coronel Pedro Osório, Pelotas-RS. Fonte: Imagem retirada do site da Prefeitura de Pelotas. Disponível em: <<http://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/dez-monumentos-da-praca-contam-a-historia-de-pelotas>>.

Deslocando-se constantemente de Pelotas para o Rio de Janeiro e São Paulo, Caringi se dividia entre trabalho e família e seguiu ganhando diversos concursos e instalando monumentos pelo país. Em 1952, se torna professor de Escultura na Escola de Belas-Artes, em Pelotas/RS, onde lecionou durante 28 anos, contribuindo intensamente na área do magistério, formando novos artistas, atuou dando aulas até se aposentar em 1980. Entre tantas obras emblemáticas, um marco em sua carreira é o monumento “O Laçador”, inaugurada em 20 de setembro de 1958, onde se fez presente o governador do Estado à época, Leonel de Moura Brizola. O monumento marca a entrada da cidade de Porto Alegre e é visto com um símbolo do homem gaúcho.



Figura 5: Inauguração da escultura “O laçador” em Porto Alegre/RS, com a presença de Leonel Brizola, governador no período, 1958. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi

Mesmo sendo um artista reconhecido pela academia, pelos artistas e autoridades políticas, Antônio sofria com a falta de reconhecimento da sociedade acerca de sua produção em vida e, com frequência, comentava sobre a falta de valorização de sua profissão no Brasil. Segundo Paixão (1988), Caringi, quando desembarcava em Porto Alegre, sempre que passava pelo Laçador questionava os taxistas sobre o monumento e qual artista o teria feito, porém nunca havia resposta sobre a autoria. Ele comentava sobre a falta de reconhecimento do artista no país, mesmo sendo o “Escultor dos Pampas”, e se consolidando como um dos maiores artistas gaúchos e brasileiros do século XX. Seu último trabalho, inaugurado ao ar livre, data de 1977, em homenagem à Raul Pilla. Antes disso, em 1976, enquanto finalizava a Obra “O Cristo Crucificado” no Rio de Janeiro, sofre um acidente de trabalho, caindo enquanto esculpia.

Após o almoço, Caringi subiu uma escada em direção ao monumento no qual trabalhava, segundo a filha as obras eram gigantescas, portanto a altura era grande. Ao sofrer a queda, o assistente do artista o levou para o pronto socorro, porém não informou a família e a mesma só foi saber do ocorrido após uma semana, quando

uma vizinha de apartamento, no Rio de Janeiro, ligou avisando que não via Antônio já fazia uma semana. Foi uma tragédia para a família, que não tinha muitos meios para se comunicar, uma vez que só existiam cartas e telefonemas de longa distância, mas tudo com muita dificuldade. Finalmente Noemi, consegue ter contato com o assistente que informa ter largado Antônio no pronto socorro e que o seu estado era muito ruim. Após a família o encontrar no Rio de Janeiro, foi preciso de um jatinho alugado para trazê-lo em condições adequadas até Pelotas. Por bater com a cabeça, teve complicações de saúde e não conseguiu resistir, falecendo em 1981. A filha relata que mantém vivas as lembranças do pai esculpindo um Cristo, em um dos últimos momentos em família que passavam em sua casa de praia no Balneário do Cassino em Rio Grande/RS:

[...]Ele sentou naquela época numa barraca, acho que era década de 60, sentou e pegou o lodo, parece que eu tô vendo ele fazer, e começou a fazer, rapidinho. Nunca se quebrou e aí meu filho depois mandou fazer as réplicas lá em Porto Alegre, olha aqui que coisa maravilhosa a expressão, é de lodo da praia. (informação Verbal)⁷

Assim podemos notar a presença constante da arte, nos momentos de lazer em família, no cotidiano dentro do lar e na rede de sociabilidade que mantinham. As reuniões entre amigos e familiares eram frequentes na casa de Antônio e Noemi, onde havia declamação de poesia por parte da mãe, música e muita conversa. Com a casa sempre cheia e crianças de idades próximas, a vida era alegre e agitada. Antônia comenta de lembrar sempre dos pais com os filhos em volta, e entre tantos irmãos, eles disputavam a atenção de Antônio e Noemi:

[...] ter vivido isso, eu nem me dava por conta de ser criada naquele ambiente de arte. Era toda noite, na nossa casa antiga da Marechal Deodoro, eles se sentavam na sala e a gente fazia o show pra eles. Eram muitos filhos querendo atenção, e eu pulava de cadeira em cadeira, dançando. (informação verbal).⁸

Noemi é lembrada por Antônia, por sua doçura e poesia, mãe que foi presente em todos os processos de sua vida artística. Noemi falece em 13 de maio de 1993, com 78 anos e, como homenagem, foi lançado um livro póstumo, chamado "Alma

7. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

8. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

em Poesia" (1994), que recolheu 48 poesias inéditas. O lançamento foi em 13 de setembro no ano de 1994, dia em que completaria 80 anos. Antônio e Noemi foram essenciais para a aproximação de Antônia com a arte e, também, grandes incentivadores dos seus fazeres artísticos. Foram presentes em grande parte das produções da artista, apoiando e contribuindo em sua trajetória na dança.

2. 2 O abrir das cortinas: Os primeiros passos de Antônia Caringi de Aquino no contexto artístico

Nascida em 16 de abril de 1947, Antônia de Assumpção Osório Caringi, leva como nome uma possível homenagem a Santo Antônio, do qual sua mãe, Noemi, era bastante devota. Por conta de uma difícil gestação anterior, Noemi apegou-se a fé. Temerosa por sua gravidez rezou muito pela vida da filha e, como agradecimento ao nascimento, deu a ela o nome do Santo.



Figura 6: Porta Retrato com fotografia de Antônia e sua mãe, Noemi.
Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Como já visto no subcapítulo anterior, a vida de Antônia sempre esteve ligada às artes. Filha de dois artistas viveu inúmeros momentos de sua infância e juventude onde estar em família, entre amigos e em casa era, também, vivenciar saraus de

poesia regados à música e discussões sobre arte, ou seja, tem uma infância de acesso tanto econômico quanto cultural, que a insere no contexto da elite local. A casa da família Caringi contava com recorrentes reuniões entre amigos, músicos, poetas, artistas plásticos, tornando as vivências artísticas um cruzamento natural da vida, segundo o depoimento de Antônia:

É, a gente vivia, minha vida foi assim, nasci de dois artistas, criada dentro da arte, minha casa era uma coisa, meu pai adorava, eu olhava o que ele fazia e admirava, minha mãe poetisa, aquilo despertou. Acho que a gente herda uma veia artística (informação verbal)⁹

A trajetória de Antônia na arte da dança se inicia ainda muito jovem, por volta dos 3 anos de idade já participa de aulas com Baby Nunes¹⁰, professora que mesclava o ensino de ginástica rítmica com dança na cidade de Pelotas.

É que a Baby era uma pessoa assim, ela era irmã das Nunes que tiveram anos o recanto infantil em Pelotas, era parente das Nunes, uma pessoa muito querida. Eram mais aulas de ginástica, mas fazia misturado com dança, como eu era tão pequeninha e já adorava, ela era muito amiga da minha mãe e me permitiu fazer. O primeiro espetáculo dela, como eu era tão pequena e não conseguia fazer nada ela me colocou em cima do piano, com a roupa um amor, uma toquinha cor de rosa, toda cor de rosa, um vestidinho curtinho e um sapatinho e meinha, eu só fazia uma coisinha com o bracinho, mas fazia (informação verbal)¹¹.

Aos cinco anos, em uma das viagens a trabalho do pai, iniciou aulas no Rio de Janeiro na escola de dança de Clara Korte, segundo Caummi (2001), “professora de ballet das jovens da sociedade” (CAYMMI, 2001, p. 245). Conforme Antônia, apesar de amar o universo do ballet, não gostava muito das aulas, porque ainda era muito pequena e tinha certo medo da professora, que era grande e séria. Passou o tempo e chegando o espetáculo de final de ano, sua turma representaria joaninhas, ia então junto com a mãe experimentar os figurinos e ensaiar. No momento de subir em cena, as colegas entram no palco e Antônia trava, naquele ano a pequena joaninha não teve coragem de bater asas e dançar. Apesar do início receoso, o

9. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

10. Pioneira no ensino de dança em Pelotas, mesclava ballet e ginástica em seus trabalhos. Já consta breve currículo na compartimentação: CAPÍTULO I – Bilheteria, sobre a mesma.

11. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

encantamento pela dança continuou e ainda se mantinha viva a ideia de ser bailarina.



Figura 7: Antônia por volta dos 5 anos. Fonte: Acervo Pessoal da Artista

Já por volta dos oito anos, a artista que amava ler, ficava maravilhada ao encontrar nas revistas da época como *Cruzeiro* e *Manchete*, matérias que continham bailarinos famosos da época. O encantamento aumentava o interesse da menina pelos virtuosos movimentos do ballet. *Tatiana Leskova*¹², bailarina no auge da

12. Nascida da França no início dos anos 1920, filha de imigrantes russos, iniciou carreira profissional enquanto bailarina clássica em 1937, em 1939 partiu em turnê onde conheceu o Brasil, e nele se exilou. O ápice da carreira de Leskova destaca-se como a década de 1950, quando foi primeira bailarina, mestre e diretora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tornou as temporadas do Teatro regulares e aumentou o público. Além de remontar ballets como *Giselle*, *Les Sylphides*, *O Lago dos Cisnes*, *Coppelia* e *Scheherazade*, inovou lançando seus próprios ballets, que tiveram como inspiração temas brasileiros como *A Salamanca de Jarau* e *O Espantalho*. Trouxe ao Brasil enorme contribuição cultural e seu talento como artista. Disponível em: BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Nova Aguilar: RJ, 2005.

carreira, vinda da França, prática comum do período, e outros nomes como *Aldo Lotufo* e *Arthur Ferreira* também aparecem nos depoimentos da artista, como destaque nas matérias relacionadas à dança nas revistas. Era necessário se contentar com as informações contidas nas matérias, já que na cidade não existiam escolas especializadas na área.

Assim, Antônia ficava horas e horas admirando as páginas, cheias de movimento até que em uma viagem a trabalho do pai, a família foi para o Rio de Janeiro. Como seria uma viagem longa, por volta de seis meses, a mãe resolveu levar a “trupe”, e conseguiu escola para todos permanecerem o tempo necessário na cidade. Ao ingressar na escola, conheceu logo uma colega de classe que era bailarina, fazia parte de uma escola de dança de aulas de Ballet Clássico. Os relatos sobre as aulas eram constantes, e Antônia se tornava cada dia mais curiosa pelo universo das sapatilhas e collants. Era uma criança bastante comunicativa e, pelo seu jeito falante, foi escolhida para protagonizar um espetáculo que sua escola realizava todo final de ano.

Uma história de natal teatralizada, contava a vida de uma menina pobre que ganhava uma bonequinha do Papai Noel, e a tal boneca era encenada e dançada por sua colega bailarina:

[...] e ela dançou de tutuzinho toda, uma ceninha clássica, tomadinha clássica e eu fiquei maravilhada, pela sapatilha de ponta o tutu azul claro. Eu fui sonhando pra casa, foi um amor o teatro, nós fomos de bonde, meu pai me levou pronta de casa, de camisola de laço na cabeça e a gente foi pro teatro, foi coisa de colégio mas eu jamais esqueci. (Informação Verbal)¹³

Em todos os relatos de Antônia, existe uma forte relação da mesma com o traje da bailarina. A visualidade sempre se mostra muito presente nas memórias, como por exemplo, ao destacar a cor do tutu¹⁴ vestido pela colega, bem como a

13. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

14. Atribuído à bailarina francesa Marie Taglioni, e usado pela primeira vez no palco na Ópera Nacional de Paris, em uma performance de 1832 de “La Sylphide”. Taglioni desenhou o tutu como maneira de mostrar o trabalho elaborado dos pés na dança, já que lançava o trabalho com a sapatilha de pontas, propondo a ilusão de estar flutuando em uma nuvem. O traje caracterizava-se por um apertado corset, e uma saia de tule e voil com $\frac{3}{4}$ de comprimento, chamado de tutu romântico. O Tutu Romântico, ou Italiano (mais curto) é uma sobreposição de saias curtas e rígidas, em forma de pétalas ao redor do quadril do bailarino e deixando expostas as pernas, geralmente é um conjunto de saíotes brancos, embora haja uma variedade colorida e brilhante. Esse nome foi dado a partir de

roupa que usava na apresentação. Traços fortes da relação entre o traje e a artista, já nos primeiros contatos com a arte da dança. Outro momento que confirma tal afirmação é o fatídico episódio onde calça pela primeira vez uma sapatilha. Em um passeio no centro do Rio de Janeiro, com a mãe e a irmã mais velha Fernanda, em visita a loja de departamentos Mesbla, contando com vários andares, subiram pelo elevador e, ao abrir a porta, se depararam com uma loja de artigos de ballet. Antônia ficou boquiaberta, e admirando a vitrine foi convidada pela mãe a entrar na loja e escolher uma sapatilha. Voltou para casa com o pacote da loja, e nele a primeira sapatilha, branca com fitas de cetim.

Quando voltam para o apartamento da família no Rio de Janeiro, situado em frente à praia do Botafogo, Antônia, após o jantar, vai até o quarto e calça as sapatilhas. Subindo em um dos beliches no quarto, senta-se em frente a um armário com espelho e, balançando as penas, admira a cena. Segundo Antônia, seu romance com a dança começou, de fato, ali “Aí eu me apaixonei, foi um tipo de começo, essa pra mim foi a parte principal” (informação verbal)¹⁵.

Quando a família volta a Pelotas, recebem a notícia de que no conservatório de música de Maria Amélia Wregue havia o desejo de oferecer dança. Foi então que, trazida por Antoninha Sampaio, pertencente à elite local pelotense, Miriam Guimarães chega na cidade para formar uma classe de ballet. Com o desejo de oferecer algo de “classe” às meninas pertencentes à elite, o ballet se tornava um símbolo de distinção. Isto mostra que neste momento, cabe dizer que a relação da Arte e Cultura é dirigida a uma esfera muito restrita da sociedade.

Miriam Guimarães, uma das primeiras professoras de ballet clássico de Pelotas/RS, era das *Operárias de Jesus*¹⁶, e veio passar um tempo na cidade para lecionar dança. Antônia participou da primeira aula, com a desejada sapatilha branca, comprada no Rio de Janeiro. A artista conta que não havia roupas para

1881. Disponível em: <http://anobotafogoboutique.com.br/tudo-que-voce-queria-saber-sobre-tutus/>
Acessado em: 21 de outubro de 2018.

15. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

16. Fundada em 1934, foi pioneira como internato misto. Entidade filantrópica que abriga crianças e adolescentes oferecendo moradia e educação, também oferecia como uma de suas atividades o ballet clássico. Disponível em: http://www.fibrj.com.br/filiadas/uniao_operarias_de_jesus/filiada.htm
Acessado dia 18 de setembro de 2018.

fazer aulas de dança, tudo era encomendado e demorava a chegar, deste modo no início iam se adequando da maneira que era possível.



Figura 8: Antônia à direita e sua prima e colega de classe Maria Rita à esquerda, brincando de dançar no Cassino em veraneio nas férias. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi

Na fotografia acima podemos ver Antônia com a prima e colega de classe Maria Rita. A imagem se situa no ano de 1955, como datado no verso da fotografia, período em que faziam aulas com Miriam Guimarães e costumavam brincar na praia do Cassino, lugar de veraneio da família. No início, segundo Antônia, a turma era formada por meninas da sociedade de Pelotas, indicação esta que nos mostra a relação construída do significado de cultura, ou seja, o acesso à cultura ainda é, em Pelotas, neste momento, marcado pelas relações da arte acadêmica como símbolo de diferenciação, refinamento e, portanto, destaque social. A arte é usada como elemento de distinção, e, portanto, restrita a um círculo social. Após um tempo de trabalho com as meninas, a professora foi classificando o nível das alunas para definir as classes. Um tempo depois, Miriam Guimarães volta à sua cidade e deixa as alunas, porém já um pouco preparadas tecnicamente. Logo em seguida recebem a notícia de que viria uma nova professora, outra solista do Municipal do Rio de Janeiro, Casada recentemente com um pelotense, Dicléia Ferreira de Souza.

Antônia participando das primeiras turmas de Dicléia, dançou os primeiros espetáculos desenvolvidos por ela no teatro sete de abril, como por exemplo:



Figura 9: Antônia e colegas de classe posando para foto após espetáculo no Teatro 7 de Abril.
Fonte: Recorte de Jornal do Acervo Pessoal Antonia Caringi

A imagem acima é um registro de uma cena desenvolvida em uma das primeiras montagens de dança que Antônia participa no Teatro 7 de Abril, por volta dos dez anos, neste caso “Pizzicato”, do ballet de repertório *Sylvia*, coreografado por Louis Mérante para música de Léo Delibes de 1876. Assim como já discutimos acerca da produção de Antônio Caringi, a elite da cidade tem um gosto estético tardio, que relaciona a arte clássica como elemento de distinção. Portanto, o espaço de criação na cidade volta-se à arte clássica, e no mundo da dança se relaciona com o Ballet Clássico de Repertório. O Ballet de Repertório, consolidado no período Romântico, é chamado em francês *ballet d'action*. Contém uma história com início, meio e fim representada através das danças. Um conjunto de coreografias com movimentos pré-definidos e personagens específicos, portanto para a montagem de

um Ballet de Repertório completo é necessário ter bailarinos suficientes. As coreografias devem ser executadas em sua forma original, mas se houver adaptações, deve ser citado. Geralmente divididos em atos, se utilizam da dança, da música e de mímicas. Surgiram e começaram a ser montados e encenados durante o século XIX, e até hoje são remontados com as mesmas músicas e composições coreográficas de origem¹⁷.

Segundo a artista, eram apresentados fragmentos, recortes dos ballets completos, dado a fase inicial do trabalho com as meninas e as possibilidades técnicas e estruturais que possuíam. Por volta dos 12 anos, em 1959, encontra-se este registro no espetáculo *Cancan*.



Figura 10: Antônia Caringi de Aquino posando para foto pós espetáculo. Fonte: acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino

17. Disponível em: <<http://www.mundobailarinistico.com.br/2017/10/ballet-de-repertorio.html>> Acesso em: jul de 2018.

Neste período Antônio vai morar com a avó, e fazer o curso normal (atual magistério), no Colégio Pelotense, uma escola municipal tradicional da cidade de Pelotas, criada pela elite política local ainda no princípio do século XIX. Embora estivesse animada com a diversidade em aula por serem turmas mistas de meninos e meninas, realidade nova para o período, não se adaptou ao ensino “científico”. Mesmo morando com a avó tinha uma relação próxima do pai, mãe e irmãos, como ela mesma brinca, fazia corriqueiramente “turismo” na casa deles, viajavam e passavam os verões juntos na casa de praia da família.

Apesar de ter uma relação muito afetuosa com sua avó a educação dada pela mesma, segundo Antônio era rígida e muito religiosa. Desta forma, houve muito receio de sua parte quando quis trocar para a escola Santa Margarida, uma instituição protestante. Passou no vestibular e lá ficou até finalizar os estudos, foi rainha dos estudantes e sonhava em ser baliza, porém devido ao comprimento curto da saia não pode realizar tal desejo, pois saberia da desaprovação da avó.



Figura 11: Antônio eleita rainha dos estudantes, vestindo faixa ao lado de colega representante do ano anterior. Fonte: Acervo Pessoal de Antônio

Antônia seguia dançando e, entre um movimento e outro, construía o fazer dança na cidade. Dançou através das montagens da mestra Dicléia Ferreira de Souza, ballets como Silphydes, onde foi solista com quatorze anos, Coppélia, Fausto, entre outros, através do conservatório de música de Maria Amélia Wregue. Porém em 1960, Dicléia se afasta do conservatório e funda a escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza, inaugurando seu espaço próprio. Antônia acompanha a professora, continua dançando e, segundo a artista, aprende muito neste período acerca do universo de uma produção, cenários, figurinos e todo entorno. O desejo pelo criar começa a dar indícios da veia criativa de Antônia, em seus relatos ela comenta sobre a grande imaginação que tinha e sobre sentir a força de seu potencial criativo ao sonhar com as tonalidades e texturas dos figurinos.

Na produção de 1963, Antônia ao saber que dançaria Fausto,¹⁸

Ah essa roupa tinha que ser uma roupa meio esvoaçante, meio Julieta, meio lilás com flores e cabelo repartido no meio porque fazia fones né, eu acho muito bonito fones pra Giselle, pra Sylphides e fizeram completamente diferente (Informação Verbal)¹⁹

18. Baseado na obra do alemão Goethe (1749-1832), Fausto, uma de suas obras-primas, ainda ecoa como um marco filosófico sobre a moral humana em sua resistência a uma existência do mal. Terminada em 1832, este poema trágico consumiu boa parte da vida do escritor e ainda reverbera fortemente em discussões éticas, políticas, literárias e sociais. O ballet também trouxe estas questões ao palco por meio de Jules Perrot, bailarino francês, coreógrafo e professor, expoente do movimento romântico na dança (Giselle, O Corsário, Armida). Foi somente em 1859 que o francês Charles Gounod apresentou pela primeira vez sua ópera Fausto, com cinco atos e libreto de Jules Barbier, livremente baseado no volume 1 do poema de Goethe. A obra não foi muito bem recebida a princípio por não preencher qualidades que a tornassem um entretenimento para a época. Três anos depois, foi reapresentada e, desta vez, com estrondoso sucesso. Em 1869, foi inserido um ballet em sua abertura para que pudesse ser apresentada na Ópera de Paris e assim tornou-se a ópera mais executada no famoso teatro e, além disso, integrou um repertório internacional que permaneceu por décadas, tendo sido traduzido por, pelo menos, 25 línguas. Disponível em: <https://edaisabelmoreno.wordpress.com/2018/04/10/o-ballet-fausto-continua-atual/> Acesso em: novembro de 2018.

19. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.



Figura 12: Antônia Caringi de Aquino com 17 anos, dançando Fausto. Fonte: Acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Neste momento podemos identificar o seu desejo de criar, em suas palavras relata admirar que cada artista tem sua arte e sua forma de idealizar a cena, porém sua necessidade de desenhar tais caminhos para a performance já se revela. Após alguns anos surge a oportunidade de viajar em uma expedição artística com o pai, a mãe e a irmã mais velha para a Europa. Por volta de 1967 aos 20 anos, embarcou junto à família para Europa e entre abril e agosto visitaram 23 países.



Figura 13: Antônia e a irmã mais velha Fernanda, em viagem à Europa com os pais, no ano de 1967. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Entre um trabalho e outro, Antônio levava a filha a museus e teatros, afim de que a mesma aproveitasse intensamente a experiência cultural disponível ali, inclusive Antônia teve o desejo de ficar na Itália e o pai até apoiou a ideia, mas ficou apenas no campo das intenções. Assistindo diversos espetáculos de ballets, conheceu o *Ópera de Paris* e o *Scala de Milão*, mas foi no *Teatro di San Carlo*, em Nápoles, Itália, que teve o primeiro contato com uma escola de dança chamada “Bambini” voltada ao público infantil. Ali Antônia se interessa pela proposta e segundo ela pensou:

Bá mas que ideia, tem que chegar em Pelotas [...] Claro já estava com a ideia achando que daria, começar só com crianças, sem pretensões de atrapalhar ninguém [...] não que eu quisesse “ah já vou montar uma escolona”, não, vou começar com crianças num coleginho. Aí ali a gente ficou e eu assisti tudo que podia (informação verbal).²⁰

20. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

Voltando a Pelotas, um ano depois perde sua avó e, já namorada de Amadeu Conceição de Aquino, se casa em seguida. É importante pensar, diante das memórias de Antônia, o que Perrot (1989), aponta sobre a salvaguarda da memória. Segundo a autora, as mulheres possuem lugar de destaque como guardiãs da memória, visto que guardam ao longo da existência objetos pessoais que podem referenciar diversos momentos de suas trajetórias, como forma de conservar e passar adiante suas experiências de vida. Essa memória é muito próxima do íntimo, do lar, da realidade vivida na intimidade e, mesmo quando se trata de um acontecimento factual como, por exemplo, trocar de escola, carrega aspectos de familiaridade. Trago aqui um trecho da entrevista feita com a artista acerca de sua trajetória onde, em um dado momento, a mesma relata uma troca de escola e atravessando outras vivências em seu depoimento,

Até que quando eu fui fazer o normal no Colégio Pelotense, fui morar com a minha vó. A partir dos 10 anos fui morar com ela, ela era uma mimosa e morava ali na praça, nas casas geminadas, até eu casar, morei dos 10 aos 20 anos. Quando ela faleceu, eu já estava namorada do Amadeu e tudo, depois no outro ano eu casei. Era uma educação muito rígida, muito antiga (Informação verbal)²¹.

Podemos notar o afeto que permeia sua memória e sua relação com os momentos de construção familiar. Num determinado ponto, onde a artista cita a escola, ela referencia o ir morar com a avó, fazendo ligações entre espaço e tempo. Do mesmo modo, ela marca o tempo que morou com a avó, determinando o final no falecimento da mesma e conecta ao fato de, um ano depois se casar. Montando uma teia de acontecimentos que partem e atravessam suas vivências enquanto mulher.

Amadeu era pelotense, formou-se em Administração na cidade de Porto Alegre e, voltando para Pelotas, atuou como empresário na Loja Lua de Mel até se aposentar. Apesar de sua formal aposentadoria, foi braço direito de Antônia em todas as suas aventuras, trabalhou na produção de sua Escola de Ballet, bem como foi cinegrafista da mesma por cerca de 20 anos em um programa de TV produzido pelo casal. Antônia e Amadeu se conheceram por intermédio de um primo, amigo

21. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

em comum dos dois e, em seguida noivaram em abril de 1969 em uma reunião familiar.



Figura 14: Amadeu e Antônia em cerimônia de noivado com os pais de ambos presentes. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

É importante destacar a relevância de Amadeu Conceição de Aquino na trajetória de Antônia. Desde os primeiros passos, enquanto professora, Amadeu já aparece nos depoimentos e falas da artista. Sempre nos bastidores, em busca de patrocínios, apoiando as produções e dedicando-se à realização delas, ele sempre esteve por trás de Antônia. Os relatos são presentes acerca de apoio e dedicação, sem repúdio ou cerceamento da liberdade de Antônia como artista. Ainda que sem consciência do ser mulher artista, esta trajetória possui dados particulares, como a relação com o marido diante do ofício. Em meio à construção desta dissertação, Antônia precisou se despedir de seu companheiro, Amadeu faleceu, mas se fez intensamente presente nos relatos, assim como foi na vida da esposa.



Figura 15: Casamento de Antonia e Amadeu Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Antônia e Amadeu casam-se em setembro de 1969, na Catedral Metropolitana de São Francisco de Paula, em Pelotas e, nesse mesmo ano, Antônia começa a dar aulas de ballet para crianças (fig. 14). Juntos tiveram três filhos, Antonella (1971), Amadeu (1975) e Antônio (1986). Segundo Antônia, não havia grande expectativa acerca de trabalhar com a arte, não iniciou com o propósito de montar uma escola, ela ansiava criar, dar aulas com metodologias próprias para crianças e produzir espetáculos, figurinos com cores e texturas que imaginava ao fechar os olhos.

2. 3 A escola de Ballet Antônia Caringi e suas produções

Neste espaço, busca-se desenhar um panorama acerca da Escola de Ballet de Antônia, dos primórdios ao auge de suas produções. Esses caminhos serão desvelados através das memórias da artista, a partir de seus depoimentos e o entrecruzamento com seu acervo pessoal, que contém recortes de jornal, fotografias e demais documentos. Desse modo, compreender o funcionamento da Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino, é um dos pontos que a investigação busca, bem como os sistemas de organização e as produções do período que abarca pesquisa.

Ao voltar para Pelotas, após sua viagem junto com a família para Europa, Antônia já buscava se aprimorar teoricamente acerca do ensino de ballet. Parente da família Bertazzi, dono da livraria O Globo, em Pelotas/RS, pedia à um primo que buscasse livros de ballet para ela, livros que continham nomenclaturas para estudar e assim foi desenvolvendo seu conhecimento não apenas de forma empírica, mas também teórica. Dessa forma, aos 21 anos, em 1968, se prontifica a ajudar uma colega que dava aulas de ballet no conservatório de Maria Amélia Wregue, ocasião em que desenvolveu uma pequena mostra com as alunas do conservatório.

No ano seguinte, 1969, Maria Amélia Wregue apresenta Antônia para as Irmãs gestoras da escola São José em Pelotas/RS, para propor aulas de ballet na escola. Esta rede de contatos, de certo modo, promove o início de sua carreira como artista. O acesso aos livros e até aos sujeitos com quem cria laços profissionais possibilitam sua entrada em locais de distinção. É importante destacar que Antônia inicialmente resistiu à ideia, pelo fato de recear do que poderiam pensar sobre sua pessoa. Tinha medo que acreditassem que ela queria ser melhor ou desbancar alguém, porém Maria Amélia a incentivou, e destacou seu bom desempenho no conservatório. Cabe ressaltar que, apesar de todo incentivo às vivências artísticas que Antônia recebe desde a infância, existe uma liberdade e autonomia do indivíduo diante de suas escolhas, caminhos incertos e indefinidos. Sendo assim, é necessário destacar as incertezas, acasos e medos, como neste momento onde sua trajetória como profissional se inicia. Diante de sua liberdade como indivíduo, suas peculiaridades demonstram que sua trajetória não foi predeterminada e revela transformações a cada passo dado. (SCHMIDT, 2004, p. 139)

As irmãs foram receptivas com a ideia e cederam uma grande sala para o início do trabalho com as meninas da escola, então Antônia convida a colega que dava aulas no conservatório para auxiliá-la e as aulas são iniciadas. Um registro encontrado no prospecto do espetáculo desenvolvido na Escola São José no ano de 1969 (fig. 16), marca a primeira produção de Antônia em sua trajetória na direção e produção:

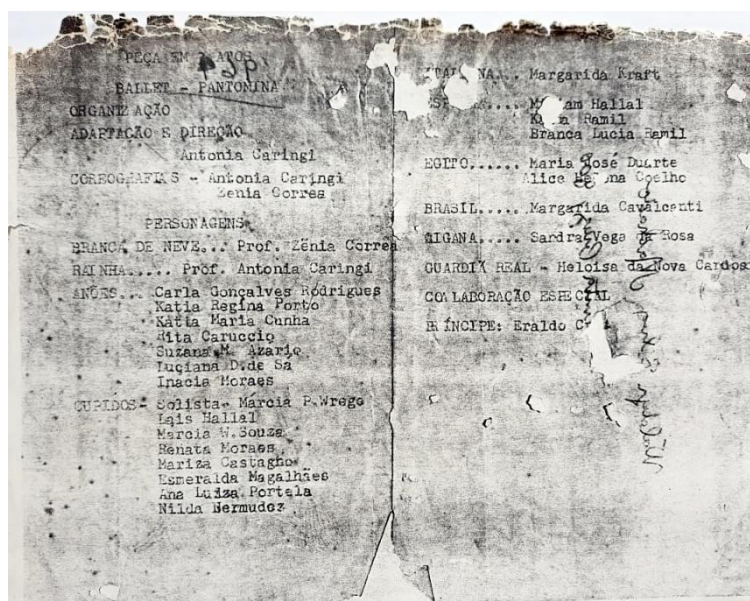


Figura 16: Primeiro Prospecto Apresentado em 1969. Fonte: Acervo Pessoal da Artista

Antônia está na direção do espetáculo apresentado no Teatro da Escola São José, uma adaptação para o ballet do conto infantil Branca de Neve. Tal imagem nos mostra o sempre presente “programa”, também chamado como prospecto, sendo ele um guia do espetáculo, com ficha técnica, resumo da obra, e o que mais o diretor quiser especificar sobre a mesma. Desde a primeira montagem, o programa se faz presente em seu trabalho, uma forma de organização e, também, preocupação com o expectador. Este foi o ano em que Antônia representou a rainha da história (fig. 17), e foi sua última vez no palco dançando:



Figura 17: Antônia representando a rainha de “Branca de Neve” em espetáculo de final de ano na escola São José. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Carangi de Aquino

Antônia prezava por um roteiro esquematizado para as aulas, com plano de ensino em prol do desenvolvimento técnico e artístico das alunas, mas em dado momento surgiram diferenças entre Antônia e sua auxiliar na forma de lecionar dança. As colegas acabaram por se separar, acordando que dividiriam as turmas, porém as meninas seguem lotando as turmas de Antônia, oportunidade em que começa a surgir o Ballet infantil Antônia Carangi de Aquino.



Figura 18: Antônia com uma de suas primeiras turmas da escola São José em mostra de final de ano. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Nesse etapa, já com 22 anos e casada com Amadeu, a recém professora começa a se sentir sobrecarregada devido ao número de alunos e quantidade de aulas. Sentindo-se sozinha busca amparo na amiga, Mariza Hallal, musicista, colega de classe de Antônia no ballet, com quem dançou um *pás de quatre*²² no ballet *Les Silphides*, na escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza. Segundo Antônia, a amiga tinha um grande talento para a música e foi a parceria ideal para ela naquele dado momento. Mariza passa a dar aulas para algumas turmas, seguindo a metodologia de Antônia e sua mãe, dona Sodrelina, pianista do conservatório de música, começa a acompanhar as aulas com o piano. Vez ou outra, Antônia levava pessoas como Baby Nunes, para observar suas aulas e suas alunas, de forma a reconhecer a contribuição da mesma à arte da cidade, bem como para ouvir no que poderia melhorar.

As produções iniciaram com espetáculos pequenos, infantis como Cinderela, Patinho Feio entre outros, com apresentação na própria Escola São José. Para a feitura de uma tabela, contendo todas as produções de Antônia, do início ao fim da escola, foi necessário cruzar as mais diversas fontes do acervo pessoal da artista,

22. Termo do ballet clássico que, em francês significa “Passo de Quatro”. É um trecho do ballet dançado por quatro bailarinos. Disponível em: <http://baleisabelgusman.blogspot.com/p/dicionario-de-ballet_11.html> Acesso em 28 de abril de 2018.

como jornais, prospectos e depoimentos orais, a fim de traçar cronologicamente suas produções. Apesar de conter um arquivo bem organizado com pastas, as informações se confundem e, também, como aponta Artiéres (1998),

Não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens (ARTIÉRES, 1998, p. 11).

Para a compreensão de tal material foi necessário, portanto, idas e vindas nos arquivos em prol de trazer ao texto a maior coerência possível. Deste modo, para compreender a evolução e transformação de Antônia na sua assinatura como artista. Como mostra abaixo a (Tabela1) os espetáculos de final de ano mantinham constância e assiduidade.

Tabela 1: Tabela de espetáculos

Ano de Estréia	Nome do Espetáculo
1970	Chapeuzinho Vermelho
1971	Cinderela
1972	Casa de Bonecas
1973	Alice no País das Maravilhas
1974	O Patinho Feio
1975	A Bela Adormecida
1976	Sonho de Natal
1977	Pinocchio
1978	Contos de Infância
1979	As aventuras de Peter Pan
1980	O Pássaro Azul
1981	Cinderela e Preto e Branco
1982	Pinocchio e Le Conservatoire
1983	A Flauta Mágica
1984	O Pássaro Azul 2ª Versão
1985	Bodas de Aurora

1986	Coppélia
1987	Suíte Quebra Nozes
1988	Sinfonia em Paris
1989	Paquita e Broadway's Serenade
1990	O Guarani – Estréia Nacional
1991	Bodas de Fígaro, em Pelotas (DEZEMBRO) - Broadway Serenade, Porto Alegre (DEZEMBRO)
1992	A Moreninha
1993	La Traviata
1995	Sissi (ABRIL) - Vida, Palco e Emoção (DEZEMBRO)
1997	Raymonda

Com base na listagem percebe-se a linha infantil das apresentações até meados dos anos 1985 e, nota-se que, a partir desse período houve uma mudança para espetáculos mais densos e complexos expondo, assim, o crescimento e transformação da escola. As aulas naquela oportunidade eram ofertadas para alunos e não alunos do Colégio São José, sendo abertas para a comunidade em geral. Ainda, em 1969, nos primeiros anos da escola, percebemos o foco no ensino para crianças, bem como as críticas nos jornais guardados pela artista em forma de recortes, que exaltam o trabalho de Antônia até mesmo aliando seu fazer artístico com o do pai. Em um dos recortes encontramos:

O curso de ballet que a jovem senhora, Antônia Caringi de Aquino mantém representa um trabalho de grande valor, mantido dentro da mais pura arte. Essa vocação a educadora notável procura transmitir com rigor e laborioso preparo. Parece que Antônia Caringi de Aquino modela almas, com o mesmo talento com que seu pai esculpe estátuas. (JORNAL DIÁRIO POPULAR/ APROXIMADAMENTE 1970, Acervo Pessoal)

A matéria completa se tratava de “Chapeuzinho Vermelho”, segundo espetáculo de Antônia, e já se pode notar a credibilidade que recebe logo no início de sua carreira, reafirmando sua posição com artista por ter um pai com nome de tamanho prestígio. Também participa da comemoração da Semana de Pelotas, no Conservatório de Música de Pelotas, do Colégio Gonzaga, enquanto um espetáculo

beneficente em prol do Abriguinho²³. Em 1970 apresenta, no dia das mães, o espetáculo “Chapeuzinho Vermelho”, já com a participação da nova ajudante, Mariza Hallal, mas é em 1971, no espetáculo “Cinderela”, que nos prospectos começam a constar como de Mariza Hallal as composições musicais dos espetáculos.

Pode-se notar uma sutil diferença nos primeiros dois anos, onde os prospectos constavam apenas os personagens em sua ficha técnica. Porém, a partir de 1971 já constam, também, categorias técnicas de produção de um espetáculo tais como, guarda-roupas (figurino), composição musical, coreografias e ensaiadores. A partir deste momento, algo que não muda é a assinatura dos trajes de cena, sendo sempre de Antônia Caringi de Aquino. No ano de 1972 o espetáculo anual “Casa de Bonecas” já passa a ser fora no teatro da Escola São José, e se faz no Colégio Gonzaga.



Figura 19: Antônia Caringi de Aquino e Mariza Hallal recebendo flores ao final do espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

23. O Círculo Operário Pelotense (COP) foi fundado em 15 de março de 1932, por iniciativa do padre jesuíta Leopoldo Brentano. A iniciativa nacional visava à assistência social e à formação da classe operária segundo a ótica e os interesses do catolicismo. No campo da educação, o COP formou cursos de alfabetização para adultos (1932), escola para entregadores de jornais (1936) e escolas para crianças, das quais as iniciativas mais destacadas são: o Abriguinho Infantil (1944). Disponível em:

<<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/3735/1/Dicion%C3%A1rio%20de%20Hist%C3%B3ria%20de%20Pelotas.pdf>> Acesso em: abril de 2018.

A parceria de Antônia e Mariza se consolidava cada dia mais, se tornando profunda, permanecendo por quase todo o período de vigência da escola. Em 1974, com o espetáculo “Patinho Feio” volta a se apresentar na Escola São José, mas em 1975, “A Bela Adormecida” é espetáculo de estréia no Teatro Sete de Abril, por ser um espaço de maior capacidade de público, devido ao grande número de alunos e expectadores. Em 1976, com “Sonhos de Natal”, o espetáculo anual se mantém no Teatro Sete de Abril, contando com apoio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Pelotas. Neste ano Antônia traz a Pelotas, Waldelia Hannem, ex-assistente de Maria Olenewa²⁴, ex-solista do São Paulo Ballet e professora no conservatório Carlos Gomes, em Campinas. Com ingressos esgotados e já demonstrando traços acerca da autoralidade e inovação, um recorte de jornal encontrado no acervo da artista aponta:

Numa cidade que faz questão de trazer sempre a tona o seu passado cultural, é bom inserir de uma vez por todas no espírito do povo a certeza de que é preciso construir coisas novas, dinamizando esse processo, estagnado por longo tempo. O balé de Antônia é um exemplo dessa mentalidade. Parabéns. (Acervo pessoal, por volta de 1976)

Antônia carregava como característica o buscar, em profissionais de fora da cidade, aprimoramento para seu trabalho e suas produções. Pode-se refletir diante de tal prática, a valorização agregada aos espetáculos desenvolvidos, através das presenças de profissionais que cercam o mundo dos espetáculos. Uma forma de projeção na pré-estréia, envolvendo a cena no geral, como figurinos, bailarinos de projeção nacional, que ali inserem o trabalho da artista como grande produção, uma maneira ainda que inconsciente de publicidade. O destaque da vida da artista e suas ações como excepcional normal, o protagonismo nas ações, Antônia começa a se destacar como elemento surpresa, visto que todos os caminhos a conduziam para ser mais uma moça da sociedade. Entretanto, o lado da criação como artista a coloca para além dessa condição já esperada de vida enquanto mulher. Em 1977, na

24. Bailarina russa (1896-1965), esteve no Brasil em tournée como integrante das companhias de Ana Pavlova e Leonide Massine, em 1918 e 1921. Entre 1922 e 1924 foi professora e diretora da Escola de Dança do Teatro Colón de Buenos Aires. Em 1926 se estabeleceu no Rio de Janeiro, onde iniciou importante trabalho pedagógico. A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa foi fundada em 1927, sendo, portanto, a mais antiga instituição brasileira dedicada ao ensino da dança e à formação de bailarinos clássicos. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/escolas-de-formacao/escola-de-danca-maria-olenewa/>> Acesso em: 27 de agosto de 2018.

estréia de “Pinocchio”, o ballet infantil de Antônia, que contava com 80 crianças, adentra o Theatro Guarany, palco onde apresenta seus espetáculos na maior parte dos anos da escola, até fechar suas portas.

A partir disso podemos debater a força que ganhara a produção de Antônia Caringi de Aquino, sendo necessário agora um espaço que oferecesse uma lotação de aproximadamente 1200 lugares, fosso para orquestra, 14 camarins²⁵ e as mais diversas características de um espaço que disponibilizasse possibilidades para grandes produções.



Figura 20: Fachada do Theatro Guarany. Fonte: Retirado do site oficial do Teatro.

Diante disso, o ballet infantil, iniciado na sala de uma escola, toma maiores proporções, indicando a aceitação e receptividade do público para com o trabalho de Antônia. O crescimento de suas produções fica evidente quando analisamos o recibo encontrado no acervo pessoal da artista acerca do primeiro espetáculo apresentado no Theatro Guarany, casa de espetáculos tradicional da cidade de Pelotas.

25. Disponível em <<http://theatroguarany.blogspot.com/p/informacoes-tecnicas.html>> Acesso em setembro, 2018.

Teatro Guarany Cine.Pelotas, Ltd.

Tempo: ~~XXX~~ Ballét (P I N O C H I O)

Dia da Semana: Quarta feira ~~XXXX~~

Sessão: às 21 horas OU

Concurrente: Agência Distribuidora:

Data 07 / 12 / 1977

LOTAÇÃO DA BILHETEIRA

LOCALIDADES	Entregues	Devolvidas	Vendidas	PREÇOS BRUTO	TOTAL BRUTO	IMPOSTOS	
						Pref.	Estat.
Prizas				R E C I B O Cr\$ 7.000,00			
Camarotes	Recebemos da Sra. ANTONIA CARINGI AQUINO,						92 193 663/0001 - 08
Poltronas	a importância de Cr\$ 7.000,00 (SETE MIL CRUZEIROS)						Cine. Pelotas, Ltda.
Meias Entradas	referentes ao ALUGUEL do Teatro Guarany no dia						R. Leão da Costa, 849
Gerais	07 de Dezembro de 1977, para a apresentação do						Centro - CEP 96.100
	Ballét "P I N O C H I O"						PELOTAS-RS
				SOMAS			
RECEITA Cr\$	PRODUTO Cr\$						
DESPESA Cr\$							
Cr\$							

ALHETERO *Paulo L. Lambiano*
GERENTE

Figura 21: Recibo de pagamento de locação do Theatro Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

No recibo o valor de Cr\$7.000.00, ao ser convertido para reais, seriam R\$254.55, o que seria aproximadamente sete salários mínimos com o valor de Cr\$ 1.106,40, convertidos para hoje no valor de R\$40,00. Neste dado momento histórico, no país existe uma economia em ascensão, e isto se reflete no apoio que a arte, neste caso a escola de Antônia, recebe para produzir. Nos prospectos de espetáculo analisados, de 1969 até 1976 não houve patrocínio, somente a partir de 1977 que os mesmos aparecem. Nesse momento, a cidade de Pelotas vive um crescimento industrial significativo, com o aumento do número de empresas instaladas no município. Uma série de políticas estatais, tais como linhas de crédito, financiamento internacional e redução de impostos, facilitam o desenvolvimento do setor, a partir da reforma tributária de 1969 e do chamado “Milagre Econômico Brasileiro”.

Segundo Britto (2011), “a atividade industrial foi o eixo propulsor da economia em Pelotas na medida em que definiu sua importância na geração de renda, emprego e na produção social do espaço” (BRITTO, 2011, p. 76). O que naquele

momento, dá a Pelotas uma posição de destaque na economia gaúcha, com taxas maiores que demais centros industriais do país como, por exemplo, São Paulo e Rio de Janeiro.

Em meio a altos e baixos da economia de âmbito nacional e local, em meio a todas estas transformações, o período de maior potência acerca de apoiadores da escola foi, como mostra o gráfico abaixo (Gráfico 1), o período de 1977 a 1984, com suave retomada nos anos de 1991 e 1992.

Gráfico 1.

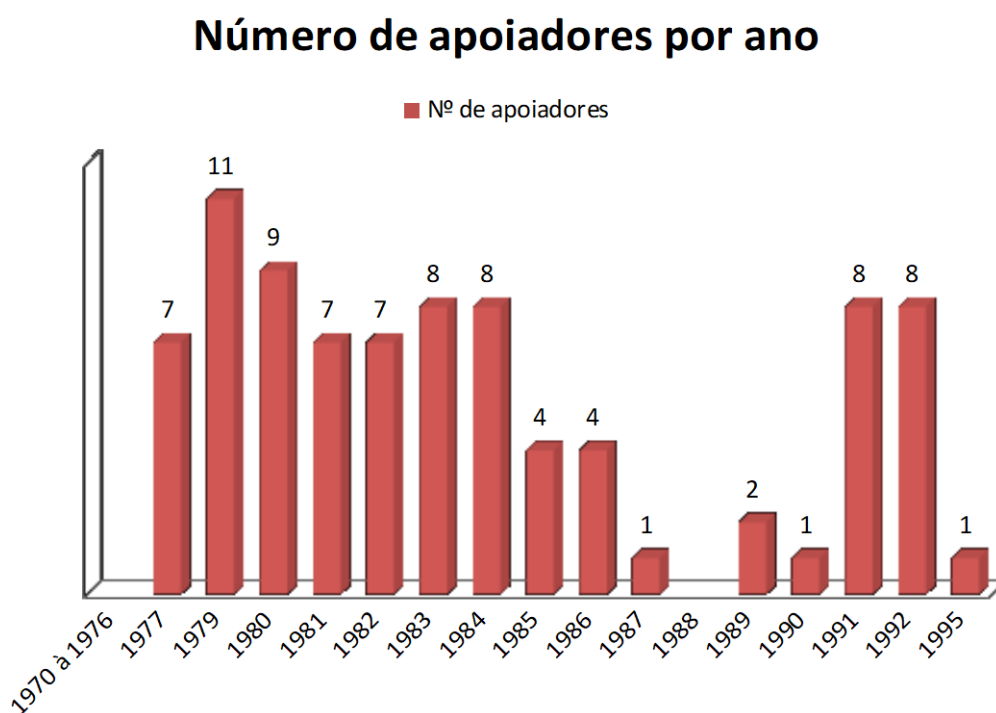


Figura 22: Gráfico 1

É por volta de 1980 que inicia o declínio do dinamismo industrial existente na cidade de Pelotas, contando com o fechamento de inúmeras empresas e a transferência das atividades de algumas delas para outras localidades. Tal período de decadência da atividade industrial, está relacionado a diversas transformações econômicas e políticas locais, bem como o novo modo de reprodução do sistema capitalista. Segundo Britto (2011),

O declínio do regime militar no ano de 1985, juntamente com o fim do chamado “milagre brasileiro”, denunciou a derrocada da economia nacional, culminando num processo de desestabilização financeira, inflação, retração do mercado e diminuição do poder de compra da população, revelando com isso as sequelas características do modelo de crescimento capitalista adotado no país durante o milagre econômico baseado, sobretudo, na integração internacional e no endividamento externo. [...] Como resultado aprofundou-se a crise social com o aumento da pobreza e do desemprego. Os anos seguintes foram de altas taxas de juros, fruto da desvalorização da moeda nacional frente ao dólar, e de uma inflação que chegou a 222% no ano de 1985, o que levou ao comprometimento da renda de ampla camada da população. Estes fatos, somados a conjuntura mundial desfavorável, forjam um cenário amplamente delicado para a indústria nacional, desencadeando num período de recessão econômica. (BRITTO, 2011, p. 77)

Especificamente, a cidade de Pelotas é afetada pela entrada do Brasil no MERCOSUL, em 1990, não conseguindo competir com modernidades existentes nas indústrias estrangeiras e, assim, ia se tornando obsoleta. A cidade vive um período de degradação econômica e social, ocasionando o desemprego, falta de investimento em infraestrutura ocasionando, inclusive, a redução de arrecadação do município.

Gráfico 2.

Média de apoiadores por período

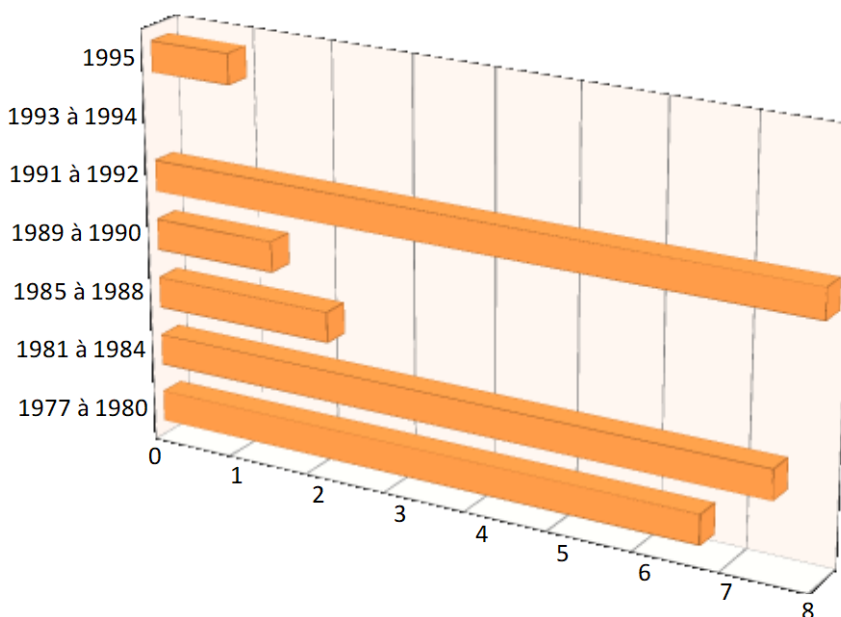


Figura 23: Gráfico 2.

Percebe-se maior número de patrocinadores por parte das empresas no período de início da escola, porém nas produções de 1991 e 1992, recebe grande incentivo em suas feitura. Pode-se pensar acerca do poder de bilheteria da escola que, mesmo em períodos de certa escassez, manteve-a produzindo espetáculos. Retomando suas produções, em 1978 a escola participa da programação alusiva à IX Semana de Pelotas, em comemoração aos 167 anos de sua emancipação político administrativa, apresentando “Branca de Neve e os Sete Anões”, no Theatro Guarany. Neste mesmo ano apresentou seu espetáculo anual de final de ano, “Contos de Infância” tendo, no primeiro ato, a história de Alice no País das Maravilhas e, no segundo ato, Branca de Neve e os Sete Anões.

As crianças que participavam das aulas tinham entre 3 e 14 anos e, nesse período, Antônia já contava com uma equipe, devido ao grande número de alunos. Mariza Hallal, enquanto diretora artística e responsável pela composição musical, Miriam Hallal, irmã de Mariza, como professora auxiliar e ensaiadora do chamado “pettit ballet”, para as mini bailarinas, entre 3 e 5 anos de idade, e Alice Jacob, responsável em grande parte pela cenografia do início das produções da escola. Reforçando a presença de autoralidade no trabalho criativo de Antônia, a parceria com Mariza Hallal se mostra potente, sendo ela seu braço direito, também foi diretora do grupo artístico no Conjunto Agrotécnico Técnico Visconde da Graça-UFPEL. Com trilha própria, composta pela musicista, os espetáculos ganham relevantes críticas positivas diante de tal diferencial (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 30 de novembro de 1978, p.12).

Contos de infância, um espetáculo feito por gente artista de Pelotas e dançado por crianças que não são profissionais e sim crianças que colocam a arte acima de tudo, com aquela graça que caracteriza e que conquistam qualquer platéia (JORNAL DIÁRIO POPULAR 30 de novembro de 1978, p.12).

Neste trecho específico pode-se notar que as alunas de Antônia são citadas como “não profissionais”, o que é um ponto a ser analisado ao decorrer da escrita visando a transformação do padrão de qualidade da escola. Outro ponto importante a destacar é o termo usado pelo jornalista, “gente artista de Pelotas”, sendo Antônia uma referência ao reunir artistas pelotenses nas suas produções, e a valorização do

público ao que é da “terra”, uma maneira de *bairrismo*. Em 1979 a escola apresenta, em benefício do IV Salão de Arte, evento promovido pela 5ª Delegacia de Educação, o espetáculo “As Aventuras de Peter Pan”. No mesmo ano recebe uma placa em homenagem aos 10 anos de trabalho, no Theatro Guarany, oferecida em nome de seus alunos, aproximadamente 200 crianças.



Figura 24: Placa de Bronze fixada ao Teatro Guarani pelos 10 anos de trabalho com dança. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

O espetáculo se desenvolveu no ano internacional da criança, lotou o teatro em comemoração aos dez anos de trabalho com a arte e as crianças. A escola se mantém, durante a década de 1980, participando da Semana de Pelotas, em comemoração ao aniversário da cidade, rerepresentando espetáculos e apresentando trabalhos novos com seletas alunas, bem como desenvolvendo seus tradicionais espetáculos de final de ano. Em 1980, alguns recortes de jornais já declaram a presença de demais gêneros de dança além do ballet clássico, como dança contemporânea e folclore em suas apresentações. Em 1983 já se encontram registros da implementação do jazz Infantil na escola, inúmeras matérias do acervo pessoal da artista, relatam a potência criadora da mesma, diante de preparar crianças na arte da dança. A expressão “Ballet Infantil” é reforçada, como meio de diferenciação do trabalho desenvolvido ao de outros profissionais da cidade.

No ano de 1983 apresentou, por duas vezes, o espetáculo de final de ano, também sendo parte da semana de comemoração à Reabertura do Teatro Sete de Abril, que ficou fechado por vários anos. Próximo de a escola completar quinze anos, podemos perceber que 1984 já revela suas constantes transformações bem como na trajetória artística de Antônia. Um projeto chamado “Dança na Educação”, estava sendo elaborado pela escola, um meio de democratizar o acesso ao aprendizado de dança. Tal projeto contava com mensalidades mais acessíveis e algumas bolsas de estudo para crianças com menor poder aquisitivo, a fim de promover e apresentar à cidade novos talentos. Neste período de 1984, a escola oferece aulas de ballet clássico, folclore, dança contemporânea, jazz ballet e passarela.

O início de 1984 na Escola de Ballet Infantil Antônia Caringi de Aquino é marcado por um curso de dança contemporânea com Felipe Vasconcelos, bailarino, coreógrafo e discípulo de Cecy Franck, importante expoente da dança em Porto Alegre. Em comemoração aos quinze anos de trabalho com a arte na cidade, prepara o espetáculo “O Pássaro Azul”, contando com uma vasta equipe de especialistas, ballet jovem da escola e Felipe Vasconcelos como bailarino convidado, não se tratando apenas de um trabalho focado no público infantil.

Em 1985, a escola inaugura um espaço próprio, abandonando as salas da Escola São José. A escola situava-se na rua Padre Anchieta ao lado do Cine-Capitólio. Neste ano o espetáculo anual é “Bodas de Aurora”, e o figurino desenvolvido por Antônia é, segundo o livro *La Mode*, de Max Von Boehn, acerca da história do traje na Europa, o que foi muito divulgado na imprensa, já destacando a intensa relação da artista com o traje de cena e seu processo de criação dos mesmos. A escola recebe um curso de jazz e alongamento seguindo técnicas de Martha Graham, da bailarina Sandra Guez, do Ballet Macunaíma, de São Paulo.

Com o passar dos anos, as alunas crescem, muitas agora são jovens moças e, a partir disto, a escola começa a ganhar mais força para a composição de coreografias elaboradas, com maior qualidade técnica, e a possibilidade de explorar outras temáticas. É importante destacar que nesse momento, através do acervo pessoal da artista, os jornais encontrados definem o espaço de Antônia como

“Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino”, retirando o estigma de escola infantil, um momento de deveras transformação no seu trabalho.

DIÁRIO POPULAR Domingo, 1.º de junho de 1986

Cia. de Dança L'Expression estréia no Sete, dia 9

Formada por um grupo de bailarinas da Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino e planejada desde janeiro de 1986, estréia dia 9 do corrente, no Teatro Sete de Abril. Às 18h30min. com entrada franca, a Companhia de Dança L'Expression.

A diretoria da Companhia e da Escola de Ballet. Antônia Aquino explica que os objetivos da promoção são os de divulgar o trabalho técnico e artístico da Escola, nos diversos níveis de adiantamento, mostrar a criatividade coreográfica a Pelotas e arredores da zona sul, assim como levar o nome da Escola a encontros de Dança que se realizam anualmente, e também oportu-

Foto Mattos



Turma intermediária

tunizar ao bailarino ou bailarina a mostrar seu talento e força de vontade. A direção artística é de Mariza Hallal dos Santos, assistente de direção. Miriam Hallal de Freitas, mais a participação de Beatriz Kanaan, coreógrafa com vivida.

PROGRAMA

O programa consta de: Minueto — Música de Mozart; coreografia de Antônia Aquino; Danse des Mirlouzes (do Ballet Bodas de Aurora); Pas de quatre — Música de Mozart e Massenet; coreografia de Antônia Aquino; Povoado (do Ballet Bodas de Aurora); Variações de Outono — Música de Mozart; coreografia de Antônia Aquino; Czardas (de Ballet Bodas de Auto-Aurora); Dança da Colhita — Música de Liszt; coreografia de Antônia Aquino. Brincadeiras e movimentos com músicas de Paquito de Rivera e Gismonti, com coreografia de Beatriz Kanaan.

Figura 25: Recorte de Jornal encontrado na pasta “Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino – Currículo”. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Em 1986 surge a Cia L'Expression, formada por bailarinos adiantados da escola, a fim de divulgar os trabalhos técnicos e artísticos da mesma e, como podemos ver na imagem (Fig.25), nos mais diversos níveis de adiantamento, o que significa que a escola, naquele momento, sente a necessidade de se afirmar como espaço que abraça todas as faixas etárias. Na mesma discussão anterior, o nome francês da Cia reforça a articulação com o vocabulário do Ballet, quase todo baseado na língua francesa, bem como marca as referências da artista, o contato da mesma com a Europa, e a valorização da cultura europeia como elemento de diferenciação. É também um desejo da Cia, levar trabalhos para os diversos eventos anuais de dança, na cidade de Pelotas e arredores, representando a escola, bem como oportunizar tal experiência aos bailarinos. Nesse período, eventos que promoviam o espetáculo no sul do país e que funcionavam como uma espécie de

mostra dos grupos de dança, do local ao internacional, como *Música ao entardecer*, no Theatro Sete de Abril, *Festival de Dança de Joinville*²⁶ e *Dança Sul*²⁷, são frequentados pela Cia, ampliando sua participação como meio de divulgar o trabalho técnico e possibilitar a vivência artística dos bailarinos.

A escola dividia seu ano em dois semestres, finalizando o primeiro semestre com uma apresentação e o segundo, com o Espetáculo Anual, enquanto grande produção. No ano de 1986 o espetáculo apresentado foi “Coppélia”, contando com aproximadamente 120 bailarinos, e coreografado por Emílio Martins²⁸, que também ministrou cursos para alunos intermediários e adiantados neste período na escola.

26. Desde 2005 considerado o maior festival de dança do planeta em número de participantes, segundo o Guinness Book, é também o único entre os grandes festivais mundiais a reunir uma grande diversidade de gêneros, como o balé clássico, balé clássico de repertório, contemporâneo, jazz, sapateado, danças populares e danças urbanas, apresentados por escolas, grupos e companhias de dança do Brasil e do exterior. Todos os anos o evento atrai também centenas de interessados nas vagas de cursos, oficinas, workshops e seminários, voltados para o aperfeiçoamento técnico e artísticos de estudantes, bailarinos, professores, pesquisadores outros profissionais das áreas técnicas da produção em dança Festival realizado na cidade de Joinville, desde 1983. Disponível em: <<http://festivaldedancadejoinville.com.br/historico/>>.

27. Este foi um dos mais importantes festivais de dança realizados na cidade até hoje, pois reunia centenas de bailarinos de diferentes cidades nacionais e internacionais, e apresentava coreografias que transitavam do balé clássico ao jazz, incluindo as danças folclóricas. Organizado a partir de 1988, bailarinos nacionais e internacionais. Disponível em: RUBIRA, Luís. Apresentação. In: RUBIRA, Luís. (Org.). Almanaque Bicentenário de Pelotas. Santa Maria: Editora Pallotti, v.2, 2014 p. 17 - 56.

28. Gaúcho de São Jerônimo (RS), ele veio para o Rio em 1954 – já formado em Belas Artes, ingressando na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atual Maria Olenewa. Formou-se em 1956 em primeiro lugar, e foi o primeiro homem a obter o diploma da Escola. Emílio Martins especializou-se em coreologia – estudo dos movimentos, dos dançarinos, do som e do espaço geral que articula a forma de dança –, no Benesh Institute of Choreology, de Londres. No Brasil, ele era o único coreólogo devidamente credenciado para remontar alguns balés do repertório clássico. Por 30 anos, Emílio integrou o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi também professor e ensaiador. Em toda sua vida dedicada à dança, Emílio Martins atuou em companhias importantes como o Ballet Verde Gaio, em Portugal; o Theatre de L'Art du Ballet, em Paris; o Ballet de Santiago do Chile, onde trabalhou com o russo Alexander Prokofiev; além de outros. Como coreólogo, Emílio Martins atuou no Ballet Estable del Teatro Colón, em Buenos Aires, Argentina; no The New Zealand Royal Ballet, em Wellington, Nova Zelândia; no Ballet del Teatro dell'Operadi Roma, na Itália; e no Ballet Bolshoi, em Moscou, na Rússia. Emílio Martins foi figura de grande destaque do balé clássico brasileiro e sua morte deixa uma lacuna na dança do nosso país. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/danca/emilio-martins/>> Acesso em out, 2018.



Figura 26: Jacqueline Lucas da Silva e Édison Garcia representando os personagens Swanilda e Franz, como as Amigas estão Ana Paula Silveira, Antonella Caringi de Aquino, Fabiana F. Hallal, Paula M da Fonseca. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Neste ano, como citado anteriormente o grupo participa, pela primeira vez, do Festival de Joinville/SC, o maior festival de dança do mundo (segundo Guinness Book-2005), com uma coreografia contemporânea chamada Mo(vi)mentos, musicada por Egberto Gismonti e coreografia de Beatriz Kanaan. Em mais um espetáculo beneficente em prol da Santa Casa de Misericórdia, o ano de 1987 é marcado pelo famoso “Suíte Quebra Nozes” de Tchaikovsky, com coreografias da então aluna, agora professora e coreógrafa, Suzana Pacheco. Em comemoração aos 18 anos da trajetória artística do Ballet de Antônia, a Cia L’expression, criada em 1986, formada pelo corpo de baile da escola apresenta um espetáculo no Teatro Sete de Abril, dançando Jazz, Ballet Clássico e Contemporâneo e traz, como convidado, o Ballet Phenix, de Porto Alegre. Próximo a isto, o grupo faz a abertura do Festival de Dança de Porto Alegre, promovida pela Associação Gaúcha de Dança.

mais um espetáculo acontece, chamado de “A Noite do Jazz”, coreografado pela aluna e agora professora e coreógrafa, Margareth Traversi²⁹.

Assim notamos a intensa atividade da escola nesse período, com inúmeras apresentações e espetáculos. Tais produções demandam muito tempo e atenção, além de recursos financeiros, materiais e humanos para o seu desenvolvimento, através da notória transformação que a escola passa, de um ambiente basicamente clássico, para inovador, percebe-se o crescimento das alunas que ganham destaque e espaço dentro das produções.

Podemos refletir, diante desse momento de transformação em 1986, quando de alguma forma se autoafirma como espaço profissional ao montar seu primeiro ballet de repertório, inserindo-se dentro do universo clássico. Com a chegada de novas modalidades, tendências artísticas no período e, também, a credibilidade já conquistada pela escola, Antônia ganha força, e autoralidade. Acompanhar o cenário mundial das artes é uma opção, visto que o pai, enquanto escultor, se mantém na arte acadêmica para dialogar com o gosto local e Antônia, como artista, se lança a inovações, ultrapassando as formas pré-definidas.

“Sinfonia em Paris” foi a aposta para o ano de 1988, espetáculo inspirado no filme de Guerswin e Michel Legrand, contou com sapateado, jazz, ballet clássico e dança contemporânea. Devido ao grande número de bilheteria, o espetáculo contou com dois dias de apresentação no Teatro Sete de Abril. A obra foi dividida em duas partes: a clássica, com as bailarinas infanto-juvenis da escola, e a contemporânea, contando com os demais gêneros de dança e bailarinos adultos.

29. Iniciou seu trabalho na escola no ano de 1987, em 88 coreografou “Sinfonia em Paris”, e em 89 “Broadway’sSerenade”. Em 1990 juntamente com Emílio Martins coreografou o ballet O Guarany, e em 1991 foi responsável por 5 coreografias do ballet A moreninha. Foi bailarina solista em O Guarany, Bodas de Fígaro, Cabaret, My fair Lady, e A Moreninha. Retirado do prospecto de A Moreninha – Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.



Figura 28: Bailarinos em cena no Espetáculo Sinfonia em Paris em 1988. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

A Cia L'expression faz a abertura do Dança-Sul neste mesmo ano, que se realizou também no Theatro Sete de Abril, com a coreografia "Poema", de Laura Fonseca, aluna e bailarina da Escola, contando também com a presença do coreógrafo e professor Edison Garcia; Marcelo Lomado, bailarino revelação de 1984, e das solistas, Jacqueline Silva, Paula Fonseca e Adriana Guimarães. (DIÁRIO DA MANHÃ, 03 de Junho de 1988, p.03)

Em sequência, o ano de 1989 é de intensas atividades em comemoração aos 20 anos da escola e suas produções. Pela primeira vez em Pelotas, a Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino traz Ana Botafogo, a 1ª bailarina do Brasil e Paulo Rodrigues, o 1º bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para seu espetáculo comemorativo pelo seu aniversário. A presença de Ana Botafogo, a bailarina da década, causa ansiedade e o espetáculo é esperado como um dos maiores espetáculos de dança já produzidos na cidade de Pelotas. A primeira parte do espetáculo conta com *Paqueta*, dançado pelos bailarinos convidados e o corpo de baile da escola. Na segunda parte, Broadway's Senerade, conta com um "pas de

*deux*³⁰ e um solo de Ana Botafogo, ambos com coreografia de Emílio Martins, do Rio de Janeiro, também apresenta cenas de sapateado e jazz com demais alunos e bailarinos da escola. (DIÁRIO POPULAR, 24 de Setembro de 1989, p.23).



Figura 29: Recorte de Jornal em publicidade feita como divulgação do Espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal da Artista

Na imagem acima (fig. 29), através do uso do rosto e do nome da bailarina para divulgação destaca-se a importância dada à vinda de uma personalidade como ela, à escola em questão. A necessidade de arquivar tais registros nos demonstra a relevância dada pela artista, tanto pela presença de Ana Botafogo como a circulação da notícia acerca da produção, segundo Calabrese (1987), é provável que tal arquivo seja uma espécie de caco, já que “o tempo destruiu os inteiros e deixou-nos precisamente os fragmentos” (CALABRESE, 1987, p. 92). Relembrando que a arte, especialmente a dança, é uma linguagem efêmera, criada para ser vivenciada e que se dilui com o tempo, por vezes caindo no esquecimento. Sendo assim, o registro e arquivamento demonstram o desejo de perpetuar-se (RIBEIRO, 1998), bem como um desenho autobiográfico onde a imagem social e a imagem íntima de si próprio se contrapõem (ARTIÉRES, 1998).

Dado este novo momento artístico na carreira de Antônia, colocando a escola em outro patamar, reforçando a posição de profissionalismo e grande produção. É necessário destacar que a parceria entre tais bailarinos e Antônia, iniciada neste ano, continua em algumas de suas maiores produções, sendo a única escola a trazer bailarinos de tamanha relevância nacional em seus espetáculos anuais. Os

30. Termo do ballet clássico que, em francês significa “Passo de dois”. É o trecho do ballet dançado por um bailarino e uma bailarina. O Pas de deux completo é chamado de Grand Pas de deux ou Grand Pas. Disponível em: <<http://oblogdoballet.blogspot.com/2010/01/pas-de-deux-o-que-e.html>> Acesso em abril, 2017.

jornais afirmam como uma oportunidade dada a Pelotas assistir bailarinos renomados, em solo pelotense.

É mais uma oportunidade que a Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino oferece ao público Pelotense de ver a maior bailarina brasileira e o primeiro bailarino do Teatro Municipal do Rio (DIÁRIO POPULAR, 5 de Outubro de 1989, p.20)



Figura 30: Antônia na Câmara Municipal de Vereadores de Pelotas.
Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Em 6 de novembro de 1989 Antônia recebe a “Comenda Princesa do Sul” (brasão de Pelotas), em sessão solene, em agradecimento por sua contribuição à arte na cidade, convite feito pelo vereador Rubens Ávila Rodrigues em nome da Câmara Municipal de Vereadores. Neste dia, recebe um longo discurso do vereador Ricardo Nogueira, que destaca o fato de Antônia ser uma artista pelotense, “filha da nossa terra”, em suas palavras. O vereador ainda faz referências sobre o pai de Antônia, reafirmando a importância do escultor na arte. Declara a escola de Antônia como a “primeira escola de dança da terra”, em plena revolução cultural, quebrando monopólios e, de forma independente, sem apoio governamental, manteve suas produções por todos estes anos. O autor do discurso também salientou a presença dos demais artistas envolvidos no espetáculo apresentado no ano de 1989, afirmando que o público que foi ao teatro assistir, não apenas assistiu ballet clássico, mas artistas de Pelotas em geral, bailarinos, cenógrafos, coreógrafos.

Outro ponto do discurso que, talvez, reforça uma diferenciação do trabalho de Antônia, é quando o vereador pontua a democratização do acesso que a escola promovia, ao possibilitar o ingresso de jovens não abastados financeiramente que, por isto, não conseguiriam financiar uma vida artística, tivessem espaço nos espetáculos da artista. Sendo assim, um ponto chave para tal discussão quando diz “a arte é nobre, mas não é elitista, é popular porque os filhos da terra estão fazendo”. Segundo a artista, seu compromisso era com a arte, seu lado empreendedora, proprietária de escola não falava mais alto

[...] depois eu tive aquela coisa da prefeitura que recebi, que foi lindo, um discurso maravilhoso do vereador, naquela época eu uni gente de tudo que é tipo que participava da dança, mas que não podia pagar. E eu me entusiasmava tanto e o Amadeu também coma arte que eu fui deixando essa parte financeira de lado (Informação Verbal).³¹

Recebe, também, um ofício assinado pelo deputado Carlos Sá Azambuja, 1º secretário da Assembleia Legislativa gaúcha, com votos de congratulações pelo aniversário da escola, uma forma de reconhecer a importância do trabalho para a cidade de Pelotas e para o Estado do Rio Grande do Sul. Com críticas favoráveis, o espetáculo foi bem recebido pelo público, trazendo inúmeras novidades aos expectadores como a presença de bailarinos renomados, bem como cenas de Hollywood, em cenário e figurinos destacados. Segundo Carlos Alberto, colunista do Jornal Diário Popular, o espetáculo trouxe modernidade aos palcos pelotenses:

Além do trabalho de Antônia (ela tem o toque de refinamento e a concepção de beleza) foi todo sublimado na arte de dançar, e feito uma rainha conduziu os Studios (auxiliares e alunos) com alma e grandeza. Resultado: uma belíssima mostra de arte pouco divulgada, a arte de dançar com a moderna concepção quase teatral de representar, que encantou a platéia e cujos elogios são uníssonos. (DIÁRIO POPULAR, 13 de outubro de 1989, p.16)

Podemos problematizar esse espetáculo específico afinal, de forma emblemática, nota-se a transformação de Antônia como artista. 1989 está entre “Paquita”, um ballet clássico de repertório e “Broadway”, com coreografias autorais inspiradas nos filmes atuais da época como *My Fair Lady* e *West Side Story*. Para

31. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

além da introdução de novas técnicas na escola, as novidades invadem os espetáculos, trazendo o jazz, o sapateado em uma dança que cruza a tradição e o moderno. Aparecem, nestes momentos fortes, indícios de autoralidade da artista, quando a mesma começa a amadurecer profissionalmente, sendo este o primeiro espetáculo que vai além do ballet de repertório.



Figura 31: Ana Botafogo e Paulo Rodrigues dançando Paqueta, e alunas da escola em cena de My Fair Lady em Espetáculo Broadway Serenade, 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

Diante disso, Antônia destaca a participação de Margareth Traversi, apelidada de *Mag*, como contribuinte deste novo momento da escola, quando a questioneei acerca dos diversos gêneros de dança que eram oferecidos por lá, “[...] a Mag que fazia, era maravilhosa [...], ela era uma coreógrafa nota 10, tanto pro moderno que ela tinha prática, porque fez cursos e tal, e era uma artista mesmo. No sapateado foi uma das primeiras” (Informação Verbal).³²

Desde o início de sua trajetória, enquanto ainda trabalhava apenas com o público infantil, as produções da artista se basearam na criatividade. Inicialmente, adaptava para o ballet contos infantis; poucos ballets de repertório marcaram sua trajetória, deixando clara a característica inventiva da mesma. Antônia, em entrevista dada para a colunista Salma Costa, ao jornal Opinião Pública, atribui o sucesso da escola ao fato de “Talvez porque eu sempre tenha criado meus próprios ballets,

³²Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

imaginando cenários e figurinos fazendo constantemente ao contrário do que manda um ballet de repertório” (JORNAL OPINIÃO PÚBLICA, 2 de julho de 1989, p.5).

Conscientemente Antônia desejava fazer diferente, demonstrando até mesmo certa transgressão diante do cenário tradicional e clássico.

A Mariza até comentava comigo, a gente já tava um pouco cansada dos ballets de repertório [...] Agora eu, não que era modernidade, mas eu achava que podia fazer algo diferente pra apresentar pro público, porque era sempre a mesma coisa. Aquele jeito, todo ano lafillé mal gardeé, Bela Adormecida, ballets lindos de repertório, Quebra Nozes, mas não muda muito aquilo (Informação Verbal).³³

O desejo de transformar a cena se mostrava claro, trazer o novo ao público, e de forma até transgressora, romper o padrão estético comum aos olhos. Confirmando o que encontramos na matéria do jornal Opinião Pública, quando a artista revela sua filosofia de vida como “Ter estilo próprio, lutar por um aplauso e contar consigo mesma” (JORNAL OPINIÃO PÚBLICA, 2 de julho de 1989, p.5). Neste período a escola contava com 10 pessoas na sua equipe, enquanto professores, cenógrafos, coreógrafos, e aproximadamente 120 alunos. Segundo a matéria divulgada no jornal Opinião Pública, diante da difícil situação econômica no país, a escola oferece bolsas de estudo para alunas com potencial técnico e artístico, para que continuem os estudos em dança.

Antônia tem como característica a participação direta em todos os processos da produção de seus espetáculos, inclusive os figurinos, que assinou especialmente desde o início de sua carreira. Esta relação fica clara ao analisarmos alguns documentos como este, por exemplo, parte do acervo de Antônia, guardado e preservado pela mesma. Uma carta de Ana Botafogo no ano de 1989 (fig. 32), em conversa sobre o tutu que usaria no espetáculo:

33. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

Rio: 28/8/89

Querida Antônia,

Ai está a foto para você ter
uma ideia do meu tute.

Pelo que você me descreveu acho
que tudo vai combinar pois as
memórias do C. Baile tem rendas pretas
e seus tutes.

Hoje vou conversar com o Paulo
sobre a música depois lhe conto.

Um beijo grande e
até breve.

Ana Botafogo

Figura 32: Carta de Ana Botafogo para Antônia Caringi de Aquino, 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Segundo Antônia, os bailarinos convidados chegariam apenas para o ensaio geral e espetáculo, não seria possível tomar suas medidas e confeccionar os figurinos. Sendo necessário maior tempo para a feitura dos trajes, Ana Botafogo e Paulo Rodrigues trariam peças do acervo da Cia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por eles já usadas e ajustadas. Ainda assim Antônia fazia questão de tratar diretamente com a bailarina, conhecendo o traje que seria disponibilizado pela mesma, a fim de que estivesse de acordo com os demais (Informação Verbal)³⁴.

Outro diferencial da vida de Antônia é o atravessamento de sua vida pessoal e artística, ou seja, na esfera social enquanto mulher. Neste mesmo ano, na matéria do jornal Opinião Pública podemos perceber, em diversos momentos, a artista marcando suas produções pela idade, ou nascimento dos filhos. Bem como a data conjunta do início de seu trabalho com a dança e seu casamento (fig. 33).

34. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.



Figura 33: Recorte do jornal Opinião Pública, do dia 2 de julho de 1989. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Carangi de Aquino.

Amadeu é apresentado na matéria como marido de Antônia sem destaques aos seus feitos, carreira e ofício. Ao final da mesma a artista destaca que são duas as famílias que a cercam: a de amor (a familiar) e a da arte (a escola), declarando que procura desenvolver o papel de mãe em casa, e dirigir a escola da melhor forma possível. Acerca de compreender a si mesma como mulher artista e a forma como atuava ela afirma

Eu percebia que existia algo diferente na minha vida, comparada a outras colegas. Quando era pequena ainda no ballet mesmo, houveram meninas que os pais tiraram das aulas quando meninos começaram a frequentar. No meu caso nunca houve nada contra, pelo contrário, sempre muito apoio. Acredito que seja por todo o histórico familiar, meus pais artistas entendiam de forma mais aberta. Em casa não posso me queixar porque meu marido,

às vezes ele chorava de tão emocionado com meu trabalho, ele dava muita força sempre pra tudo isso. (informação Verbal)³⁵

Assim, compreende-se a relação familiar no processo de construção de Antônia enquanto artista e, também, o anseio de manter seu papel como mãe. Talvez aqui uma preocupação em demonstrar para a sociedade que é possível conciliar o papel de profissional e de mãe, uma prerrogativa latente em um contexto dos anos de 1990, ainda permeado por questões de dúvida quanto à legitimidade da mulher como protagonista no trabalho. Segundo Perrot (2005):

A história do trabalho feminino é inseparável da história da família, das relações entre os sexos e de seus papéis sociais. A família, mais do que o trabalho que ela condiciona, é a verdadeira ancoragem da existência das mulheres e de suas lutas, o freio ou o motor de sua mudança (Perrot, 2005, p. 244).

É então, em 1990, que é apresentada a Ópera “*O Guarany*”, espetáculo autoral que recebe devido destaque nesta pesquisa, visto sua relevância como marco na trajetória da artista. Ainda muito cedo, enquanto pequena, Antônia desenvolvia afeto pela obra de Carlos Gomes que tocava em cada início de sessão de cinema, no Theatro Guarany. O espetáculo levou nove meses para ser desenvolvido, entre concepção, execução e montagem. Novamente com a participação dos bailarinos convidados Ana Botafogo e Paulo Rodrigues, contando neste ano com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA e seu coral, com regência de Túlio Belardi. Inspirada no romance de José de Alencar (por nota de rodapé), o espetáculo trazia referências do Brasil colônia, tentando se aproximar dos primórdios do país, em uma história de amor entre a filha de um fidalgo português e um índio nativo brasileiro.

O Guarany estreou em Porto Alegre, no Teatro da OSPA e, dias depois, contou com exibição em Pelotas. Neste mesmo ano a artista é homenageada com mais uma placa de bronze no Theatro Guarany, pela passagem de seu espetáculo nos 70º aniversário daquela casa. Este espetáculo foi deveras relevante na carreira artística de Antônia, definido pela mesma como o mais desafiador de sua trajetória:

35. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

[...] pensando aqui, os espetáculos mais relevantes foram nessa fase de 85 a 95. Para mim os mais importantes são o *Sissi* e *O Guarany*. O mais importante mesmo, pra mim é *O Guarany*, pela obra brasileira, por quem dançou (Informação Verbal)³⁶.

Sendo assim, ganhará aprofundamento na compartimentação do Capítulo 3. Mergulharemos no processo criativo do mesmo, dos trajes de cena e como ponto a se discutir a autoralidade de Antônia como mulher artista.



Figura 34: Programa de Espetáculo “Broadway Serenade” 1991. Fonte: Acervo Pessoal de Antonia Caringi de Aquino.

Em 1991, Antônia volta a Porto Alegre para reapresentar o espetáculo que teve estreia em Pelotas no ano de 1989, “*Broadway Serenade*”. Com sete cenas de filmes musicais adaptados para a dança pela artista, com coreografias diversas de

36. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

Margareth Traversi, Emílio Martins, Mariza Hallal, Walter Árias e Fernando Palau, cenografia a cargo de Seli Martins e Túlio Oliver, sob a direção artística de Mariza Hallal. Realizado no Teatro da OSPA, com a presença da orquestra e figurinos, roteiro e produção assinados por Antônia Caringi de Aquino (JORNAL PANORAMA, 24 e 25 de dezembro de 1991, p. 26). No mesmo ano, dias depois em Pelotas, apresenta “*Bodas de Fígaro*” em homenagem ao ano Mozart e reapresenta “*O Guarany*” em espetáculo único. Novamente conta com a presença de Paulo Rodrigues, como bailarino convidado e Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e seu coral.

Recebeu neste ano alguns prêmios, entre eles: Destaque em Dança, pelo Clube Comercial de Pelotas; Sucesso 91, pelo Clube Brilhante de Pelotas; e Destaque em Dança, pelo Jornal Panorama no Theatro Sete de Abril.



Figura 35: Antônia junto ao marido, filha e mãe em comemoração pelo aniversário da escola e realização do espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

“A Moreninha” marcou o ano de 1992, com concepção, direção geral, figurinos e adaptação livre de Antônia. Inspirado no clássico da literatura brasileira, obra de Joaquim Manoel Macedo, teve estreia no dia 9 de dezembro às 21 horas. Antes do espetáculo principal, apresentado naquela noite, apresentou-se Tributo à Rossini,

em homenagem aos 200 anos do compositor de óperas. Stela Rocche, vinda do Rio de Janeiro, faz a iluminação cênica do espetáculo, juntamente com Eduardo Traversi, e Alessandra Becker³⁷, aluna da escola que interpreta A Moreninha, como principal bailarina do espetáculo. As coreografias foram elaboradas por Walter Árias e Margareth Traversi, bailarina e professora da escola, que atua intensamente neste período.

Há quase um ano Antônia Caringi de Aquino vem trabalhando na montagem de A Moreninha, obra idealizada em seus sonhos, a exemplo do que ocorreu em O Guarani, tornando-se sucesso nacional. Outras montagens de igual destaque fazem parte do currículo de Antônia como *Bodas de Fígaro*, *My Fair Lady*, *Paquita*, *O Lago dos Cisnes*, *Sinfonia em Paris* entre várias (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 27 de novembro de 1992, p.3)

Neste pequeno trecho podemos perceber o quanto a memória de “O Guarany”, ainda é presente para a sociedade que acompanha o trabalho de Antônia. Após dois anos de sua estreia, ele ainda é vinculado como obra de diferenciação na produção da artista, até mesmo no prospecto do espetáculo do ano de 1992, “O Guarany” ainda é citado, onde relata a superprodução realizada, como por exemplo, as participações especiais. De modo a compreendermos os processos de transformação das produções e do modo de construí-las, aprofundo-me em debate através do recorte de uma matéria publicada no jornal Diário Popular no dia 27 de agosto de 1992, em uma sessão que pode-se perceber voltada para mulheres, como podemos ver no centro superior da imagem, embora enquanto recortado não se pode visualizá-lo em sua totalidade.

37. Primeira bailarina da escola de Antônia Caringi de Aquino, fez cursos com profissionais renomados como Emílio Martins, Walter Árias, Anna Youskeitch (TeatreDance-New York). Atuou ao lado de Paulo Rodrigues em 1991 na reapresentação de O Guarany em Porto Alegre, e figura principal no espetáculo A moreninha. Retirado do programa do espetáculo A Moreninha, acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.



Figura 36: Foto do Recorte do Jornal Diário Popular - 1992. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caríngi de Aquino.

O título da matéria traz referências à trajetória da artista enquanto uma mulher que atravessa a fé em suas vivências. Na primeira parte do texto, Antônia relata sobre a importância da escola na sua vida e conta um pouco sobre o início da mesma, endereço atual da escola, sua posição enquanto diretora do espaço no momento e, assim, centraliza na sua figura a imagem da escola de ballet. A autora da matéria, ao que parece, seleciona a partir de depoimentos da artista as informações a serem narradas e escritas na matéria. Na continuidade trata-se do tempo de produção da escola, e se começa um momento de rememorar grandes sucessos da artista como, por exemplo, “*Broadway Serenade*” em 1989, na comemoração de 20 anos da escola. Em 1990, estreia o Ballet “*O Guarany*”, e no texto é enfatizado a participação de Ana Botafogo e Paulo Rodrigues, principais bailarinos do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, parece ser uma forma de afirmar a obra como uma produção de alta qualidade, bem como a participação da orquestra da OSPA.

Como ponto chave da matéria, e o motivo pelo qual escolhi tal reportagem, destaco a seguinte frase que segue o relato da artista sobre a feitura de tal obra: “foi um sonho que realizei”. Neste momento ela dá certo destaque a “*O Guarany*”, como lugar de desejo, sonho e realização. No texto segue o relato, desta vez comentando sobre a nova produção que se está desenvolvendo na escola, “*A Moreninha*” e anuncia a estreia em novembro. Ao final, para encerrar, diz que tudo é feito com

amor, da escolha das visualidades, da cena como figurinos, cenários até as coreografias e músicas. É destacada a importância das pessoas que formam a equipe de artistas e amigos que apoiam as produções e a artista ressalta o incentivo do esposo, mostrando a teia de relações que cruza vida e trabalho em arte. Finaliza com a declaração “Ter fé e entregar tudo a Deus. É como trabalho”.

A imagem à esquerda da matéria é uma fotografia de “*Lago dos Cisnes*”, fragmento do espetáculo que foi apresentado como interlúdio antes de “*O Guarany*”, por Paulo Rodrigues e Ana Botafogo. Escolha interessante de imagem, pois em nenhum momento se cita tal peça e, mesmo assim, foi a imagem escolhida para ilustrar as produções de ballet de Antônia, de certa forma é uma estética já comum aos olhos do público ao pensar ballet e, por vezes, chega até a banalidade. Já à direita, Antônia está sentada em volta de croquis, ilustrações dos figurinos, bem como está cercada de tutus, trajes de cena espalhadas em sua volta.

A foto é feita em sua Escola de Ballet no ano da estreia de *O Guarany*, no período de sua montagem. Esta imagem declara nitidamente o desejo de registrar a atividade de “construir” o espetáculo, registrar o processo de criação dos trajes de cena. O corpo posado demonstra atividade, o fazer do processo de montagem de um espetáculo. É difícil encontrar fotos da artista nos espetáculos produzidos por ela, esta imagem de certa forma pode demonstrar a intensa relação da artista com os bastidores, o ambiente de criação. Podemos relacionar tais imagens ao desejo de ligação de sua figura ao processo de montagem de um espetáculo, ao dispendioso fazer arte, demonstrando assim sua participação enquanto centro da escola. Na matéria parece haver o desejo de comunicar e divulgar, tanto a escola como a próxima produção de um espetáculo. O texto destaca sucessos e traça uma trajetória da escola em forma de um sutil convite, também como meio de formação de público, visto que é um espaço direcionado a mulheres que, na visão do jornal, seria o público interessado no assunto.

No ano de montagem de “*A Moreninha*”, percebe-se outro diferencial, um ensaio fotográfico com o figurino da personagem para criar materiais de divulgação e prospecto do espetáculo (fig. 37).



Figura 37: Prospecto do espetáculo A Moreninha e ensaio fotográfico feito com Alessandra Becker com figurino no Museu Municipal Parque da Baronesa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Carangi de Aquino.

Na mesma matéria de jornal citada acima, aparecem tais imagens com legendas como: “Figurino de época foi pesquisado” e “Antônia cuida de todos os detalhes”. A intensa relação de Antônia com a criação do traje de cena é bem destacada nesta situação, sua posição enquanto produtora e protagonista do fazer espetáculo também. Em um dos raros registros da artista nos bastidores encontramos esta fotografia (fig. 38)



Figura 38: Antônia e Alessandra em ensaio fotográfico com figurino de A Moreninha no Museu Municipal Parque da Baronesa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Carangi de Aquino.

Pode-se perceber, através da cena posada, que expõe o desejo de registrar a produção, a criação da cena em suas etapas mais escondidas. Inúmeras vezes o produtor fica atrás das luzes que abrilhantam a cena, os bailarinos e o espetáculo se sobrepõem ao diretor, produtor que realiza a mesma. Neste caso, na trajetória da artista, existe um protagonismo evidente, a assinatura da criadora e o desejo pelo fazer artístico são reafirmados em diversos momentos. A figura de Antônia aparece não apenas dirigindo de forma soberana e sutilmente distante, pelo contrário, é sempre próxima e atravessada em todos os processos do espetáculo.

Neste mesmo ano, a Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino promoveu a vinda de “*Ana Botafogo In Concert*”, espetáculo patrocinado pelo Banco do Brasil, no Theatro Sete de Abril, com estreia em agosto. Com os bailarinos Ana Botafogo e Paulo Rodrigues a obra contou com duas exibições no mesmo dia, devido ao grande público. Em setembro do ano de 1992, “*O Guarany*”, é reapresentado integrando o projeto *Música ao Entardecer* (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 18 de Setembro de 1992, p.3).

O ano a seguir, 1993, é repleto de perdas marcantes para a artista, o falecimento de sua mãe e de sua parceira de trabalho e vida Mariza Hallal.

Justamente quando estava fazendo a Traviata, minha mãe me ajudou no roteiro, mas não tive sorte com esse ballet [...] morreu a Mariza em seguida também, que me ajudou, bem em seguida da morte da minha mãe, eu estava até muito chorosa quando a Nora Esteves veio, e foi até o Paulo que veio. (Informação Verbal)³⁸

Um momento difícil de relatar segundo Antônia. A produção “*La Traviata*”, realizada no Sete de Abril, contou com a participação de Paulo Rodrigues e Nora Esteves, solistas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

38. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.



Figura 39: Antônia Caringi de Aquino juntamente com Nora Esteves e Paulo Rodrigues, pós-espetáculo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Neste período, Antônia passa por um momento difícil em sua saúde. Fragilizada pela síndrome do pânico, começa a ser auxiliada por sua filha, Antonella Caringi de Aquino, na direção da escola, e resolve dedicar-se inteiramente às montagens e produções, sua grande paixão.

[...] reafirmando o trabalho de concepção, considerado como raro no gênero. Antônia considera-se apaixonada pela criação, desde a pesquisa

até o aplauso final do público. O espectador também é estudado pela produtora, na busca de interação e da harmonia (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 27 de Agosto de 1993, p.19).

O que se destaca é o cuidado da artista para com os programas dos espetáculos que, desde 1969, se mantêm nas produções de final de ano. O programa é uma espécie de livreto que contém a ficha técnica da produção, contando com bailarinos, cenógrafos, assistentes entre outros, breve currículo dos artistas destacados na obra, e textos que resenham a história e narrativa do espetáculo, a fim de conduzir o público na experiência. É destacada na matéria citada como pioneira no ensino de sapateado em Pelotas, sempre buscando a interação dos bailarinos pelotenses, oferecendo cursos diversos de dança. Neste momento, é importante destacar que, além do ambiente por muitas vezes hostil e competitivo na área da dança, Antônia vinha sofrendo um desgaste gradual diante de seu trabalho. A luta se tornava constante em busca de verba para realizar as produções “[...] e eu não tinha muito nada, eu tinha abaixo muito trabalho do Amadeu atrás de patrocínio, isso que eu trazia os bailarinos todos patrocinados, eu não poderia pagar do meu bolso” (Informação Verbal)³⁹.

No ano que completa 25 anos de trabalho com a arte, o registro encontrado é acerca da estreia da montagem inédita no país, “*Sissi*”, 1995. Com acompanhamento da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA, enquanto regente Túlio Belardi, e como bailarinos convidados Ana Botafogo e Hélio Bejani, os ingressos esgotaram em dias e, devido à grande procura do público, a direção resolveu realizar uma segunda sessão. Recebendo patrocínio da empresa Expresso Embaixador, que apoiou o projeto completamente e abraçou todas as necessidades para promover o espetáculo. Como de costume, a obra foi beneficente e teve 90% da renda destinada ao Cerenepe, Instituto Espírita Lar de Jesus, Instituto Espírita Nosso Lar, Escola Luis Braille e Apae, recebendo por volta de três mil reais cada um.

Emílio Martins, vindo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é novamente o responsável pela coreografia, Antônia assina a direção, roteiro musical e figurinos. Segundo o jornal Diário Popular (1995), em entrevista com Ana Botafogo, a bailarina se mostra ansiosa pelo ineditismo da produção, sendo este um ballet completo,

39. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

permitindo unir a dança à interpretação. Ana também afirma que “A realização de um espetáculo como este é um desafio, desde a divisão da história até a escolha das músicas” (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 27 de Abril de 1995, p. 21).

É importante destacar que neste ano, Antônia não conta com a presença da amiga e companheira de trabalho Mariza Hallal, pessoa responsável pela direção artística e composição musical. O espetáculo foi apresentado em abril, em comemoração ao 35º aniversário da Expresso Embaixador, empresa patrocinadora. Entre complicados ensaios que atravessavam as férias, Antônia precisou lidar cuidadosamente com pais e bailarinos para alinhar datas e horários que neste ano específico, pela apresentação ser no início do ano, foi diferente da rotina anual da escola (Informação Verbal). 1995 marca a Direção técnica artística já a cargo de Antonella Caringi de Aquino Silveira, filha de Antônia, havendo uma mudança no nome da escola como mostra o programa do espetáculo “Sissi”:



Figura 40: Programa do Espetáculo Sissi. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Abril de 1995 marca a retirada do nome de Antônia, passando a escola agora a ser denominada simplesmente Ballet Caringi. A mudança surgiu para o novo momento que a escola vivia, sob nova direção de Antonella Caringi de Aquino. Na ficha técnica consta como diferencial duas categorias antes não apresentadas, “Coordenação Empresarial” e “Produção Gráfica” assinadas por Amadeu Aquino, marido de Antônia a quem a artista agradece pelo apoio e suporte na montagem do espetáculo. Segundo Antônia, Amadeu participou diretamente auxiliando-a na parte de gestão e na formulação dos programas dos espetáculos desde o início da escola. O espetáculo “*Siss*” é reapresentado de forma fragmentada com menor número de bailarinos na 2ª Mostra Internacional de Dança, em Rivera, no Uruguai.

Antônia teve seu primeiro contato com a história da imperatriz austríaca, quando de sua viagem artística à Europa acompanhada do pai, mãe e irmã. Em visita ao Palácio Schoenbrunn, em Viena, conheceu a pintura a óleo de Elisabeth da Baviera, a Sissi. Ao ser arrebatada pela obra, ficou imaginando cenas do filme, com a vida intensa da jovem imperatriz⁴⁰. A trilogia dirigida por Ernst Marischka, lançada em 1955 na Áustria, posteriormente serviu como base em suas pesquisas para a concepção e produção do ballet, bem como o livro “*L’Imperatrice*” de Nicole Avril, 1993 de Paris. O que também expõe a busca da artista por referências em seus processos criativos, para a criação da identidade visual do espetáculo.

Ainda no ano de 1995 foi realizado “*Vida, Palco e Emoção*”, espetáculo idealizado por Antonella Caringi de Aquino, ao final do ano no Teatro Sete de Abril, em homenagem sua mãe Antônia, pelos 25 anos de trabalho em prol da escola e suas inúmeras produções. Ao final do espetáculo a artista é agraciada com sua terceira placa de distinção, esta agora no Teatro Sete de Abril, como forma de reconhecimento e agradecimento por sua contribuição.

40. Disponível em: <<https://tudorbrasil.com/2016/03/29/indice-de-artigos-sobre-sissi-imperatriz-da-austria/>>



Figura 41: À esquerda, Antônia a caminho de retirar o tecido em cima de sua placa e inaugurá-la no Teatro Sete de Abril. À direita, Antônia e sua filha Antonella posando para fotografia ao lado da placa. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Nesta imagem podemos perceber, logo à direita, Antonella, agora diretora técnica artística da Escola de Ballet Caringi, vestindo o figurino que pertence ao espetáculo “*O Guarany*” (1990), do qual um trecho foi lembrado no espetáculo comemorativo deste ano de 1995, reafirmando a importância da obra na carreira artística de Antônia. Não foram encontrados registros do ano de 1996 no acervo pessoal da artista que me foi disponibilizado, mas é em 1997 que surge a última pista acerca de um espetáculo, o “*Ballet Raymonda*”. Um trabalho adaptado pelo coreógrafo Rubens Montes, um uruguaio, ex-bailarino do Teatro Sodr e com grande experiência no Clássico, dedicou a maior parte de sua vida à escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza, pouco tempo após seu desligamento da escola, foi convidado por Antônia a ingressar o corpo de profissionais do Ballet Caringi.

Em janeiro de 1997 se tornou professor da escola trabalhando com as turmas de intermediário, avançado e uma específica para rapazes, existiam grandes expectativas de crescimento técnico dos bailarinos ampliando as possibilidades do grupo (SILVA, 2017). Porém, Rubens Montes, chamado de Kyro, falece antes mesmo de finalizar sua última montagem, uma perda para a cena, para a arte e para a cidade. Assistentes de dire o e as demais equipes ficam, então, encarregadas da finaliza o da obra, para apresentá-la em dezembro (fig. 42).



Figura 42: Recorte de jornal em divulgação do espetáculo “Raymonda”. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Como escolha da imagem usada para a divulgação do espetáculo do ano de 1997, é usada a cena final de “O Guarany”, onde aparecem Ana Botafogo e Paulo Rodrigues. A matéria ainda apresenta um certo esforço em rememorar as produções da escola, os maiores feitos e os grandes nomes que participaram dos mesmos. Este foi o último trabalho de Rubens Monte e o último espetáculo apresentado pela Escola de Ballet Caringi. É importante destacar que neste ano a escola tenta ainda se renovar, funciona em novo endereço, com “amplas salas, ar condicionado, centro de atividade, sala de vídeo, bar e boutique”, oferecendo ao público uma nova experiência de Escola de Dança (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 1 de novembro de 1997, p. 12). Pouco tempo depois a escola fecha as portas, sem um motivo específico e pontual, ocorreu de forma gradual devido ao esgotamento da artista e à

situação financeira da escola que se encontrava com dificuldades para manter o trabalho.

Algumas pessoas até veem essa parte financeira que até está certo, mas eu não era muito disso, no fim a escola tinha virado uma fundação, ninguém pagava mais nada e eu não tive mais como manter. E aí que foi uma tristeza grande [...] e eu já estava cansada doente, me achando com depressão e pânico. Minha filha deu uma reformulada, mas depois teve que ir de muda pra Porto Alegre [...] não era fácil manter, a gente não ficava muito alegre, ainda mais com essa disputa que era todo o tempo, uma coisa assim de a gente fazer e o outro ta em cima, isso aí eu me cansei, chega um ponto que a gente cansa (Informação Verbal)⁴¹.

A artista revela intensa sensibilidade e, em suas palavras, acredita que “o artista sente mais”. A paixão pela criação, diversas vezes aparenta ter sido sufocada pelas cobranças das críticas que esperavam superação ano após ano, seja enquanto mídia ou dos próprios colegas representantes da classe. Antônia reforça a importância de Amadeu, seu marido, na existência da escola, sendo ele o responsável por tê-la feito resistir tanto tempo. Maior incentivador de seu trabalho, buscava em patrocínios maneiras de possibilitar a realização das produções da escola, acreditando no potencial de Antônia. Antônia e Amadeu seguem em parceria, desbravando novos ares, iniciam um trabalho na TV local, onde inicialmente registravam espetáculos de dança que aconteciam na cidade.

Logo em seguida, devido ao espaçado tempo entre um espetáculo e outro, o programa tomou como característica a cobertura de eventos sociais que aconteciam em Pelotas. Festas em clubes, premiações, acontecimentos tradicionais da cidade como Fenadoce, Feira do Livro e inúmeros eventos os quais eram convidados. Para as gravações quando Amadeu adoece, vindo a falecer em 2017, em meio à escrita desta dissertação. Antônia confirma que o marido, admirava sua produção e incentivava

[...] essa parte de admiração dele em casa, ele achava uma coisa, às vezes eu dizia pra ele “Amadeu às vezes fica chato pras pessoas”, porque ele começava “ah tu conhece o ballet dela, o programa dela? (Informação Verbal)⁴².

41. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

42. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 12/03/2018.

São inúmeras parcerias que Antônia desenvolveu na vida artística, pessoas que contribuíram com apoio, arte ou a partir de patrocínios junto às produções. Todas as relações desenvolvidas na trajetória da artista, citadas aqui foram essenciais nos quase 30 anos de escola. O protagonismo de Antônia, contou com o marido, um dos, ou talvez, o maior incentivador de sua trajetória como artista, contribuindo grandemente em sua produção. Amadeu foi alguém que acreditou em uma mulher e no que ela era capaz de fazer. Para além de companheiro, alguém que acreditou na arte em si.

A black and white photograph of a ballerina in a tutu and tiara, holding a fan, with the text 'CAPÍTULO III A Cena' overlaid. The ballerina is in a graceful pose, with one arm raised and the other holding a fan. The background is dark and indistinct. The text is centered and written in a bold, serif font.

CAPÍTULO III
A Cena

3. 1. O acender das luzes

(O Guarany - 1990)

Em 15 de outubro de 1990, estreia o Ballet Ópera “*O Guarany*”, na cidade de Porto Alegre, nas dependências do Teatro da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre-OSPA, contando com a participação da orquestra sinfônica e o seu coral. Adaptado para o ballet, o espetáculo da escola de Antônia Caringi de Aquino foi baseado no romance de José de Alencar e na Ópera de Carlos Gomes, unindo a dança, a música e a literatura, uma produção que revelava a característica híbrida e autoral da artista. A produção se caracterizava como um ballet que buscava se aproximar da “raiz” do Brasil, ambientada em 1604, desenhando a relação de um índio (Peri) e a filha de um fidalgo português (Ceci), uma história de romance e aventura, onde o amor vence e perpassa toda e qualquer relação social divergente.

A aproximação da artista com a temática inicia ainda muito jovem, devido ao hábito de leitura dos clássicos literários brasileiros, incentivado por sua mãe poetisa e à convivência em espaços culturais que promoviam a música clássica. Segundo Antônia, a música no período era como um hino nacional, sua introdução era tocada a cada sessão de cinema iniciada no Theatro Guarany, lugar comumente frequentado pela artista.

[...] desde a época que eu ia ao cinema e ouvia o prelúdio do Guarany, menina, eu achei lindo, me criei com aquilo e então comecei a ouvir mais um pouco da obra, do início, estudar um pouco o livro do José de Alencar pra ver como é que eu poderia imaginar um balé completo... minha mãe ficou impressionada, dava forças e achava lindo (Informação Verbal)⁴³.

Para compreender o contexto que envolve o espetáculo, acredito que é preciso debruçar-se ainda que ligeiramente, acerca da obra literária desenvolvida por José de Alencar, bem como a criação da Ópera de Carlos Gomes. Enquanto narrativa, o romance conduz o imaginário da artista para a criação, e a música de Carlos envolve a mesma desde o início enquanto ainda menina, quando ouvia no teatro a cada início de sessão do cinema. O Guarany é um romance do escritor José de Alencar, que teve como formação o curso de Direito pela Faculdade de Direito de

43. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

São Paulo, atuou intensamente na política como deputado, ministro e outros cargos. Trabalhou como jornalista tendo escrito para veículos como o *Correio Mercantil* e o *Jornal do Comércio*, também foi redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro* em 1855, onde inicialmente publicou *O Guarani* (1857), romance pelo qual ficou nacional e internacionalmente conhecido.

Primeiramente, contando com um capítulo por semana, o romance foi publicado através dos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* e, devido ao sucesso, em seguida foi reunido em formato de livro. José de Alencar, ganhando relevância no cenário literário, foi escolhido por Machado de Assis para ocupar a cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras. O romance *O Guarani* é considerado um romance indianista e pertence ao Romantismo, tendo como características as narrativas nacionalistas, a figura idealizada do índio enquanto herói e a relação do índio com o europeu colonizador, bem como a exaltação da natureza. Tratado como tipicamente brasileiro, foi uma das principais tendências no período

O nosso romantismo elegera o índio como seu herói, entre outras coisas porque este podia ser representado como o nativo legítimo do Brasil – aquele que desde sempre aqui viveu, e que lutou heroicamente contra os colonizadores estrangeiros. Nada melhor para um movimento literário nacionalista do que um herói que pode ser apresentado como um legítimo produto da nossa terra (JOBIM, 2006, p.200).

Assim, o autor dava foco ao valor do índio enquanto figura de raiz brasileira, e as relações que começavam a cruzar-se como um desejo de voltar o olhar às “origens”. O romance ficou conhecido internacionalmente e, assim, conquistou o interesse do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, que se encontrava na Itália no período. Daí que compôs uma ópera chamada *O Guarani*, inspirada na obra de José de Alencar, com estreia em 1870, no Teatro Alla Scala, na cidade Milão, Itália. Nascido em Campinas, São Paulo, em 1836, aos 15 anos compôs sua primeira missa, a de São Sebastião, anos depois foi estudar na Itália. Ganhou reconhecimento como compositor em Milão, porém *O Guarani* lhe deu prestígio ainda maior, sendo o primeiro sucesso de uma obra musical brasileira no exterior (Nogueira, 2006).

O romance se dá no período de 1604, no Rio de Janeiro. Dom Antônio de Mariz, um velho fidalgo português chefe de uma colônia lusitana, vive com sua

família numa fazenda. A esposa, chamada de Dona Lauriana, tem Cecília e D. Diogo como filhos. Na casa vive também Isabel, filha de Dom Antônio em um caso extraconjugal como uma índia. D. Diogo se aproxima de Peri um índio da tribo dos Goitacases, que vive sozinho na mata. O filho de Dom Antônio de Mariz, em meio à uma caçada, mata acidentalmente uma índia Aimoré, dando início um embate entre homens brancos e índios. Os índios tentam matar, porém salvam a moça. Loredano, funcionário da fazenda de D. Antônio, planejava roubá-lo e sequestrar Cecília.

Em um dos momentos que ele cria uma armadilha, é ouvido por Peri, que avisa rapidamente a família de Dom Antônio. Ainda descobre o incêndio planejado por Loredano, e evita a morte de todos, até que a família do fidalgo percebe o funcionário como traidor e manda prendê-lo, tendo depois sido queimado. Dona Lauriana suspeita de Peri, mas quando ela tenta convencer o marido a expulsar o índio de suas terras, ele descobre um ataque planejado pela tribo Aimoré e logo conta à família.

Os empregados e os índios Aimorés começam uma sucessão de ataques à casa de Dom Antônio. Peri em uma tentativa de finalizar os ataques decide combater os Aimorés. Coloca veneno nas águas bebidas por eles e alguns chegam a morrer, mas Peri consome também dessa água envenenada. Quando Ceci descobre, suplica pela vida de Peri, comovido e já encantado pela moça ele faz um antídoto de ervas e sobrevive. Em meio a todo o caos vivido, Dom Antônio usa os explosivos escondidos em sua casa e explode a mesma com muitos de seus inimigos dentro. Antes, pede ao índio que leve Cecília para longe, e é quando, ao final da obra, os dois fogem numa canoa e aos poucos somem no horizonte.

É interessante destacar o período vivido, recente independência do Brasil (1822), na busca de figuras heroicas que reforçassem o “sentir-se brasileiro”, assim tanto a obra de Carlos Gomes, como o romance de José de Alencar recolocam a figura do índio como herói

A caracterização musical do personagem Peri na ópera de Carlos Gomes encontra-se em consonância com o projeto de valorização das origens da nacionalidade a partir do índio, como incentivava o próprio imperador Pedro II[...] Essa vontade do imperador repercutia no Brasil a tendência romântica de remexer no passado medieval para aí encontrar o que de melhor ficara da alma e da tradição de cada povo (NOGUEIRA, 2006, p.152)

Essa ópera está dividida em 4 atos e ficou muito conhecida por ser o tema do programa a *Voz do Brasil*⁴⁴. Um noticiário radiofônico estatal, criado em 1935 durante o governo de Getúlio Vargas, antes com o nome de *Programa Nacional*, sendo apenas em 1971 nomeado de *A Voz do Brasil*. Foi considerado pelo *Guinness Book* o programa de rádio mais antigo do Brasil em 1995. A Ópera de Carlos Gomes, O Guarani, é o tema de abertura desde a estreia do programa, e assim foi de 1935 a 1972, após sair de cena voltou no ano de 1985 até o momento presente. Tendo tamanha visibilidade, a ópera entrou nos lares e na intimidade das famílias brasileiras, ganhando grandiosa fama pelo uso cotidiano. Pode ser que trabalhar com tal obra tenha sido uma percepção perspicaz de Antônia no momento de criação, ou seja, utilizar um tema tão reconhecido e emocional da população brasileira para criar um trabalho autoral. Uma inspiração como artista, mas também, uma percepção aguçada do que poderia fazer sucesso com a crítica.

O próprio Theatro Guarany, construído a partir da sociedade entre Rosauro Zambrano, Francisco Santos e Francisco Xavier, recebe o nome em homenagem à Ópera de Carlos Gomes, tendo nas suas paredes pinturas decorativas representando o índio do romance de José de Alencar, além exibir nos murais matas e florestas, expondo a relevância de tal obra no período. Porém, em 1970, passa por grande reforma onde repintam as paredes com uma cor única, apagando tais referências, estas que Antônia avistava em suas visitas ao teatro. Para além do nome, a inauguração do teatro, na noite de 30 de abril de 1921, contou com a Companhia Lyrica Italiana Marranti, ao som da ópera O Guarany. Em seguida, no mesmo ano, iniciaram-se as sessões cinematográficas, o Cine Guarany funcionou de maio de 1921 a 24 de outubro de 1996. Foi um pioneiro trazendo inovação tecnológica, mantendo-se constantemente atualizado em relação aos equipamentos e processo de exibição, bem como investiu no cinema sonoro. (HALLAL, MULLER, 2017)

Em 2013 o teatro passa por nova reforma e constrói 12 camarins temáticos, sendo um deles em homenagem à Antônia Caringi de Aquino por sua trajetória e produção junto ao espaço. É indispensável relacionar a trajetória de Antônia ao contexto que foi por ela vivenciado, suas experiências de mundo, lugares que

44. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/destaques-do-acervo/guarani-carlos-gomes>>
Acesso em: 20/12/2018.

frequentou na infância, o que leu e ouviu construiu a artista que produz, décadas depois, a versão que seus olhos interpretavam acerca de “*O Guarany*”. Ainda que exposta a inúmeros estímulos artísticos pode-se problematizar que se tratava de um cenário predominantemente de artistas homens, onde os olhares masculinos sobre o mundo e as relações prevaleciam. Não me refiro agora apenas no sentido histórico geral acerca de mulheres artistas que viveram no período mas, especificamente, nessa trajetória e nessa produção desenvolvida por Antônia.

É importante destacar o cenário das mulheres artistas no período anterior, e no presente momento em que atua a artista. Um exemplo da desigualdade entre homens e mulheres no campo das artes, era a falta de acesso à formação, um exemplo disto é que

A Academia Imperial de Belas Artes foi fundada na cidade do Rio de Janeiro em 1816, mas foi inaugurada como referência nos estudos das artes, apenas em 1826. Em 1840, a Academia começou a promover exposições abertas para alunos e não alunos, desde que passassem pelo crivo dos professores acadêmicos, permitindo assim a entrada das artistas mulheres no circuito cultural, sob a categoria de “amadora”. O estudo das mulheres artistas começou a ser possibilitado em 1881 quando o Liceu de Artes e Ofícios, criado em 1857, abriu suas portas às mulheres. Na tradicional Escola Nacional de Belas Artes às mulheres só foram aceitas como alunas em 1893. A opção, portanto, era muito semelhante às das artistas francesas: estudar com algum homem artista com o qual elas tinham ligação, familiar ou amorosa, ou no Liceu (LEAL, 2012, p. 2).

Sempre vinculadas a um homem como detentor do conhecimento e lhes permitindo ou não o acesso ao mesmo, é nos anos 60 que o movimento feminista se fortalece. Uma série de transformações e reivindicações inicia, tais como a liberdade sexual, a liberdade do próprio corpo e a liberdade de expressão. Estas mudanças abraçam também o universo das mulheres artistas, que passam a produzir arte a partir e inquietações segundo suas vivências. Segundo Perrot (2009):

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. As mulheres eram impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar (Perrot, 2009, p.101).

Sendo assim, as mulheres na arte tinham seu lugar enquanto musas, modelos para pintores e inspiração para as mais variadas linguagens artísticas,

porém foi com dificuldade que ganharam forças para se projetar e desenhar sua versão sobre si mesmas. Nos anos 1985, surge o grupo “Guerrilha Girls”, artistas anônimas que protestam através de performances a fim de conscientizar o papel da mulher na história da arte. Na mesma década inaugura o “National Museum of Women in the Arts”, já no Brasil *O Ano Internacional da Mulher*, instituído pela ONU em 1975, é um marco enquanto referência para o surgimento do novo movimento feminista no Brasil. Naquele momento, mulheres do país inteiro, um grupo plural que contava com as mais diversas realidades sociais, estabeleceu contato e uniu forças aproveitando o respaldo que ganhavam no período e visibilidade diante de um organismo internacional para promover o debate acerca da mulher no Brasil⁴⁵. Na década de 1990, após muitas conquistas do movimento feminista, já existiam mulheres profissionais na causa feminina, teóricas, militantes que agora atuavam diretamente na política em ONGs e espaços que afetavam diretamente a vida das mulheres.

Destaco aqui outra problematização, que nesta década, o ano de estreia do Ballet Completo “*O Guarany*” (1990), é após o recente fim da Ditadura Militar no Brasil, um regime autoritário que iniciou em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. Durou 21 anos, entre 1964 e 1985 e contou com censura à imprensa, a artistas, tolhendo a liberdade de expressão ao restringir o direito do cidadão ser contrário ao regime. É possível que o desejo da artista ao trazer tal temática, flerte com as intenções de José de Alencar e Carlos Gomes, ao viver no período pós-independência, seria talvez um novo momento de independência no Brasil que se instaurava na década de 1990. No próximo subcapítulo, voltarei à discussão através de alguns processos de criação das cenas, os desejos e leituras sobre liberdade de Antônia Caringi de Aquino ao trabalhar com tal espetáculo.

José de Alencar, Carlos Gomes e o próprio pai da artista, Antônio Caringi desenharam muito do mundo que Antônia conheceu através de seus olhares. A visão masculina diante das relações de afeto como Peri e Ceci, bem como as familiares posicionava, de certo modo, os sujeitos em determinados papéis sociais.

45. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-feminista>> Acesso em: 13/05/2018

São inúmeras camadas de subjetividade que permeiam *O Guarany*, de obra literária se desdobra em música, de música se torna espaço dando nome à um Teatro, que mais tarde é palco de um ballet completo inspirado no romance e na ópera. Como a expressão “quem conta um conto aumenta um ponto”, destaco aqui a relação do próprio sujeito que lê, interpreta, cria ou recria algo, seja literatura, música, escultura ou dança. Neste caso, destaco a potência de uma mulher transformando obras masculinas em um ballet autoral, a partir do olhar feminino e mediante sua força criadora. São inúmeros processos que envolvem uma montagem de espetáculo, portanto seria impossível abeirar-se com atenção a todas as produções realizadas de 1969 a 1997. Diante da complexidade para trabalhar e esmiuçar um espetáculo, “*O Guarany*” foi escolhido dado à relevância que a artista dá à obra e o que representou para sociedade que circulava e consumia a arte de Antônia.

3. 2 O processo de Cri-AÇÃO

(A construção do espetáculo)

Para a escrita deste subcapítulo, foi necessária a costura de inúmeras fontes diversas tais como, manuscritos, vídeos, recortes de jornais, fotografias, croquis e os depoimentos orais. Não é uma tarefa fácil adentrar no universo criativo de um artista, porém meu intuito é apresentar o processo de montagem da obra destacada de Antônia, da forma mais atenta possível. Como já dito anteriormente, apresento um marco na vida profissional de Antônia, bem como reflito sobre as referências de sua vida nesse espetáculo autoral. A forma como o trabalho da Escola de Ballet Antônia Caringi de Aquino vai se transformando denota que, sutilmente, a artista ganha forças para aflorar autoralidade no espetáculo “*O Guarany*”. Nele, podemos ver a importância dada à brasilidade, tanto da artista quanto do público que recebe a obra com afeição.

O espetáculo “*O Guarany*” levou nove meses para ser concebido, tempo de uma gestação, segundo Antônia. *O Guarany, Ballet Completo*, como diz no programa (fig. 43), estreia em duas sessões, nos dias 15 e 16 de outubro de 1990, em Porto Alegre, no Teatro da OSPA, e dia no 19 do mesmo mês em Pelotas, com sessão única no Theatro Guarany. A produção conta com a seguinte ficha técnica:

Tabela 2.

Produção e Direção Geral	Antônia Caringi de Aquino
Direção Artística	Mariza Hallal dos Santos
Assistente de Direção	Margareth Traversi
Bailarinos Principais	Ana Botafogo e Paulo Rodrigues
Coreógrafos	Emílio Martins e Margareth Traversi
Maitre Convidado	Emílio Martins (Rio de Janeiro)
Cenografia	Eribaldo Ramos
Maitresses	Laura Fonseca, Margareth Traversi
Solistas	Alessandra Becker, Jacqueline Ávila, Laura Fonseca, Margareth Traversi, Débora Antunez, Paula Fonseca, Alexandra Lopes e Cristiane Cordeiro.

Bailarinos Convidados	Fernando Palau, Marcelo Gonçalves
Cenotécnica	Felisbino Rocha (Theatro Guarany – Pelotas)
Participação Especial	Rute Ferreira Gleber (Florianópolis), Gilberto Strauch, Irene Anillo, Margareth Michel, Salma Costa
Designer	Irene Anillo
Relações Públicas	Margareth Michel
Relações Sociais	Salma Costa
Som e Luz – Iluminador	Eduardo Traversi
Secretária	Neida Maria Fonseca
Modistas	Flora Pereira (Corpo de Baile), Idalina Kuhr, Kátia Redii, Leonilda Reinhardt, Maria Maciel, Marlene Ebbeling
Figurinos	Antônia Caringi de Aquino – Apoio Malharia Kadish
Perucas	Eneida
Confecção - núcleo índios	Carminha Jorge (Corpo de Baile dos Índios)

O Espetáculo obteve apoio financeiro dos *Hotéis Manta*, *Organizações Fonseca Júnior e Indústrias de Embalagens Pelicano*. Para o desenvolvimento do programa, a escola recebeu o apoio da Editora Aimaré Ltda., na pessoa de Wellington da Silva. Para o desenvolvimento da trama e da compreensão da sociedade do período, o espetáculo contou com Stella Bertaso, socióloga e professora da UFRGS, que auxiliou na pesquisa.

Para além da ficha técnica que apresenta os principais pontos da produção, existe o elenco de bailarinos que, nesta produção, representa aproximadamente 40 pessoas. Porém, destaco aqui a quantidade de integrantes do coral e da orquestra da OSPA que somam por volta de 150 pessoas. Se adicionarmos ao número de bailarinos e técnicos o espetáculo se aproxima de 200 pessoas envolvidas. Tais fatos confirmam o enquadramento deste espetáculo como grande produção, não apenas pelo numeroso elenco geral, mas também pela complexidade de sua composição, e de Antônia, como gestora e compositora da obra, pelo gerenciamento dos tempos e agenda de todos os participantes, bem como a organização geral de

um trabalho que conta com tantos artistas de diferentes linguagens e cidades. Segundo Antônia, quando convidou à OSPA para tal parceria

O maestro Túlio Belardi, quando eu falei na ópera O Guarany, o teatro, a tradição de Pelotas, ele foi se entusiasmando e ele me disse na hora, Antônia nós vamos tocar de graça em Pelotas, me consegue o transporte que nós vamos tocar, mas primeiro nós vamos fazer a estreia aqui no Teatro da OSPA. Eu quase morri, eu tava de mão com meu cunhado que é médico, foi muita emoção (Informação Verbal)⁴⁶.

O programa do espetáculo (fig. 43), possui um resumo individual com imagens das formações e experiências na arte dos principais artistas da obra, como Antônia Caringi de Aquino, Ana Botafogo, Emílio Martins, Ruth Ferreira entre outros. Contém, ainda, os argumentos,⁴⁷ dividindo os atos com uma narrativa poética que aproxima o leitor do que está em cena. A escrita dos argumentos é desenvolvida por Antônia, que se preocupa em situar o expectador sem perder a magia da história. Percebe-se a preocupação em citar o nome de todos os envolvidos, uma grande listagem que envolve bailarinos, músicos, técnicos que participaram do espetáculo dividido por sessão e atividade desenvolvida.



Figura 43: Programa do Espectáculo O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

46. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

47. Termo usado nos programas de espetáculo de Antônia, em uma breve descrição poética da narrativa que se desenrola em cena, após a separação entre os atos.

O Espetáculo se Divide em dois atos e um epílogo. Os atos são as principais partes da história, divididos por transformações na narrativa e o epílogo é o arremate e desfecho da trama. Também conta com o segundo ato de Lago dos Cisnes, um fragmento do ballet completo. No primeiro ato, às margens do rio Paquequer, no interior do sertão onde moram o fidalgo Dom Antônio de Mariz e sua família. O contexto envolvia sertanistas, mercadoras, colonizadoras e vendedores para representar as trocas constantes de mercadorias entre o povoado e os chegados de embarcação. Uma das cenas criadas por Antônia recebeu certo destaque em meio ao depoimento, expondo o processo de criação para a realização da mesma, “As trocas de mercadorias eram constantes e as produções da terra eram mostradas e escolhidas pelo povoado e pelos que chegavam na embarcação” (Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino, Programa de Espetáculo, 1990).

Ao abrir as cortinas, a cena montada como um “quadro”, segundo a artista, é quando vem a embarcação, parte da cenografia que possuía um lado apenas, onde os bailarinos seguravam pela parte de dentro e ao público aparecia a parte com acabamentos.



Figura 44: Taberneiras, Mercadoras, e Jesuíta reunidos aguardando navegador com as mercadorias. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Esta cena representava os portugueses que vinham ao Brasil trocar mercadorias, entre plantas, flores e outros objetos, como uma gaiolinha, elemento escolhido pela artista para ser a mercadoria que Ceci escolheria. Já bem no início da trama, Antônia desejava apresentar a figura principal ao público ⁴⁸com valor simbólico, que tocasse o expectador.

O que, que ela poderia trocar meu Deus? Que mercadoria que seria importante? Então eu imaginei que ela entraria em cena com uma gaiolinha pequeninha e um colibri dentro, um passarinho. Aí entra a parte mais bonita da música, quando começa a cena do Guarani, e aí ela solta o colibri, isso aí quer significar liberdade [...] Ah liberdade, viva liberdade (Informação Verbal)⁴⁹.

A liberdade se tornava um tema importante no período recente pós-Regime Militar, um novo momento de independência para os brasileiros e, principalmente, para os artistas, que foram censurados em suas criações.



Figura 45: Ana Botafogo representando Ceci quando busca na gaiola o colibri e em seguida o solta. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Um importante elemento simbólico escolhido, um pássaro preso, como Ceci prestes a conhecer a liberdade. A cena foi montada no primeiro ensaio junto à orquestra, o primeiro ensaio geral onde Antônia precisou detalhar à Ana Botafogo qual seu desejo e intenção com o voo do pequeno colibri. Diretora e bailarina

48. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

49. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

debateram até encontrar uma forma que comunicasse a mensagem de forma sutil, delicada e clara. A escolha foi de não usar nenhum bibelô de passarinho, mas sim a corporeidade para fazê-lo ser visto. Ana abre a gaiolinha e com as mãos retira o pássaro, quando a música cresce, ela ergue os braços e abre a mão libertando o pequeno. Neste primeiro ensaio, a artista comenta sobre as dificuldades de realizar os bastidores de uma produção deste porte.

Vou te dizer com aquela turma toda e eu assim, não tinha grandes equipes pra ajudar de direção de palco, era tudo sozinha. Eu não tinha linóleo e não me emprestaram, outras pessoas daqui, ninguém emprestou e não tinha como alugar. Então por exemplo, a Ana ia dançar e o Paulo e eu tinha que ver. Eu lembro de ficar sem almoço, porque no palco tinha uns preguinhos e eu fiquei tirando tudo do chão e limpando pra eles dançarem, porque eles não estavam habituados a isso. E tinham itens nos contratos de como era pra recebê-los e, às vezes, não tinha como ensaiar, a escola era pequena, era muita audácia minha, uma escolinha trazer a Ana, [...] quando ela veio, o teatro é realmente lindo o Guarany e ela não esperava, e eu fiz de tudo, deixei o teatro todo iluminado, com flores pra ela as meninas todas prontas com os figurinos, e bom quando ela chegou ficou maravilhada (informação Verbal)⁵⁰

Neste fragmento pode-se perceber a consciência de Antônia diante da ousadia de produzir tal espetáculo, com importantes profissionais sem um grande suporte de equipe, acentuando seu protagonismo não apenas na área criativa, mas como produtora. Voltando ao programa do espetáculo, desenvolvido pela artista, o argumento encontrado é escrito com entusiasmo, pintando um cenário de um povo alegre, mas que convivia com o medo do ataque repentino dos índios Aimorés, que viviam a espreita do pequeno pedaço de terra. Foi a paixão não correspondida por Ceci que impulsionou a promoção de Loredano, um aventureiro italiano que trabalhava para Dom Antônio, e que planejava roubá-lo e fugir com a jovem. Entretanto, seus planos são interrompidos com a chegada do índio Peri na trama. Quando o italiano atenta contra a vida da jovem

Foi então que um índio bravo, Goitacás Guarany de nome Peri surgiu das matas de repente. Salvando a suave moça branca de um grave perigo iminente (Programa de Espetáculo 1990/ Arquivo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino).

50. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

Nos depoimentos de Antônia, ela relata a forma como montou a cena, e percebe-se, então, o desejo de promover a interação do texto com o palco.

Quando ela fica sozinha em cena ali nessa brincadeira toda, nessa troca de mercadorias, de repente surge o Loredano, esse que era o italiano, com uma roupa preta, com renda, uma roupa de 1600, faltou até uma barbicha dele que na hora eu esqueci e ele não colocou, mas eram coisas importantes. E ele vai assediar ela então, e quando ela grita, ela faz cena e tal, surge o guarany, porque ele andava sempre por perto, era um índio meio solitário, o Peri. Ele conhecia muito, ele ouvia no chão o barulho de tudo, isso na história de José de Alencar, então ele surgiu [...] de trás de uma pedra que se fez no cenário, uma pedra enorme, ele surgiu em cima (Informação Verbal)⁵¹

Ao narrar o espetáculo, Antônia faz referências às fotografias espalhadas sobre a mesa. Montone (2011), aponta que, a fotografia, representa o passado, no tempo e espaço, e tanto pode nos revelar informação quanto provocar emoções. Assim, a fotografia é um meio de rememorar fatos passados, muitas vezes esquecidos, sendo um suporte necessário no revisitar a história. Uma coleção de fotografias conserva diversas reminiscências e podem servir, enquanto propulsoras da memória, pois através delas muitas lembranças conseguem emergir.

51. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.



Figura 46: Peri em cima da pedra quando surge pela primeira vez em cena. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Após a chegada de Peri, há um embate entre Loredano e ele, que finaliza com o italiano saindo de cena, deixando Peri e Ceci no seu primeiro momento juntos no palco. O primeiro ato se encaminha ao fim, e a cena escolhida por Antônia para isto é um *pás de deux* de Ana Botafogo e Paulo Rodrigues, representando o índio e a jovem branca. Para o *duo*, Antônia preocupou-se em criar um suave encontro de indivíduos singulares. A artista dedicou-se a não tornar a cena artificial, repleta de virtuosismo, mas sem delicadeza no encontro.

Cecília era filha de quase nobres portugueses, e Peri um homem que vivia no mato. A artista sensibilizou-se com os corpos distintos dos personagens e escolheu criar uma composição com maior valor artístico do que técnico. Segundo Antônia, eles dançaram “a hora mais linda da ópera que é *C’era una volta un príncipe*. A ideia

do romance é linda, “porque ela começa a conhecer ele, mas a coreografia era muito delicada” (informação Verbal)⁵².

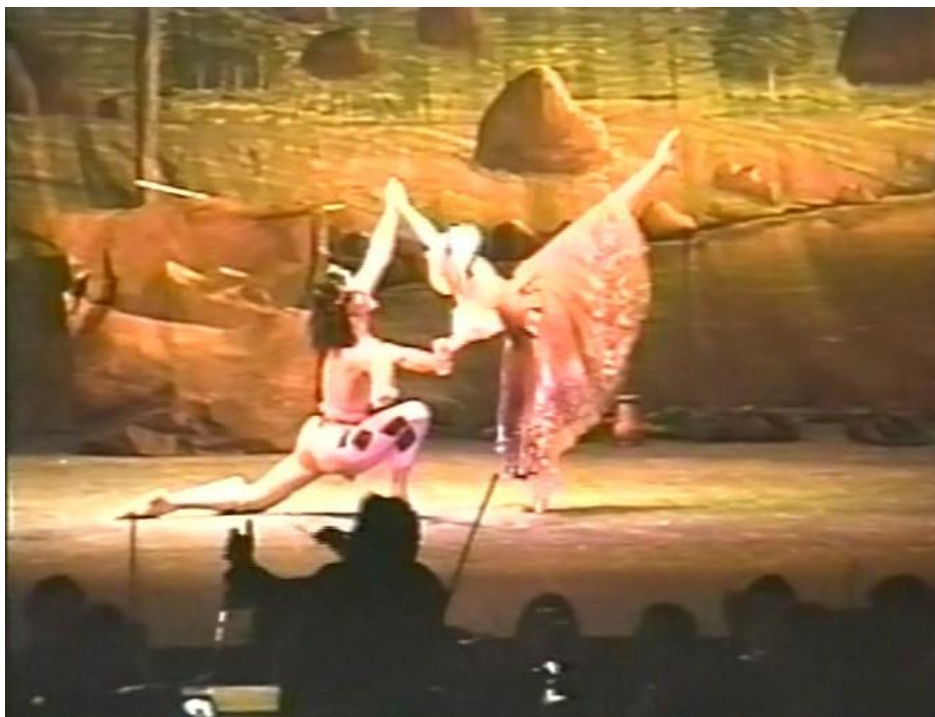


Figura 47: Pas de deux de Ana Botafogo e Paulo Rodrigues em *O Guarany*.
Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Outro desafio encontrado pela artista fora na feitura da adaptação de uma ópera para dança foram as coloraturas, técnica usada pelos cantores líricos na execução de diversas notas em uma única sílaba, geralmente de forma rápida e ágil. Para melhor fluidez do espetáculo, Antônia cortou todas as coloraturas da Ópera, resumindo a obra em 55 minutos. Para a apresentação do espetáculo foi reaberto o fosso do teatro, que estava fechado desde sua inauguração. Antônia relata que Emílio Martins, coreógrafo parceiro da escola, se referia a ela como a pessoa mais ousada que conhecera. Assim, surgem registros que apontam a feitura de “*O Guarany*” como um ato de ousadia

Antônia Caringi de Aquino, nome respeitável da arte pelotense, que anualmente concebe e dirige espetáculos que nunca decepcionam uma

52. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

platéia, inclui-se, agora, de uma audácia ainda maior e cria o ballet O Guarani, debruçando-se sobre a música de Carlos Gomes e a literatura de José de Alencar (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 7 de outubro de 1990, p.6).

Diante de tal afirmação é curioso analisar tamanha produção sendo promovida em uma cidade no interior do Rio Grande do Sul, onde o acesso ao estudo da dança foi tardio e limitado. Mesmo que tendo sido exposta a muitas referências artísticas, Antônia almejava criar sua assinatura como artista e, em busca da inovação, desejava apresentar ao público o desconhecido, o novo. O ministro da Educação, Carlos Alberto Chiarelli, vem à Pelotas para prestigiar o espetáculo, o que denota, no período, grande relevância social, pela atenção das autoridades políticas. (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 7 de outubro de 1990, p.6)

No segundo ato surge um dos maiores confrontos, a morte da índia Flor da Nação, pelas mãos de Dom Diogo, filho do fidalgo português, que acidentalmente em uma caçada erra o tiro e acerta na moça, revoltando o cacique e sua tribo.



Figura 48: Cenas retiradas do vídeo original, da chegada dos índios à caçada até a morte de Flor da Nação. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Interessante destacar que a única índia representada na obra é Alessandra Becker, como a Flor da Nação. O elenco de mulheres pertencentes ao espetáculo interpreta índios homens na trama. Confirmamos o fato na foto acima (fig. 48). Percebe-se a diferença do traje da índia das demais que se encontram atrás com o figurino idêntico ao do índio que com ela dança. Em meio às caçadas, um momento de festejo e lazer da comunidade, Antônia aponta que o responsável pela maior parte da composição coreográfica deste ato foi Emílio Martins, e ainda detalha a forma como conduz a cena

[...] começam a surgir os índios, porque naquela época os brancos tomavam conta e os índios como era o lugar deles, vinham espreitando e percebiam que os brancos estavam todos ali, e coincidi no conto e na ópera uma cena assim, impressionante [...] Emilio fez uma cena maravilhosa. Nesse momento Dom Diogo como era caçada, os índios estavam se aproximando e ela também, [...] a Flor da Nação aimoré, estava junto com eles [...] Nesta cena que passa a lebre então, quando Dom Diogo vai atirar na lebre, acerta a Flor da Nação que é a índia, e aí então a coisa fica feia. Aí os índios entram e é aquela cena toda, é linda a cena. [...] ela ta dançando, mas aí ela ta com ele mas já ferida, ela encolhe a perna, uma coisa mais contemporânea e todos os brancos vão se afastando, a música é maravilhosa e vai baixando devagarzinho, ficando suavizinha e ela fica, fica fica e cai e morre. Os índios então ficam desesperados contra os brancos (Informação Verbal)⁵³

Neste momento, índios e portugueses travam uma batalha. Peri, como guardião oficial de Ceci, se vê em difícil posição, porém decide por ficar ao lado dos portugueses. Os índios, neste momento vão de encontro aos brancos com lanças e, segundo a artista, a cena era complexa, pois os bailarinos precisavam trocar de roupa para voltar em cena rasgados dando maior realidade à violência encenada. Os índios prendem D. Diogo, levando-o embora e Ceci entra em desespero, assim é levada junto à Peri pelos Aimorés.

No momento seguinte vem o epílogo, termo que se refere à finalização do espetáculo, pois era de menor tempo e não caracterizava-se assim como um ato. Ao abrir as cortinas o cenário encontra-se em ruínas, e inicia a cena de Dona Lauriana que sofre pela prisão de D. Diogo, seu filho. O espetáculo contou com dois cenários, e uma espécie de maquete representando o casario da família de D. Antônio de Mariz.

⁵³Cenas retiradas do vídeo original, da chegada dos índios à caçada até a morte de Flor da Nação. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.



Figura 49: Casario no centro ao fundo da imagem. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

No primeiro ato, como podemos ver abaixo no croqui (fig. 50), se apresenta as margens do rio Paquequer com verde vegetação. Já no epílogo, troca-se o painel que representa a mesma imagem, porém após a destruição que o embate entre índios e homens brancos provocou. Desenvolvido por Eribaldo Ramos, o artista pintou a mesma cena como um antes e um depois.



Figura 50: Croqui de painel para Cenário do Ballet O Guarany por Eribaldo Ramos. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

O croqui acima trata da cena anterior ao combate, às margens do rio em meio a verdes árvores e céu azul. A cena que inicia o epílogo é inspirada em *Pietà*, escultura de Michelangelo que representa Jesus Cristo morto nos braços de Maria, para a montagem da cena de Dona Lauriana quando recebe o corpo de D. Diogo. Inúmeras vezes a artista refere-se às cenas planejadas a partir dos quadros, Antônia busca nas mais variadas formas de arte inspiração para criar cenas e movimento, criando suas próprias esculturas e pinturas com os corpos dos bailarinos. Um exemplo emblemático é a inspiração em *Pietà*, onde remonta a dor de uma mãe sobre a morte de seu filho para expor a dor de Dona Lauriana.

Para a finalização do epílogo, foi necessária uma adaptação, visto que no livro o rio transborda e submerge a todos. Porém no ballet, os índios entram sutilmente em cena, pegam todos os homens brancos e colocam uns por cima dos outros, enquanto os aimorés ficavam em volta. A pedra na qual Peri surgiu no primeiro ato reaparece, e nela os dois sobem e se abraçam, com todos aqueles corpos embaixo e índios à espreita, a cortina se fecha delicadamente.

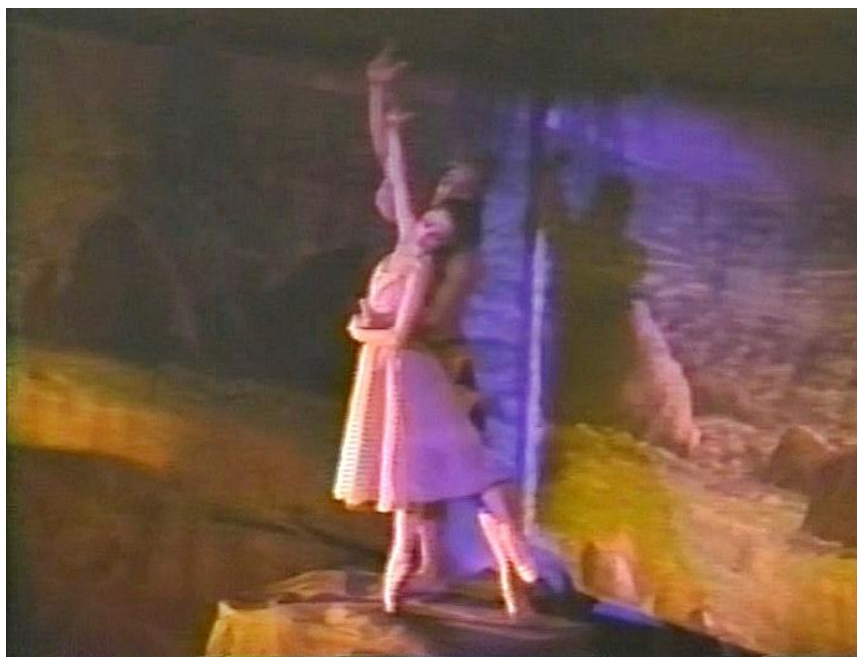


Figura 51: Peri e Ceci em cima da pedra na finalização do espetáculo *O Guarany*. Fonte: Printscreen retirado do vídeo original, acervo pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Após o encerramento de “*O Guarany*”, Antônia quis apresentar a primeira parte e o segundo ato de “*O Lago dos Cisnes*”, ballet de repertório muito conhecido. A artista acreditou que os 55 minutos de “*O Guarany*” seriam pouco, porém arrependeu-se de não ter apresentado apenas seu trabalho autoral, que foi o grande destaque da noite. A Fundapel, Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo de Pelotas emite uma carta à Antônia, cumprimentando a artista pelo espetáculo “*O Guarany*”, declarando que a estreia em Porto Alegre repercutiu em todo estado sendo tido como “motivo de orgulho a todo povo pelotense”. Rogério Prestes de Prestes, diretor do departamento, presente na apresentação em Pelotas, salienta a sensibilidade e técnica de Antônia na concepção da obra. Ao final, apontou que todos os participantes levaram à cena o “grande momento da arte no ano de 1990” (acervo pessoal da artista). Podemos aqui, refletir acerca do público que recebe a obra, fazendo muito presente a legitimação da artista enquanto pelotense.

No dia 18 de setembro, o ministro da Educação, Carlos Alberto Gomes Chiarelli, também enviou carta à Antônia, após o convite da escola para sua presença na estreia de “*O Guarany*” em Pelotas. No documento, o ministro elogia a iniciativa e aponta que tais realizações é que promovem o desenvolvimento cultural,

ao proporcionar o contato da sociedade com “artes maiores” (acervo pessoal de Antonia Caringi de Aquino). Antônia é vista como uma artista que proporciona experiências e inovação ao público como, por exemplo, assistir a bailarinos de renome no cenário da dança no Brasil, tal como Ana Botafogo e Paulo Rodrigues. O dia de 19 de outubro, se define pela agenda do ministro que propõe a data, o que também declara a importância dada pela artista a autoridades políticas, possivelmente a presença do mesmo, daria algum tipo de notoriedade e legitimação de sua produção.

Após o espetáculo, alguns convidados e bailarinos dirigiram-se a um jantar comemorativo no Hotel Manta financiado pelo patrocinador, e Antônia lamenta

[...] era o Chiarelli o ministro e naquela época, ai parece que eu estou sonhando, eu quis dizer e não quis Mariana. Quando ele estava saindo que o avião estava pra sair já, [...] eu quis dizer “ministro, nunca deixe morrer o Guarany” eu ia dizer pra ele, mas no fim eu não disse. Fiquei com pena porque depois não se fez mais, eu fiz algumas partes no 7 de abril, mas não tem como. Tem que levar a cena como tem que ser sabe, não pode sem orquestra, sem coral, e eu até fiz a proposta pra sociedade de música, mas eles não se interessaram muito (Informação Verbal)⁵⁴

Assim, nota-se que a presença de autoridades políticas pode ter representado para a artista uma possibilidade de promover o espetáculo, a fim de não deixá-lo cair em esquecimento. Uma possível maneira de ampliar a cena cultural e provocar o incentivo aos fazeres artísticos, gerando interesse e compreensão da importância do trabalho para artistas e público. Nos depoimentos orais da artista, considera-se que o processo de narrar é ordenado e há a tentativa de tornar coerentes os acontecimentos e experiências de uma vida, aqueles que o sujeito julga significativos (CANDAU, 2012). Dessa forma, o ato de narrar traz consigo a preservação das memórias para si mesmo e para os outros, já que nossas memórias são compartilhadas.

A memória e a história compartilham a esperança de serem fiéis ao passado; ambas visam à verdade. Entretanto, tanto a história quanto a memória fazem uma representação do passado. “A história não tem acesso ao passado senão indiretamente. [...] ao conceito de representância, suas

54. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

figuras aparecem como telas entre o passado ausente e sua imagem presente” (LORIGA, 1998 p. 14).

Como uma fresta pela qual espiamos pela janela, os depoimentos se tornam indícios, pistas que apresentam parte do todo, um pequeno fragmento do vivido. Para além da experiência pessoal, os depoimentos declaram o que o sujeito elenca como importante, social e coletivamente. No ano de 1990, percebe-se que a escola voltou-se para a produção de “*O Guarany*”, focando os trabalhos nos ensaios e montagem do espetáculo pela ausência no *Dança Sul*, evento de dança já citado anteriormente que anualmente contava com a Escola de Ballet Antônia Carangi de Aquino, como uma das participações (Jornal Diário Popular, 17 de junho de 1990, p.15). Não foi encontrado nenhum outro registro de participação em evento ou apresentações, tendo sido o ano de 1990 dedicado ao “*O Guarany*”.

Naquele mesmo ano, em setembro, coreógrafo convidado Emílio Martins esteve em Pelotas para fazer uma análise do preparo das coreografias. Ministrou cursos aos bailarinos, corrigindo e orientando os trabalhos em desenvolvimento por Margareth Traversi, responsável pela coreografia do corpo de baile. Inicialmente, Emílio trabalharia apenas com a composição coreográfica das cenas de Peri e Ceci, de Ana Botafogo e Paulo Rodrigues, os bailarinos principais, porém também auxiliou a outra coreógrafa durante o percurso.

Em entrevista ao Jornal Diário Popular (1990), Emilio salienta a inovação de tal espetáculo, afirmando que

É um marco de grande relevância na história do balé brasileiro, já que não existe outro grupo que tenha feito a transposição de uma obra para o balé. [...] Ele entende que o evento deve ser prestigiado pela população pois esta é uma produção que enaltece o nome de Pelotas (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 24 DE SETEMBRO DE 1990, p. 17)

Com um tema pioneiro e inovador, distante dos ballets românticos, de repertório, com contextos europeus e com trilha e coreografias já definidas, Antônia alia-se à literatura, à música brasileira, e cria toda a movimentação coreográfica, aproximando-se de uma transgressão no mundo do clássico. Quando digo transgressão, toco na palavra em seu sentido de exceder, ultrapassar, atravessar limites pré-estabelecidos dentro de uma “norma”. Assim, pode-se ver Antônia em

sua face artista que, para além dos estímulos e acessos recebidos, não se prende ao formato já oferecido dentro no universo da dança.

Voltando aos recortes de jornais e a forma como deseja se comunicar, diversas vezes os nomes de Ruth Ferreira, Emílio Martins, Ana Botafogo e Paulo Rodrigues são reforçados, expondo que os profissionais “de fora”, abrilhantam o espetáculo e deram à ele mais certificação como grande produção.

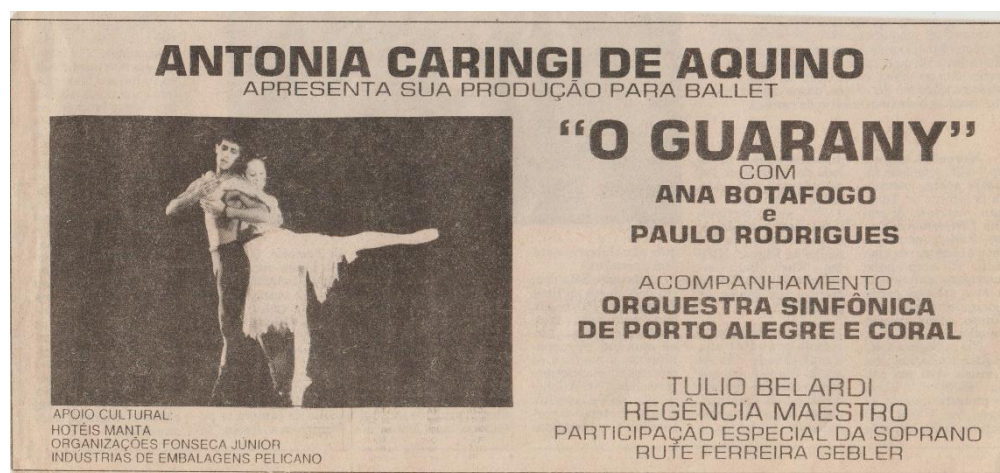


Figura 52: Recorte de Jornal contendo divulgação do Espetáculo “O Guarany”.
Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Em uma página inteira de matéria sobre a estreia de “*O Guarany*” em Porto Alegre, no jornal Zero Hora, Emílio Martins declara que jamais realizou um trabalho tão difícil como este. Ana botafogo declara que

Ainda tem todo um entusiasmo em dançar com a Ospa, o espetáculo cresce muito. Dançar um balé com origens brasileiras acrescenta muito em nosso trabalho, é o desafio de uma nova história, personagens (Jornal Zero Hora, 15 de outubro de 1990)

Paulo Rodrigues comenta sobre a parceria que os dois bailarinos possuem com a escola, pois não é a primeira vez que visitam Pelotas para dançar pela Escola de Ballet Antônia Caringi. Paulo declara que tais produções servem de estímulo aos alunos, para que façam aulas e mantenham o aprimoramento da técnica ao longo do ano. Reforça que apenas participa de produções que acreditam ser de qualidade, e com escolas que possuem valor técnico e artístico, até mesmo para preservar sua imagem como bailarino.



Figura 53: Foto presente na matéria do Jornal Zero Hora no dia 15 de outubro de 1990. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

No ano de 1991, “*O Guarany*” é registrado sob o número 70.606, folha 481, no dia 17 de junho, na Biblioteca Nacional Do Rio de Janeiro, no Escritório de Direitos Autorais. Apresentou um processo de 111 folhas, constando as partituras da música, a descrição detalhada dos movimentos de todo o ballet, os personagens, o local e a data de estreia, entre outras informações. A fim de proteger seus direitos como artista, visto que se tratava de uma obra autoral e inédita, a artista obteve o registro da coreografia e da história do espetáculo (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 30 de junho de 1991, p.22). Para obter o registro, foi necessário que a artista desenvolvesse uma “partitura corporal” da obra, detalhando cada cena e coreografia que se desenhava no palco. Junto ao livreto que guarda as cenas de forma descritiva, a artista também mantém no acervo a partitura musical desenvolvida e adaptada por Gilberto Braga para o Ballet “*O Guarany*”. Neste momento que circula tal matéria, é relatado o desejo da artista de circular pelo Brasil nas capitais com o espetáculo chegando a realizar reuniões com empresários no Rio de Janeiro com a finalidade de captar patrocínio.

Uma das intenções era a estreia em cada capital, ser beneficente à Legião Brasileira de Assistência⁵⁵. Possivelmente, devido à dificuldade de mobilizar bailarinos de Pelotas, músicos de Porto Alegre e bailarinos do Rio de Janeiro, e ainda fazer as datas coincidirem afastou o interesse dos possíveis investidores, bem como o alto investimento sendo a estreia beneficente e sem fins lucrativos, sem retorno financeiro. Para apresentar o espetáculo aos empresários, a escola desenvolveu um projeto (fig. 54), que comumente já desenvolvia para criar registro e possibilitar as remontagens. Porém, para o espetáculo “*O Guarany*”, o projeto foi desenvolvido para angariar verbas, contendo a temática do espetáculo como é produzido: ficha técnica, gastos necessários para a realização da produção, histórico de sucessos da escola com recortes de jornais citando outros espetáculos, e uma série de especificações que tornam mais visível ao investidor o espetáculo para o qual está contribuindo.

Este tipo de documento, além de nos auxiliar na compreensão do desenvolvimento e custeio da produção, também cria registros que fixam de forma material o trabalho que é efêmero, servindo também como maneira de possibilitar uma possível remontagem.

55. Chamada de (LBA) foi um órgão assistencial público brasileiro. Fundado em 1942, pela então primeira-dama Darcy Vargas, em prol das famílias dos soldados enviados à Segunda Guerra Mundial, contando com o apoio da Federação das Associações Comerciais e da Confederação Nacional da Indústria. Ver mais em: TORRES, Iraildes Caldas. As primeiras-damas e a assistência social: relações de gênero e de poder. São Paulo: Cortez, 2002.

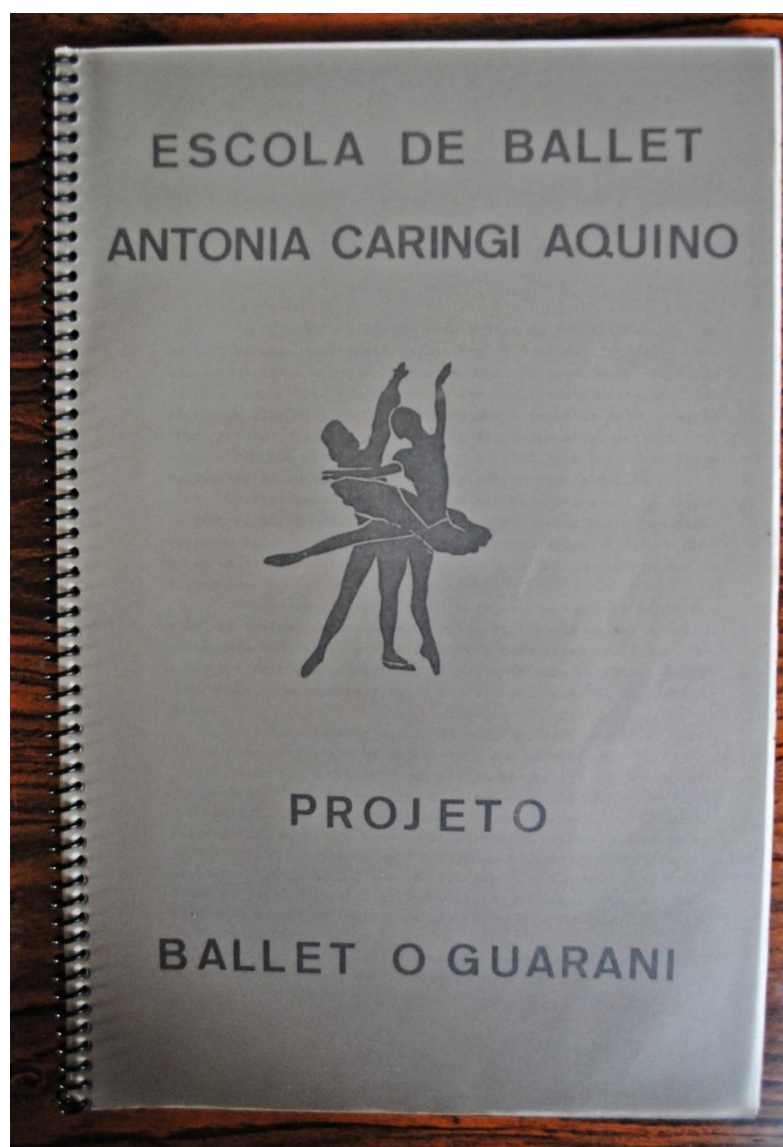


Figura 54: Projeto do Espetáculo O Guarany, 1990. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

O projeto conta com 39 páginas, e as despesas descritas nele são separadas entre os recursos solicitados ao patrocinador e as despesas de responsabilidade da escola e seus apoiadores. Nas despesas constam por custeio do patrocinador:

Tabela 3.

<p>Transporte: (4) passagens aéreas de RIO/POA/RIO, para Ana Botafogo e acompanhante (mãe), Paulo Rodrigues e Emílio Martins (1) passagem aérea de Florianópolis/POA para Ruth Gleber</p>
<p>Hospedagem: Hospedagem em Hotel para Antônia Caringi de Aquino e esposo Amadeu Aquino; Ana Botafogo e acompanhante (mãe); Paulo Rodrigues e Emílio Martins. No período de 12/10 a 17/10, para o processo de montagem de espetáculo em Porto Alegre</p>
<p>Iluminação e Sonorização: Despesas com Iluminação e sonorização do espetáculo – 15 e 16 de outubro em Porto Alegre e 19 em Pelotas</p>
<p>Locações: Despesa com Teatros: Pessoal para montagem de cenários; abertura do fosso do Teatro da OSPA Locação do Teatro Guarany em Pelotas</p>
<p>Cachê: Cachê para bailarinos, coreógrafo e tenor Referente à coreografias, ensaios dos bailarinos e três apresentações</p>
<p>Cenografia: Materiais diversos para elaboração dos cenários; Pintura dos cenários, 4 telões 15 x 7mts e 10 pernas (coxias) de 3 x 7 mts.</p>
<p>Material Gráfico: Confecção de cartazes e programas 100 Cartazes impressos em 2 cores, formato 33 x 48cm, papel couche 120gr. Impressão de 1.200 programas para 3 apresentações</p>
<p>Divulgação em Tv e Jornais: Televisão VT 30 segundos, mínimo 6 inserções em Porto Alegre Anúncios 6 x 10 cm, mínimo 3 publicações</p>
<p>Alimentação: Alimentação por 5 dias para 6 profissionais em Porto Alegre</p>

Tais despesas encontradas acima (Tabela 3) estão relacionadas ao compromisso do patrocinador com a produção da obra. Abaixo (Tabela 4) encontram-se as despesas que seriam de responsabilidade da escola de Ballet Antônia Caringi e seus apoiadores que, muitas vezes, não contribuem com valores financeiros, mas em serviços e produtos.

Tabela 4.

<p>Transporte: Deslocamento de Pelotas x Porto Alegre x Pelotas para aproximadamente 45 pessoas (bailarinas da escola) Deslocamento para bailarinos contratados de Rio Grande x Porto Alegre x Rio Grande Deslocamento local (Porto Alegre) dos integrantes do Ballet para o Teatro Deslocamento do Guarda-Roupas e cenários entre Pelotas x Porto Alegre</p>
<p>Hospedagem: Hospedagem entre os dias 12/10 a 17/10 em Porto Alegre para aproximadamente 45 pessoas (bailarinos e técnicos auxiliares)</p>
<p>Alimentação: No período de 12/10 a 17/10 em Porto Alegre para aproximadamente 50 pessoas (bailarinos, técnicos auxiliares e direção)</p>
<p>Figurinos e Guarda-Roupas da Escola: Materiais e Confecção do guarda-roupas para 40 bailarinos</p>
<p>Partituras: Locação de partituras a serem utilizadas pela OSPA, para duas apresentações</p>
<p>Despesas gerais: Do dia 17/10 ao dia 20/10, hospedagem, transporte e alimentação dos profissionais contratados</p>
<p>Divulgação em Pelotas: Televisão VT de 30 segundos, mínimo 10 inserções Jornais, anúncios de 6 x 10cm com no mínimo 5 publicações</p>

Pode-se notar, através dos itens detalhados, a quantidade de processos, materialidades necessárias e pessoas envolvidas para o desenvolvimento do espetáculo “O Guarany”. Sendo assim, o alto custeio de uma produção como esta dificultava a remontagem da mesma, visto que não surgiram investidores

interessados. Apesar das críticas positivas e boa recepção do público, o investimento nas produções de arte em Pelotas se concretizava, e ainda se mantém assim, a cargo do próprio artista, que nem sempre consegue ter patrocínio e apoio. A preservação de documentos como este se trata de uma forma de definir o foco de trabalho realizado no período pela escola, sendo uma maneira de registrar o passado e reafirmar o trabalho à ser desenvolvido no presente.

Devemos controlar as nossas vidas. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas, sobretudo para existir no cotidiano (ARTIÈRES, 1998, p. 14).

Ainda que seja subjetiva a condição de “controlar nossas vidas”, a organização de tais documentos, como o referido projeto acima, declara a condição de busca à existência no tempo, seja ele passado, futuro ou presente. Ao final do espetáculo na cidade de Pelotas, Antônia recebe mais uma placa de bronze, registro acerca da feitura de “*O Guarany*”



Figura 55: Placa fixada no Teatro Guarany, Pelotas em homenagem à produção *O Guarany*. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Com o desejo de registrar a produção realizada naquela noite, a placa também fixa a presença do ministro e dos artistas convidados como relevante informação acerca da obra, denotando prestígio e valor artístico à mesma. Neste espetáculo, é notável a atuação de Antônia Caringi de Aquino, em todas as esferas criativas da produção, da retirada de coloraturas nas partituras musicais,

desenvolvimento dos programas e argumentos, até a composição de cenas e figurinos. O desejo pela cena idealizada por sua imaginação conduzia a artista a movimentar-se por todas as áreas que contariam a história do espetáculo. Acentua-se a autoralidade e o protagonismo que Antônia manteve em todo “*O Guarany*”, uma forte assinatura, estando presente em cada cena através de suas escolhas.

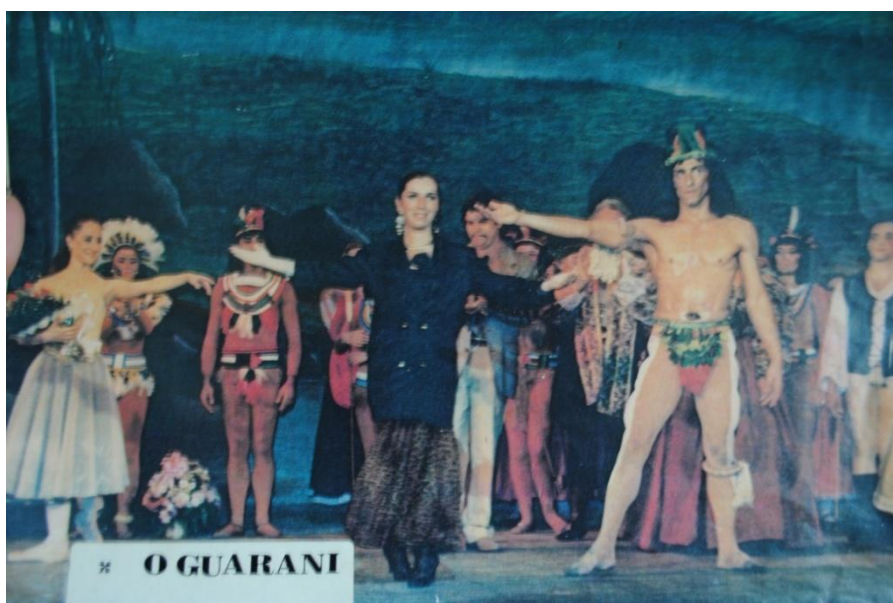


Figura 56: Antônia ao final do espetáculo *O Guarany* recebendo os aplausos do público. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Carangi de Aquino.

Quando me refiro a Antônia como centro do espetáculo, me refiro a seu intenso envolvimento na produção cênica. Sua posição como artista é clara, traz inovação e ousadia como marca em sua trajetória, ainda que esta trajetória seja permeada pela complexidade, pelas circunstâncias de uma infância privilegiada pelo acesso à arte e pela referência ao pai, escultor de projeção nacional. A maneira como transpassa a tradição (Ballet de repertório), relaciona artistas brasileiros com temáticas brasileiras e constrói uma proposta visual nova ao público. Reafirma seu lugar não como diretora, bailarina, professora e figurinista, mas como artista. Uma artista que anseia pela criação e de forma híbrida permite que diversas linguagens cruzem seus processos, como a poesia, a escultura, a pintura e a música. É possível que um diferencial seja a abertura a outros olhares, a permissão que dava a outras vivências afetarem sua dança, sua cena, seu corpo.

Deste modo, após mergulhar nos depoimentos da artista compreende-se que “A memória das mulheres é verbo” (Perrot, 1989, p.7). A história de vida vem como uma revanche das mulheres, talvez de forma menos diretiva, exigindo maior participação do observador e proporcionando maior envolvimento que num questionário banal. As mulheres se fizeram ouvidas e, neste caso específico, a artista que projetava seu trabalho em cena e que recebia certo destaque midiático, nem sempre abriu-se acerca de sua vivência como profissional e seus processos criativos. Antônia doou todo seu acervo, cenários e figurinos para a Escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza, inclusive “*O Guarany*”. Com imenso pesar, esta partilha reduziu toda uma vida a caixas. A artista acreditava que a arte não podia parar e, no que fosse de sua alçada colaborar, assim faria.

3.3 Vestindo o Espetáculo

(Trajes de Cena de *O Guarany*)

O envolvimento de Antônia Caringi de Aquino no processo de criação de seus espetáculos é inegável, porém a artista revela, aos poucos e de forma sutil, uma aproximação íntima com o traje de cena. Inicialmente, quando teve acesso aos prospectos de espetáculos do período pesquisado, pude perceber as diversas assinaturas em parcerias com artistas enquanto ensaiadores, coreógrafos, cenógrafos e afins. É natural que, em uma produção artística, existam diversos profissionais especialistas que assinem fragmentos da obra, como a música e a coreografia, por exemplo. Com o tempo, e os olhos mais treinados, pude notar a partir da análise de registros documentais que, desde 1969, no seu primeiro ano dando aulas e com sua primeira produção “Branca de Neve e os Sete Anões”, assinou os figurinos. Estava confirmado, junto aos programas dos espetáculos, que somente Antônia Caringi de Aquino assinou pelos figurinos, o “Guarda-Roupas” como é chamado em alguns prospectos.



Figura 57: Antônia junto aos croquis de *O Guarany* e figurinos na sua escola de Ballet. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Diante dessa pista, não poderia afastar a pesquisa de tal caminho investigativo, e desta maneira senti necessidade de compreender mais sobre a face figurinista da artista. Desde o início da pesquisa havia certo desejo de encontrar um ponto específico na concepção de um espetáculo concebido pela artista, para haver o debruçar-se necessário, a fim de esgotar fontes e focar o olhar a um determinado modo de criar. Ao notar tal aproximação da artista com o traje de cena, busquei olhar a potência que existia em uma mulher que cria imagens e, em diversas questões que atravessam esse universo, do conceber ao executar o figurino. Agora pensava em uma artista que vestia a cena, criava volumes, formas e texturas prontas para os olhos brincarem ao ver, como uma (re)criação de cena dentro de um espetáculo de imagens, num processo de criação e numa construção poética.

Então eu tinha que ver esses figurinos, pra ver como é que eu ira imaginar naquela época, os filhos de portugueses, os índios e a história que se desenrolaria naquele lugar (Informação verbal)⁵⁶.

O figurino é um dos elementos que compõem um espetáculo de dança. Integram a cena, juntamente com ele, outros como, iluminação, cenografia, o espaço cênico, sonoplastia e, aliado à performance dos bailarinos, todos esses elementos constroem a cena por meio de significados visualmente estabelecidos. Um conjunto de itens, enquanto sapatos ou peças de roupa, o traje de cena é posto sobre um suporte, o corpo. Na soma, entre corpo e traje, são apresentadas e representadas novas imagens possibilitando um desdobrar dos sentidos. Através de cada decisão tomada na criação do figurino, como a escolha da matéria-prima, cor, textura, modelagem e confecção, se revelam tendências estéticas, políticas, e psicológicas do personagem que a veste. Em concordância aponta Costa (2002), declarando que o figurino “significa o ponto do espaço-tempo em que a história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sociopsicológicas dos personagens” (COSTA, 2002, p.41).

A partir disso, percebe-se a relevância do traje para a cena, o figurino exerce a função de situar o sujeito na trama relacionada à história, podemos dizer que ele “enquadra” o personagem, referindo-se também a gênero e posição social.

56. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

Elaborado para a cena, o traje constrói visualmente uma narrativa que revela o personagem, porém, o traje pode revelar mais do que a cena propriamente dita. Da escolha dos materiais à confecção das peças, que irão compor o traje completo, pode-se notar uma construção social, na medida em que são ali representadas escolhas estéticas e, até, técnicas, acerca da produção possível na época.

Através das cores usadas no traje podemos identificar singularidades do espetáculo como, por exemplo, o estado de espírito dos personagens, alegria, tristeza, angústia, pureza, etc. Pode, também, ajudar a definir o gênero que é trabalhado no espetáculo, como drama ou comédia. A silhueta em um figurino pode marcar um período histórico, bem como gênero e idade. Texturas são de suma importância quando se olha para um figurino, pois elas podem demonstrar o status do personagem, sendo um indício de maior ou menor poder financeiro.

Essas inúmeras significações colocam o figurino como potencial objeto de estudo, como declara Lou Taylor (2005), o estudo dos artefatos e também as visualidades, podem lançar luzes acerca das sociedades nas quais circulam. O vestir possui a potência de gerar novos significados aos corpos dos sujeitos e assim fluir novos diálogos com o mundo, revelando o sujeito social e sua possibilidade na construção da própria visualidade através do corpo.

O traje está sujeito a subjetividades tanto do criador, quanto dos espectadores que, com suas distintas visões de mundo, geram infinitas possibilidades interpretativas. Netto (2016), reforça tal afirmação ao declarar que “Consciente ou inconscientemente de suas manipulações estéticas, o que de fato acaba por resultar é uma espécie de cumplicidade entre aquele que elabora uma tela, uma pintura por exemplo, e os outros olhos que posteriormente não de vir a enxergá-la (NETTO, 2016, p. 104)”. A autora Lou Taylor (2005), ainda problematiza as escolhas do figurinista já que são feitas a partir do seu olhar, declarando seus objetos estéticos preferidos. As escolhas visuais de um artista, as preferências ainda que sob a forma de imagem, são mais do que decisões feitas ao acaso, se mostram uma construção do sujeito.

Assim, pode-se dizer que o figurino é uma construção sociocultural, pois é desenvolvido mediante as escolhas individuais e coletivas, imersas no espaço e

tempo particular, na forma de material ou visual. Volpi (2002), torna claro na sua escrita a potência do figurino enquanto objeto de análise quando diz que:

A combinação das sinalizações de idade, gênero e categoria profissional ou social expressas através do vestuário, representa um fator de ordenação visual de uma sociedade. [...]. Um estilo vestimentar seria definido ao mesmo tempo por uma base material e um significado social. Se a personagem se define por meio de palavras, o figurino se constrói por meio da linguagem visual, ou seja, através da linha, da cor, da forma, da textura, da escala, da dimensão e do movimento do corpo e dos materiais empregados (VOLPI, 2002, p.4).

A partir disto, é possível dizer que o traje de cena representa uma produção visual partilhada e desenvolvida por sujeitos que pertencem a um contexto. Compreende-se, então, uma construção social repleta de sentidos sócio-históricoculturais, apresentados como visualidade. Relaciona-se, portanto, noções da cultura visual visto que esta procura incluir as realidades visuais que atravessam os indivíduos em seu cotidiano, se interessando por “todos os artefatos, tecnologias e instituições de representação visual” (DIAS, 2011, p.61). Assim, relacionamos com a escrita de Martins (2006), ao apontar que os sujeitos pertencentes de um grupo social podem até conviver com as mesmas imagens, porém, cada um desses indivíduos as viverá e interpretará de variadas maneiras, criando “brechas e espaços de diversidade” (MARTINS, 2006, p. 74).

A Cultura Visual potencializa o uso das imagens e as compreende enquanto produção de múltiplos sentidos, também as inclui como construção do conhecimento, fornecendo informações que em grande parte o discurso textual não reproduz. (Dias, 2011; Menezes, 2003). O autor cria, a partir de ferramentas, sua forma de ler e analisar a imagem, suas metodologias e procedimentos, sempre possibilita a busca em outras áreas para enriquecer sua leitura.

Para adentrar ao universo da criação dos trajes de cena de “*O Guarany*” foi preciso mesclar os manuscritos da artista como os croquis, por exemplo, e as fontes orais, enquanto depoimentos da mesma. Desta maneira se pode percorrer, junto aos relatos de Antônia, o caminho que desenhou para a feitura dos mesmos, bem como a forma como escolher desenvolvê-los. O corpo de baile era composto de diversos personagens, destacados como: índios, sertanistas (fig. 58), colonizadoras, jesuítas, fidalgos portugueses, mercadoras, moçoilas (cena da caçada) e taberneiras.



Figura 58: Montagem com croquis de figurinos do Corpo de Baile. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino

O primeiro croqui se trata das mercadoras, que aparecem logo nas primeiras cenas quando a embarcação surge, representando a troca de mercadorias entre brasileiros e portugueses. O segundo e terceiro se trata do grupo das colonizadoras e, em seguida, o grupo que participa da cena da caçada onde D. Diogo mata a índia Flor da Nação e inicia o grande embate. Por fim as taberneiras, que apresentam-se logo no início do espetáculo contando com as meninas mais jovens da escola.

Os figurinos foram pesquisados e idealizados, segundo a artista, através de uma longa investigação em livros de história de seu pai, buscando inspiração no

século XVII. Para a criação das modelagens e características mais realistas dos trajes, buscou inspiração nos quadros de Pedro Américo, Francisco de Goya, Rembrandt, entre outros.

[...] durante esses 9 meses, eu ia em casas de pessoas assim, de tradição em pelotas que tinham quadros antigos, que eram quadros daqueles pintores famosos, alguns brasileiros, dos mais conhecidos como Vitor Meirelles, e Pedro Américo, e outros tipo Francisco Goya, Rembrandt, eu ia muito pesquisar isso aí. Ficava pesquisando muito tempo pra ver que tipo de roupa, pra não chegar perto da época Vitoriana, que era com aquelas golas, não tinha nada a ver, era uma coisa que estávamos aqui em outro país, mas a influencia europeia era muito, portuguesa como eu ia vestir a Ceci e os portugueses, eu tive que fazer uma pesquisa muito grande então até pedi ajuda aqui no centro português, pessoas que tinham mais noção pra fazer uma adaptação mais fantasiosa (Informação Verbal)⁵⁷.

Por vezes a artista pedia os quadros emprestados para levar até a ilustradora Irene Anillo, a fim de que a mesma compreendesse certas figuras e formatos. Os croquis (ilustrações) são de Irene Anillo, as modistas são Flora Pereira, Idalina Kuhr, Kátia Redii, Leonilda Reinhardt, Maria Maciel e Marlene Ebbeling. As perucas foram desenvolvidas por Eneida, e a confecção dos adereços dos índios foi de responsabilidade de Carminha Jorge. A malharia Kadish apoiou o espetáculo doando as malhas para a feitura dos figurinos dos índios, que se tornaram assim acervo particular da escola. Para compor as tonalidades dos figurinos, Antônia buscou referências nas pinturas de Michelangelo e, também, de Locatelli. Acerca de Aldo Locatelli, é interessante apontar que a artista ia até a Catedral São Francisco de Paula, localizada na cidade de Pelotas, para se inspirar nos tons usados pelo pintor.

Os tutus eram todos românticos, passando dos joelhos para maior aproximação com o período histórico representado no espetáculo, o que era uma preocupação da artista. Diante disso, Gérard Bettonn (1987), define três categorias para a classificação dos figurinos: a primeira, trata do figurino realista a qual tem maior preocupação em retratar o período histórico vivido, inspirada na moda da época e com a maior precisão possível; a segunda, é o para-realista onde o figurinista ainda se inspira no período histórico trabalhado no enredo, porém tem

57. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

maior liberdade de estilização para aflorar a beleza, sem muita fidelidade com o realismo; A terceira categoria trata do simbólico, quando o figurinista perde o elo com a exatidão histórica, como referência para a criação, e passa a criar símbolos, efeitos dramáticos e atravessar o sensível.

Embora houvesse uma liberdade poética na criação dos trajes, a artista desejava aproximar-se dos anos 1604, de forma que o público vivenciasse este outro tempo ao assistir o espetáculo. No quinto croqui (fig. 58), apresentado na imagem há ausência de tecidos listrados, foi necessário criar inúmeros recortes nas duas tonalidades para desenvolver tal estampa, o que expõe os empecilhos que atrasavam a produção dos trajes naquele momento. Todos os croquis são muito detalhados para que fosse compreendido por toda equipe responsável pela execução, como podemos ver na imagem abaixo (fig. 59):



Figura 59: Colagem feita com croqui da personagem Sertanista de O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Assim como os demais croquis, este também conta com detalhada descrição, porém nesta colagem destaca a importância dada pela artista junto à ilustradora, aos objetos cênicos com a cesta, que fazia parte da composição do figurino e da caracterização da personagem, assim como as cores destacadas que definem a variação de tonalidades entre os vestidos. Na próxima imagem dou foco à descrição dos materiais e modelagens do traje

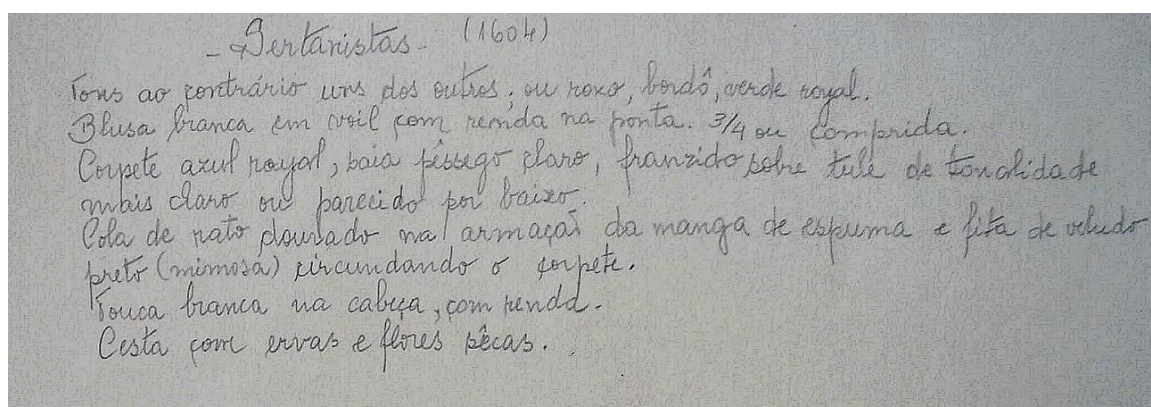


Figura 60: Recorte do Croqui da personagem Sertanista de O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Aqui percebe-se o intenso detalhamento, destacando as variações de cor, os tecidos e acabamentos da peça. A modelagem é descrita com cuidado para comunicar a forma desejada que, por vezes, a ilustração não transmite com total clareza. Da fita de veludo que envolve o corpete à renda aplicada na touca, os acabamentos são descritos com atenção, até mesmo a cesta com ervas e flores secas, visto como item que pertence ao traje. Comumente os trajes de cena não recebem o mesmo acabamento que peças de uso cotidiano, por seu grande número e pela exposição em cena de forma distante. Porém, Antônia relata que até trabalhar com Kyro, coreógrafo colaborador da escola no período de 1997, realizava os acabamentos de forma minuciosa

Tudo com barbatana, perfeito, perfeito. Uma coisa eu aprendi com o Kyro até, depois de muitos anos, não precisava de acabamento. E eu fazia um acabamento impecável, até por dentro... Enlouqueci as modistas (informação Verbal)⁵⁸.

58. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

As sertanistas, segundo a artista, era um corpo de baile restrito com as melhores bailarinas da escola, Laura Weber, Jacqueline Silva e Paula Fonseca, dançando em volta de Ceci. Apesar do corpo de baile apresentar certa exuberância percebe-se, a partir dos croquis (fig. 61), a diferenciação social que recebiam na trama a partir dos trajes de D. Antônio de Mariz e Dona Lauriana, os fidalgos portugueses.



Figura 61: Croquis dos trajes de cena dos personagens D. Antônio de Mariz e Dona Lauriana. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Os volumes e texturas, para além do nível de detalhamento dos acabamentos, elevam os dois personagens como sujeitos que recebiam destaque social na trama. Enquanto fidalgo português, recebe mais influência europeia no traje que os demais, lembrando que por mais pesquisa e referências buscadas pela artista, ainda existe a subjetividade do seu olhar ao criá-los. Sobre o traje de D. Antônio de Mariz, Antônia declara que se inspirou em um livro que contava a história de Maria Tudor, rainha da Inglaterra e Irlanda de 1553 a 1556, tempo anterior que se passava o romance. A artista destaca que era preciso realizar uma “mistureba”, por

conta da falta de acesso que se tinha aos livros e formas de pesquisar. Sobre o traje de Dona Lauriana, destaca que era uma de suas favoritas e que seu figurino foi desenvolvido para ser exuberante

Essa aqui era da dona Lauriana, pra mim era uma das mais lindas, comprei forro de sofá e aqueles veludos bem grosseiros, ele era enorme. Tinha saias e saias por baixo com arame, enormes, porque eu queria uma coisa gigantesca, mas o veludo pra não ser veludo puro porque não tinha patrocínio então não podia e nem tinha muito, então eu comprei aqueles forros de cadeira, parece aqueles veludos tipo cotelê, duro, só que o tom era lindo, um vermelho escuro, escuro. E aqui sim era todo trabalhado, não me lembro que fazenda que eu peguei aqui, mas era com dourado e aqui era uma rede foi tecido crochê dourado, e aqui era uma rede toda dourada também no cabelo, nesse torcede aqui tudo exatamente como era. A roupa dela tava maravilhosa (Informação Verbal)⁵⁹.

A posição de destaque social, neste caso de Dona Lauriana, é produzida por meio de volumes, texturas e cores vibrantes, bem como os acessórios de cabeça e joias. Já nos trajes dos índios, o desafio foi criar uma malha com cor da pele de cada bailarina para imitar o corpo nu. As bailarinas interpretavam índios e como índia apenas Flor da Nação, interpretada por Alessandra Becker. As malhas doadas pela malharia Kadish, foram tingidas por completo, bem como as sapatilhas.



Figura 62: Cena que os índios ficam À espreita nas caçadas.
Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

59. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

Carminha Jorge foi responsável pela feitura do traje do corpo de baile dos índios, inclusive a pintura corporal e todos os acessórios feitos com os artefatos indígenas. A artista pontua no depoimento como conseguiu os materiais para a feitura dos acessórios que caracterizavam os Aimorés “fui buscar as coisas dos índios, aqui na estrada de Porto Alegre, porque eles estavam ali naquela época” (Informação Verbal)⁶⁰.

Puxa, eu me matava pra que fosse assim, de acordo com a minha imaginação! Eu adorava, eu conversava com a minha mãe e lia muito, também. As vezes não interessava muito pra alguém, mas pra mim qualquer coisinha, um bibelozinho, uma gravura... eu tinha muita gente antiga na minha família, tinham muitos livros de história, tesouros da juventude, coleções que eu ia pra ali e ficava fazendo, tirando ideias, não tinha internet e nada. Eu ia pra catedral, olhava um quadro que eu gostava, uma gravura e já me lembrava que eu poderia fazer (Informação Verbal)⁶¹.

A artista continua o relato e lembra o quanto era prazeroso trabalhar com a colega e amiga Mariza Hallal, tendo aprendido com ela “que um espetáculo tinha que ter um início bom no meio e no fim. Não pode começar maravilhoso e despencar” (Informação Verbal)⁶². Antônia declara que artistas que se unem potencializam suas produções, destaca a necessidade de abrir-se e admirar o trabalho uns dos outros. Sobre sua maneira de criar, a artista pontua

Ah eu imaginava, eu percebia... era uma coisa muito impressionante na minha vida isso daí, porque dava tudo certo apesar de ter tido a síndrome do pânico, e era um horror trabalhar com essa coisa sabe, mas era uma fase que parecia que desaparecia aquilo, no ano de 89 que foi o Broadway e o Guarany, foi uma coisa assim super feliz, foi dando tudo certo (Informação Verbal)⁶³.

O figurino de Ceci, feito para Ana Botafogo, foi produzido no Rio de Janeiro, pelos responsáveis de trajes cênicos no Teatro Municipal, só assim ficaria perfeito para uso da bailarina no dia, com as medidas ajustadas. Antônia e Ana, mantiveram contato por cartas e fotografias, assim chegavam a um acordo diante do que era

60. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

61. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

62. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

63. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

apropriado para a personagem. Ceci tem três mudas de traje, uma que usa no primeiro, outra no segundo ato e mais uma para o epílogo.

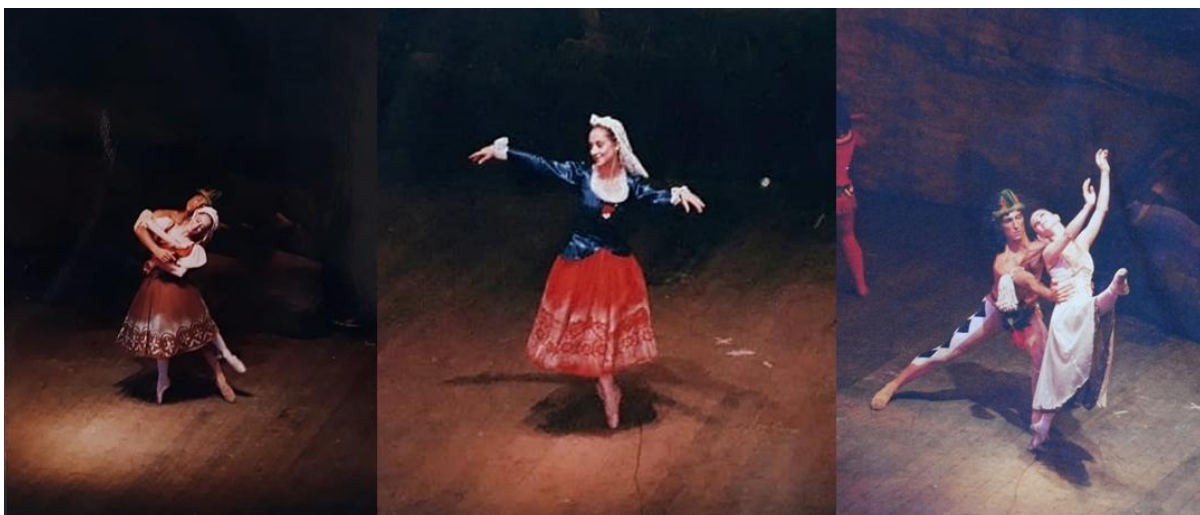


Figura 63: Os três figurinos que Ceci usada no ballet O Guarany, fotografias referentes ao 1º, 2º ato e epílogo. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Segundo a artista, o primeiro figurino da personagem era inspirado nas obras do artista espanhol Goya, pela proximidade entre Portugal e Espanha, acreditando existir conexões nos trajes. Como arranjo de cabeça os “saquinhos”, que prendiam o cabelo foram confeccionados em renda, com uma rosa vermelha. Um casaqueto justo de veludo azul e saia avermelhada. Já o primeiro, era todo em veludo de época e o arranjo de cabeça mais delicado, o traje era “quase pregadinho, todo de babadinho, era uma toquinha de um quadro famoso que eu tirei, ela achou um amor” (Informação Verbal)⁶⁴.

Já Peri, utilizava o cocar desenvolvido para ele, todo o traje inspirado em índios nativos brasileiros, porém com inúmeras outras referências, uma tanga confeccionada com penas, uma meia calça e sapatilha tingidas na cor da pele do bailarino. Como parte do traje, o corpo era utilizado como símbolo de virilidade e a pintura corporal ia compondo, assim, a caracterização do personagem. Para propor uma leitura de imagens através dos trajes de cena neste espaço específico, apresento fotografias contendo os figurinos dos personagens principais desenvolvidos pela artista. Assim nesta escrita relaciona-se alguns autores e seus

64. Informação verbal fornecida por Antônia Caringi de Aquino em entrevista realizada para esta dissertação no dia 25/06/2018.

métodos, afim de que seja possível uma leitura histórica a partir de fotografias de um espetáculo de dança e o objeto analisado nelas seja o traje de cena.



Figura 64: Antônia Caringi de Aquino ao final do espetáculo com Pau Rodrigues que interpretou Peri no espetáculo O Guarany. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi.

Como uma nova proposta busca-se a feitura da análise de uma fotografia, após o debate teórico desenvolvido, o cruzamento de alguns autores a fim de alargar fronteiras interdisciplinares e criar novas formas de adentrar nas imagens e suas possibilidades. Vianna (2007), da área da moda, destaca seis elementos para se analisar em um traje de cena, sendo eles: Cor; Forma; Volume; Textura; Movimento e Origem. Utilizamos, também, Bettonn (1987), estudiosos do cinema, que definem três categorias para classificação de um traje de cena, o Realista, o Para-realista e o Simbólico. O método iconográfico de Panofsky (1991), das artes visuais, também se torna uma referência neste trabalho, como forma de ler e reler a

imagem. O método divide em três categorias a leitura de uma imagem, o pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. O pré-iconográfico (primário), trata de uma descrição do que se pode ver, aquilo que podemos reconhecer na imagem através de nossas experiências como, por exemplo, um homem, uma árvore, etc. O iconográfico (secundário), revela os símbolos que podemos reconhecer através das figuras que vemos no pré-iconográfico como, por exemplo, um homem pregado em uma cruz com uma coroa de espinhos, posso identificá-lo como Jesus. E, já o iconológico (intrínseco), provoca acerca do que ela representa simbolicamente, possibilitando maiores interpretações diante da imagem.

Os entrecruzamentos dos métodos escolhidos se transformam em outro método e criam novas formas de ler uma imagem. Vianna (2007), nos possibilita viajar na trama do traje, de forma a reconhecer suas características mais sutis e cada sutil significado, que determinada cor ou forma, representa o sujeito na trama. Já Bettonn (1987), nos faz identificar algumas escolhas do artista, ao escolher retratar com total fidelidade a realidade ou deixar espaço para a liberdade poética na criação. Panofsky (1991), nos possibilita ver como uma janela, aos poucos revelando traços ainda não vistos, do reconhecimento descritivo até ampliar a possibilidade interpretativa do que a imagem quer, ou pode representar.



ESCOLA de Ballet Caringi, na apresentação da primeira versão do espetáculo *O Guarany*, com a bailarina Ana Botafogo e Paulo Rodrigues

Figura 65: Recorte do Jornal Diário Popular, 1º de novembro de 1997. Fonte: Acervo Pessoal de Antônia Caringi de Aquino.

Inicialmente, vemos um homem e uma mulher à frente, mais atrás outras pessoas à espreita da cena como expectadores do que promovem os dois sujeitos. Reconhecemos um dos indivíduos como sendo um índio, e o outro como os chamados “brancos” e não pertencente ao mesmo lugar social do primeiro indivíduo, destacado na imagem. Por meio de sua corporeidade, sentimos que estes dois universos sociais diferentes almejam se relacionar. Há, também, uma expectativa crescente das figuras atrás, que demonstram esperar fortemente que algo aconteça.

Podemos identificar, a partir dessa imagem, que os personagens estão situados em seus papéis sociais através dos trajes, suas figuras representam suas colocações enquanto sujeitos. A força de Peri, e a fragilidade de Ceci, que é amparada pela figura forte do índio expressam suas relações, relações estas de amparo e cuidado, presentes nos gestos expressos na fotografia, bem como seus posicionamentos no espaço.

É explorado, enquanto potência, o uso do corpo como construção do traje do índio, também existe a forte identidade do sujeito relacionado aos artefatos provindos da natureza. O peito nu declara a força do sujeito, marcando sua posição

de homem viril, já a silhueta marcada de Ceci, a delicadeza das cores e o caimento dos tecidos do vestido desvelam sua posição enquanto filha de um fidalgo português. A silhueta marca o gênero, já o comprimento do tutu mais curto a configura como moça, as cores claras denotam a mesma enquanto uma donzela pura.

Podemos perceber a diferença de materiais usados nos dois trajes, o de Ceci é mais refinado, com tecidos finos de bom caimento, denotando maior poder financeiro do personagem. Os dois sujeitos estão localizados em universos diferentes através do traje de cena, uma narrativa visual que, antes mesmo de começar o espetáculo, já nos revela sobre a trama. O movimento pesado que possui as penas no traje do índio, faz referência ao bruto, se colocando em contraponto à delicadeza.

O debate teórico acerca do traje de cena enquanto objeto de análise é uma possibilidade de ler a história por meio das imagens criadas pelos mesmos. O traje pode desvelar tanto a narrativa visual que pretende comunicar, como as escolhas estéticas do artista que o cria. Assim, o traje pode revelar traços da sociedade em que circula o próprio sujeito que o desenvolve e os meios de produção de sua época. Já a fotografia como fonte permite, através do registro, o alongamento da existência da imagem no tempo quando, até mesmo a matéria do traje deixou de existir.

Através desta investigação por meio da face figurinista de Antônia, pode-se perceber a intensa pesquisa e busca de referências ao criar os trajes de cena. Como em todo o processo de criação deste espetáculo, destaco o desejo pela criação e pelo inédito. Retomo a importância de tal obra na trajetória de Antônia e como o caminho da autoralidade pode ser um exemplo do excepcional normal na escrita desta dissertação.

Considerações finais

(A cena como experiência histórica)

Ao longo da escrita desta dissertação fui surpreendida em meio a tantas datas, dei-me conta que, neste ano de 2019, completam os 50 anos do início da trajetória profissional de Antônia Caringi de Aquino com a arte. A história atravessa tempos e traz o passado de forma tão presente, sendo necessário discutir a memória como meio de resistência, de luta contra o esquecimento do trabalho de artistas.

Enquanto um trabalho inédito, a necessidade do registro apresentou-se nesta pesquisa a cada passar de capítulo, ao elencar os feitos de uma artista na cidade de Pelotas e o desaparecimento dos mesmos. Criada para a experiência, efêmera, a dança não cria materialidades para fins de exposição e resistência ao tempo. Sendo assim, some gradativamente, permanecendo apenas na memória de quem vivenciou e participou efetivamente de tais produções. Portanto, a provocação que se estabeleceu nesta dissertação é diante da possibilidade de atravessar a biografia de uma artista e contribuir com história das mulheres na cidade.

A proposta inicial do primeiro capítulo foi estabelecer um diálogo entre teorias que possibilitassem um olhar atento a uma biografia, abraçando as possibilidades que viriam. A História das Mulheres e a Micro-História foram deveras importantes para a discussão de uma artista e seu excepcional normal, buscando sutilezas em uma trajetória aparentemente linear. A pluralidade de fontes é feito uma teia, onde cada cruzamento de linhas fortalece ainda mais a trama geral. Através dos arquivos pessoais pude me aproximar da imagem pública que Antônia preservava sobre si e, através dos depoimentos orais, acessei suas inquietações, seus processos criativos que, inúmeras vezes, foram revisitados pelas fotografias, croquis e outros manuscritos.

No segundo capítulo foi possível compreender os caminhos trilhados pela artista na infância, bem como o contexto que a cercava, a relação familiar e social que construiu sua forma de colorir o mundo. O acesso à cultura, à arte, ao conhecimento de uma maneira geral, promove diretamente suas escolhas e afeta as produções desenvolvidas pela mesma. Porém, a artista revela forte autoralidade e

ultrapassa as referências que recebe, trazendo inovação ao cenário artístico. As transformações por quais passou sua escola de ballet, reforçaram o ganho de assinatura, no sentido de identidade própria como artista, que Antônia foi conquistando junto ao público e as críticas.

Quando tratou-se de “*O Guarany*”, no terceiro capítulo, é destacado o ápice do protagonismo de Antônia como artista do espetáculo, onde almejava criar a cena em todas as suas esferas, envolvendo-se em diversos processos de montagem. De caráter inédito e caracterizado enquanto grande produção, trouxe ainda oportunidade à sociedade de prestigiar grandes nomes do ballet clássico no período, promovendo certo intercâmbio cultural. A busca por incentivo financeiro, a captação de recursos para produzir e manter a circulação dos espetáculos fica clara neste capítulo. Assim como sua relação com o traje de cena acompanha sua trajetória desde a infância, os figurinos desenvolvidos pela artista dizem muito acerca das possibilidades de execução no período e materiais disponíveis, propondo nesta pesquisa o traje de cena como possibilidade de fazer história.

Para além de sua maneira singular atuando na criação e produção de espetáculos, Antônia foi pioneira como pelotense estabelecendo um espaço de dança no município. No período que a artista começa a trabalhar com crianças, a relação de conhecimento na área ainda é vista como vinda “de fora”, visto o pouco acesso ao conhecimento na cidade. Desta forma a biografia de Antônia Caringi de Aquino é destacada aqui como excepcional normal, pois apesar de receber espaço para atuar como profissional, precisou desbravar territórios para ultrapassar normas pré-definidas como mulher criadora de imagens. Sua luta para a manutenção da escola e seu desgaste enquanto artista, também declara outro ponto de diferenciação. A trajetória de Antônia contribui à história das mulheres, à história da arte e à história da dança no município, criando registros e possibilitando o olhar acerca dos processos criativos de um artista como forma de fazer história.

Diante do momento histórico em que estamos vivendo, em que a cultura está em cheque e, muitas vezes, discriminada como superficialidade, evidenciar a trajetória de artistas mulheres como protagonistas da cena e da produção do espetáculo possui um grande significado. Lançar luzes acerca da produção artística cultural como percurso para compreender a sociedade e os sujeitos históricos,

revela-se de forma particular e íntima nesta pesquisa. Com ampla discussão nos dias atuais acerca dos direitos e protagonismo das mulheres em nossa sociedade, acredito ser de grande relevância uma pesquisa que investiga o universo criativo de uma artista que lê, interpreta e redesenha o mundo, projetando seu olhar através da arte.

Enquanto historiadora, pesquisadora das ciências humanas, destaco o compromisso da história ao adentrar nos espaços de memória, como importante meio de não permitir o esquecimento dos lugares de cultura e sensibilização. Enquanto artista, destaco a problematização feita dos registros acerca dos processos criativos que, de forma fluida, se esvaem junto à memória do artista, bem como a importância dos fazeres artísticos que são diluídos pelo tempo. Enquanto mulher, destaco a necessidade da discussão diante do protagonismo feminino, soltando uma voz presa por tanto tempo nos registros oficiais. Todo o caminho desta escrita vem desenhando cruzamentos entre a Arte e a História, relacionando as áreas e pensando no alargamento das fronteiras disciplinares que o conhecimento produz. Assim, elucidado a riqueza existente em um processo que entrecruza olhares de diferentes áreas, possibilitando transformações, atravessamentos e potencialidades interpretativas.

Finalizo a escrita, neste momento, destacando a importância que sinto de ser mais uma voz, mais um olhar que, através da pesquisa científica, ainda busca de forma sensível contribuir com o fazer história. Este processo de construção do conhecimento e do (re)conhecimento, faz com que eu me sinta instigada e provocada a continuar. Assim almejo que esta dissertação seja um estímulo a outros pesquisadores e, ao leitor, desejo que esta escrita permita transpor a posição de expectador X artista, numa relação “de fora para dentro”, para agora uma possibilidade de mergulho na trajetória e produção de Antônia Caringi de Aquino “de dentro para fora”.

Referências

ALBERTI, Verena. **História Oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

_____. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

_____. **Ouvir Contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Arquivos pessoais, Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998.

ASTURIAN, Marcos Jovino. **História e Biografia: apontamentos teóricos e metodológicos**. Revista Semina, V. 14, N.º 2, 2015. p. 158-175. Disponível em: <<http://seer.upf.br/index.php/ph/article/view/5623>>. Acesso em 13 jun. 2016.

BARROS, José D' Assunção. **Sobre a feitura da micro-história**. OPSIS, vol. 7, nº 9, jul-dez 2007. Revista Opsi, UFG, Disponível em: www.revistas.ufg.br/index.php/Opsi/article/download/9336/6428. Acesso em 10 de outubro de 2017.

BETTONN, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRITTO, NATALIA DANIELA SOARES SÁ. **Industrialização e desindustrialização do espaço urbano na cidade de Pelotas (RS)**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Instituto de Ciências Humanas e da Informação, FURG, 2011.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, Vozes, 2008.

COLLING, Ana Maria. A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil. In: CES. **VIII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS: A**

QUESTÃO SOCIAL NO NOVO MILÊNIO. 2004. Coimbra. Anais. Universidade de Coimbra Colégio de S. Jerónimo, 2004.

COSTA, Francisco Araujoda. **O figurino como elemento essencial da narrativa.** Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, PUCRS/ Porto Alegre, Ano 7, n. 8, 2002, p.38-41. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775/8973>. Acesso em 14 de Ago. de 2017.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidades.** 2ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. 136p

_____. **História oral e narrativa: tempo, memória e identidades.** In: Revista História Oral. v. 6. 2003. Disponível em: <<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=62>> Acesso em 17 jul. 2016.

DIAS, Belidson. **O /mundo da Educação em Cultura Visual.** Brasília: editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 167-182.

GINZBURG, C.; PONI, C. **O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico.** In: GINZBURG, C. A micro-história e outros ensaios. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p.169-78.

GINZBURG, **Carlo. Indagações sobre Piero.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 18

_____. **Sinais: Raízes de um paradigma indiciário.** In: Mitos, Emblemas, **Sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A Micro-História e Outros Ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991.

_____. **O Queijo e os Vermes – O Cotidiano e as Ideias de um Moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

GRENDI, Edoardo. **Micro-analisi e storiasociale.** QuaderniStorici, v. 35, p. 506-520, 1977.

HALLAL, Dalila Rosa; MULLER, Dalila. **Teatro Guarany de Pelotas-RS: História, Patrimônio e sua Apropriação Turística.** Revista Rosa dos Ventos – Turismo e Hospitalidade, 9(III), pp. 417-432, jul-set, 2017.

HELDER, R. R. **Como fazer análise documental.** Porto, Universidade de Algarve, 2006.

LACOUTURE, Jean. A História imediata. In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques. (dir.) **A Nova História.** Coimbra: Livraria Almedina, 1978. p. 316.

LEAL, Priscilla Cruz. **MULHERES ARTISTAS: HÁ DESIGUALDADE DE GÊNERO NO MERCADO DAS ARTES PLÁSTICAS NO SÉCULO XXI?** Anais: VIII ENECULT. 2012 – disponível em <http://www.cult.ufba.br/wordpress/wp-content/uploads/Mulheres-Artistas-revisado-2.pdf>

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica.** São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2001.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaina (org.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 167-182.

_____. **A herança imaterial.** Trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Sobre amicro-história. In: Burke, Peter. **A escrita da História.** São Paulo: UNESP, 1992, p. 133-162.

LOPEZ, André Porto Ancona. Documento e história, In: MALERBA, Jurandir (Org.) **A velha história: teoria, método e historiografia.** Campinas, SP: Papyrus, 1996. P 24.

LORIGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, J. (Org.). Jogos de escalas. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: fotografia e história – interfaces.** In. Revista Tempo, Rio de Janeiro/ Universidade Federal Fluminense, v.1, p.73-98, 1996.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes: da fundação a federalização (1949-1972) uma contribuição para a História da educação em Pelotas.** Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2008.

MARTINS, Raimundo. **Porque e como falamos da cultura visual?** Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais / UFG, Goiânia, vol. 4, nº. 1 e 2, 2006, p. 65-79.

MEIHY, José Carlos Bom. **Manual de história oral.** São Paulo: Loyola, 2002.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral:** como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2010.

MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual.** Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo: vol. 23, nº. 45, p.11-36, 2003.

MICHELON, Francisca Ferreira; BORGES, Beatriz Nunes; SCHWONK, Raquel Santos (Org.). **Ballet em fotos:** escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza. Pelotas: Editora e Gráfica da UFPel, 2004.

MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165.

MONTONE, Annelise Costa. **Representações da vida feminina em um acervo de imagens fotográficas do Museu da Baronesa, Pelotas/RS: 1880 a 1950.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2011. Disponível em:<<http://www.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/site/dissertacoes/defesas-2011/>>. Acesso em 09 de dez 2015.

NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. **Nossa cidade era assim.**3 vol. Pelotas: Livraria Mundial, 1989- 1999.

NETTO, Joaquim. **Visualidade nas artes:** olhares e considerações / Organizador: Joaquim Netto – Macapá: UNIFAP, 2016.

NORA, Pierre. **Historiens, Photographes:**Voiret Devoir. In: CAUJOLLES, Cristian (Dir.). Éthique, esthétique, politique. Arles: ActesSud, 1997.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito Além do melodramma:** os prelúios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PASSERINI, Luísa. **A memória entre política e emoção**. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 8, n. 18, ago/set.1989, p.15. 19 Idem, p. 18.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. CORRÊA, Ângela M.S. (Trad.). São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, S. J. Esta história que chamam micro. In: GUAZZELLI, C. A. B.; et al. (Org.). **Questões de teoria e metodologia da história**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 209-234.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em 27 ago. 2017.

PORTELLI, Alessandro. **O que faz a história oral diferente**. Projeto história. São Paulo (14), fev. 1997.

_____. **História oral como arte da escuta**. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016. 196 p.

PRATES, Helena. Primeira posição da dança em pelotas (e principais cenas do teatro sete de abril) IN : RUBIRA, Luís. (Org.). **Almanaque Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Editora Pallotti, v.2, 2014 p. 493 - 514.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2001.

_____. A Mulher na Historiografia Brasileira. In: SILVA, Zélia L. (org.) - **Cultura Histórica em Debate** - SPed. UNESP - 1994.

REIS, José Carlos. **O lugar da teoria-metodologia na cultura-histórica**. Revista Teoria da História, 2011.

_____. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

REVEL, Jacques (Org). **Jogos de escalas**: a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIBEIRO, R. J. **Memórias de si, ou...** Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-42. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2068>. Acesso em: 14 nov. 2014.

RUBIRA, Luís. Apresentação. In: RUBIRA, Luís. (Org.). **Almanaque Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Editora Pallotti, v.2, 2014 p. 17 - 56.

SABALLA, Viviane Adriana; SILVA, Sérgio Roberto Rocha da. **Pelotas**: a arte portalizada. Ed. Universitária-UFPel, 1998.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester. Manchester University Press, 2002 Mendonça, 2005.

TEDESCHI, LosandroAntonio. **GENERO E HISTORIOGRAFIA**: os fios da Memória Feminina nos Labirintos da História. Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG - v. 28, n. 2 – Jul./Dez. 2015. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/nequem/article/download/34171/18209. Acesso em 26 de ago. de 2017.

TILLY, Louise A. **Gênero, história das mulheres e história social**. Cadernos Pagu (3), 1994.

VENDRAME, Maíra Ines; KARSBURG, Alexandre; WEBER, Beatriz; FARINATTI; Luis Augusto. Micro-história, trajetórias e imigração. São Leopoldo: Oikos, 2015.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Os Figurinos de LesÉphémères**. Sala Preta – Revista de Artes Cênicas, Núm. 7, pág. 117-122, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VOLPI, Maria Cristina. O figurino e a questão da representação da personagem, In: Fausto Viana; Rosane Muniz. (Org.). **Diário de pesquisadores**: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2012.

A escultura de Antônio Caringi – **Conhecimento, Técnica e Arte**. Antonina Zulema Paixão. Pelotas, Ed. Universitária UFPel, 1988.

Apêndices

Os apêndices deste trabalho estão organizados no CD que acompanha a versão impressa. No mesmo, contêm documentos como, transcrições e roteiros das entrevistas, fotografias, recortes de jornal, prospectos de espetáculos, cartas, bem como rascunhos e bilhetes de amigos. Documentos que não entraram no texto corrido, porém são de importante relevância para a compreensão da biografia estudada.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Mariana Rockemback da Silva, matrícula nº 17103586 declaro para todos os fins que o texto em forma de (X) Dissertação de mestrado ou () Tese de Doutorado, intitulado O palco como desejo: a trajetória de Antônia Caringi de Aquino como centro do espetáculo, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 31 de julho de 2019.

ASSINATURA