

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

DÉBORA LOPES OLIVEIRA

ARTE CRUZANDO FRONTEIRAS:

Gerda Alexander e a Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia

RIO DE JANEIRO/RJ
2023

DÉBORA LOPES OLIVEIRA

ARTE CRUZANDO FRONTEIRAS:

Gerda Alexander e a Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia

Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDan, da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Dança.

Nome da Orientadora: Dra. Lígia Tourinho
Nome da Co-orientadora: Dra. Carolina Natal

RIO DE JANEIRO/RJ
2023

CIP - Catalogação na Publicação

048a Oliveira, Débora Lopes
Arte Cruzando Fronteiras: Gerda Alexander e a
Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia /
Débora Lopes Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2023.
167 f.

Orientador: Lúcia Lousada Tourinho.
Coorientador: Carolina Natal Duarte.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2023.

1. Gerda Alexander. 2. Rítmica. 3. Dança. 4.
Eutonia. 5. Somáticas. I. Tourinho, Lúcia Lousada,
orient. II. Duarte, Carolina Natal, coorient. III.
Título.

DÉBORA LOPES OLIVEIRA

ARTE CRUZANDO FRONTEIRAS:

Gerda Alexander e a Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia

Dissertação elaborada para o curso de Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDan, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Dança, apresentado à banca examinadora.

Data de aprovação: 24 de Julho de 2023

Banca:

Orientadora: Dra. Lígia Tourinho

Co-orientadora: Dra. Carolina Natal

Titular: Joana Ribeiro da Silva Tavares

Titular: Ruth Silva Torralba Ribeiro

Titular: Maria Thereza Frota Leão Feitosa

Suplente: Rosa Maria Hercoles

Suplente: Gabriela Bal

Dedico este texto para todas as formas de vida
que dançam comigo entre o céu e o chão,
e à Gerda Alexander.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha mãe Damares, meu pai Abrahan, e minhas irmãs Ariela e Daniela pela vida em família, pelo cuidado e pelo investimento de uma vida nova no mundo;

Aos meus avós maternos, minha avó Madalena (in memoriam) e meu avô Clemente (in memoriam), e os meus avós paternos, minha avó Celsa e meu avô Clodovaldo (in memoriam), e à minha família expandida, homens e mulheres de todas as idades, que fazem essas duas árvores de Oliveiras que se entrelaçam em mim. Ao meu avô Clodovaldo, um destaque especial aqui, quando me deu a mão forte para acreditar nesta pesquisa, dando seus primeiros parâmetros em conversas no meio de sua horta ou na mesa depois do almoço;

À minha professora Elisabeth, que quando eu estava na quinta série do ensino fundamental disse que se dispunha a revisar meu primeiro livro, uma professora com capacidade de futuro nos olhos;

À Clarisse Abujamra pela escrita do livro “Ações do Senso” (1995), por ter escrito o primeiro livro de dança que eu li na vida na biblioteca da Casa das Rosas em São Paulo, causando um impacto imenso quando eu ainda tinha 18 anos e nunca tinha imaginado que minhas duas paixões, a dança e os livros, pudessem se unir, que fosse possível se escrever sobre dança;

À todas as professoras e professores deste caminho entre a educação formal, a formação em Dança e a formação em Eutonia, todas essas pessoas que marcaram com suas cores o mosaico dos conhecimentos que transitam por mim;

À todas as pessoas eutonistas que têm me acompanhado mais de perto nesta curiosidade e pesquisa sobre Gerda Alexander, me dando suporte, orientação e contorno ao longo dos anos, com destaque à Rosa Hércules, Gabriela Bal e Jean-Marie Huberty;

À todas as pessoas que me deram orientação e conselhos sobre os caminhos acadêmicos possíveis para esta pesquisa, com destaque à Cilene Victor, Tatiana Groff e Anders Hentze do Instituto Cultural da Dinamarca no Brasil, Astrid Kusser do Instituto Goethe no Rio de Janeiro, Felipe Ribeiro e Sérgio Andrade;

À todas as pesquisadoras e pesquisadores que estiveram comigo neste processo como colegas no mestrado, da mesma turma ou partilhando suas experiências nas turmas anteriores, com destaque à Taciana Moreira, Camila Martins, Andreia Yonashiro e Laura Vainer;

Às eutonistas que estão em Copenhague, pela confiança em meu trabalho e pela partilha de suas experiências e reflexões na reta final deste processo: Eva Frydensberg, Bodil Lebeck, Lis Palsvig, Berta Vishnivetz e Karen Hansen;

À todas as pessoas que de mais perto me abrigaram em suas casas em momentos de transição durante esta pesquisa: ainda no início meu avô Clodovaldo e minha avó Celsa, minha mãe, Laura Silveira, Giulia Lucas, Isabela Santos, Inês Nin, Laura Bloch, Marília Persoli, minha prima Kezia, Luna Felicitas, Èlia Alsina, Colleen Bartley, e lá no início a Marina Dubia;

Ao Salomão (in memoriam), por ser meu lar na maior parte desta pesquisa e por insistentemente me ajudar a sair do computador com seu focinho;

À todas as pessoas que apoiaram o primeiro financiamento coletivo que deu origem a esta pesquisa entre a Alemanha e a Dinamarca entre 2019 e 2020, quando confiaram em minhas curiosidades mesmo quando elas ainda estavam sem estrutura acadêmica: minha mãe, Felomenia Pinho, Luiza Rosa, Luciana Gomes, Gabriela Bal, Juliana Aragão, Luciana Shirakawa, Josiane Zani, Ana Cecília, Sylvia Mello, Tatiana Wscieklica, Claudia Facchini, Bruno Costa, Regina Devescovi, Jessica Imai, Maria Zupirolli e Ivana Paschon;

À todas as pessoas que apoiaram firme na reta final do mestrado, botando fé grande, investindo pra ver o último semestre deste trabalho acontecer além-mar: Eva Frydensberg, minha prima Kezia, minha madrinha Domitila Marques e minha avó Celsa. Aos que ajudaram pontualmente também no início da reta final: minha mãe, meu pai, minha tia Anne, minha prima Kezia, e Solange Cirqueira;

À todos os professores e professoras do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com destaque à Lígia Tourinho e Carolina Natal pela orientação, suporte e confiança neste processo, e às integrantes das bancas de qualificação e de defesa pelo olhar generoso e provocador: Joana Ribeiro, Ruth Torralba, Maria Thereza Feitosa, Rosa Hércules, Gabriela Bal e Maria Inês Galvão;

Agradeço a todas as pessoas responsáveis por fazer a educação e as artes no Brasil acontecerem, desde cada agente até pessoas em posições governamentais, e a todas as pessoas que fazem as universidades brasileiras resistirem, principalmente àquelas que são sustentadas pelo poder público. Agradeço, por fim, a Universidade Federal do Rio de Janeiro e todas as pessoas que a fazem existir.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado relaciona a formação e primeiras experiências profissionais de Gerda Alexander com a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia. Através da pesquisa social qualitativa, a pesquisa histórico-biográfica apresenta a Rítmica de Dalcroze, as especificidades da formação pela escola de Otto Blensdorf, a perspectiva de Gerda Alexander sobre a dança moderna alemã, a certificação como professora de Rítmica, a cena artística em Berlim, as primeiras parcerias, empregadores e empregadoras nos países nórdicos, o trânsito nos anos 1930, o impacto da ascensão do nazismo em sua carreira, e por fim, a abertura da escola de formação para professores e professoras de Rítmica em Copenhague, abrangendo o período de 1908 a 1940. A pesquisa se orienta pelas referências indicadas por Gerda Alexander como forma de valorizar sua narrativa autobiográfica, numa atitude de “ouvir a mulher”, faz referência a teorias contemporâneas e do período em questão, contempla autores e autoras de origem europeia e brasileira, destaca os encontros dela com pesquisadoras e pesquisadores de diferentes campos do conhecimento, e se aprofunda em dois temas, devido a sua relevância na trajetória de Gerda Alexander: o contato com a dança moderna alemã e as redes de conhecimento e apoio profissional entre mulheres. Em seguida, a dissertação apresenta uma reflexão sobre a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia através do levantamento das parcerias da escola de Gerda Alexander em Copenhague no período de seu fechamento e a regulamentação profissional da Eutonia nos dias de hoje em diferentes países, incluindo as relações entre a Eutonia e a dança no Brasil. Como forma de ativismo histórico, feminista, artístico, transatlântico e transgeracional, este trabalho revela os primeiros trinta anos da trajetória de Gerda Alexander como uma mulher que desenvolveu suas pesquisas a partir de sua formação como artista da dança cruzando as fronteiras das disciplinas ao longo do século XX e deixando um legado de múltiplos campos de atuação profissional através da criação da Eutonia.

PALAVRAS-CHAVE: Gerda Alexander; Rítmica; Dança; Eutonia; Somáticas; Feminismos

ABSTRACT

This master's dissertation relates Gerda Alexander's training and early professional experiences with the multiplicity of professional practice in Eutony. Through qualitative social research, the historical-biographical research presents Dalcroze Eurhythmics, the specificities of the training by the Otto Blensdorf's school, Gerda Alexander's perspective on German modern dance, the certification as a Dalcroze Eurhythmics teacher, the art scene in Berlin, the first partnerships and employers in the Nordic countries, the transit in the 1930s, the impact of the rise of Nazism on her career, and finally, the opening of the training school for Dalcroze Eurhythmics teachers in Copenhagen, covering the period from 1908 to 1940. The research is oriented by Gerda Alexander's references as a way of appreciating her autobiographical narrative, in an attitude of “listening to the woman”, makes reference to contemporary theories and those of the period in question, contemplates European and Brazilian authors, highlights her meetings with researchers from different fields of knowledge, and develops two main themes, due to their relevance in Gerda Alexander's trajectory: her contact with German modern dance and the networks of knowledge and professional support among women. Afterwards, the dissertation presents a reflection on the multiplicity of professional practice in Eutony by identifying the partnerships of Gerda Alexander's school in Copenhagen at the time of its closure and the professional regulation of Eutony today in different countries, including the relationships between Eutony and dance in Brazil. As a form of historical, feminist, artistic, transatlantic and transgenerational activism, this work reveals the first thirty years of the trajectory of Gerda Alexander as a woman who developed her research from her training as a dance artist, crossed the boundaries of disciplines throughout the 20th century and left a legacy of multiple fields of professional activity with the creation of Eutony.

KEY WORDS: Gerda Alexander; Dalcroze Eurhythmics; Dance; Eutony; Somatics; Feminisms

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA AUTORA	11
INTRODUÇÃO	23
- Metodologia: Entrelaçando a pesquisa social qualitativa e a prática da Eutonia	32
1 DE 1908 A 1929 - DO AMBIENTE FAMILIAR AOS ESTÁGIOS DA ESCOLA DE OTTO BLENSDORF	37
1.1 AMBIENTE FAMILIAR	37
1.2 FORMAÇÃO NA RÍTMICA DE DALCROZE	39
1.2.1 Apresentação da Rítmica	49
1.2.2 A Escola de Otto Blensdorf	54
1.3 DANÇA MODERNA ALEMÃ, A ENDOCARDITE E A CONTEMPORANEIDADE DE GERDA ALEXANDER	60
1.3.1 A dança moderna aos olhos de Gerda Alexander	62
1.3.2 Reflexões sobre a contemporaneidade de Gerda Alexander	75
1.4 PROFISSIONALIZAÇÃO PARA ENSINAR E ESTÁGIOS	80
2 DE 1929 A 1940 - DA CERTIFICAÇÃO ATÉ A ABERTURA DA ESCOLA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL	94
2.1. CERTIFICAÇÃO, O CONTATO COM A CENA DE BERLIM E AS REDES ENTRE MULHERES	94
2.2 PRIMEIROS EMPREGADORES E PARCERIAS NOS PAÍSES NÓRDICOS	100
2.3 TRÂNSITOS, O IMPACTO DA ASCENSÃO DO NAZISMO E A PERMANÊNCIA NA DINAMARCA	111
2.4 A ABERTURA DA ESCOLA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL	129
3 SOBRE A MULTIPLICIDADE DA ATUAÇÃO PROFISSIONAL EM EUTONIA	133
3.1 PARCERIAS DA ESCOLA DE GERDA ALEXANDER ATÉ OS ANOS 1980	135
3.2 REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL DA EUTONIA	137
3.3 RELAÇÕES ENTRE A EUTONIA E A DANÇA NO BRASIL	140
3.4 ARTE CRUZANDO FRONTEIRAS	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

APRESENTAÇÃO DA AUTORA (ou de onde vejo Gerda Alexander)

Eu nunca imaginei o quanto poderia ser difícil saber sobre uma artista. Eu sou uma mulher brasileira branca, descendente de europeus ibéricos e árabes, nascida em 1990, numa família de classe média trabalhadora. Eu frequentei escolas públicas e particulares, e fui bolsista numa escola particular em São Paulo durante todo o ensino médio, o que me proporcionou condições de estudo bastante privilegiadas se comparadas às pessoas ao meu redor. Pra mim, que cresci lendo revistas para meninas e pegando livros emprestados na biblioteca da escola, acessar qualquer tipo de informação sobre artistas do presente ou do passado parecia fácil.

Eu comecei a dançar aos 12 anos de idade. Comecei fazendo dança de rua, depois fiz aulas de jazz na academia de dança do bairro, e depois fiz diversas oficinas livres nos aparelhos públicos de cultura. Foi na biblioteca da Casa das Rosas que eu li meu primeiro livro sobre dança¹ e que descobri quem era Pina Bausch² na ocasião de sua morte numa manchete de jornal. Quando adolescente, eu ficava horas nas bibliotecas públicas da cidade, e logo a internet tornou-se popular. E logo vieram os smartphones. Quando eu tinha 10 anos, eu lia sobre atrizes nas revistas impressas, com 20 eu descobria dançarinas por indicação do Youtube no computador, e agora, depois dos 30, eu assisto shows de música ao vivo nas lives do Instagram compartilhadas por outros fãs no meu celular. Meu envolvimento com as artes passou também pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, e com 20 anos eu entrei na faculdade para aprofundar meus estudos em dança.

A primeira vez que eu ouvi falar sobre Gerda Alexander³ (1908-1994) foi no primeiro mês de aulas no curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), uma graduação embasada nas teorias da comunicação para os estudos em dança, teatro e performance arte que ingressei em 2011.⁴ A professora Rosa Hércules⁵ ensinava a matéria de Estudos do Movimento a partir de sua formação como eutonista, e nos apresentou à Eutonia e às inquietações da sua criadora por dois semestres. No

¹ O livro em questão é “Ações do Senso” (Unida Books, 1995), de Clarisse Abujamra.

² Pina Bausch (1940-2009) foi uma dançarina, coreógrafa e diretora alemã, conhecida pelo desenvolvimento de seu conceito de “dança-teatro” a partir dos anos 1970.

³ A pronúncia do nome “Gerda” é com o som de “gu” e “é”, como a palavra “guerra”.

⁴ Mais sobre o curso em: <https://www.pucsp.br/graduacao/comunicacao-das-artes-do-corpo>. Acesso em 30 de jun. de 2023.

⁵ Rosa Hércules é dramaturgista da dança e eutonista. É mestra e doutora em Comunicação e Semiótica (2005) pela PUC-SP. Foi aluna e assistente do coreógrafo e pesquisadora da dança Klauss Vianna (1928-1992) nos anos 1980, formou-se na primeira turma da formação em Eutonia no Brasil (1990-1994), atua como dramaturgista da dança na cena artística brasileira, e é professora e pesquisadora no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP desde 2000.

final das aulas, eu tinha muita energia pra dançar, com vontade de continuar dançando por todo o dia. Era como se eu tivesse uma quantidade imensa de energia disponível ao mesmo tempo que eu sentia muita liberdade e sensibilidade ao movimento do meu corpo de uma maneira que nunca havia sentido antes.

Durante o primeiro ano, fizemos aulas todas as semanas. Ao saber que não teríamos mais aulas com a Rosa nos semestres seguintes, eu quis continuar aprendendo Eutonia mas não sabia como. Recebi o anúncio da formação profissional em Eutonia do Instituto Brasileiro de Eutonia (IBE)⁶ pelo mailing da Mariana Muniz,⁷ e iniciei a formação em Eutonia na sequência, em março de 2012, aos 21 anos de idade.

No final deste mesmo ano, a professora Christine Greiner⁸ me incentivou a dar continuidade a um texto que entreguei como trabalho de final do semestre, fazendo uma ponte entre a memética de Richard Dawkins (2007) e a experiência da percepção do corpo, em forma de iniciação científica. Eu tinha tido um insight para essa escrita durante uma aula sobre ossos na formação de Eutonia. No ano seguinte, eu ganhei uma bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho de Ensino e Pesquisa (PIBIC-CEPE) da PUC-SP e me aprofundi no estudo das ciências cognitivas em relação com a prática da Eutonia. Assuntos como atenção, corporificação,⁹ receptores sensorio-motores, percepção como ação etc, fizeram parte da pesquisa sob orientação da Rosa Hércules entre 2013 e 2014.¹⁰

Eu terminei a graduação em Comunicação das Artes do Corpo, com habilitação em Dança, e a formação em Eutonia no final do primeiro semestre de 2015. As minhas perspectivas sobre ambos os campos se deram simultaneamente, tanto minha formação acadêmica e minha atuação como dançarina foram permeados pela Eutonia, como a minha formação como Eutonista foi permeada pelos meus estudos nas artes do corpo, principalmente em formas de pesquisa em dança contemporânea.

⁶ Neste período, o instituto era chamado Instituto Gerda Alexander, e as aulas do primeiro ano eram dadas em parceria com o Instituto Sedes Sapientiae, em São Paulo. A renomeação para Instituto Brasileiro de Eutonia foi feita em 2015, que continua em vigor até hoje.

⁷ Mariana Muniz é atriz, dançarina, coreógrafa, e eutonista (2005-2008). A Cia. Mariana Muniz de teatro e dança foi criada no ano 2000, desenvolvendo trabalhos voltados para a pesquisa das relações entre palavra e movimento, poesia e dança. Mais sobre Mariana Muniz no site: <https://www.marianamuniz.com.br>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸ Christine Greiner é professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP e foi responsável pela concepção do curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, no qual também é professora. É autora de diversos livros e artigos sobre cultura japonesa, arte contemporânea e estudos do corpo, e compartilha com a professora Helena Katz a concepção da Teoria Corpomídia.

⁹ Em referência ao conceito de *embodiment*, em língua inglesa.

¹⁰ OLIVEIRA, Débora. **Autopercepção - Um meio de aquisição de conhecimento**. 2014. Iniciação Científica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

Com ambos os diplomas, eu dei aulas de Eutonia para grupos e em forma de sessões individuais, dei aulas de dança para crianças (em organizações do terceiro setor/assistenciais, escolas de educação infantil privadas, escolas de contraturno, etc.), ensinei workshops de Eutonia na relação com técnicas de dança, orientei artistas de diferentes linguagens em seus processos de criação através do Programa Vocacional da prefeitura de São Paulo,¹¹ convoquei e participei do Coletivo de Investigação Somática,¹² e trabalhei em diferentes projetos artísticos.

Minhas pesquisas artísticas se deram em torno de práticas de criação e intervenção em *site-specific*, tanto como integrante do Coletivo TraçaUrbana,¹³ como estagiando com Zélia Monteiro,¹⁴ quanto de maneira solo principalmente com o projeto “SP Brutalista”.¹⁵ O termo *site-specific* tem sido utilizado desde os anos 1960 e 1970 para descrever pesquisas artísticas que têm como metodologia a criação a partir da relação com um lugar específico, sendo tanto um espaço institucional, como museus, galerias de arte, etc, quanto um espaço urbano, privado ou público, ou rural.

¹¹ O Programa Vocacional é voltado para a orientação artística para pessoas a partir de 14 anos, e tem como objetivo a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas. Com uma equipe de coordenadores e artistas-orientadores contratados anualmente, o programa atua em equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Educação pela cidade de São Paulo. Mais sobre o Programa em: <https://programavocacional.com.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹² O Coletivo de Investigação Somática foi um grupo de pesquisa independente sobre práticas somáticas em São Paulo, que teve como ponto de partida o encontro entre o conceito de autogestão e a pesquisa no campo das Somáticas entre 2017 e 2018. O coletivo contou com Ana Carolina B. Filizzola (Eutonia), Cléia Plácido (Body Mind Movement) e Fabiano Gonçalves (Feldenkrais), tendo no início a participação também de Edgar Fonseca e João Paulo Gomes (Contato Improvisação).

¹³ O Coletivo TraçaUrbana, foi um coletivo interlinguagem que pesquisava os cruzamentos entre dança, do teatro, performance e artes visuais, e a relação entre corpo e cidade em São Paulo, tendo como integrantes Danielle Greco (dançarina), Felipe Cirilo (dançarino e ator), Leticia Maia (atriz e performer) e Dandara Novato (artista visual). Tendo como referências a pesquisa do grupo francês CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain), os materiais produzidos pelos congressos Corpocidade da Universidade Federal da Bahia, e os repertórios somáticos e de dança contemporânea presentes na formação dos integrantes, exploramos diferentes experiências de relação entre corpo e espaços específicos criando trabalhos para espaços urbanos, festivais, e eventos culturais entre 2013 e 2016.

¹⁴ Zélia Monteiro é bailarina, professora e coreógrafa. É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, fundadora do Centro de Estudos do Balé, e dirige o Núcleo de Improvisação desde 2003, com o qual dá continuidade às suas pesquisas em improvisação iniciadas a partir do trabalho como bailarina e assistente de Klauss Vianna entre 1985-1992. Eu fui monitora de suas aulas na PUC-SP, estagiária junto a ela na criação do solo “Sob o meu, o nosso peso” (financiado pelo 16º Fomento à Dança da Cidade de São Paulo) criado em *site-specific* nas ruínas da Escola de Meninas da Vila Maria Zélia, e participei de seu Grupo de Estudos em Improvisação e de cursos diversos entre 2013 e 2018. Mais sobre Zélia Monteiro no site: <https://www.zeliamonteiro.com.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁵ O “SP Brutalista” foi uma série de 7 ações performativas multimídia como manifesto contra a gentrificação de São Paulo. Foi desenvolvida como uma prática criativa contínua de 2015 a 2018, onde investiguei conflitos corpóreo-urbanos como o abandono, a exaustão e o exílio na relação com a minha cidade natal. O nome foi dado em homenagem à obra “Manhattan Brutalista” do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica.

Continuei estudando improvisação em dança com Zélia Monteiro por 5 anos (2013-2018), fiz aulas de Eutonia em grupo com professoras como Luciana Gandolfo¹⁶ e Patricia Pernambuco,¹⁷ e mergulhei na prática do Contato Improvisação, que me dedico artística e comunitariamente até hoje.¹⁸

Eu, enquanto artista e eutonista, fui ficando cada vez mais curiosa sobre Gerda Alexander e como se deu sua formação em Rítmica de Dalcroze.¹⁹ Em livros ou em conteúdos na internet em língua portuguesa era recorrente o destaque ao fato de ela ter tido uma doença cardíaca, e muitos identificavam a doença como um motivador de suas pesquisas. Mas não ficava claro para mim como suas experiências formativas, que incluíam o contato com personalidades e movimentos artísticos da época, permeavam a Eutonia. Me intrigava o fato de Gerda Alexander ter repetidamente referenciado os artistas da dança moderna na Alemanha em textos e entrevistas. Eu já tinha feito aulas do sistema desenvolvido por uma das referências citadas por Gerda Alexander, Rudolf Laban,²⁰ no SESC em São Paulo por exemplo, mas nunca tinha ouvido falar que Loheland²¹ foi uma escola de arte para mulheres que teve suas atividades na Alemanha no mesmo período.

Nas bibliografias relacionadas à Eutonia, eu queria saber mais sobre aspectos que as pessoas que escreveram os livros ou que entrevistaram Gerda Alexander não desenvolveram, principalmente em assuntos sobre criatividade, comunicação e expressividade. No capítulo “Eutony and Artistic Expression”, (em português “Eutonia e a Expressão Artística”),

¹⁶ Luciana Gandolfo é formada em Comunicação/Jornalismo (PUC-SP) e, na dança, atuou por mais de 20 anos como bailarina, professora e coreógrafa. Formada em Eutonia desde 1994, foi uma das fundadoras do Instituto Brasileiro de Eutonia, do qual faz parte da coordenação até hoje. É professora convidada do Curso de Especialização em Cuidados Integrativos do Departamento de Neurologia e Neurocirurgia da Escola Paulista de Medicina da Universidade Federal de São Paulo (EPM/Unifesp) e do Curso de Pós-Graduação em Medicina Integrativa do Hospital Albert Einstein, e dá aulas semanais em grupo na Sala Crisantempo e sessões individuais em espaço privado em São Paulo. Mais sobre Luciana em: <http://www.lucianagandolfo.com.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁷ Patrícia Pernambuco é eutonista desde 2001, formada em Serviço Social (1985) e Educação Física (1997). Sua formação inclui a Massagem Integrativa (1987), participou do 8o Seminário de Anatomia Emocional Stanley Keleman (2006-2008), possui especialização em Psicoterapia Neoreichiana (2016) e em SE Somatic Experiencing (2023). Atua como formadora de eutonistas pelo Instituto Brasileiro de Eutonia e também em consultório particular com aulas em grupo e atendimentos individuais.

¹⁸ Contato Improvisação é uma forma de dança que teve início a partir das pesquisas do dançarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton (1939-) nos anos 1970, sendo desenvolvida e difundida por seus parceiros e por diversos pesquisadores em todo o mundo, com destaque ao trabalho da dançarina e professora estadunidense Nancy Stark Smith (1952-2020). Devido à exploração do movimento de forma improvisada entre parceiros, o Contato Improvisação difundiu-se não só como uma forma de dança cênica, mas também como dança social e de prática coletiva. Mais sobre o Contato Improvisação em: <https://contactquarterly.com>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁹ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) foi um músico austríaco/suíço que desenvolveu um método autoral denominado como Rítmica, Rítmica de Dalcroze, ou atualmente também sob a nomenclatura Método Jaques-Dalcroze (MJD). A história de Dalcroze e a criação de seu método serão apresentados no capítulo 1.

²⁰ Rudolf Laban (1879-1958) foi um artista, coreógrafo e teórico da dança. Mais sobre Laban no capítulo 1.

²¹ A escola de Loheland foi fundada em 1919 pelas professoras de ginástica Louise Langgaard (1883-1974) e Hedwig von Rohden (1890-1987). Mais sobre a escola de Loheland no capítulo 1.

publicado na versão em inglês e na versão em francês de seu livro,²² Gerda Alexander aponta, já no primeiro parágrafo, a seguinte reflexão sobre a relação entre a Eutonia e suas pesquisas artísticas:

Meu outro desejo era desenvolver uma nova mídia para a expressão do movimento para a ópera, teatro e dança. Uma exposição dos princípios que eu desenvolvi necessitaria da escrita de um livro muito extenso, e esta tarefa talvez tenha que ser deixada a outros. (1985, p. 138, tradução nossa)²³

Conclui que ela sabia que tinha deixado essa lacuna. Eu queria ter tido a oportunidade de conversar com ela, perguntar que conteúdos fariam parte deste livro tão extenso, mas ela morreu em 1994. Para saber mais sobre os aspectos artísticos da pesquisa de Gerda Alexander, seria preciso cruzar gerações.

Em 2016, organizei um workshop de Eutonia e Flying-Low²⁴ na cidade de Berlim, na Alemanha, com a dançarina alemã Verena Kutschera,²⁵ o que me proporcionou uma estadia de um mês na Alemanha entre diferentes experiências. Na estrada entre Frankfurt e Berlim, passei por uma placa na estrada que apontava a entrada para a cidade de Jena. “Jena... Jena? A cidade que Gerda veio trabalhar!”. Me ver passando por um lugar que foi marcante na juventude de Gerda Alexander foi tão arrebatador que peguei uma folha de papel sulfite no mesmo instante e escrevi uma carta para ela. Terminei a carta com a frase: “*Let's see what your homeland has for me (Jena just appeared in a road sign!)*”, em português: “Vamos ver o que a sua terra natal tem para mim (Jena acabou de aparecer em uma placa da estrada!)”.

²² O capítulo não está disponível na versão em língua portuguesa do livro de Gerda Alexander “Eutonia - Um caminho para a percepção corporal” (Martins Fontes, 1983), pois este foi traduzido da versão em língua alemã.

²³ No original: My other wish was to develop a new medium for movement expression for opera, drama and dance. An exposition of the principles which I have developed would necessitate writing a very lengthy book, and this task will perhaps have to be left to others.

²⁴ “Flying-Low” é uma técnica de dança desenvolvida pelo dançarino e professor David Zambrano (VEN/HOL), que consiste num treinamento de relação do corpo com o chão que é ensinado em combinação com o “Passing Through”, um exercício de composição em grupo. A combinação de ambos dá a impressão de um voo baixo, que dá nome à técnica. Mais sobre David Zambrano no site: <http://www.davidzambrano.org/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁵ Verena Kutschera trabalha como dançarina/performer, coreógrafa e professora. Formou-se em Dança pelo Trinity Laban Conservatoire for Music and Dance, em Londres, e é mestra em Educação de Dança Contemporânea pela Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, em Frankfurt am Main. Depois de trabalhar com coreógrafos e companhias internacionais como a SomoSQuien, La Fura Dels Baus, David Zambrano, Jeremy Nelson e Jun Takahashi, Verena desenvolve e apresenta trabalhos artísticos solo e com parceiros, e seu ensino combina influências de diferentes técnicas de dança contemporânea/Release Technique, trabalho de chão (Flying Low/Passing Through) e práticas somáticas (yoga, Pilates e Spiraldynamik).

Depois de dar o workshop em Berlim, participar do festival *Contact Meets Contemporary*²⁶ e passar uma semana com Janosch Nehls na cidade de Dresden,²⁷ percebi que a experiência de andar na Alemanha, dançar com as pessoas, ouvir suas músicas e comer sua comida me deu uma outra perspectiva de aspectos sociais e culturais que estavam presentes nas narrativas de Gerda Alexander. Para saber mais sobre Gerda Alexander, seria preciso não só cruzar gerações mas também oceanos.

Eu voltei para o Brasil e continuei pulsando em perguntas. No final de 2018, me mudei para o Espaço Transformando,²⁸ na cidade de Florianópolis, onde comecei a pesquisar sobre o “morar” numa perspectiva artística através do projeto “Para Transformar o Corpo em Dança”.²⁹ Depois de apenas dois meses, fui selecionada para participar da quarta conferência Dance and Somatic Practices Conference do Centre for Dance Research (C-Dare) da Universidade de Coventry, Inglaterra,³⁰ que aconteceria em julho de 2019, para oferecer uma roda de conversa sobre a importância da convivência na criação artística. Com esta seleção, intuí que seria uma boa oportunidade de ir para a Europa e continuar minhas pesquisas sobre Gerda Alexander, podendo explorar meu corpo em relação ao seu lugar específico dela, o que acrescentaria então a Alemanha aos meus planos de viagem.

Vi que Aviv Sheyn³¹ iria oferecer uma residência em junho com o tema “*Sharing Homes*” (em português, “Compartilhando lares”) no Ponderosa Movement and Discovery, perto de Berlim,³² e esse acabou se tornando quase como um sinal de que meus temas e

²⁶ O Contact Meets Contemporary é um festival de Contato Improvisação que agrega o conhecimento de outras formas de dança contemporânea, e acontece na cidade de Göttingen, Alemanha, desde 2009 sob a coordenação de Jörg Hassmann, Daniel Werner, Gabi Neumann e Nadja Schwarzenbach (o site do festival está fora do ar no período da publicação desta dissertação).

²⁷ Janosch Nehls foi um músico, dançarino e marceneiro alemão. Suas produções de brinquedos de madeira sob a marca Wunderholz envolviam aspectos lúdicos, de visualidade e de pesquisa em tensegridade.

²⁸ O Espaço Transformando é um espaço independente idealizado pela artista e professora de Contato Improvisação Ana Alonso (CHI/BRA), que propõe o estudo da autogestão numa relação da vida, da arte e da natureza próximo à praia de Moçambique, Florianópolis, com o qual tive contato ao participar das residências abertas do projeto “Permeável Corpo Artístico” em julho e setembro de 2018. Mais sobre o Espaço Transformando em: <https://www.facebook.com/espacotransformando/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁹ Mais sobre o projeto “Para Transformar o Corpo em Dança” no site:

<https://www.deboraoiveira.online/paratransformar>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁰ O Centre for Dance Research (C-DaRE) é um centro de pesquisa em dança especializado em uma abordagem interdisciplinar inclusiva de pesquisa em dança artística e acadêmica em áreas como patrimônio cultural, computação, inteligência artificial, propriedade intelectual, saúde, bem-estar e pesquisa prática. Mais sobre o centro em <https://www.coventry.ac.uk/research/areas-of-research/centre-for-dance-research/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³¹ Aviv Sheyn é um artista israelense baseado na Alemanha com trajetória no vídeo, matemática, dança e performance. Tem o Contato Improvisação como sua base de abordagem do corpo, trabalha com a criação de vídeos e com a facilitação de espaços onde pesquisas corporais podem ser compartilhadas.

³² O Ponderosa Movement & Discovery é um espaço/residência artística voltado para a dança, Contato Improvisação, yoga e práticas somáticas. Localizado no vilarejo de Stolzenhagen, a uma hora de Berlim, foi coordenado nos últimos 20 anos pela artista e professora estadunidense Stephanie Maher, e atualmente é gestado por um coletivo de artistas e produtores. Mais sobre o Ponderosa no site: <https://ponderosa-dance.de/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

formatos de investigação poderiam se encontrar com artistas além-mar. Minha pesquisa artística, que começou no Espaço Transformando, poderia ser uma experiência de “residência artística itinerante”, transitando entre espaços de habitação coletiva orientados para as artes. O lar não era a casa física, mas também não era o corpo sozinha.

Vi também que o congresso nacional de dança da Alemanha, o Tanzkongress,³³ aconteceria uma semana antes da residência do Aviv no teatro de Hellerau, em um bairro da mesma cidade de Dresden que eu havia estado em 2016. Hellerau foi o projeto no qual Dalcroze esteve envolvido e que tinha sido citado por Gerda Alexander como algo que despertou seu interesse pela Rítmica.³⁴ Foi para mim como um segundo sinal. Então pedi um financiamento coletivo (“*crowdfunding*”), financiado principalmente pela comunidade de eutonistas, e levantei o valor necessário para começar a viagem em junho de 2019 a tempo de chegar para os dois eventos na Alemanha.

Foto 1 - Foto do almoço na cozinha do Ponderosa Movement and Discovery durante a residência Sharing Homes. Foto 2 - Foto da área externa do teatro de Hellerau durante o Tanzkongress 2019, com mulher sinalizando “*Silent Wigman Walk*”, uma atividade sobre Mary Wigman.



Fonte: Arquivo da autora

Durante os preparativos para a viagem, entrei em contato com Jean-Marie Huberty,³⁵ e

³³ O Tanzkongress (em português: Congresso de Dança) é um congresso criado pelo dramaturgo Hanns Niedeecken-Gebhard e por Rudolf von Laban em 1927, sob o nome de Tänzerkongresse (em português: Congresso dos Dançarinos/Dançarinas) entre os anos 1920 e 1930 (WASMUTH, 2019), e foi restabelecido com regularidade trienal desde 2006. Em 2019, a artista e coreógrafa estadunidense Meg Stuart foi convidada para fazer a direção do congresso na proposta de combinar o potencial social da dança e da coreografia em forma de encontro. Através de obras participativas e propostas de ativação coletiva, o festival aconteceu no teatro de Hellerau e arredores pela cidade de Dresden, Alemanha. Mais sobre a edição de 2019 no site: <http://2019.tanzkongress.de/de>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁴ Mais sobre o projeto de Hellerau no capítulo 1.

³⁵ Jean-Marie Huberty é eutonista luxemburguês formado na penúltima turma da escola de Gerda Alexander em Copenhague entre 1981 e 1985. Desde 1993 é professor convidado e banca dos exames finais das escolas de formação na Argentina e no Brasil, e foi co-fundador do Instituto Brasileiro de Eutonia. Jean-Marie visita o Brasil anualmente para acompanhar a formação, os exames finais e oferecer workshops abertos ao público.

depois com Berta Vishnivetz,³⁶ e fiquei sabendo de um arquivo que foi recolhido pelas alunas de Copenhague. Grande parte dos documentos pessoais de Gerda Alexander, seus materiais de pesquisa e os registros da escola de Copenhague foram doados pela eutonista argentina/dinamarquesa Bodil Lebeck³⁷ para o Rigsarkivet (em português: Arquivo Nacional da Dinamarca) em 1994, protegido pelo mesmo em arquivo privado.³⁸ Com a autorização para acessar o material, estendi meus planos de viagem para incluir uma passagem pela Dinamarca. Em 25 de junho de 2019, eu desembarquei em Copenhague, deixei minhas malas na casa da Marina Dubia³⁹ que me emprestou seu quarto na sua ausência, e corri para a sala de leitura do Rigsarkivet no mesmo dia.

Nas 87 caixas das memórias de Gerda Alexander eu mergulhei por uma semana. Entre todo o tipo de documentos, tive uma breve perspectiva da amplitude de sua pesquisa. Em um arquivo não catalogado, entrar em contato com cada um desses papéis foi uma experiência sensorial, com as diferentes texturas e aromas de cada um dos papéis, e uma experiência de tempo espiralar,⁴⁰ tendo aspectos da Eutonia que vivencio em meu corpo se presentificando em documentos históricos em minhas mãos. Eu, que estava interessada nos aspectos artísticos da pesquisa de Gerda Alexander, me vi em contato com uma pesquisa que envolvia uma complexidade de assuntos muito maior do que eu poderia imaginar.

Depois dessa estadia na Dinamarca, seguir para a conferência do C-Dare na Inglaterra e voltar para a Alemanha, dei entrada no pedido de visto depois de algumas propostas de

³⁶ Berta Vishnivetz é eutonista argentina/dinamarquesa. Ela se formou em Eutonia em Copenhague entre 1972 e 1974, e continuou seus estudos em Psicologia na Universidade de Copenhague (UCPH), doutorando-se em 1991. Berta foi responsável pela abertura e orientação das primeiras escolas de formação profissional em Eutonia na Argentina e no Brasil (mais sobre a Eutonia no Brasil no capítulo 3). Desde 1999 é professora no Instituto de Serviço Social da UCPH, em paralelo com sua prática clínica de psicoterapia, aulas e supervisões de Eutonia. Mais sobre Berta Vishnivetz no site: <http://www.bertavishnivetz.com/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷ Bodil Lebeck nasceu na Argentina de família dinamarquesa. Em 1951, ela fez um workshop de fim de semana para professores de jardim-de-infância com Gerda Alexander organizado por sua tia, fez a formação em Eutonia em Copenhague de 1968 a 1970, e acompanhou turmas de formação ao longo dos anos 1970 enquanto auxiliava Gerda Alexander nos projetos de tradução de seu livro. Com a morte de Gerda Alexander, seu arquivo pessoal e o da escola ficaram em parte com alguns dos alunos, e Bodil Lebeck guardou o restante do material. Em seguida, Bodil foi a responsável pela doação da maior parte do material para o Arquivo Nacional da Dinamarca.

³⁸ O Arquivo Nacional da Dinamarca é responsável por coletar, preservar e arquivar registros historicamente valiosos de autoridades centrais, tais como ministérios, agências e organizações nacionais e torná-los disponíveis ao público. O Arquivo é parte do Ministério da Cultura, e sua sala de leitura em Copenhague estava localizada até 2019 no edifício do parlamento, e a partir de 2020 foi transferida para a Biblioteca Real da Dinamarca dentro de um centro cultural popularmente conhecido como “O diamante negro” (em dinamarquês: *den sorte diamant*). O material de Gerda Alexander foi arquivado como privado segundo procedimento padrão do Arquivo e não corresponde à totalidade dos documentos, visto que eutonistas possuem documentos em seus arquivos pessoais.

³⁹ Marina Dubia é escritora, artista visual e da dança. É bacharel em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mestra pela Royal Danish Academy of Fine Arts - School of Visual Arts, e atua entre São Paulo e Copenhague desde 2018. Mais sobre Marina Dubia em: <https://dubia.page/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁴⁰ Em referência ao conceito de tempo espiralar de Leda Maria Martins, apresentado no livro “Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela” (2021).

trabalho.⁴¹ Nesse tempo, pude voltar duas vezes para Copenhague para visitar o arquivo e escrever um artigo. Na segunda visita, a viagem foi interrompida pelo surto de COVID-19 e voltei às pressas da Dinamarca para a Alemanha. Era março de 2020. Alguns meses depois, o governo alemão me mandou de volta para o Brasil pois o visto que ainda estava em processo de solicitação não seria liberado em condições pandêmicas.

Ao chegar de volta ao Brasil, fui morar com meus avós e minha tia na cidade de São Sebastião do Paraíso no interior de Minas Gerais. Os trabalhos possíveis como artista se limitavam aos ínfimos editais emergenciais e os estúdios e clínicas de atendimento estavam fechados por tempo indeterminado. Precisei abrir meus olhos o mais amplo que pudesse para trabalhar em tempos de isolamento social, e com essa motivação dei continuidade ao projeto “Para Transformar o Corpo em Dança” me dedicando a um segundo tema depois do “lar”: era necessário rever o senso de “trabalho”.

Dentro de casa, comecei a me engajar com a reabilitação da minha tia Fabíola, que teve uma história de quase 50 anos de cuidados com a epilepsia e nos últimos 10 anos com os efeitos colaterais de uma lobotomia. Eu nunca tinha imaginado trabalhar com pessoas com limitações a nível neurológico, mas comecei a lhe oferecer sessões no dia-a-dia através dos princípios da Eutonia. Na sequência, comecei uma parceria com o Instituto Inlua, uma organização do terceiro setor da cidade, produzindo materiais para suas redes sociais sobre arte, movimento e neurodiversidade.

Fotos 3 e 4 - Materiais utilizados com minha tia Fabíola. A primeira foto apresenta castanhas-da-índia, primeiro material utilizado para desenvolver a sensibilidade da pele das mãos que é comum na prática da Eutonia, em 2020. A segunda revela o uso de jogos de encaixe plásticos depois de 40 dias, explorando a coordenação motora fina e a funcionalidade em 2021.



⁴¹ A Alemanha dispõe de uma subcategoria de visto para freelancers que é específico para artistas. Ele é emitido exclusivamente em Berlim, o que revela a efervescência do trabalho artístico na cidade e a valorização da regulamentação profissional dos artistas a nível federal. Esta informação será importante ao observarmos as conexões de Gerda Alexander em Berlim descritas no final do capítulo 1.

Fonte: Arquivo da autora

Do cruzamento entre essas pesquisas e as conversas noturnas com a minha avó sobre suas histórias com cavalos quando era jovem no interior de Minas Gerais, encontrei na cidade o Centro de Reabilitação Neurológica e Equoterapia Amorequo,⁴² e me ofereci como voluntária no final de 2020. Segundo o site da Associação Nacional de Equoterapia (ANDE-Brasil), “a palavra equoterapia® foi criada [pela mesma] para caracterizar todas as práticas que utilizem o cavalo com técnicas de equitação e atividades eqüestres, objetivando a reabilitação e a educação de pessoas com deficiência ou com necessidades especiais”. O trabalho com cavalos se estabeleceu no Brasil como método desde os anos 1990, tendo como perspectiva uma “abordagem interdisciplinar nas áreas de saúde, educação e equitação” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EQUOTERAPIA, s.d., s.p.). Era o primeiro ano da pandemia, e eu estava trabalhando num espaço a céu aberto, lado-a-lado com cavalos, e em parceria com profissionais de diversas áreas para atender pessoas com as mais diferentes demandas clínicas e socioeconômicas.

Em janeiro de 2021, fiz a formação profissional oferecida pela ANDE-Brasil e em seguida conheci a Conexão Equestre, um centro de equitação e de formação em práticas do *natural horsemanship*, que incluía também atividades de equoterapia através do Instituto Pégasus,⁴³ na cidade de Bragança Paulista no interior de São Paulo. Comecei a trabalhar com eles em agosto do mesmo ano e, por encontrar ressonâncias entre as práticas da Eutonia e as do *natural horsemanship*, permeadas pela prática profissional como equoterapeuta, fui aos poucos expandindo minhas pesquisas sobre o tónus na relação entre espécies.⁴⁴

Eu me vi trabalhando não só com parceiros de outras espécies, mas também participando de equipes que faziam planejamento dos casos de forma horizontal ou sob orientação da gestão. Foi entre diferentes cavalos, profissionais da fisioterapia, da educação pública, da terapia ocupacional, da fonoaudiologia, da equitação, da educação física e da psicologia, isto é, a partir do contato com equipes interdisciplinares no contexto da equoterapia no Brasil, que comecei a refletir também sobre a multiplicidade de campos de atuação das pessoas que trabalham com a Eutonia.

⁴² Mais sobre o centro em: <https://amorequoterapia.wixsite.com/amorequoterapia>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁴³ Mais sobre o instituto em: <https://www.equoterapiapegasus.com.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁴⁴ Em 2021, eu abri a conta no Instagram “Interspecies Somatics” disponível em: <http://instagram.com/interspeciessomatics> (Acesso em: 30 de jun. de 2023), na qual compartilho minhas pesquisas entre espécies, e ofereci uma sessão intitulada “Moving with Horses – Reflections on an Interspecies Somatic Experience” (em português: “Movendo com Cavalos – Reflexões sobre uma experiência somática entre espécies”) na conferência BodyIQ 2021, da Somatische Akademie Berlin.

Voltei aos trechos onde Gerda Alexander explicava sobre como chegou na pesquisa sobre o tónus e o seu trabalho em parceria com médicos e instituições de saúde. E comecei a me questionar como Gerda Alexander, com sua formação artística, tinha se engajado em tantas colaborações fora dos espaços de arte. Eu supus que suas experiências formativas como ritmicista⁴⁵ e professora de Rítmica tenham dado as bases para sua ousadia nos encontros fora das artes, para as futuras parcerias com profissionais, pesquisadores e pesquisadoras de diversos campos, e conseqüentemente, para a multiplicidade de campos de atuação de eutonistas em todo o mundo.

Em agosto do mesmo ano, eu encontrei Ruth Tapuya,⁴⁶ que foi minha colega no primeiro ano da formação, entre o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, que estava abrindo vagas para a próxima turma do mestrado. Vi que ela tinha dado continuidade a suas pesquisas sobre a Eutonia, e que seu livro “Sensorial do Corpo: via régia para o inconsciente”⁴⁷ abordava o tema do toque na Eutonia através de suas experiências no primeiro ano da formação em que estive conosco e nas aulas com a eutonista carioca Maria Thereza Feitosa,⁴⁸ que tinha também sido minha orientadora na escrita da monografia da Eutonia. Pensei que um corpo docente com Ruth teria olhar para a Eutonia, e que a estrutura de um mestrado seria uma boa oportunidade para organizar meus estudos sobre Gerda Alexander a partir das artes, que é meu campo profissional e também era o dela.

Estudar na UFRJ seria também uma oportunidade de fundamentar minha pesquisa na produção brasileira contemporânea. É desta aldeia aqui de onde eu vejo o mundo, parafraseando Caetano,⁴⁹ ou neste caso, que olho para Gerda Alexander. Enquanto o contexto dela era o norte da Europa no início do século XX, eu estava cem anos depois pisando em terra que foi colonizada, me questionando porque meu corpo encontrava tanta ressonância

⁴⁵ O termo ritmicista diz respeito à formação em Rítmica Dalcroze. As pessoas que se especializam no ensino do método são chamadas de professores e professoras de Rítmica, ou de pedagogas e pedagogos de Rítmica, dependendo da língua.

⁴⁶ Ruth Tapuya (Ruth Silva Torralba Ribeiro) é artista em processo de retomada de sua ancestralidade indígena. Professora dos cursos de graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, coordena com Lidia Larangeira o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) da UFRJ, é apoiadora e colaboradora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maraka'nà (RJ) e integrante do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) da UFRJ. Atualmente tem voltado sua pesquisa para questões relativas à contra-colonização das práticas de dança, aos encontros de saberes, à ancestralidade, à cura do corpo e do território.

⁴⁷ TORRALBA, Ruth. **Sensorial do Corpo: via régia para o inconsciente**. Rio de Janeiro: Eduff, 2016.

⁴⁸ Maria Thereza Feitosa é eutonista formada pela Escola de Eutonia do Brasil (1991-1995), membro da equipe fundadora e coordenadora do Instituto Brasileiro de Eutonia. É fisioterapeuta formada pelo IBMR-RJ, Fascioterapeuta pelo método Dannis Bois-RJ, coordenadora do Curso de Pós-graduação Lato Sensu em Conscientização do Movimento e Jogos Corporais - Metodologia Angel Vianna / MAV, no ppg da FAV, mestre em Psicologia pela UFF. É pesquisadora / observadora tendendo a constante em seu amor pelos movimentos e as palavras.

⁴⁹ Referência à poesia “VII - Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...” (1946), de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa.

com os questionamentos de uma outra mulher além-mar, enquanto trabalhava como eutonista e artista da dança em tempos em que não se podia tocar ninguém. A possibilidade de intercâmbio com outras pessoas em pesquisa, dada alí pelo contexto universitário, era uma ótima oportunidade. E ainda no encontro com Lígia Tourinho⁵⁰ e Carolina Natal⁵¹ como orientadora e co-orientadora, eu poderia então desenvolver meus devaneios transatlânticos com a orientação de duas artistas e pesquisadoras brasileiras engajadas com a educação pública, com a produção artística e com as pesquisas no campo das Somáticas no Brasil.

Minha tia Fabíola e meu avô Clodovaldo foram vítimas da COVID-19 e partiram na mesma semana que eu passei no mestrado. Meu avô, que passou horas conversando comigo sobre diferentes aspectos dessa pesquisa, se foi no mesmo dia que saiu a aprovação em agosto de 2021. Foi ele que me encaminhou, e eu caminhei.

O primeiro semestre do mestrado foi feito de forma virtual, o segundo semestre, em viagens bate-e-volta semanais entre Bragança Paulista e o Rio de Janeiro, e, com uma vaga de trabalho no centro de equoterapia Equoterapia Rio,⁵² fiz o terceiro semestre do mestrado morando no Rio de Janeiro. A escrita desta dissertação se deu em trânsito durante os meses de abril e junho de 2023, sendo os primeiros dez dias na Alemanha, um pouco mais de dois meses na Dinamarca, retomando o contato com o arquivo privado de Gerda Alexander, e as últimas duas semanas na Inglaterra, com suporte de Colleen Bartley.⁵³

Para escrever este texto que você tem nas mãos, foi preciso cruzar visões de mundo, governos, tempos, gerações, expectativas de gênero, oceanos, orçamentos, línguas, fazer os saberes do corpo circularem apesar das fronteiras.

⁵⁰ Lígia Tourinho é artista do movimento, atriz e artista da dança, e pesquisadora carioca. É doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. Foi integrante da comissão de idealização e implementação do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), no qual é professora permanente. É especialista em Laban/ Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV) e Analista do Movimento/ Laban Institute of Movement Studies (CMA/ LIMS/ New York City). Dedicar-se a projetos que experimentam a improvisação, as dramaturgias do corpo, as práticas somáticas e as lutas das mulheres.

⁵¹ Carolina Natal é artista e pesquisadora do corpo, do movimento e entende a dança integrada às artes. É doutora e Mestre em Mídias pela UNICAMP, com estágio doutoral (Doutorado Sanduíche) na Université Paris VIII Vincennes-Saint Dennis. Investiga as relações que se atravessam entre o corpo e o gestual na imagem em movimento, e aproxima-se dos estudos do cinema para pensar a criação da dança na imagem. Atualmente atua como Coreógrafa no curso de Dança da UFRJ, como Colaboradora do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), como integrante do grupo de pesquisa Conexão Mulheres da Improvisação, como Coordenadora do projeto de pesquisa ADENTRAR: imagens, dança e tecnologias (UFRJ) e como Editora de Sessão na Revista Repertório (UFBA).

⁵² Mais sobre o centro em: <https://www.equoterapiario.com.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁵³ Colleen Bartley é uma artista interdependente e professora de dança estadunidense, formada pelo programa de Dance and Education da Swarthmore College (1996) e com especialização em Community Dance pelo Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (1999). Colleen se dedica a organizar, escrever e documentar improvisação em dança, e foi co-editora da revista Contact Quarterly. Ela vive com uma deficiência invisível que influencia seu trabalho e suas pesquisas de movimento e de anatomia experiencial.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado, intitulada “Arte Cruzando Fronteiras: Gerda Alexander e a Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia”, relaciona a formação e primeiras experiências profissionais de Gerda Alexander (1908-1994) com a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia. Através de uma pesquisa histórico-biográfica, esta dissertação consiste no levantamento da formação profissional, das escolas e movimentos com os quais Gerda⁵⁴ teve contato, incluindo suas primeiras experiências profissionais, até a abertura de sua escola em Copenhague (1908-1940) como forma de ativismo histórico, feminista, artístico, transatlântico e transgeracional. Em seguida, apresenta-se uma reflexão sobre a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia enquanto um trabalho desenvolvido por Gerda Alexander a partir de sua formação como artista da dança cruzando as fronteiras das disciplinas ao longo do século XX.

Esta dissertação se une ao esforço de resgatar a memória da vida e do trabalho de mulheres ao longo da história como forma de ativismo histórico e feminista. Em 1970, a estadunidense Robin Morgan cunhou o termo “*herstory*” em seu manifesto “Goodbye To All That” (em português: Adeus a tudo isso),⁵⁵ fazendo uma analogia entre a palavra *history*, “história” em língua inglesa, e a presença do pronome possessivo masculino “*his*”, dele”, presente dentro da própria palavra *history*. Com a intenção de despertar a consciência, e não de fazer uma afirmação etimológica (MORGAN, 1994), ela apontou para o foco que se dá aos homens na escrita da história e na mídia. Em 1977, Casey Miller e Kate Swift revelaram o impacto do termo na segunda onda do movimento feminista em seu livro “Women and Words” (em português: Mulheres e Palavras),⁵⁶ e concluíram que “quando mulheres no movimento usam ‘*herstory*’ [história dela], o propósito é enfatizar que as vidas, obras e participação das mulheres nas questões humanas têm sido negligenciadas ou menosprezadas nas histórias convencionais” (1977, p. 135, tradução nossa).⁵⁷

Em 1978, Gaye Tuchman chamou a atenção para a representação das mulheres nos meios de comunicação em massa. A partir do termo “aniquilamento simbólico” cunhado pelo

⁵⁴ A eutonista Karin Schaefer aponta um detalhe que a impressionou quando percebeu, ao interagir com alunos de Rosalia Chladek (a ser apresentada no capítulo 2), que estes se referiam a ela de maneira formal, pelo sobrenome, “a Chladek”, enquanto ela e seus colegas chamavam Gerda Alexander de “a Gerda” (s.d., p. 20). Esta abordagem informal pelo primeiro nome será adotada também na escrita de todo este texto.

⁵⁵ MORGAN, Robin. Goodbye to All That. In: _____. **The Word of a Woman: Feminist Dispatches, 1968-1992**. Nova Iorque: Open Road Media, 2014. E-book.

⁵⁶ MILLER, Casey; SWIFT, Kate. **Women and Words**. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1977.

⁵⁷ No original, em inglês: When women in the movement use herstory, their purpose is to emphasize that women’s lives, deeds, and participation in human affairs have been neglected or undervalued in standard histories.

teórico da comunicação George Gebner (1919-2005) para descrever a ausência de representação, ou sub-representação, de determinados grupos de pessoas na mídia, Tuchman aprofundou a reflexão sobre a representatividade das mulheres, identificando aspectos específicos como a omissão, trivialização e condenação em seu artigo “The symbolic annihilation of women by the mass media” (em português: A aniquilação simbólica das mulheres nos meios de comunicação de massa).⁵⁸

Nos últimos anos, é possível destacar projetos como o de Melanie Lynch com o HerStory Project, uma plataforma online que começou como um mapeamento do trabalho de mulheres irlandesas e depois se expandiu para outras nacionalidades,⁵⁹ e Hridith Sudev, que com o TheirStory Movement, busca, em suas palavras, “falar de todos os setores marginalizados da sociedade; mulheres, queers, crianças, negros, tribos e outros; históricos, contemporâneos ou mitológicos” (THEIRSTORY, s.d., s.p., tradução nossa).⁶⁰

Nesta pesquisa, analisa-se a biografia e a trajetória profissional de Gerda Alexander enquanto uma mulher envolvida com as pesquisas sobre o corpo ao longo do século XX. Sem submeter-se ao patriarcado e às expectativas de gênero de sua época, Gerda Alexander começou a trabalhar aos 14 anos de idade movida pelo seu contexto de formação como ritmicista. Intelectualmente ativa até seus 80 anos de idade,⁶¹ Gerda Alexander atravessou o século XX contradizendo as expectativas médicas quanto às suas limitações de saúde⁶² e também as expectativas de gênero de sua família e de grupos sociais que encontrou na sociedade na qual estava inserida.⁶³ A discreta visibilidade de seu trabalho nos meios especializados e na grande mídia foi um fator decisivo para a escrita desta dissertação.

Do ponto de vista das artes, esta pesquisa se une ao título provocador do artigo de Linda Nochlin publicado em 1977, “Why Have There Been No Great Women Artists?” (em português: Por Que Não Há Grandes Artistas Mulheres?). Nochlin refletiu sobre o problema do apagamento histórico das mulheres especificamente no campo das artes, sobre o qual aponta:

O fato é que não houve supremamente grandes mulheres artistas, até onde sabemos, embora tenha havido muitas artistas boas e interessantes que não

⁵⁸ TUCHMAN, Gaye. The symbolic annihilation of women by the mass media. In: TUCHMAN, Gaye; Daniels, Arlene Kaplan; Benet, James (ed.), **Hearth and home: Images of women in the mass media**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978. p. 3-38.

⁵⁹ Mais sobre o HerStory Project em <https://www.herstory.ie/home>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁶⁰ No original: It talks about all sections of marginalized society; women, queer, children, blacks, tribes and others; historical, contemporary or mythological. Mais sobre o TheirStory Movement em: <https://theirstorymovt.wordpress.com/about/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁶¹ Gerda Alexander, que nasceu em 1908, deu entrevistas até o final dos anos 1980.

⁶² Mais sobre as limitações de saúde de Gerda Alexander no capítulo 1.

⁶³ A Alemanha e a Dinamarca foram pioneiros nos direitos relacionados à igualdade de gênero, mas Gerda Alexander esteve em contato com diferentes grupos sociais, como veremos ao longo deste texto.

foram suficientemente investigadas ou apreciadas. (...) A culpa, caros irmãos, não está em nossas estrelas, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou nossos espaços internos vazios, mas em nossas instituições e nossa educação - educação incluindo tudo o que nos acontece a partir do momento em que entramos neste mundo de símbolos, signos e sinais significativos. O milagre é, de fato, que dadas as esmagadoras probabilidades contra as mulheres, ou os negros, que tantos de ambos conseguiram alcançar tamanha excelência nos conchavos de prerrogativa masculina branca como a ciência, a política ou as artes. (NOCHLIN, 2015, n.p., tradução nossa)⁶⁴

Ao observar análises feministas sobre a dança no período de Gerda Alexander, com destaque ao trabalho da pesquisadora alemã Katja Rothe,⁶⁵ é possível perceber como muitas dançarinas e pesquisadoras tiveram pouca visibilidade na história da arte em função do impacto das duas guerras mundiais,⁶⁶ de ínfimas oportunidades de mobilidade, de uma certa resistência à formalização por escrito de suas experiências e de sua aplicabilidade para além do circuito mercadológico da arte. A consequência foi que muitas práticas ficaram restritas a escolas especializadas e “alguns dos esparsos documentos foram destruídos na guerra e outros permanecem para serem desenterrados dos arquivos pessoais de suas protagonistas” (ROTHER, 2014, p. 198, tradução nossa),⁶⁷ somando-se ainda à posterior omissão de seus colegas sobre o impacto de seus trabalhos ou até mesmo o plágio.

O engajamento de Gerda Alexander com as pesquisas sobre o corpo e a dança nas primeiras décadas do século XX na Alemanha lhe forneceu fundamentos teórico-práticos, objetos de pesquisa e inserções no mercado de trabalho similares a outras mulheres artistas nas primeiras décadas do século XX na Europa.⁶⁸ Ela teve uma maneira pessoal de lidar com os problemas que enfrentou, mas teve acessos, oportunidades e barreiras semelhantes às de

⁶⁴ No original, em inglês: The fact of the matter is that there have been no supremely great women artists, as far as we know, although there have been many interesting and very good ones who remain insufficiently investigated or appreciated (...) the fault, dear brothers, lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs and signals. The miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women, or blacks, that so many of both have managed to achieve so much sheer excellence, in those bailiwicks of white masculine prerogative like science, politics or the arts.

⁶⁵ Seu artigo “The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler’s Networks of Knowledge” (em português: “As Ginásticas do Pensamento: As redes de conhecimento de Elsa Gindler”) (2014), será amplamente apresentado no capítulo 1.

⁶⁶ Do impacto das guerras, destaca-se o fato que, durante a Segunda Guerra Mundial, muitas dessas mulheres eram judias (tendo que fugir, se esconder, ou foram destituídas de seus cargos) ou colaboraram com a fuga de judeus, como fez Gerda Alexander. Sua colaboração com a resistência dinamarquesa é narrada por ela no livro “Entretiens de Talloires sur l'Eutonie avec Gerda Alexander, août 1986” (2018), publicado por Jessie Delage, entre as páginas 62 e 64, e será apresentada no capítulo 2.

⁶⁷ No original, em inglês: Some of the already sparse documents were destroyed in the war, and others remain to be unearthed from the protagonists’ personal archives.

⁶⁸ Mesmo com o recorte temporal desta pesquisa até o ano de 1940, serão incluídos os encontros dela principalmente com os artistas da dança expressionista alemã mesmo depois deste recorte temporal com a intenção de posicioná-la historicamente com os demais - como, por exemplo, seus encontros com Mary Wigman.

outras mulheres em seu ambiente profissional, e com elas esteve em contato, engajando-se com as questões de seu tempo. Não interessa aqui a ideia de “gênio isolado”. Esta era uma mulher entre outras.

O apagamento do trabalho de mulheres na história da arte e o recente interesse de pesquisadoras contemporâneas revela, entre outros fatores, a necessidade de revisões biográficas não só como forma de reparação histórica do trabalho delas, mas também como forma de ampliar as referências dos trabalhos que fazemos hoje. Arrisco dizer ainda que o interesse contemporâneo nessas mulheres, principalmente no que diz respeito ao campo da dança, pode estar ligado ao fato de que a maneira como elas trabalharam tenha mais ressonância com os interesses dos nossos tempos do que com os fazeres de artistas consagrados e consagradas de seu tempo.

É possível perceber que Gerda Alexander repete certas informações em diferentes textos e entrevistas ao longo dos anos quando é questionada sobre as experiências que a levaram à criação da Eutonia. Mesmo que estivesse envolvida com outros movimentos do período (com destaque às pesquisas no campo da educação), ela frequentemente se referia ao impacto da observação dos artistas da dança moderna alemã nos anos 1920 em suas reflexões pessoais que culminaram na criação da Eutonia.

Para conhecer o fazer de uma artista, é importante observar os meandros relacionados ao fazer artístico. Marília Velardi, pesquisadora brasileira, reflete sobre a importância da perspectiva artística ao investigar experiências artísticas no ambiente acadêmico:

As pessoas artistas sabem da riqueza dos processos, do quanto envolvem de ordenação seguida de caos, seguida de ordenação... e de caos. De fluxo, fluência, estancamentos, paradas. Renúncias, descartes e incorporações. De como são alterados no percurso e do quanto, muitas vezes, estes são mais interessantes do que os resultados a da forma final. Cuidar dos percursos, valorizar os processos e narrá-los detalhadamente, erros e acertos: essa é talvez a mais importante premissa daquelas pessoas pesquisadoras que apostam no fato de que as formas de investigação dentro e fora das artes podem ser inspiradas por artistas em seus processos, e não só por epistemologias consagradas ou teoria a priori. Isso especialmente se a proposta for investigar experiências vivas, postas no mundo em movimento. E elaborarmos uma narrativa que seja coerente com isso tudo - e a trazermos para a Academia - parece mais do que uma tarefa, uma urgência. Para as Artes, mas também para a Ciência e a Tecnologia. (VELARDI, 2018, p. 51)

Na formação de Gerda Alexander como ritmicista e professora de Rítmica, é possível reconhecer que os estudos sobre o corpo não ficavam restritos às artes ou aos circuitos de produção artística. Gerda, assim como algumas pessoas envolvidas com a Rítmica (como o próprio Dalcroze e muitos de seus alunos e alunas como veremos ao longo deste texto),

também dedicou-se a atuar na indissociabilidade entre arte e ciência de forma questionadora e propositiva.

Ressalto que a formação artística nunca se acaba por completo. O desenvolvimento artístico é um processo de toda a vida e, a qualquer idade, uma pessoa pode começar a dedicar-se a aprender uma forma de expressão criativa. O recorte temporal nos primeiros trinta anos de vida de Gerda Alexander nesta dissertação é determinado pela abertura de sua escola de formação profissional entre 1939 e 1940. A possibilidade de tamanho investimento e autonomia na carreira em plena virada dos anos 1930 para os anos 1940 é bastante peculiar para as mulheres que viviam neste período tanto na Europa quanto em outros lugares do mundo.

Destaca-se ainda o fato de que os primeiros trinta anos de Gerda Alexander foram vividos durante a Primeira Guerra Mundial e o entreguerras, culminando com o início da Segunda Guerra Mundial no mesmo ano em que ela abriu a escola em 1939. Visto que ela viveu 86 anos, fazer um recorte nos seus primeiros trinta anos é abordar um pouco mais de um terço de sua trajetória, num momento artística e socialmente efervescente, mas politicamente devastador na Europa.

Ao trabalhar com a Eutonia hoje, e observar a trajetória de sua criadora, me uno à reflexão de Óscar Cornago no texto “Onde acaba a teoria?” (2010),⁶⁹ no qual ele compartilha uma reflexão sobre as relações do fazer artístico com o percurso de vida da pessoa ao longo dos anos. Ele questiona:

O que a pessoa tem a ver com o trabalho que faz? O que tem a ver o que essa pessoa fazia há vinte anos atrás com o que faz agora? (...) O desenho de uma vida, de um percurso. Vejo uma obra e adivinho um percurso. Como se chegou até ali? A partir de onde a obra se fez? Pensar o movimento, a obra como confissão pública de uma experiência pessoal, histórica, de um momento de vida. (p. 233)

É a esta reflexão entre trajetória e criação, entre as experiências nos primeiros anos de Gerda Alexander e a Eutonia, que essa pesquisa se dedica. Reitero que vejo Gerda Alexander tendo minha formação e o ambiente de desenvolvimento desta dissertação nos estudos em Dança. Fica aqui um convite para músicos.

Do ponto de vista dos ativismos transatlânticos, olhar para a experiência de uma mulher europeia sendo eu uma mulher brasileira é uma oportunidade de revisitar relações de privilégios financeiros e políticos, de observar fragilidades em situações de guerra, e de

⁶⁹ CORNAGO, Oscar. Onde acaba a teoria?. In: NAVAS, ISAACSSON e FERNANDES (Orgs.). **Ensaio em cena**. 1ª edição. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010. p. 230-234.

conhecer caminhos de mudança social trilhados por outras pessoas. Aqui, prevalece a busca por uma atitude de **alteridade**, olhando Gerda Alexander em sua experiência e em seu contexto. Sem ceder a “nacionalismos” ou “centrismos” de qualquer lado, esta pesquisa se encontra com Gerda Alexander como uma mulher de um outro lugar, de um outro tempo, com outras condições, com outras limitações.

As relações entre música e movimento, também presentes no estudo da Rítmica de Dalcroze,⁷⁰ permeiam a experiência humana em diferentes tempos e em diferentes culturas através de todo tipo de rituais, de ritos de passagem, de bailes e de festas, e também de produções de cunho performático e cênico. Mas o que somos capazes de acessar hoje dos conhecimentos tidos como europeus passa também pelo apagamento de diferentes ciências que circulavam, e ainda circulam, naquele território. Uma pesquisadora que se dedicou a esta questão por quase três décadas foi a italiana Silvia Federici que, com sua obra “Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva” (2017),⁷¹ apresenta uma análise das relações entre o apagamento dos saberes corporais das mulheres europeias no tempo da inquisição e as bases da exploração dos corpos nos países que foram colonizados. Mas mesmo depois das fogueiras, o apagamento dos saberes das mulheres continua se perpetuando tanto nos territórios dos colonizadores quanto nos que foram colonizados. Seja através do Estado, das formas de produção e do machismo cotidiano, as mulheres continuam tendo seus conhecimentos desvalorizados, trivializados, quando não incorporados ao trabalho de homens com visibilidade midiática. As fogueiras só mudaram de forma.

Enquanto temos vivido ondas de retrocessos que põem em risco direitos que foram garantidos a poucas décadas aqui no Brasil e em muitos outros lugares, observar a experiência de uma mulher entre países de estado de bem-estar social e pioneiros nos direitos à igualdade de gênero e de diversidade afetiva, sexual e identitária tem revelado as reverberações das garantias de direitos sociais a nível pessoal. É notável o fato que Gerda Alexander tenha atuado na sociedade sem casar-se, sem afiliação acadêmica e trabalhando de forma autônoma em parceria com instituições e centros de pesquisa de seu contexto, e depois colaborando com outros em diferentes lugares do mundo.

Olhar de fora, vindo de um outro lugar, é um grande desafio. Mas olhar de outro tempo, é um desafio ainda maior. Pois ninguém que está vivo agora, mais de 100 anos depois, conviveu com a Gerda Alexander em sua juventude. Dançando a partir de minha experiência no Brasil e vendo os cruzamentos entre as inquietações dela e algumas das questões de nossos

⁷⁰ A Rítmica de Dalcroze será apresentada no capítulo 1.

⁷¹ FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

tempos, faço esta ponte centenária porque reconheço que algumas das questões que passaram ao largo dos cânones da arte moderna e que estiveram presentes, direta ou indiretamente, na trajetória de Gerda Alexander e em suas decisões profissionais estão efervescentes em nossas discussões, produções e práticas contemporâneas.

Ao longo dos anos, eutonistas têm se dedicado a reunir informações de cunho biográfico sobre Gerda Alexander, como Marie-Claire Guinand,⁷² Jean-Marie Huberty e Karin Schaefer,⁷³ e ou apresentam Gerda em seus livros ou palestras sobre Eutonia, como Berta Vishnivetz, por exemplo. Com este texto, poderia ver longe por estar sobre os ombros de gigantes,⁷⁴ mas danço com meus colegas. Foram tantos anos de investimento de tantas pessoas em trocar informações entre diferentes territórios ao longo das últimas décadas que o movimento que faço é como um balanço que vai depois em outra direção. Gerda Alexander, aqui, não é entendida como fonte, origem ou como ponto fixo de um pêndulo, mas como uma das agentes de saberes que se propagam de forma multidirecional e que já vinham se cruzando muito antes da Eutonia ser assim conceituada por ela e pelo Dr. Alfred Bartussek.⁷⁵ De forma transgeracional, esta pesquisa também revê a atuação profissional em Eutonia procurando acolher o distanciamento generoso e questionador que só a espiralação do tempo pode nos oferecer.

Minha contribuição, aqui, é fazer uma análise biográfica com base no cruzamento de informações coletadas em pesquisa de campo e na revisão bibliográfica a partir da dança, ser uma artista olhando outra artista, enquanto reitero as múltiplas possibilidades de contribuição dos saberes envolvidos no fazer artístico para além dos ambientes especializados. Neste processo, foi possível identificar que Gerda Alexander lidou com o cientificismo, a autoridade dada à ciência e a seus métodos, e também com a disciplinarização dos saberes. Enquanto

⁷² Marie-Claire Guinand era formada em fisioterapia quando ingressou na escola de Gerda Alexander (1966-1969). De origem suíça (do lado alemão), seu artigo “Sources de l’Eutonie” (2021) apresenta um amplo panorama histórico de Gerda Alexander a partir de suas referências locais e de suas memórias de fatos citados por ela durante sua formação nos anos 1960, e será referência no capítulo 1.

⁷³ Karin Schaefer estudou na escola de Gerda Alexander (1977-1981), e continuou trabalhando como sua assistente. Foi fundadora da filial da escola de Eutonia na Alemanha em 1987, e publicou diversos textos sobre Eutonia, com destaque ao livro “Gesundheit - Lernen - Kreativität: Alexander-Technik, Eutonie Gerda Alexander und Feldenkrais als Methoden zur Gestaltung somatopsychischer Lernprozess” (em português: “Saúde - Aprendizagem - Criatividade: Técnica Alexander, Eutonia Gerda Alexander e Feldenkrais como métodos para dar forma a processos de aprendizagem psicossomática”) (2009), o artigo “Gerda Alexander - Ein behutsamer Blick in ihr privates Leben” (em português: Gerda Alexander - Um olhar cuidadoso para sua vida pessoal) (s.d.), e à publicação da décima edição em língua alemã do livro de Gerda Alexander em 2012.

⁷⁴ Em referência a um trecho de uma carta de Newton para Robert Hooke em 1676, baseado em uma metáfora atribuída a Bernardo de Chartres: “Se vi mais longe foi por estar sobre os ombros de gigantes”.

⁷⁵ A palavra “eutonia” foi cunhada em parceria com o Dr. Alfred Bartussek, especialista em medicina interna, em 1957, unindo os radicais gregos “eu” = “bom” e “tonia” = “tônus” ou “tensão”, em oposição aos conceitos de “dístonia”, “hipertonia” e “hipotonia”, e foi criado para “expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento” (ALEXANDER, 1983, p. 9). Mais sobre a palavra “eutonia” no capítulo 3.

experimentava os efeitos de suas pesquisas em seu próprio corpo e no corpo de seus alunos e alunas em sua prática pedagógica que começou a desenvolver desde os 14 anos de idade, Gerda Alexander manteve-se atualizada das descobertas científicas sobre o corpo em movimento através de congressos médicos (nos quais foi posteriormente convidada também a palestrar sobre suas descobertas no desenvolvimento da Eutonia), de observações feitas por seus alunos e alunas já formados em outras áreas do conhecimento, e de suas parcerias com pesquisadores, pesquisadoras, instituições e centros de pesquisa. Gerda Alexander não se apartou do desenvolvimento da ciência nem restringiu o seu fazer ao campo das artes. E foi com esta atitude que ela criou a Eutonia e possibilitou que eutonistas pudessem atuar em diferentes campos de atuação profissional, numa multiplicidade que se revela, hoje, na regulamentação profissional da Eutonia em diferentes países e pela sua contínua relação com o fazer artístico.⁷⁶

A análise histórico-biográfica das experiências de Gerda Alexander será apresentada em dois capítulos distintos: no primeiro capítulo, o recorte temporal é dado desde as primeiras influências no ambiente familiar até os estágios feitos junto à escola de Otto Blensdorf.⁷⁷ A Rítmica será descrita desde o início das pesquisas de Dalcroze até os desdobramentos do método na Alemanha nos anos 1920, passando pela escola de Hellerau. Será apresentada também uma breve reflexão sobre a relação entre Dalcroze e a dança, e suas contribuições à dança moderna alemã. O capítulo tem como referências teóricas centrais as descrições feitas por Gerda Alexander, a tese de doutorado do pesquisador brasileiro José Rafael Madureira intitulada “Émile Jaques-Dalcroze: sobre a Experiência Poética da Rítmica: uma Exposição em 9 Quadros Inacabados” (2008),⁷⁸ e as obras do compositor suíço Frank Martin (1890-1974), que foi professor do instituto dele em Genebra e foi apontado como referência bibliográfica por Gerda Alexander. O livro “Rhythmik - Musik und Bewegung - Transdisziplinäre Perspektiven”, organizado pelas pesquisadoras e pesquisador alemães Marianne Steffen-Wittek, Dorothea Weise e Dierk Zaiser (2019) será utilizado como uma referência indireta, observando os estudos no campo da Rítmica nos dias de hoje da perspectiva da transdisciplinaridade e fazendo pontes com questões presentes nas formulações de Gerda Alexander. Serão analisadas as especificidades das práticas pedagógicas da escola de

⁷⁶ A Eutonia está presente em contextos de criação e de ensino de diversas linguagens artísticas. No contexto desta dissertação, será analisada a relação da Eutonia com a dança, incluindo a relação com a formação em dança nas universidades brasileiras, no capítulo 3.

⁷⁷ Otto Blensdorf (1871-1947) foi professor alemão de ginástica e posteriormente de Rítmica Dalcroze. Mais sobre Otto Blensdorf no capítulo 1.

⁷⁸ MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da Rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

Otto Blensdorf em Elberfeld, com destaque aos engajamentos com a cena artística local e as primeiras experiências de Gerda Alexander no contexto da escola em meio a Primeira Guerra Mundial.

Em seguida, o primeiro capítulo apresenta a perspectiva de Gerda Alexander das pesquisas relacionadas ao corpo e à dança moderna alemã nos anos 1920, com destaque a Elsa Gindler (e Hade Kallmeyer), Rudolf Laban, Mary Wigman, Bess Mensendieck, a escola de Loheland e Anna Herrmann. A pesquisa da eutonista suíça Marie-Claire Guinand apresentada em seu artigo “Sources de l’Eutonie” (2021)⁷⁹ será também tida como referência, principalmente nas reflexões sobre influências indiretas destas pesquisas no trabalho de Gerda Alexander. As reflexões de pesquisadores e pesquisadoras como o português André Lepecki (2017), a brasileira Lidia Larangeira (2019), e o italiano Giorgio Agamben (2009) serão apresentadas como referências complementares para observar a relação de contemporaneidade de Gerda Alexander com seu contexto artístico. Por fim, revela-se o processo de profissionalização como professora de Rítmica pelo seminário de Otto Blensdorf, incluindo os estágios e o foco nos estudos de “Körperbildung”.

O segundo capítulo apresenta as experiências de Gerda Alexander desde a certificação como professora de Rítmica até a abertura da escola de formação de professores e professoras de Rítmica em 1939/1940. O capítulo apresenta a certificação pela Hochschule für Musik Berlin, incluindo o contato com a cena artística e as redes de conhecimento entre mulheres em Berlim, tendo como referência o artigo da pesquisadora da dança alemã Katja Rothe “The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler’s Networks of Knowledge” (2014),⁸⁰ no qual ela reflete sobre o trabalho de Elsa Gindler em paralelo com as experiências de Nina Gorte, Charlotte Pfeffer, Gerda Alexander, Hedwig von Rohden e Louise Langgaard.⁸¹ Em seguida, analisa-se o estabelecimento das redes de trabalho de Gerda Alexander nos países nórdicos desde os primeiros empregadores e empregadoras, a oferta de aulas particulares e suas parcerias artísticas, incluindo seus trânsitos e vínculos com a Alemanha ao longo da década de 1930. Fontes de destaque neste capítulo são o histórico do site da Associação Dinamarquesa de Etonistas, o acervo digital de jornais dinamarqueses Mediestream e entrevistas feitas com etonistas no contexto desta pesquisa. O capítulo apresenta uma reflexão sobre o impacto da

⁷⁹ GUINDAND, Marie-Clarie. **Sources de l’Eutonie**. [s.l.], 2021. Disponível em: https://www.eutonie-gerda-alexander.be/images/eutonie/media/documents/publications/articles/sources-eutonie_mcguinand_20210726_final.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸⁰ ROTHE, Katja. The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler’s Networks of Knowledge. *In*: CULL, Laura e LAGAAY, Alice. **Encounters in Performance Philosophy**. London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 197-219.

⁸¹ Segundo Rothe, “o que essas mulheres compartilhavam - para resumir muito brevemente - era a intenção de reunir sentimentos psicológicos, experiências corporais, dança e elementos musicais em um modo de vida abrangente, livre e criativo” (ROTHE, 2014, p. 197). Todas serão apresentadas ao longo do texto.

ascensão do nazismo no trabalho de Gerda Alexander e a continuidade de seu trabalho nos países nórdicos. Serão apresentados também os objetivos e informações sobre a abertura da escola de formação de professores e professoras de Rítmica por Gerda Alexander em Copenhague entre 1939 e 1940. Ao longo destes dois primeiros capítulos, o texto convida à observação das experiências de encontro com pesquisadores e pesquisadoras de diferentes campos do conhecimento presentes na formação de Gerda Alexander, destacando aqueles e aquelas que tinham a dança como ponto de partida de suas pesquisas que se desdobraram também para além do contexto da criação artística.

No terceiro capítulo, a pesquisa desdobra-se em uma reflexão sobre a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia, tendo em vista as parcerias da escola de Gerda Alexander até o seu fechamento, e a regulamentação profissional da Eutonia nos dias de hoje em diferentes países. Dado o contexto de produção desta dissertação, será apresentado um breve panorama sobre as relações entre a Eutonia e a dança no Brasil, contemplando a atuação de eutonistas envolvidos com a criação artística em dança e a Rítmica no contexto dos estudos em Dança nas universidades brasileiras. Fazendo uma ponte centenária entre o início da vida profissional de Gerda Alexander e a atual multiplicidade de atuação das pessoas que trabalham com a Eutonia, esta dissertação visa colaborar com as pessoas interessadas na indissociabilidade entre arte e ciência ao revelar a trajetória de uma artista da dança que cruzou as fronteiras das disciplinas ao longo do século XX no desenvolvimento da Eutonia.

- Metodologia: Entrelaçando a pesquisa social qualitativa e a prática da Eutonia

Para esta pesquisa, a metodologia aplicada foi a **pesquisa social qualitativa** a partir do livro “Pesquisa Social – Teoria, Método e Criatividade” (1994), organizado por Maria Cecília Minayo.⁸² A pesquisa social qualitativa foi entrelaçada de forma autoral com processos análogos da **prática da Eutonia**, tendo em vista que minha formação e prática profissional está implicada no fazer deste texto enquanto uma pesquisadora que é também agente tanto na Eutonia quanto nas artes.

A primeira fase da pesquisa social qualitativa é denominada **fase exploratória**, que diz respeito ao levantamento bibliográfico e de dados documentais. Em diálogo com a prática da Eutonia, esta fase seria o **inventário**, que diz respeito ao mapeamento global do corpo. Os inventários podem ser feitos em qualquer situação e a qualquer momento da aula de Eutonia

⁸² MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

como forma de reconhecer os estados e as relações do corpo com o espaço no momento presente. Nesta pesquisa, a **Fase Exploratória Inventariante** reúne informações, pressupostos e teorias relevantes de maneira ampla e multifocal, visto que é necessária uma ambientação da autora às informações históricas, teorias e análises acadêmicas no campo das artes na contemporaneidade.

Mesmo que seja possível reconhecer traços de diferentes teorias e pensadores do século XX na história de Gerda Alexander e nos fundamentos da Eutonia, esta pesquisa tem como ponto de partida as pessoas e movimentos indicados por Gerda Alexander como forma de valorizar sua narrativa autobiográfica. Contextualizando Gerda Alexander a partir de suas próprias referências, este texto dedica-se a “ouvir a mulher” a partir de seu lugar de fala sobre sua própria trajetória. Este texto se constrói a partir de elaborações do campo das artes considerando a matriz artística tanto da formação quanto das inquietações pessoais de Gerda Alexander.

Nesta pesquisa, a primeira fase da pesquisa consiste na participação nas aulas oferecidas pelo corpo docente do Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professores como Sérgio Andrade, Ruth Torralba, Ligia Tourinho, Maria Inês Galvão, Mariana Trotta, Ivani Santana, Igor Fagundes e Jacyan Castilho⁸³ compartilharam suas pesquisas e bibliografias de referência durante os três primeiros semestres do curso, oferecendo um amplo panorama histórico, metodológico e criativo das pesquisas contemporâneas em Dança.

Esta fase consiste também no levantamento das bibliografias relacionadas à biografia de Gerda Alexander. Além dos livros publicados em língua portuguesa, a pesquisa inclui livros, artigos, entrevistas e reportagens sobre Gerda Alexander ou escritos por ela em inglês, alemão, dinamarquês, francês, sueco e espanhol. Desta maneira, a pesquisa amplia as referências bibliográficas não apenas para a pesquisa em si, mas consequentemente promove o acesso aos falantes de língua portuguesa através de traduções ao longo do texto.

A segunda fase da pesquisa é o **trabalho de campo**, o qual:

[...] consiste no recorte empírico da construção teórica elaborada no momento. Essa etapa combina entrevistas, observações, levantamento de material documental, bibliográfico, instrucional etc. Ela realiza um momento relacional e prático de fundamental importância exploratória, de confirmação ou refutação de hipóteses e construção de teorias. (MINAYO, 1994, p. 26)

⁸³ Mais sobre o corpo docente do Mestrado em Dança da UFRJ em: <https://eefd.ufrj.br/ppgdan/sobre>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Na Eutonia, pode-se fazer uma analogia do trabalho de campo com a experiência do **contato**. O contato em Eutonia diz respeito à capacidade de ultrapassarmos conscientemente o limite visível de nosso corpo, enquanto através do tato permanecemos na periferia da pele (ALEXANDER, 1983, p. 18). O contato é considerado tanto um princípio direcionador da atenção quanto o modo pelo qual se aprende Eutonia, visto que o aprendizado dos modos pelos quais o corpo ajusta o tônus se dá na relação contínua com o ambiente e com as mais diferentes situações da vida. Para esta pesquisa, o **Trabalho de Campo em Contato** consiste no acesso aos materiais numa análise documental, de modo a relacionar-se com as informações textuais, imagéticas e corporais.

Nesta pesquisa, a segunda fase consiste no intercâmbio entre a prática profissional da autora e a escrita acadêmica, na qual a relevância dos assuntos levantados são analisados tanto nos vínculos na academia quanto nas suas experiências profissionais. Destaca-se aqui a experiência vivida no estágio docente, oferecendo a matéria de Eutonia para os alunos da graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Bacharelado, Licenciatura e Teoria da Dança)⁸⁴, observando o impacto do ensino da Eutonia na formação em dança na contemporaneidade.

A segunda fase inclui uma visita ao curso de Musik- und bewegungsorientierte Soziale Arbeit (em português: Serviço Social Orientado pela Música e pelo Movimento), na faculdade Ostbayerische Technische Hochschule (OTH) da cidade de Regensburg, na Alemanha.⁸⁵ Foram feitas as matérias de “Teoria e História da Música e do Movimento/Rítmica”, de “Metodologia para Jardins-de-Infância” e Danceability⁸⁶ com a professora Renate Kühnel,⁸⁷ a matéria de “Improvisação em Canto” com Anka Draugelates⁸⁸ e aula de “Improvisação em Dança” com Kilta Rainprechter.⁸⁹ Foi realizada uma entrevista com a professora Renate

⁸⁴ Mais sobre a graduação em Dança da UFRJ em: <https://xn--graduao-2wa9a.ufrj.br/index.php/enderecos-pr1?id=116:dana-&catid=159:d>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸⁵ Mais sobre a graduação em Serviço Social Orientado pela Música e pelo Movimento em: <https://www.oth-regensburg.de/studieren/studienguebersicht/detailansicht/musik-und-bewegungsorientierte-soziale-arbeit-studieren-bachelor>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸⁶ Danceability é uma técnica de dança criada por Alito Alessi (data de nascimento não identificada -) e Karen Nelson (1949-) em 1987 e sob desenvolvimento de Alessi desde 1989, que “usa a dança improvisada para promover a expressão artística e a exploração entre pessoas com e sem deficiências” (ABOUT US, s.d., s.p., tradução nossa).

⁸⁷ Renate Kühnel é professora de música e de Rítmica. Foi a idealizadora do curso junto a OTH Regensburg, sendo a coordenadora desde o início até o momento desta publicação, e também dá aulas para o corpo discente. Mais informações em: <https://www.oth-regensburg.de/personen/detailansicht/renate-kuehnel>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸⁸ Anka Draugelates é professora e compositora musical. Mais informações em: <https://www.anka-draugelates.de/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁸⁹ Kita Rainprechter é dançarina, coreógrafa e professora de dança. Mais informações em: <https://www.kilta.info/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Kühnel sobre a história da Rítmica na Alemanha e as perspectivas atuais do cruzamento com os estudos em serviço social.

Inclui-se ainda o acesso aos arquivos relacionados à história de Gerda Alexander, como seu arquivo privado protegido pelo Arquivo Nacional da Dinamarca em Copenhague, o acesso aos documentos que ficaram no arquivo pessoal da eutonista Eva Ginsel Frydenberg,⁹⁰ a cópias de documentos que ficaram no arquivo pessoal de Bodil Lebeck, o arquivo da escola de Otto Blensdorf no Tanzarchiv (o Arquivo Nacional de Dança da Alemanha)⁹¹ na cidade de Colônia e o acervo de jornais dinamarqueses Mediestream.⁹² Na Dinamarca, foram realizados uma entrevista com Jean-Marie Huberty, um encontro com todas as etonistas da Foreningen af Etonipædagoger,⁹³ uma entrevista em grupo com Eva Frydensberg, Bodil Lebeck, Karen Juel Hansen⁹⁴ e Lis Palsvig,⁹⁵ uma entrevista e uma sessão de Eutonia com Eva Frydensberg e um encontro com Berta Vishnivetz.

A terceira fase da pesquisa social qualitativa diz respeito ao **tratamento do material**, a teorização entre a abordagem teórica anterior e o que a investigação de campo aporta de singular como contribuição (MINAYO, 1994, p. 26). O tratamento do material é a fase de estruturação e de contribuição ao campo. Na Eutonia, pode-se estabelecer uma relação com o processo de criação de **estudos de movimento** individuais ou em grupo. Os estudos de movimento em Eutonia correspondem a um processo de improvisação de movimentos livres que vão estabelecer as bases para um encadeamento de movimentos que são passíveis de repetição. Nas palavras de Gerda Alexander, “quando o aluno ou aluna desenvolveu o tema do movimento em todas as suas possibilidades de improvisação, seleciona os elementos do movimento que parecem melhores para criar uma forma apropriada para repetir”

⁹⁰ Eva Gisel Frydensberg é musicista e eutonista suíça, e possui bacharelado em Estética e História da Dança pela Universidade de Copenhague. Eva fez sua formação em Eutonia em Copenhague entre 1972 e 1975 e é a atual presidente da Foreningen af Etonipædagoger (em português: Associação Dinamarquesa de Etonistas ou Pedagogas de Eutonia).

⁹¹ Os Arquivos Nacionais de Dança da Alemanha estão presentes em diversas cidades e contém materiais como manuscritos, cartas, resenhas, fotos, figurinos, filmes e vídeos de personalidades e instituições de dança da história do país. Mais sobre os arquivos em: <http://www.tanzarchive.de/home/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁹² O Mediestream é um acervo digital que contém jornais dinamarqueses desde o século XVII disponibilizados para consulta nos computadores do Arquivo Nacional da Dinamarca. Mais sobre o acervo em: <https://www.kb.dk/find-materiale/tjenester/mediestream>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁹³ A Foreningen af Etonipædagoger reúne todas as etonistas baseadas na Dinamarca: Eva Frydensberg, Bodil Lebeck, Karen Juel Hansen, Lis Palsvig e Berta Vishnivetz. Mais sobre a associação no site: <https://eutoni.dk/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁹⁴ Karen Juel Hansen estudou com Gerda Alexander em 1959, e fez a formação em Eutonia em Copenhague entre 1960 e 1963. Ela se formou em Psicologia em 1970, e trabalhou ao longo dos anos tanto como psicóloga quanto como Etonista.

⁹⁵ Lis Palsvig trabalhava como correspondente quando entrou em contato com Gerda Alexander, que a contratou para ser correspondente da escola. Ela fez a formação em Eutonia entre 1960 e 1963. Lis Palsvig atuou como eutonista, deu aulas na escola de Gerda Alexander até o seu fechamento e deu workshops no Brasil nos anos 1990.

(ALEXANDER, 1985, p. 43, tradução nossa).⁹⁶ Geralmente os estudos de movimento são trabalhados de forma a permitir sua apresentação para os demais.

Nesta pesquisa, o **Tratamento do Material em Movimento** consiste na elaboração e escrita da dissertação, onde as informações levantadas ao longo do processo serão estruturadas num texto escrito em forma de dissertação de mestrado. Numa intersecção entre segunda e terceira fase, isto é, entre **Trabalho de Campo em Contato** e o **Tratamento do Material em Movimento**, a escrita deste texto se deu majoritariamente no Arquivo Nacional da Dinamarca em contato com o arquivo de Gerda Alexander.

Enquanto a Eutonia floresce em suas mais diversas aplicações em diferentes lugares do mundo, sua criadora tem discreta representação nas bibliografias de história da arte. Nesta pesquisa, vamos observar a formação de uma artista que não restringiu sua atuação aos circuitos de arte e que deixou como legado uma multiplicidade de campos de atuação profissional através da Eutonia.

⁹⁶ No original, em inglês: When a pupil has developed the theme of movement in all its possibilities of improvisation, he selects the elements of the movement which seem best to him for creating a form suitable for repetition.

1 DE 1908 A 1929 - DO AMBIENTE FAMILIAR AOS ESTÁGIOS DA ESCOLA DE OTTO BLENSDORF

Neste capítulo, serão analisadas as experiências formativas de Gerda Alexander em ordem cronológica de 1908 até 1929, tendo como ponto de partida seu ambiente familiar.

1.1 AMBIENTE FAMILIAR

Gerda Alexander relata que seu pai tocava música clássica, principalmente Mozart e Beethoven, desde quando ela estava no ventre de sua mãe, entre 1907 e 1908.⁹⁷ Ele tinha uma fábrica de tintas na cidade de Elberfeld (atual Wuppertal), na Alemanha, e sua mãe cuidava da casa. Eles se conheceram em uma viagem para um curso de Rítmica oferecido por Otto Blensdorf, e tinham em comum o interesse de educar seus filhos neste contexto. Os familiares e amigos deles ficaram chocados⁹⁸ pois não aprovavam este tipo de educação com tanta dança e apresentações públicas, sendo considerada uma ideia revolucionária (DELAGE, 2018, p. 15).

Embalada pela música, Gerda Alexander começou a dançar assim que pôde ficar de pé. Seu pai tocava quando chegava do trabalho e também sua mãe, um costume em família que se estendeu por toda a sua adolescência até sua saída de casa aos 17 anos de idade (GAINZA, 1997, p. 30; DELAGE, 2018, p. 16). O interesse em tocar música se deu no mesmo contexto. Ela relata:

Meus pais me contaram mais tarde que, quando eu chorava à noite, meu pai me tirava da cama e deixava que eu deslizesse meus pés sobre os pedais do piano para me acalmar. Quando ele chegava em casa da loja de música, depois do jantar, a sala de estar estava arrumada, ele se sentava ao piano, tocava ou improvisava e, para mim, isso significava dançar imediatamente. Eu também tocava muito a quatro mãos com meu pai. [...] Há certamente uma conexão entre as andanças nos pedais que meu pai fazia comigo à noite no piano, com a experiência de movimento, toque, ritmo, som, audição e o princípio da tensão corporal, que ocupa uma posição importante em meu trabalho. (ALEXANDER, 1989, p. 40, p. 51, tradução nossa)⁹⁹

⁹⁷ Em nenhuma das fontes consultadas para esta pesquisa Gerda Alexander identifica o nome dos seus pais, abordagem que será mantida nesta dissertação.

⁹⁸ No original, em francês, Gerda usa a palavra “*choqué*”.

⁹⁹ No original, em alemão: Meine Eltern erzählen mir später, wie mich mein Vater nachts, wenn ich weinte, aus dem Bettchen gehoben hat und mich zur Beruhigung mit den Füßchen über die Tasten des Klaviers gleiten ließ. Wenn er aus seiner Musikalienhandlung nach Hause kam, nach dem Abendessen, wurde die große Wohnstube aufgeräumt, er setzte sich ans Klavier, spielte oder improvisierte, und das bedeutete für mich, sofort zu tanzen. Mit meinem Vater habe ich auch sehr viel vierhändig gespielt. [...] So gibt es sicherlich eine Verbindung von den Wanderungen auf der Tastatur, die mein Vater nachts auf dem Klavier mit mir machte, mit der Erfahrung von Bewegung, Berührung, Rhythmus, Klang, Horchen und dem Prinzip der Körperspannung, das in meiner Arbeit eine wichtige Stellung einnimmt.

Gerda relata também particularidades sobre sua mãe:

Ela também gostava muito de música e de teatro e, como eu, comovia-se ao ver os artistas de circo. Tinha muita imaginação e sempre estava cheia de ideias para brincar comigo. Estou convencida de que aprendi com ela, que era - naturalmente dotada neste aspecto, muita pedagogia. (GAINZA, 1997, p. 30)

Em diversos relatos sobre sua infância, ela relembra seus primeiros interesses em ser musicista, pianista, flautista ou maestrina. Mas uma direção profissional aparentemente começou a tomar forma entre os três ou quatro anos de idade. Seu pai havia assistido a estreia de “Cinderela” ao som de “O cavaleiro da rosa” de Richard Strauss (1864-1949) e, ao chegar em casa, tocou as melodias que faziam parte da peça. Posteriormente, quando Gerda assistiu a versão infantil de “Cinderela” no teatro pela primeira vez, ela conhecia todas as músicas de cor, o que fez com que mudasse de ideia em direção ao teatro e à ópera (ALEXANDER, 1985, p. 161). Esta experiência lhe causou uma profunda ligação com este ambiente, com clareza dos papéis que queria desempenhar:

[...] Eles tocaram exatamente a mesma música. E essa era a minha música! Isso me conectou imediatamente ao teatro de tal forma que não fui capaz de abandoná-lo pelo resto de minha vida. Para mim, o teatro era simplesmente a vida. [...] No entanto, não queria me tornar atriz. Eu gostava de música e tinha interesse em fazer arranjos. Mesmo quando criança, eu sempre encenava peças. Fazíamos apresentações todos os domingos, quando vinha a família e a minha avó. Eram histórias que eu inventava. Meu irmão, que é três ou quatro anos mais novo do que eu, tinha de fazer a iluminação; ele ainda reclama hoje que eu quase o sufocava com isso naquela época. (ALEXANDER, 1989, p. 42-43, tradução nossa)¹⁰⁰

Desta maneira, é possível observar que o interesse inicial de Gerda Alexander pelas artes se deu de maneira integrada ao contexto familiar. Seus pais, que eram ambos interessados nas pesquisas que vinham sendo desenvolvidas por Dalcroze, possivelmente deram bastante liberdade para que sua curiosidade pela música e pela dança se manifestasse e se desenvolvesse. Neste ambiente, é possível reconhecer a dança, o teatro e a música enquanto linguagens artísticas, e identifica-se um interesse pela função de diretora com maior proeminência.

¹⁰⁰ No original, em alemão: [...] spielten sie ganz genau dieselbe Musik. Und das war meine Musik ! Das hat mich mit dem Theater gleich so verbunden, dass ich mein Leben lang nicht mehr davon habe lassen können. Für mich war das Theater einfach das Leben. [...] Dennoch wäre ich nicht gerne Schauspielerin geworden. Ich hatte es mit der Musik, und mich interessierte es zu arrangieren. Schon als Kind habe ich immer inszeniert. Wir hatten jeden Sonntag, wenn die Familie, die Großmutter kamen, Vorstellungen. Es waren Geschichten, die ich mir ausgedacht hatte. Mein Bruder, der drei oder vier Jahre jünger ist als ich, musste die Beleuchtung machen; er klagt heute noch darüber, dass ich ihn damals damit fast vergewaltigt hatte.

1.2 FORMAÇÃO NA RÍTMICA DE DALCROZE

A formação de Gerda Alexander será analisada em dois subcapítulos diferentes: no primeiro, será apresentada a Rítmica desde o início das pesquisas de Dalcroze até os desdobramentos da Rítmica na Alemanha nos anos 1920, passando pela experiência da escola de Hellerau e suas contribuições à dança moderna alemã. No segundo subcapítulo, será apresentada as especificidades da escola de Otto Blensdorf e as primeiras experiências de Gerda Alexander no contexto da escola em meio a Primeira Guerra Mundial.

1.2.1 Apresentação da Rítmica

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) nasceu em Viena, na Áustria, de uma família de origem suíça de condições financeiras modestas.¹⁰¹ Seus pais, apreciadores de música, lhe proporcionaram aulas de piano desde os 6 anos de idade. A professora o impedia de improvisar com o piano ou, em suas palavras, de “dedilhar o piano ao sabor das minhas fantasias, obrigando-me a realizar estritamente escalas e outras músicas insuportáveis” (JAQUES-DALCROZE apud BERCHTOLD, p. 31 apud MADUREIRA, 2008, p. 70).¹⁰² Aos 12 anos, foi admitido no Conservatório de Genebra, no qual se formou seis anos depois, em 1883. Com o desejo de se tornar compositor, deixou Genebra e viajou por diferentes cidades europeias e do norte da África, estudando com diferentes compositores da época. Teve contato com a música árabe em sua estadia na Argélia, onde pôde, em suas palavras, “realizar sozinho experiências de ordem musical, pedagógica e cênica. Em seguida, eu aprendi a me governar, a me adaptar aos acontecimentos e também a reconhecer o valor dos ritmos árabes” (JAQUES-DALCROZE, 1948, p. 20-21 apud MADUREIRA, 2008, p. 49).

Dalcroze conseguiu arrecadar algum dinheiro com a publicação de suas canções, mas não suficiente para sua subsistência. Por necessidade, ele passou a dar aulas particulares e aceitou o convite da Escola de Música de Genebra para assumir as aulas de História da Música em 1891, aos 27 anos de idade. No ano seguinte, Dalcroze foi admitido no Conservatório de Genebra onde havia se formado, tornando-se responsável pela matéria de Harmonia Teórica e Solfejo Superior. Dalcroze vislumbrou na formação de jovens musicistas

¹⁰¹ As condições financeiras da família de Dalcroze foram assim caracterizadas por José Rafael Madureira e apontadas como fator decisivo para seu direcionamento para o ensino da música (2008, p. 23).

¹⁰² Dalcroze continua essa descrição apontando que talvez fosse essa experiência, logo na primeira infância, “a razão do enraizamento, no meu pequeno subconsciente, da absoluta convicção de que a criança não deve iniciar os estudos de piano até que tenha recebido uma considerável educação musical fundamentada no desenvolvimento da sensibilidade e das faculdades auditivas”. Essa ideia de uma educação musical baseada na sensibilidade e nas faculdades auditivas será retomada adiante no texto.

um novo horizonte de trabalho. Ele não abandonou a carreira como artista, e colocou o ofício pedagógico a serviço da criatividade, integrando arte e educação num “todo indivisível” (JAQUES-DALCROZE, 1942, p. 217 apud MADUREIRA, 2008, p. 51).

Foi durante as aulas no Conservatório de Genebra que ele percebeu que seus alunos tinham pouco senso de ritmo musical, o qual eles tentavam criar artificialmente somando os valores das notas. Foi então que ele faz uma primeira experiência, assim narrada por Charles Faller:¹⁰³

Tive a sorte de participar da primeira aula de Rítmica. A data era junho de 1903, o local era o palco do grande salão do Conservatório de Genebra, e os alunos, a classe de solfejo infantil com a qual Jaques-Dalcroze iniciou sua carreira de professor. Um dia, quando chegamos para uma aula, “Monsieur Jaques” nos disse para deixarmos nossas mesas e nos reunirmos ao redor do piano. Para nossa perplexidade, ele nos fez marchar, correr e pular e, por fim, disse: “Há algo que vale a pena encontrar nisso, e eu vou procurar”. Durante as férias, ele elaborou seu primeiro sistema de Rítmica e, no outono, começou a ensiná-lo. Foi o início de uma aventura maravilhosa. (FALLER apud MARTIN, 1955, p. 225-226, tradução nossa)¹⁰⁴

Segundo Madureira (2008), a escolha da marcha como ponto de partida da educação musical não foi uma escolha aleatória. Dalcroze observou que a marcha, devido à sua regularidade, funcionava como um metrônomo natural, fornecendo ao caminhante um modelo de medida e divisão do tempo em partes iguais. A marcha era largamente empregada como dispositivo regulador de agrupamentos civis e militares com o objetivo de promover a disciplina moral e corporal, mas não era este o interesse de Dalcroze. Ao invés de utilizar-se de batidas repetidas em um instrumento de percussão, gritos ou de formações em linha reta, “ele sentou-se ao piano, de onde conduzia o desenrolar das lições de música através da fabricação de ritmos e sonoridades ao sabor de suas fantasias e de acordo com as dificuldades apresentadas pelos estudantes” (MADUREIRA, 2008, p. 65-66).

Em seguida, a pesquisa das marchas integrou também os movimentos dos braços utilizando os movimentos dos regentes, em especial os compassos básicos (binário, ternário e quaternário), alongando um pouco mais os movimentos dos braços até a extensão ou flexão total dos cotovelos, e criando para estes novas seqüências de movimento. O movimento das

¹⁰³ Charles Faller (1891-1956) foi organista, maestro e diretor do Conservatório Chaux-de-Fonds, na Suíça.

¹⁰⁴ No original, em inglês: It was my good fortune to take part in the very first lesson in eurhythmics ever given. The date was June 1903, the place the stage of the great hall of the Geneva Conservatory, and the pupils the children's sol-fa class with which Jaques-Dalcroze began his teaching career. One day when we arrived for a lesson “Monsieur Jaques” told us to leave our desks and gather round the piano. Rather to our bewilderment he then made us march, run, and jump and finally said: “there is something worth finding in that, and I am going to look for it”. During the holidays he worked out his first system of eurhythmics and in the autumn began the teaching of it. It was the start of a wonderful adventure.

pernas, que inicialmente marcavam a pulsação, também foram sofrendo alterações. Para cada tempo do compasso, Dalcroze propunha uma gestualidade das pernas com flexões de joelhos e em desenhos realizados com os pés pelo chão. Essa dissociação dos membros superiores e inferiores em diferentes tempos, formas e direções é uma marca da técnica desenvolvida por Dalcroze, na expectativa que os alunos não se tornassem “escravos de qualquer automatismo” (JAQUES-DALCROZE, 1945, p. 159 apud MADUREIRA, 2008, p. 66). Madureira descreve que “enquanto os braços regiam os tempos de um compasso quaternário, por exemplo, as pernas realizavam passos mais largos (semibreve ou semínima) ou mais rápidos (colcheias ou tercinas)” (MADUREIRA, 2008, p. 66). Dissociar o movimento dos membros, inclusive em tempos diferentes, requer um alto grau de atenção às diferentes partes do corpo e à coordenação entre elas, o que foi direcionando a pesquisa de Dalcroze também para os estudos do movimento.

Foto 5 - Pintura da escola de Hellerau, em Dresden, sob o título “Escuela Dalcroze Hellerau”, de 1912. Destacam-se a presença de uma pessoa ao piano no fundo e o fato que as dançarinas que estão no chão dançam em círculo e fazem uma mesma posição das pernas ao mesmo tempo enquanto movimentam os braços em posições diversas. Créditos: José Garnelo y Alda



Fonte: Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Álava, disponível em: https://www.facebook.com/amigosMuseoBellasArtesAlava/posts/10155273116084607/?paipv=0&eav=AfZB8h8SIF-y-oMnuxUI_x0Qm9BXh30pWM0uLIWgCiEgLxc-LZw47fBzvC14kNdLceo&_rdr. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Dalcroze encontrou na noção de ritmo o foco de sua pesquisa. O interesse em torno do ritmo na virada para o século XX não se limitava aos musicistas, mas também aos filósofos, médicos, artistas e intelectuais cujo desejo era retornar aos ritmos da natureza. Muitas pesquisas sobre o ritmo se organizaram nos Estados Unidos e na Europa em forma de escolas e técnicas. Em plena era da industrialização, havia também, entre outros círculos sociais, o

interesse em maximizar a eficiência dos movimentos dos trabalhadores nas fábricas e organizar o tempo de forma produtiva.

Mas Dalcroze não tinha interesse na produtividade, mas no desenvolvimento da sensibilidade. Martin revela a relação entre o ritmo e a sensibilidade desenvolvida pelo método de Dalcroze:

O que caracteriza a prática da Rítmica, que de fato é algo que acredito ser único, é a sua capacidade de colocar em jogo, simultaneamente, as principais atividades de nosso ser: a atenção (é preciso, em primeiro lugar, ouvir e registrar aquilo que é ouvido), a inteligência (é preciso compreender e analisar aquilo que foi ouvido), a sensibilidade (é preciso deixar-se invadir pelo sentimento musical), enfim, o movimento corporal que, através de sua adaptação mais ou menos completa à música interpretada, venha comprovar que estávamos atentos, que ouvimos e compreendemos, que estivemos, por fim, sensíveis. Essa interpretação através de gestos, e através de gestos com o corpo inteiro, ao mesmo tempo em que oferece a alegria de encontrar progressivamente o gesto adequado, proporciona a expansão de uma realização material imediata da tensão intelectual e sensível de nosso espírito. (MARTIN apud EMERY, p. 587-588 apud MADUREIRA, 2008, p. 75)

Essa sensibilidade, esse estar “sensível” nomeado por Martin, deu-se como base da interpretação tanto musical quanto do movimento. Nas palavras de Dalcroze, o objetivo do seu ensino “é permitir que os meus alunos digam, ao final de seus estudos, não apenas ‘eu sei’, mas ‘eu sinto’, e depois, cultivar neles um desejo de auto-expressão” (JAQUES-DALCROZE, 1917, p. VIII apud MADUREIRA, 2008, p. 70). Para Gerda Alexander, o método tem como objetivo o desenvolvimento da personalidade a partir da música, através do esforço de adaptação do corpo à música ao seguir aspectos como a dinâmica, melodia, fraseado e forma, trabalhando com todos os elementos musicais (ALEXANDER, 1995, p. 255; DELAGE, 2018, p. 28). Nas palavras de Dalcroze:

Apliquei-me em inventar exercícios destinados ao reconhecimento da altura dos sons, à mensuração dos intervalos, à investigação dos sons harmônicos, à individualização das diversas notas dos acordes, ao acompanhamento dos desenhos contrapontísticos das polifonias, à diferenciação das tonalidades, à análise das relações entre as sensações auditivas e as sensações vocais, ao desenvolvimento das qualidades receptivas do ouvido e – graças a um novo tipo de ginástica que se destina ao sistema nervoso – à criação, entre o cérebro, o ouvido e a laringe, de correntes necessárias para fazer de todo o organismo aquilo que poderíamos denominar como ouvido interior. (JAQUES-DALCROZE, 1898, p. 10 apud MADUREIRA, 2008, p. 72)

Segundo Hartwig Zander, o trabalho “de todo o organismo” desejado por Dalcroze se difere dos treinamentos físicos mecânicos baseados no isolamento dos grupos musculares. Ele descreve:

Como poderia ser entendida a interação da forma e da materialidade dos movimentos corporais nos quais as validades de diferentes relações estéticas

- arquitetura, música, dança - entram em correlação umas com as outras? Em contraste com o treinamento físico, o objetivo não é aumentar o desempenho de grupos musculares individuais e isolados, mas coordenar “as funções dos grupos musculares”, interligando-os esteticamente. Trata-se de olhar para o “movimento do corpo” não em sua limitação de substrato, mas como um “todo”. Esse “todo” é definido pela “interação da música e do movimento [espacial]”, a liberação da tensão muscular em exercícios de respiração, em momentos de posições corporais autônomas. Quando falamos de “autonomia”, do corpo “se tornando próprio”, estamos falando da relação metódica da vontade com o corpo, da capacidade de transformar os “resultados externos da arte e da ciência” no autodesenvolvimento do corpo. O ponto de partida para o conceito de ritmo foi, portanto, a definição do corpo, no qual os ciclos temporais da música estão ligados aos elementos do espaço para formar processos produtivos, formativos e estruturantes. A Rítmica não diz, com base nas determinações elementares do ritmo, que a “Körperbuilding”¹⁰⁵ é a “formação do corpo por meio do movimento”, mas diz “formação do corpo para o movimento”. Desde o início, o conceito de ritmo se preocupou em liberar os movimentos do corpo de sua rigidez métrica, liberando o ritmo de seus vínculos com as figurações motoras e mecânicas, com os graus de sonoridade, com determinadas ordens de intervalos de semitons e tons inteiros, liberando-o da medição musical do tempo. Era uma questão de exteriorizar o ritmo, de dar a ele contornos físicos, de transferi-lo das medidas de tempo para as figurações espaciais. (2003, p. 86-87, tradução nossa)¹⁰⁶

O que Gerda chama de “personalidade”, Zander de “todo” ou Dalcroze de “todo o organismo”, se assemelha também à inteireza apontada por Gerda também em “Dalcroze não apenas criou uma nova educação em música e movimento, ele também tornou possível o desenvolvimento inteiro do ser humano 'musical’” (ALEXANDER, 1966, s.p., tradução nossa).¹⁰⁷ Esse desenvolvimento do todo ou da inteireza do ser humano pode ser compreendida como a não-separação entre corpo e mente na relação com a música. Dalcroze

¹⁰⁵ A expressão “Körperbuilding” será analisada adiante no texto.

¹⁰⁶ No original, em alemão: Wie wäre das Zusammenspiel von Form und Materialität in Körperbewegungen zu begreifen, in deren Gestaltung mehrere differente ästhetische Geltungsrelationen - Architektur, Musik, Tanz - zueinander in Korrelation treten? Ganz im Gegensatz zur Körperertüchtigung gehe es nicht darum, die Leistungsfähigkeit einzelner, isolierter Muskelgruppen zu steigern, sondern darum, “die Funktionen der Muskelgruppen” aufeinander abzustimmen, sie ästhetisch ineinandergreifen zu lassen. Es gehe darum, die “Körperbewegung” nicht in ihrer Substratgebundenheit, sondern als “Ganzes” in den Blick zu nehmen. Dieses »Ganze« sei definiert durch die “Wechselwirkung von Musik und [Raum-]Bewegung”, der Auflösung der Muskelspannungen in Atemübungen, in Momenten autonomer Körperstellungen. Ist von »Autonomie«, von »Zu-SichSelbst-Kommen« des Körpers die Rede, so gehe es um die methodische Beziehung des Willens zum Körper, das Vermögen, die «äußeren Resultate der Kunst und Wissenschaft» in die Selbstentwicklung des Körpers umzusetzen. Ausgangspunkt für den Begriff des Rhythmus waren mithin Körperbestimmungen, in denen die Zeittakte der Musik mit den Elementen des Raums zu produktiven, gestaltenden, gliedernden Vorgängen verknüpft werden. Die rhythmische Gymnastik sagt nicht, ausgehend von den elementaren Bestimmungen des Rhythmus, “Körperbildung” sei “Bildung des Körpers durch Bewegung”, sondern sie sagt, »Bildung des Körpers zur Bewegung«. Von Beginn an ging es beim Prinzipienbegriff des Rhythmus darum, die Körperbewegungen aus ihrer metrischen Starre zu lösen, den Rhythmus von seinen Bindungen an motorsch-mechanische Figurationen, an Lautstärkegrade, an gegebene Intervallordnungen von Halbtonen und Ganztönen zu befreien, ihn von der musikalischen Zeitmessung, den Takten und Frequenzen zu entbinden. Es ging darum, den Rhythmus zu veraußern, ihm körperliche Konturen zu verleihen, ihn aus Zeitmessungen in Raumfigurationen zu überführen.

¹⁰⁷ No original: Men Dalcroze skabte med sin “rytmiske gymnastik” ikke kun en ny musik- og bevægelsesopdragelse; han gav derigennem også mulighed for en helhedsudvikling af det “musiske” menneske.

apontava a “indiscutível relação entre as vibrações físicas e psíquicas. O conjunto de sensações despertado através de uma ginástica no tempo e no espaço desenvolve um sentido muito particular, o sentido rítmico-muscular” (JAQUES-DALCROZE, 1948, p. 135-36 apud MADUREIRA, 2008, p. 67). Este sentido rítmico-muscular nomeado por Dalcroze se relaciona à busca de um ritmo não-mecânico, e em consequência, um corpo não-dualizado e não-mecanizado, como descrito por Zander. Pode-se dizer, em termos atuais, que Dalcroze interessava pela incorporação¹⁰⁸ do ritmo ao corpo como um todo em movimento.¹⁰⁹

Por outro lado, a falta de ritmo que Dalcroze percebia em seus alunos é explicada por ele como um distúrbio de ordem neuromotora. Assim ele descreve a falta de ritmo, utilizando termos em voga naquele momento:

Essa falta de ritmo é quase como uma doença. Ela é causada pela falta de equilíbrio entre as forças mentais e físicas, que resulta da coordenação insuficiente entre a imagem mental de um movimento¹¹⁰ e sua execução pelo corpo, e esses problemas nervosos são tanto a causa quanto o resultado dessa falta de harmonia. Em alguns casos, o cérebro dá impulsos claros e definidos, mas os membros, em si mesmos saudáveis, não conseguem fazer nada porque o sistema nervoso está confuso. Em outros casos, os membros perderam a capacidade de executar as ordens enviadas pelo cérebro, e os impulsos nervosos não descarregados perturbam todo o sistema nervoso. Em outros casos, novamente, os músculos e os nervos estão saudáveis, mas o treinamento insuficiente em ritmo impede a formação de imagens rítmicas duradouras no cérebro. Repetindo, as causas dessa falta de ritmo estão todas na esfera psicofisiológica importante, mas insuficientemente reconhecida, da coordenação do cérebro, das vias nervosas e dos músculos. (JAQUES-DALCROZE, 1917, p. 30-31, tradução nossa)¹¹¹

Segundo Madureira, Dalcroze observou com entusiasmo a vanguarda científica de seu tempo, em especial os estudos de fisiologia clínica e psicologia comportamental. Suas concepções teóricas aproximavam-se em grande medida dos experimentos realizados no hospital-laboratório La Salpêtrière, em Paris, liderados pelo neurologista Jean-Martin Charcot

¹⁰⁸ Em referência ao termo em inglês “embodiment”.

¹⁰⁹ Também reconheço, em termos atuais, uma ressonância entre as pesquisas de Dalcroze e a expressão “ouvir o corpo”, ou “escutar o corpo”, numa sinestesia que combina a audição e as informações de ordem sensório-motoras. No contexto da Rítmica, usa-se também a expressão “zeige mir, was du hörst” (em português: me mostre o que você ouve”), em uma sinestesia que relaciona a audição e a visão através do movimento corporal (informação verbal em aula da professora Renate Kühnel).

¹¹⁰ Essa ideia de “imagem mental de um movimento” nomeada por Dalcroze pode ser compreendida em termos atuais como intenção do movimento.

¹¹¹ No original, em inglês: This lack of rhythm is almost like a disease. It is caused by the lack of balance between the mental and physical powers, which results from insufficient coordination between the mental picture of a movement and its performance by the body, and these nervous troubles are just as much the cause as the result of such lack of harmony. In some cases the brain gives clear and definite impulses, but the limbs, in themselves healthy, can do nothing because the nervous system is in confusion. In other cases the limbs have lost the power to carry out orders sent by the brain, and the undischarged nerve-impulses disturb the whole nervous system. In other cases again, muscles and nerves are healthy, but insufficient training in rhythm impedes the formation of lasting rhythmic images in the brain. To repeat, the causes of this lack of rhythm all lie in the important but insufficiently recognized psycho-physiological sphere of the coordination of brain, nerve-paths and muscles.

e por seu aluno e colaborador Georges Gilles de la Tourette. Dalcroze valeu-se de conceitos da psicologia, sob a orientação de Edouard Claparède, e das ciências médicas.

Da relação entre música-ritmo-movimento-expressão que Dalcroze criou um sistema de educação integrado entre dança e música, ao qual nomeou inicialmente como *Rhythmische Gymnastik* (em português: Ginástica Rítmica), e por volta dos anos 1910, apenas como Rítmica.¹¹² O uso da palavra “rítmica” foi teoricamente concebida em contraposição à arritmia, a qual ele apresentou como:

Termo empregado pelos médicos na constatação de uma irregularidade nas contrações cardíacas, que também pode ser aplicado a toda irregularidade das funções nervosas e musculares (associações e dissociações de movimentos), aos antagonismos e resistências de qualquer natureza, de todos os impulsos e reações nervosas. (JAQUES-DALCROZE, 1932, p. 3 apud MADUREIRA, 2008, p. 20)

Algumas décadas depois das primeiras pesquisas de Charcot, as lições de Rítmica foram introduzidas no La Salpêtrière integrando, com grande êxito, o programa de reabilitação de pessoas com transtornos mentais. Ainda que o propósito inicial tenha sido a formação de músicos, Dalcroze ficou muito satisfeito com os usos terapêuticos de seu método (MADUREIRA, 2008, p. 21). Gerda Alexander se refere ao interesse de Dalcroze em usar a Rítmica para atender demandas clínicas no início, mesmo que ainda sem as explicações científicas que o embasassem. Ela relata:

Num estágio inicial Dalcroze interessou-se em usar a Rítmica com crianças deficientes e com distúrbios, e com pacientes adultos. Ele estava sempre interessado nas explicações fisiológicas da influência da música, mas naquele tempo a neurofisiologia e a psicologia não estavam ainda desenvolvidas. (ALEXANDER, 1995, p. 257, tradução nossa)¹¹³

Com o desenvolvimento da Rítmica, Dalcroze, seus alunos e alunas foram cruzando a música com outras linguagens artísticas, incluindo a dança, o teatro, a ópera, as artes plásticas e a arquitetura, e também explorando a colaboração com outros campos do conhecimento. Assim descreve Frank Martin:

Originalmente, de qualquer forma, todas as suas investigações foram conduzidas apenas com a música em mente. No entanto, os resultados obtidos o levaram, pouco a pouco, a expandir seu sistema e convertê-lo em uma espécie de auxiliar geral para as disciplinas intelectuais, artísticas ou

¹¹² A expressão “ginástica rítmica” passou a ser utilizada como forma de esporte com objetos e aparelhos a partir dos anos 1960, sendo atualmente utilizado o termo “Ginástica Rítmica Desportiva” (GRD) em língua portuguesa. Observando algumas literaturas entre os anos 1910 e 1930, é possível concluir que a expressão Ginástica Rítmica continuou ainda por mais alguns anos sendo utilizada para se referir ao trabalho de Dalcroze e, nos anos 1930, ainda era assim conhecida no Brasil, como veremos no capítulo 2.

¹¹³ No original, em inglês: At a very early stage, Dalcroze became interested in using Eurhythmics for disturbed and handicapped children and for grown-up patients. He was always interested in the physiological explanation of the musical influence, but at that time neurophysiology and psychology were not yet developed.

atléticas que ele considerava, com razão, como sendo essencialmente especializadas, cada uma delas acionando apenas um número limitado de nossas faculdades. (MARTIN, 1955, p. 226, tradução nossa)¹¹⁴

Além de Gerda Alexander, como veremos ao longo deste texto, vale destacar algumas das pessoas que se dedicaram a aprofundar as pesquisas de aplicações terapêuticas da Rítmica. Dentre elas Charlotte Pfeffer, que será apresentada no final deste capítulo, e Mimi Scheiblaue (1891-1968), que teve uma longa trajetória de atuação no contexto da Rítmica, desenvolveu objetos pedagógicos denominados *Scheiblaue-materials* e engajou-se com a formação de professores e professoras de Rítmica. Desde a década de 1920, Scheiblaue esteve envolvida com a produção de obras cênicas e com o trabalho de reabilitação de crianças com deficiência, atuando com a Rítmica em contextos relacionados a “Heilpädagogik” (em português: pedagogia curativa), um termo alemão para práticas que envolvem a reabilitação cognitiva e motora e a inclusão social. Quatro anos antes de sua morte, ela recebeu um diploma de doutorado *honoris causa* pela Universidade de Zurique.¹¹⁵

No Conservatório de Genebra, Dalcroze permaneceu por 18 anos. A receptividade ao seu trabalho foi mista. Destaco aqui duas descrições de Madureira, a primeira sobre as reações de seus colegas e da sociedade em Genebra:

Ao inaugurar um campo de pesquisa totalmente novo e igualmente arriscado, numa linha inabitada entre a dança e a música – literalmente uma terra de ninguém, Dalcroze foi desprezado por ambos os lados. Suas aparições públicas causavam reações inflamadas no público [...]. Tanto nas demonstrações públicas da Rítmica como na execução de suas obras sinfônicas, podia-se ouvir uma polifonia de aplausos, bravos e uivos. Alguns, diante da complexidade rítmica de suas óperas, vociferavam com indignação: ‘Trata-se da música de um selvagem!’. (2008, p. 23)

Numa segunda descrição, Madureira aponta a questão da moralidade em relação ao corpo e o suporte que Dalcroze recebeu dos seus parceiros de pesquisa:

Seus experimentos eram desprezados pelos colegas e também pelos seus concidadãos que o acusavam de haver abandonado a música para se tornar um maître de dança. Tais exercícios eram considerados nocivos ao corpo dos alunos e à moral da sociedade [...]. Os pés descalços, os braços descobertos e

¹¹⁴ No original, em inglês: Originally at any rate, all his investigations were conducted solely with music-making in mind. However, the results he obtained led him little by little to expand his system and convert it into a kind of general auxiliary to the intellectual, artistic or athletic disciplines which he rightly regarded as being essentially specialized, each calling into play only a limited number of our faculties.

¹¹⁵ Mimi Scheiblaue esteve em contato com Gerda Alexander por décadas, incluindo a organização de aulas de Gerda Alexander no Conservatório de Zurique, por parte de Scheiblaue, e a inclusão do livro “Scheiblaue Rhythmik - Orthagogische Rhythmik” (1969), de Johannes L. Neikes, por parte de Gerda, como parte da bibliografia da formação em Eutonia. Para saber mais sobre a pesquisa de Mimi Scheiblaue, indico a leitura da entrevista “Memories of Mimi Scheiblaue and the development of Dalcroze Eurhythmics as a therapeutic practice: An interview with Eleonore Witoszynskyj” (2016), disponível em língua inglesa em: <https://approaches.gr/wp-content/uploads/2016/12/10-Approaches-822016-Habron-Witoszynskyj-i20161211.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

sobretudo a nudez das axilas provocavam interjeições de espanto e repulsa, e quase conduziram Dalcroze para o banco dos réus se não fosse um documento assinado por 35 pessoas influentes, entre artistas, médicos, professores e psicólogos, que atestava a salubridade das lições de Rítmica. Os estudos expressivos do corpo puderam seguir adiante, mas sob a supervisão das autoridades eclesiásticas. (2008, p. 54)

Dalcroze descreve como foi reprovado por diferentes membros da sociedade, apontando também a questão da moralidade quanto aos hábitos de vestimenta para a prática da Rítmica, como o uso de maiôs sem mangas ou os pés descalços:¹¹⁶

Os médicos acusavam meu método de provocar uma grande fadiga; os ginastas o reprovavam pela complexidade dos movimentos e das nuances; os coreógrafos censuravam a falta de uma técnica para os saltos; os musicistas bradavam contra o abuso dos tempos desiguais; os pintores se queixavam a respeito do maiô negro de ginástica e acusavam a Rítmica de arrasar o sentido da cor. Quanto aos pais, eles julgavam os pés desnudos absolutamente inconvenientes e os alunos deveriam esperar pela maioridade para ousar despir os seus braços. (JAQUES-DALCROZE, 1935, p. 7-8 apud MADUREIRA, 2008, P. 54)

Mesmo com o desprezo explícito que enfrentava em seu contexto, Dalcroze seguiu adiante em suas pesquisas. Na impossibilidade de organizar um laboratório no Conservatório de Genebra, Dalcroze alugou uma sala no edifício da Réformation (ou Petite Salle de la Réformation) por sua conta, e deu continuidade aos seus experimentos em torno da Rítmica. No primeiro curso seguido de demonstração pública, realizada no ano de 1906, participou o arquiteto e cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928),¹¹⁷ e tornaram-se grandes amigos. Durante o curso, Appia experimentou a Rítmica em seu próprio corpo, experiência a qual Madureira relaciona à citação: “Ser artista é, em primeiro lugar, não ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos, incluindo o seu” (APPIA apud MADUREIRA, 2008, p. 92). Destaco aqui um trecho de uma carta de Dalcroze a Appia no mesmo ano de 1906, publicada também por Madureira, onde Dalcroze compartilha com Appia suas questões em torno da Rítmica, e identifica a mútua frustração de ambos diante da incompreensão dos colegas de seu tempo:

Devolver ao corpo sua euritmia [o seu bom ritmo], fazer vibrar nele a música assim como fazer da música uma parte integrante do organismo, entoar melodias com este maravilhoso instrumento que é o sistema neuro-muscular recuperando assim, de maneira plástica, um pensamento mensurado no espaço como no tempo, eis o que venho estudando há alguns anos. Aquilo que vós ainda não conheceis sobre o meu método é o estudo rítmico do gesto e da marcha a partir de um ponto de vista musical. Trabalho

¹¹⁶ Gerda Alexander vai sofrer este mesmo tipo de rechaço quanto a vestimenta nos anos 1930, como veremos no capítulo 2.

¹¹⁷ Destaca-se o fato que Adolphe Appia era filho de Louis Appia, co-fundador da Cruz Vermelha, missão humanitária destinada a proteger a vida e a dignidade das vítimas de conflitos armados e outras situações de violência, assim como prestar-lhes assistência.

nisso obstinadamente e fui obrigado, por diversas vezes, a destruir minha obra que já não me satisfazia mais. Creio que agora me encontro a caminho. Aquilo que dizeis no tocante ao reconhecimento dos artistas toca-me profundamente; vós pareceis adivinhar aquilo que sofri e que ainda sofro com a incompreensão das pessoas. Não há mais de dois ou três artistas que foram capazes de compreender o que tentei fazer. Ah, meu caro Senhor, vossa carta proporcionou-me, com toda a certeza, um grande conforto, e sinto-me profundamente reconhecido por vós. Muito me contentaria encontrar-vos para uma conversação, é possível? (JAQUES-DALCROZE *In*: MADUREIRA, 2008, p. 91)

A troca amigável entre eles se manteve pelos anos seguintes, culminando no trabalho de ambos no projeto de Hellerau. O projeto de Hellerau foi visionado pelo empresário de produção de móveis e reformador social alemão Karl Schmidt (1873-1948)¹¹⁸ e pelos irmãos alemães Wolf Dohrn (1878-1914), intelectual, e Harald Dohrn (1885-1945), engenheiro. O projeto tinha como objetivo a construção de uma cidade-jardim, uma cidade para os funcionários da fábrica de móveis de Schmidt nos arredores da cidade de Dresden, na Alemanha. Os idealizadores tinham na tríade “Trabalho, Vida e Arte” (em alemão “Arbeit, Wohnen und Kunst”) a integração de diferentes aspectos da vida diária. Nas palavras de Wolf Dohrn: “Desejamos formar homens, não especialistas” (DOHRN apud BERCHTOLD, p. 91 apud MADUREIRA, 2008, p. 104). O projeto foi ousado enquanto projeto urbanístico, integrando a arquitetura e o design,¹¹⁹ e os idealizadores convidaram Dalcroze para assumir a parte artística do projeto depois de assistir uma performance dele em 1907. Influenciados pelas ideias de *Gesamtkunstwerk*,¹²⁰ os responsáveis pelo projeto de Hellerau tinham interesse na integração das linguagens artísticas, à qual Dalcroze e Appia estavam em comum acordo. Dalcroze então ficou responsável pela escola e pelo teatro sob o nome de "Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" (em português: Instituto Educacional de Música e Ritmo) em parceria com Adolphe Appia na cenografia. Assim Madureira descreve a infra-estrutura do instituto:

A infra-estrutura do Bildungsanstalt contava com salas de aula especialmente projetadas para as lições de Rítmica, jardins para o trabalho ao ar livre, alojamentos para os alunos, quartos individuais para os professores, sala de banhos, refeitório, salas de estudo, biblioteca e a sala oficial de espetáculo destinada às festas escolares do Instituto, cujas dimensões – 27 metros de largura x 30 metros de profundidade – comportava o trabalho com coros de 100 a 150 *rhythmiciciens* [ou ritmicistas]. A sala destinada aos espetáculos foi projetada para encenações líricas, contendo um fosso para orquestra de onde não se percebia qualquer luminosidade. (MADUREIRA, 2008, p. 102)

¹¹⁸ A partir de 1938, ele passou a identificar-se como Karl Schmidt-Hellerau.

¹¹⁹ Na arquitetura e no design, Hellerau teve forte influência na escola de Bauhaus, aberta em 1919, a 200 quilômetros de Hellerau. O palco do teatro desenhado por Adolphe Appia foi remontado em 2017 e em 2019, sendo esta última remontagem como parte das celebrações do centenário da Bauhaus, em setembro de 2019.

¹²⁰ Termo em alemão com tradução para o português como “obra de arte total”, relacionado às pesquisas de artes integradas do compositor Richard Wagner (1813-1883).

A proposta foi considerada de vanguarda em relação às práticas de encenação do período, o que causou, além da rejeição, grande entusiasmo e atenção midiática.¹²¹ Todas as apresentações de Hellerau foram dirigidas por Jaques-Dalcroze, realizadas nas escadarias concebidas por Appia e com iluminação do pintor russo Alexandre Salzmann (1874-1934).

Foto 6 - Fachada do teatro de Hellerau, em 1915. Foto 7 - Ensaio da peça Orfeu e Eurídice dentro do salão principal do teatro de Hellerau, sob o título “Émile Jaques-Dalcroze bei der Festspielprobe zu Orpheus und Eurydike, 1912”.



Fonte das fotos 6 e 7: Site do HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, disponível em: <https://www.hellerau.org/en/history/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

O primeiro festival de Hellerau foi realizado em 1912. Para celebrar seu encerramento, foi encenado o primeiro ato da ópera “Orfeu e Eurídice” de Christoph Gluck (1714-1787), especialmente aplaudido pela cena da Dança das Fúrias coreografada por Annie Beck (ano de nascimento não identificado-1949).¹²² Ela foi uma pianista holandesa que, junto com Marie Adama van Scheltema (1891-1975), Suzanne Perrottet (1899-1983) e Marie Rambert (1888-1982), estudaram com Dalcroze em sua última formação em Rítmica em Genebra, e o acompanharam para o projeto em Hellerau.¹²³

¹²¹ Segundo Madureira, a atenção gerada em torno do projeto não estava prevista por Karl Schmidt, visto que o projeto tinha como objetivo a comunidade local, mas a parte substancial dos estudantes do instituto de Dalcroze era formada por jovens, vindos de várias partes do mundo, que viam o instituto como uma oportunidade única de viverem a utopia artístico-social de Hellerau (2008, p. 103).

¹²² Gerda Alexander fez referência a uma fotografia desta cena ao relatar seu contato com o trabalho de Dalcroze, como veremos adiante.

¹²³ Annie Beck teve outras parcerias como coreógrafa com Dalcroze, ensinou Rítmica em Londres entre as guerras e teve intensa colaboração com a London School of Dalcroze Eurhythmics no mesmo período. Marie Adama van Scheltema foi uma figura importante, nos anos 1920, na cena da Rítmica em Berlim a ser descrita adiante no texto. Suzanne Perrottet foi uma musicista que, depois de estudar com Dalcroze, ensinou Rítmica em Viena e juntou-se a Rudolf Laban no Monte Verità, e é pelos historiadores considerada uma das precursoras da dança moderna alemã junto a Laban e Mary Wigman. Marie Rambert, depois de estudar com Dalcroze, colaborou com os balés russos de Diaghilev, estudou com o mestre de balé Enrico Cecchetti, e abriu a primeira companhia de balé inglesa com intensa atividade nas décadas seguintes, sendo considerada uma das pessoas mais importantes da história da dança na Inglaterra.

Foto 8 - Foto intitulada “Saxe, Hellerau: école Jaques-Dalcroze (dit aussi les quatre danseuses)”, em uma das poses mais famosas e mais re-encenadas do trabalho de Dalcroze, na qual estão identificadas (pela Biblioteca de Genebra) Suzanne Perrottet, Annie Beck, Jeanne de Salzmann (sendo seu sobrenome de solteira Allemand) e Clara Babelon (sendo seu sobrenome de solteira Brooke). A foto foi tirada em Genebra mas foi utilizada para divulgação da escola de Hellerau. Destaca-se a referência musical no centro inferior da moldura da imagem.

Créditos: Fred Boissonnas



Fonte: Bibliothèque de Genève, disponível em:

<https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/fbb-p-ph-m-03-15-1>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

O segundo festival de Hellerau, realizado em 1913, contou com um público de intelectuais, artistas e jornalistas num número superior a 5 mil pessoas.¹²⁴

Mesmo que Gerda Alexander não tenha ido a Hellerau, ela se refere à importância do projeto em diferentes situações e reconhece seu impacto artístico e intelectual. Em uma matéria escrita por ela para o jornal dinamarquês *Dansk Musik Tidsskrift*,¹²⁵ Gerda destaca as apresentações anuais da escola:

Mal podemos imaginar a impressão e influência desses festivais em Hellerau; eles foram organizados pela comunidade escolar de Hellerau para mostrar os resultados de um ano de trabalho conjunto entre professores e alunos de todas as idades. Educadores e artistas de todo o mundo se reuniram em Hellerau para trabalhar e viver por um tempo nesta comunidade. Os principais homens da época escreveram em jornais e revistas sobre suas

¹²⁴ Entre as personalidades presentes identifica-se: Sergei Rachmaninoff, Constantin Stanislavski, Serguei Diaghilev, Vaslav Nijinski, Anna Pavlova, o príncipe russo Wolkonski, Bernard Shaw, Harley Grandville-Baker, Percy Ingham, Alfred Roller, Ernst Stern, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannstahl, Kurt Jooss, Rudolf Laban, Afons Paquet, Emil Nolde, Paul Claudel, Paul Magnette, Jacques Rouché, Upton Sinclair, Maurice Browne, Beryl de Zoete, Ernest Ansermet, Ernerst Bloch, Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Uday Shankar, Hanya Holm, Miczinski, Karl Storck, Max Schillings, Georges Pitoëff, Ernest von Schach, e Leopold Jessner, entre outros. (MADUREIRA, 2008, p. 105)

¹²⁵ O jornal foi digitalizado e tornado público em 2001, e está disponível no site: <https://seismograf.org/>

impressões e as perspectivas futuras que se abriram a partir deste trabalho. Da riqueza da literatura relacionada, da qual a obra de Karl Stork é a mais extensa, apenas um pequeno trecho de August Horneffer será citado aqui: “Os artistas da cena viram aqui uma via para adquirir a beleza difícil de se perder na postura e no movimento; músicos dramáticos e outros artistas estavam interessados nas artes plásticas rítmicas; os pedagogos reconheceram que os exercícios eram excelentes para ensinar compostura, rigor e o organização livre¹²⁶; os médicos enfatizaram o valor da saúde; e para muitos as apresentações foram, acima de tudo, uma experiência emocional que desencadeou neles um impulso para participar ou, pelo menos, assistir mais frequentemente aos exercícios”. (ALEXANDER, 1966, s.p., tradução nossa)¹²⁷

No ano de 1914, as atividades escolares de Hellerau foram temporariamente suspensas com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e com a morte de Wolf Dohrn em um acidente fatal. Neste momento, Dalcroze estava em Genebra para encenar a festa tradicional suíça “Festas de Junho”, contando com uma equipe de 1.500 pessoas entre músicos, cantores, ritmicistas e figurantes. Por seu posicionamento contra o bombardeio da catedral de Notre-Dame da cidade de Reims, na França, pelos alemães, Dalcroze foi proibido de voltar para a Alemanha. Ele ficou em Genebra, onde continuou desenvolvendo suas pesquisas e interrompeu seu envolvimento com Hellerau. Uma de suas maiores parceiras de trabalho, a pianista e ritmicista Nina Gorter (1866-1922), acompanhou as tentativas de continuidade da escola de Hellerau¹²⁸ e abriu um Instituto Dalcroze em Berlim em 1915. Na cidade, Marie Adama van Scheltema já ensinava Rítmica na escola fundada em 1914 por Toni Zander (que se tornou a Berliner Dalcroze-Schule em 1917). Junto a Charlotte Pfeffer, Marie Adama van

¹²⁶ No original, Gerda autora utiliza “freie Einordnung”.

¹²⁷ No original, em dinamarquês: Vi kan næppe forestille os det Indtryk og -den Indflydelse, der udgik fra disse Festspil i Hellerau; de blev foranstaltet af Hellerauer Schulgemeinde for at vise Resultaterne af et Aars Fællesarbejde mellem Lærere og Elever på alle Alderstrin. Pædagoger og Kunstnere fra hele Verden mødtes den Gang i Hellerau, for at arbejde og leve med en Tid i dette Fællesskab. Tidens førende Mænd skrev i Dagblade og Tidsskrifter om deres Indtryk og de Fremtidsperspektiver, som aabnede sig ud fra dette Arbejde. Fra det Væld af Literatur, hvoriblandt Karl Storks Værk er det mest omfattende, skal her kun citeres et lille Uddrag af August Horneffer: “Die Bühnenkünstler sahen hier einen Weg, um sich die schwer vermisste Schönheit in Haltung und Bewegung anzueignen; die dramatischen Musiker und andere Künstler. interessierten sich für die rhythmisierte Plastik; die Pädagogen erkannten, dass die übungen hervorragend geeignet seien, Selbstbeherrschung, Straffheit und freie Einordnung zu lehren; Ärzte betonten den gesundheitlichen Wert; und für viele waren die Vorführungen vor allem ein gefühlsmäßiges Erlebnis, das den Drang in ihnen auslöste, mitzutun oder den übungen wenigstens öfter beizuwohnen”

¹²⁸ Mesmo com as tentativas dos envolvidos de manterem as atividades, o projeto de Hellerau foi lentamente perdendo força e acumulando dívidas. Algumas outras tentativas de reavivar o projeto, ou de fazer uso de seu teatro, ainda se seguiram até os anos 1930, mas o governo de Hitler acabou tomando posse do teatro, que foi usado pela Cruz Vermelha, e anos depois o governo soviético também o utilizou como quartel, deixando-o em condições precárias. Depois da iniciativa de retomar o uso do teatro desde os anos 1990, o teatro foi totalmente reformado e o projeto está atualmente em fase de reforma dos prédios anexos. Um histórico do projeto de Hellerau em língua inglesa está disponível no link: https://static.hellerau.org/wp-content/uploads/2020-07-14_downloadhistory_hellerau.pdf, um vídeo sobre Hellerau sob o título “Aesthetik der Existenz” produzido por Hector Solari (2016) em língua alemã está disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=6nPSH8KMGWM> e mais informações sobre o atual HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste estão disponíveis em: <https://www.hellerau.org/en/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Scheltema e Otto Blensdorf, o grupo colaborou para estabelecer a certificação profissional da Rítmica no país. Nesse contexto, Nina Gorter se encontrou várias vezes com Jaques-Dalcroze em Genebra no início dos anos 1920, para discutir com ele o conteúdo do ensino e os exames (SAUER, 2019, p. 2).¹²⁹ Com a morte de Nina Gorter em 1922 por tuberculose, Marie Adama van Scheltema e Anna Epping¹³⁰ assumiram o Seminário Dalcroze (BIBLIOTÈQUE DE GENÈVE, s.d., s.p.).

A relação entre Dalcroze e a dança foi controversa. Tendo em vista que na virada do século XIX para o século XX na Europa predominava o balé clássico e as danças de variedades (ou de cabarés), Dalcroze não se identificava com estas referências de produção artística, e conseqüentemente não considerava o que estava fazendo como dança, nem estava tentando criar uma nova arte, linguagem artística ou disciplina. Até mesmo as danças inspiradas nas pinturas dos vasos gregos que começavam a se tornar populares, para ele, tomavam das artes plásticas o “culto às poses” (DALCROZE, 1920, p. 30).

Para Dalcroze, a experiência do ritmo no corpo em movimento passava longe da estética, da seqüência de poses, da espetacularização e até mesmo da submissão das dançarinas aos coreógrafos, coreógrafas, professoras e professores. Ele relata o posicionamento de uma professora e um professor de balé com os quais teve contato:

Uma dessas professoras de balé disse-me: “O que eu não gosto nas suas alunas é que frequentemente elas dançam às vezes um pouco mais rápido, às vezes um pouco mais lento, não sabendo manter-se estritamente na métrica!”. E o mestre de balé, o senhor Staats, homem de muita inteligência, disse-me um dia que não podia servir-se das *rhythmiciennes* [ou ritmicistas] pois “elas tinham muita personalidade!”, e acrescentou, “Eu considero minhas bailarinas como marionetes cujos fios são por mim manipulados”. (JAQUES-DALCROZE, 1945, p. 84 apud MADUREIRA, 2008, p. 125)

Ao invés de atender às demandas operantes na dança naquele momento, Dalcroze colocou o foco no movimento enquanto uma experiência das potencialidades expressivas do corpo. Para Dalcroze, o que chamava de sentido rítmico-muscular, a incorporação do ritmo no corpo em movimento, seria então o material de pesquisa para uma dança “completa”:

O movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido (em nota de rodapé: o sentido cinestésico ou sensação-de-movimento),¹³¹ o sentido muscular, que controla as muitas nuances de força e velocidade dos movimentos do corpo de maneira adequada às emoções que inspiram esses movimentos e que permite que o

¹²⁹ Além das disciplinas centrais, como ritmo musical, solfejo e improvisação, os alunos eram treinados em piano, canto, violino, teoria musical, história da música e anatomia.

¹³⁰ Datas de nascimento e morte não identificadas.

¹³¹ É notável aqui que Dalcroze se refira ao sentido dos músculos em movimento como um sexto sentido, e o neurologista Alain Berthoz faça a mesma analogia em seu livro “Le Sens du mouvement”, publicado em 1997, sobre o sentido do movimento como um sexto sentido. Ambos utilizam, Dalcroze no original e Berthoz em tradução feita por Weiss em 2000, a expressão em inglês “sixth sense”.

mecanismo humano dê qualidades a essas emoções, tornando a dança uma arte completa e essencialmente humana. (JAQUES-DALCROZE, 1920, p. 27, tradução nossa)¹³²

A chamada “Plástica Animada” (no original em francês: *Plastique Animée*), como Dalcroze nomeava as produções cênicas de seu trabalho, se dava a partir de três elementos fundamentais: o tempo, o espaço e a energia, explorados em todas as possibilidades do corpo humano a partir da experiência musical. Por essa abordagem voltada para o corpo, pode-se dizer que Dalcroze ofereceu uma perspectiva diferente para o contexto da pesquisa em dança, colaborando com que suas alunas e alunos se desenvolvessem no sentido de não atender às demandas mercadológicas e estéticas de sua época, mas fazer suas pesquisas a partir de seu próprio corpo em movimento.

A lista de dançarinas de destaque na dança moderna na Europa que estudaram com Dalcroze inclui, além das alunas já apresentadas, Mary Wigman (1886-1973), Hanya Holm (1893-1992), Valeria Kratina (1892-1983) e Rosalia Chladek (1905-1995). Outras pessoas tiveram contato indireto através de parceiros de trabalho e de vida, como Rudolf Laban, que frequentou Hellerau e depois se casou e foi parceiro de trabalho da ritmicista Suzanne Perrottet, e o empresário russo Serguei Diaguilev (1872-1929), fundador dos Balés Russos, o qual, depois de várias visitas a Hellerau, contratou Marie Rambert para ajudar Vaslav Nijinski (1889-1950) a coreografar sua versão da Sagração da Primavera.¹³³

Gerda Alexander relata que seu primeiro contato com o trabalho de Dalcroze foi vendo fotografias do primeiro festival em Hellerau (ALEXANDER, 1995, p. 255-256¹³⁴) e que ficou “fascinada pelas fotos dessa performance [Orfeu e Eurídice] que foram mostradas na revista semanal Velhagen & Klasing. Especialmente as fúrias despertaram meu grande interesse” (ALEXANDER, 1985, p. 162, tradução nossa).¹³⁵

¹³² No original, em inglês: Bodily movement is a muscular experience and this experience is appreciated by a sixth sense [in the footnote: The Kinaesthetic or movement-feeling sense], the muscular sense which controls the many shades of force and speed of the movements of the body in a manner adequate to the emotions which inspire these movements, and which enables the human mechanism to give character to these emotions and thus make dance a complete and essentially human art.

¹³³ Para mais informações sobre esta colaboração, indico o artigo “The Dalcroze Method, Marie Rambert, and Le Sacre du printemps” (2014), de Selma Landen Odom, disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/mod.2014.0071>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹³⁴ Nesta fonte, Gerda aponta que o primeiro festival de Hellerau foi em 1911, mas segundo a pesquisa historiográfica de Madureira, a primeira foi em 1912, como apresentado anteriormente.

¹³⁵ No original, em inglês: I was fascinated by the pictures from this performance which were shown in the monthly magazine Velhagen & Klasing. Especially the furies had my great interest.

1.2.2 A Escola de Otto Blensdorf

Os pais de Gerda Alexander evitaram lhe falar explicitamente sobre Dalcroze e seu método, mas além das fotos mencionadas, Gerda fez parte de um dos cursos de Rítmica ministrado por Otto Blensdorf no mesmo período (GAINZA, 1997, p. 146; ALEXANDER, 1985, p. 161).

Otto Blensdorf (1871-1947) foi um professor alemão de ginástica que era amigo íntimo de Dalcroze, e se interessou pelas ideias e pelo método dele desde o início de sua elaboração. Otto Blensdorf fez parte do primeiro curso de Dalcroze em Genebra em 1906 e posteriormente em Hellerau,¹³⁶ obtendo seu certificado em Rítmica entre os anos de 1908 e 1909, o que fez dele o primeiro professor de Rítmica de origem alemã certificado por Dalcroze. Otto Blensdorf dedicou-se a ampliar a Rítmica como base para a escolarização e falar sobre o trabalho de seu amigo pela Alemanha, organizando viagens e fazendo apresentações públicas (ALEXANDER, 2014, p. 57; GAINZA, 1997, p. 146; ALEXANDER, 1989 p. 40; BLENSDORF-MACJANNET, 2016, p. 3).¹³⁷

Otto Blensdorf fez seus primeiros experimentos com sua filha mais velha, Charlotte Blensdorf (1901-1999),¹³⁸ e no ano de 1910, abriu a primeira escola de Rítmica de Dalcroze na Alemanha na cidade de Elberfeld.¹³⁹ Entre as décadas de 1910 e 1920, publicou diversos livros sobre a Rítmica para crianças, e é até hoje famoso na Alemanha por suas criações como poeta e compositor de canções infantis conhecidas como “Kinder Spiel- und Tanzlieder”.

Na década de 1910, aulas de Rítmica começaram a ser oferecidas em instituições públicas de treinamento musical, como o Conservatório de Colônia e a Escola Real de Música de Berlim,¹⁴⁰ bem como em vários institutos privados, gerando amplo interesse público pela Rítmica pela Alemanha (KUGLER, 2019, s.p.). É importante destacar aqui o trabalho de Leo

¹³⁶ Devido ao contato de Otto Blensdorf com o projeto em Hellerau, reitera-se a influência do projeto na formação de Gerda Alexander.

¹³⁷ Visto que os pais de Gerda Alexander se conheceram em uma dessas viagens organizadas por Otto Blensdorf, antes de 1908, e que Otto Blensdorf formou-se apenas em 1909, conclui-se que o mesmo tenha feito uma grande divulgação do trabalho de Dalcroze antes mesmo de ser formado no método.

¹³⁸ Nome de nascimento: Anna Julie Charlotte Blensdorf

¹³⁹ Nas fontes consultadas para esta pesquisa, a escola de Otto Blensdorf é identificada como “Otto Blensdorf Schule für rhythmische und musikalische Erziehung”, “Blensdorfschule für körperlich-musikalische Erziehung” e posteriormente “Blensdorfschule für Rhythmik”.

¹⁴⁰ Esta era a escola sede dos exames de certificação para professores e professoras de Rítmica na Alemanha, na qual Gerda Alexander também vai fazer seu exame no final dos anos 1920, como veremos a seguir no final deste capítulo.

Kestenberg (1882-1962), responsável por uma grande reforma junto ao Ministério da Cultura alemão entre os anos 1910 e 1920, atualmente conhecida como *Kestenberg-Reform*, a qual formalizou a profissionalização da música e a incluiu como matéria no currículo escolar das escolas públicas. A reforma provocou uma grande popularização da música e uma ampliação das ofertas de trabalho, o que favoreceu a presença de professores e professoras de Rítmica dando aulas desde os jardins-de-infância até o atual ensino médio (HECTOR; WEISE, s.d., p. 3).

A partir de 1915, Gerda começou a frequentar a escola de Otto Blensdorf no período da tarde, enquanto frequentava a escola formal da cidade na parte da manhã.¹⁴¹ Ela relata como foi a negociação com seus pais para começar seus estudos em Rítmica:

Como eu dançava o tempo todo, meus pais evitavam me falar sobre Dalcroze. Levei um ano para obter a permissão deles para fazer as aulas. Toda manhã, enquanto meu pai ainda estava dormindo, eu ia até ele e perguntava: “Pai, posso ir?”. Uma manhã depois de um ano ele ficou tão bravo que disse: “Faça como quiser, mas me deixe dormir.” Então me matriculei na escola Dalcroze de Otto Blensdorf, onde estudei de 1915 a 1929. (ALEXANDER, 1995, p. 256, tradução nossa)¹⁴²

Gerda Alexander descreve seu desejo em se tornar dançarina pelo método de Dalcroze e o tamanho da escola de Otto Blensdorf:

Desde os sete anos de idade, eu sabia que queria me envolver com o ritmo, ensinar dança Rítmica - eu mesma queria me tornar uma dançarina de Rítmica. Não tinha mais nada em minha cabeça. Fui para uma grande escola de educação Rítmica de acordo com o método Dalcroze, um programa que terminava com um exame estadual. Havia mil e quinhentos alunos e recebemos uma excelente educação. (ALEXANDER, 1959, p. 25, tradução nossa)¹⁴³

Neste período, a Europa vivia o segundo ano da Primeira Guerra Mundial, que durou de 1914 até 1918. A Alemanha sofreu um drástico racionamento de alimentos durante a guerra, porém a intensa atividade em torno da escola de Blensdorf era fundamental para as crianças. Charlotte Blensdorf relembra este momento nos primeiros anos de Gerda na escola

¹⁴¹ Em entrevista publicada por Jessie Delage, Gerda aponta que a escola formal era pública enquanto a escola de Rítmica de Otto Blensdorf era particular (DELAGE, 2018, p. 17).

¹⁴² No original, em inglês: Since I danced all the time anyway, my parents avoided telling me about Dalcroze. However, when I started school, I heard about his courses. It took me a year to get my parents' permission to join these classes. Every morning, while my father was still asleep, I went to him asking, “Pa, may I go?” One morning, after a year, he got so angry he said, “Do as you like, but let me sleep!” So I enrolled myself in the Dalcroze school of Otto Blensdorf, where I stayed from 1915 to 1929.

¹⁴³ No original, em dinamarquês: Fra jeg var syv år vidste jeg ill jeg ville beskæftige mig med rytmik, med instruktion af rytmiske danse - selv blive rytmisk danserinde. Jeg havde slet ikke andet i hovedet. Jeg kom til en stor skole for rytmisk opdragelse efter Dalcroze-metoden, en uddannelse, der sluttede med statseksamen. Vi var 1500 elever, og vi fik en glimrende uddannelse.

de seu pai, e destaca a importância da escola e da expressividade artística para as crianças neste período:

Gerda Alexander e seus companheiros cantavam, dançavam e atuavam em algumas dessas aulas, para aprender a observar e reconhecer os elementos de ritmo, dinâmica, som, espaço e forma nas ações espontâneas na vida cotidiana infantil e nas brincadeiras, e para construir suas aulas a partir daí. [...] Logo vieram os tempos difíceis de frio e fome, mas as aulas nas diferentes cidades continuaram como antes. Na verdade, elas se tornaram mais importantes para os jovens, pois com o movimento e a música eles podiam expressar o que sentiam, mas não conseguiam dizer com palavras. (BLENSDORF-MACJANNET, 2016, p. 3, tradução nossa)¹⁴⁴

Gerda se dedicava ainda a acompanhar um de seus professores da escola de Otto Blensdorf pelas cidades vizinhas. Ele havia recebido dois convites para ensinar na região: um para treinar atores e cantores na Escola de Teatro Louisa Dumont em Düsseldorf, onde um salão especial estava sendo construído para esta finalidade, e outro para assumir o cargo de diretor musical no conservatório da cidade de Dortmund.¹⁴⁵ Gerda conta:

Aqui no [vale do] Ruhr, era possível chegar a qualquer lugar por cinquenta centavos de bonde naquela época, para Essen ou Düsseldorf ou uma das cidades menores. Quando eu não estava no teatro, ia com um amigo para onde um professor de Blensdorf estava ensinando: era sempre a mesma aula em dias diferentes, em lugares diferentes, e ele fazia vista grossa. Assim, eu fazia aulas quase todos os dias. (ALEXANDER, 1989, p. 44, tradução nossa)¹⁴⁶

Essa atitude de “vista grossa” dos professores, de deixar os alunos estenderem seu cronograma de aulas, aprofundou os vínculos com a escola e também entre os alunos:

O Sr. Blensdorf fazia vista grossa. Ele sabia que não poder ir à aula era considerado a pior coisa para nós. Tínhamos elaborado todo um sistema de avisar uns aos outros para não sermos esquecidos em casa! Outro dia, encontrei uma carta de meus pais perguntando sobre meus desejos de lembrança das férias: “De agora em diante e para sempre, só quero poder ir ao Sr. Blensdorf?”. Naquela época, não conhecíamos o termo Rítmica, nós, crianças, procurávamos o Sr. Blensdorf. (ALEXANDER, 1996, p. 9 e 11, tradução nossa)¹⁴⁷

¹⁴⁴ No original, em inglês: Gerda Alexander and her comrades sang, danced and acted in some of these classes, to learn to observe and to recognize the elements of rhythm, dynamics, sound, space and form in a child's spontaneous actions in daily life and play, and to build their lessons from there. [...] Hard times of cold and hunger soon struck, but the lessons in the different towns went on as before. In fact, they became more important to the young, as in movement and music they could express what they felt but could not say in words.

¹⁴⁵ Algumas das fontes consultadas afirmam que foi Otto Blensdorf que recebeu esses convites e outras que foi um professor da escola. A narrativa do texto foi feita com base na descrição de Gerda Alexander.

¹⁴⁶ No original, em alemão: Hier im Ruhrgebiet kam man damals für fünfzig Pfennig mit der Straßenbahn überallhin, nach Essen oder Düsseldorf oder in einen der kleineren Orte. Wenn ich nicht im Theater war, fuhr ich mit einer Freundin dahin, wo ein Blensdorf-Lehrer unterrichtete: es war immer derselbe, der an verschiedenen Tagen in verschiedenen Orten Stunden gab, und der drückte ein Auge zu. So hatte ich fast jeden Tag Unterricht.

¹⁴⁷ No original, em alemão: Herr Blensdorf drückte ein Auge zu. Er wusste, dass es für uns zu Hause als schwerste Straße galt, nicht in den Unterricht gehen zu dürfen. Wir hatten ein ganzes System von gegenseitigen Einladungen ausgearbeitet, um Zuhause nicht vermisst zu werden! Neulich fand ich einen Brief von meinen Eltern, die nach meinen Wünschen für ein Mitbringsel aus den Ferien gefragt hatten: Von jetzt an und für immer

As atividades artísticas continuaram intensas de tal forma que foi durante a guerra que Gerda Alexander assistiu sua primeira ópera por volta de 1917. Seu relato desta experiência revela como sua análise deste trabalho cênico estava, desde o início, fundamentada nos conteúdos da Rítmica:

Aos nove anos de idade eu assisti minha primeira ópera, Carmen de Bizet. Naquele momento, eu tinha recebido educação Rítmica de Jaques-Dalcroze por dois anos, e eu era capaz de observar a desarmonia nas expressões vocais e corporais dos artistas, seus padrões de movimento vazios e estereotipados. Eu queria encontrar uma maneira de expressar e interpretar toda a escola de nuances musicais, rítmicos, melódicos e harmônicos com o corpo. (ALEXANDER, 1985, p. 138, tradução nossa)

Foi também por volta de 1917 que Gerda Alexander foi encaminhada para a cidade de Montreux, na Suíça. Com a guerra, os hotéis da cidade perderam sua clientela e foram adaptados para oferecer serviços de saúde diversos, como o atendimento de veteranos de guerra ou crianças debilitadas da região. Gerda Alexander tinha intolerância a lactose, sofria de crises hepáticas constantes e contraía gripe várias vezes a cada inverno, o que, segundo ela, estava parcialmente relacionado à escassez de alimentos durante a Primeira Guerra Mundial. Até em um contexto de tamanha adversidade, Gerda encontrava maneiras de se expressar e de se envolver, dadas as devidas proporções, com produções artísticas:

Apesar de ter contraído imediatamente uma hepatite - agravada talvez pelo chocolate, leite e manteiga que nos davam - que me obrigou a permanecer de cama durante cinco semanas, passei uma temporada maravilhosa naquele belíssimo lugar. Da minha cama se viam as montanhas, os Dents du Midi. Duas vezes por semana, as crianças eram convidadas pelas famílias estrangeiras que viviam nos hotéis durante a guerra; para agradecer-lhes pelo chocolate e massas que nos ofereciam, interpretávamos contos de fadas, dançando-os. Para a representação [ou apresentação] utilizávamos, com meus companheiros de folguedos, o grande salão do Palace Hôtel de Montreux. (GAINZA, 1997, p. 28)

Em uma segunda fonte, Gerda narra que “foi natural que eu imediatamente ensaiasse Rítmica e peças de contos de fadas com minhas companheiras para nossos convidados” (ALEXANDER, 1966, p. 11, tradução nossa).¹⁴⁸ Visto que ela fazia a encenação de contos de fadas no ambiente familiar, conclui-se que ela dirigiu e se apresentou como parte do elenco também nestas apresentações.

wünsche ich mir nur, in den Herrn Blensdorf gehen zu dürfen. Damals kannten wir den Ausdruck Rhythmik nicht, wir Kinder gingen in den Herrn Blensdorf.

¹⁴⁸ No original, em alemão: war es natürlich, dass ich sofort Rhythmik und Märchenspiele mit meinen Kameradinnen für unsere Gäste einstudierte.

A Primeira Guerra Mundial terminou em 1918, quando Gerda tinha 10 anos de idade. Ela relata que durante sua adolescência ela teve uma intensa agenda de atividades não só relacionada à escola de Rítmica como também à escola formal. Ela foi eleita representante primeiro de sua turma e depois dos alunos de toda a escola, sendo escolhida pelos colegas. Ela organizava reuniões e atividades extracurriculares que complementavam o plano de aulas, e se envolveu em atividades como uma exposição das obras do pintor e teórico de arte Albrecht Dürer (1471-1528) e a contratação de especialistas para falar sobre a obra do autor e estadista Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) no último ano da escola. Ela tinha interesses diversos, mesmo com sua preferência pela Rítmica, e se dedicava a desenvolver a si mesma e aos demais, assumindo múltiplas responsabilidades (DELAGE, 2018, p. 17 e 26).

A partir de 1922, aos 14 anos de idade, Gerda Alexander começou a se aproximar das atividades, das viagens, das produções cênicas e também como professora assistente da escola de Blensdorf, incluindo suas filiais (GAINZA, 1997, p. 164).¹⁴⁹ Por volta de 1923, Gerda dirigiu sua primeira peça aberta ao público. Ela relata:

A primeira oportunidade de testar minhas próprias ideias veio com 15 anos. Eu convenci o diretor da escola¹⁵⁰ a me deixar performar os dois primeiros atos de Hänsel e Gretel de Humperdinck com minha turma. Isso substituiria a comédia clássica, dirigida por um dos professores. Quatro meses maravilhosos se seguiram com ensaios todas as tardes no congelante salão. A orquestra consistia em um violino, um violoncelo, e eu no piano. As críticas dos jornais locais foram da opinião que nosso arranjo era mais adequado para esta ópera do que a orquestra Wagneriana de Humperdinck! (ALEXANDER, 1985, p. 138, tradução nossa)¹⁵¹

Gerda Alexander começou a se envolver também com a agenda artística da região. A cidade de Elberfeld e a vizinha Barmen eram um conglomerado de distritos no oeste da Alemanha, que contavam com uma agenda artística fervorosa, mobilizada principalmente pelos cidadãos organizados em forma de sociedades ou de forma independente. Atividades de dança, teatro, literatura, ópera, música e pintura faziam parte do cotidiano dos moradores, com incluindo a agenda dos dois teatros estatais que se uniram em 1919, criando o Vereinigten Stadttheatern Barmen-Elberfeld (em português: Teatros Municipais Unidos de

¹⁴⁹ Nesta referência, são identificadas as filiais da escola de Blensdorf nas cidades de Barmen-Elberfeld, Essen, Düsseldorf, Colônia, Remscheid, Solingen etc. Foi consultada também a versão original do texto em língua inglesa, mas não foi possível identificar o período de funcionamento destas filiais nem as atividades específicas de Gerda Alexander em cada uma delas no contexto desta pesquisa.

¹⁵⁰ Gerda Alexander não deixa claro se esta escola era a de Otto Blensdorf ou a escola formal.

¹⁵¹ No original, em inglês: The first chance to test my own ideas came at the age of fifteen. I persuaded the school principal to allow me to perform the first two acts of Humperdinck's Hänsel and Gretel with my class. This would replace the classical comedy, directed by one of the teachers. Four wonderful months followed with rehearsals every afternoon in the icy cold aula. Our troubles in the aftermath of the first world war were forgotten. The orchestra consisted of one violin, one cello and myself at the piano. Local newspaper critics were of the opinion that our arrangement was more suitable for this opera than Humperdinck's Wagnerian orchestra!

Barmen-Elberfeld). Mais tarde, em 1930, Barmen-Elberfeld foi renomeada para Wuppertal, incluindo a incorporação dos vilarejos de Ronsdorf, Cronenberg e Vohwinkel.¹⁵²

Gerda Alexander acompanhou as atividades do cenário artístico local no final da década de 1910 e início da década de 1920, com destaque à agenda dos teatros. Ela aponta:

Assim que as aulas acabavam, eu corria para o teatro em Wuppertal para assistir aos ensaios. Quase todos os dias depois da escola. Aprendi muito lá, tanto na música quanto no teatro. (DELAGE, 2018, p.17, tradução nossa)¹⁵³

A escola de Blensdorf fazia duas grandes apresentações anuais nos teatros estaduais de Barmen-Elberfeld, o que proporcionou a participação dos alunos na peça *Peer Gynt*, do dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906), nas danças folclóricas, nas danças na tenda de Anitra como nas cenas dos trolls (ALEXANDER, 1996, p. 9). Charlotte Blensdorf descreve o ambiente social nestes anos:

A jovem Gerda e seus companheiros se divertiam intensamente com a companhia dos artistas da Ópera e do Teatro de sua cidade, demonstrando-lhes uma ilimitada admiração e afeto. Desde estes dias, o famoso maestro Fritz Zweig e Tilly de Garmo,¹⁵⁴ uma grande atriz, ingressaram no círculo de seus amigos íntimos, assim como outros artistas, homens e mulheres, de muitos outros países, de renome internacional. (BLENSDORF-MACJANNET *In*: GAINZA, 1997, p. 147)

Gerda Alexander relata como a cena artística em Wuppertal lhe proporcionou assistir às apresentações das companhias e das escolas de dança da época, destacando também o papel dos congressos internacionais de dança para a difusão e circulação das pesquisas:

Durante os anos depois da primeira guerra mundial eu vivi em Wuppertal, na Alemanha Ocidental, um centro para o desenvolvimento da dança moderna livre. Meus amigos e eu íamos assistir uma performance ou uma estréia de dança todos os dias. Eu entrei em contato com todas as diferentes escolas de dança moderna nos grandes congressos de dança, nos quais nossa escola também participava. (ALEXANDER, 1995, p. 257)¹⁵⁵

¹⁵² O teatro de Barmen foi afetado pelos bombardeios durante a segunda guerra mundial, e foi reconstruído entre 1954 e 1956 em uma outra localização. Em 1973, a dançarina Pina Bausch foi contratada para assumir a direção da companhia do teatro Opernhaus Wuppertal, hoje “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch”, reestabelecendo a cidade de Wuppertal no cenário artístico internacional a partir dos anos 1970 e 1980. Para a relação entre o período de Gerda Alexander e de Pina Bausch em Wuppertal, indico a leitura do livro do pesquisador alemão Michael Okroy, “... damit die Träume atmen können: vom Stadttheater Barmen zum Opernhaus Wuppertal” (Born Verlag, 2009).

¹⁵³ No original, em francês: A partir de ce moment-là, sitôt l'école terminée, je courais au théâtre de Wuppertal pour assister aux répétitions. Pratiquement chaque jour après l'école. J'y ai appris énormément, en musique comme en théâtre.

¹⁵⁴ Fritz Zweig (1893-1984) foi maestro e diretor alemão, que dirigiu a Ópera de Barmen-Elberfeld entre 1921 e 1923, e Tilly de Garmo (1888-1990) foi atriz, cantora de ópera com voz de soprano e professora de canto alemã. Os dois se casaram e foram trabalhar em Praga em 1924, e continuaram em contato com Gerda Alexander ao longo da vida (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA).

¹⁵⁵ No original, em inglês: During the years after the first World War, I lived in Wuppertal, West Germany, a center for the development of modern free dance. My friends and I went to a performance or to a new dance premiere every day.

É possível perceber que a infância e a adolescência de Gerda Alexander foram marcadas pelos seus estudos em Rítmica, pelo contexto artístico da região e pelas iniciativas de Gerda Alexander de dirigir e apresentar-se em cena. A escola de Otto Blensdorf estava bem articulada com os teatros e proporcionava aos alunos uma participação ativa no contexto local, proporcionando oportunidades com as quais Gerda Alexander também se envolveu.

Foto 9 - Alunas de Charlotte Blensdorf na escola de Otto Blensdorf por volta de 1922, possivelmente com a presença de Gerda Alexander.



Fonte e créditos: Tufts Archival Research Center, Tufts University. Disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/images/6682xc93n>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

1.3 DANÇA MODERNA ALEMÃ, A ENDOCARDITE E A CONTEMPORANEIDADE DE GERDA ALEXANDER

Durante toda a década de 1920, Gerda Alexander participou dos congressos internacionais de dança que aconteciam em sua cidade e pela Alemanha.¹⁵⁶

Um congresso de destaque nos anos 1920 foi o Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen, que aconteceu em 1926 na cidade de Düsseldorf, na Alemanha. O congresso ficou conhecido pela combinação dos temas centrais do congresso na abreviação GESOLEI: *GESundheitspflege* (em português: saúde pública), *SOziale Fürsorge* (em português: “bem-estar social”) e *LEIbesübungen* (em

¹⁵⁶ Um termo amplamente utilizado para referenciar as pesquisas em dança pela Alemanha neste período é “*Ausdruckstanz*” (em português: Dança expressionista), fazendo referência ao movimento expressionista que instituiu de forma transversal em diversas linguagens artísticas, como as artes visuais, a literatura e o teatro. Dois dos artistas da dança que são mais comumente relacionados à *Ausdruckstanz* pelos historiadores são Rudolf Laban e Mary Wigman, mas o termo também era amplamente utilizado no período, como veremos a seguir em uma referência à escola de Loheland. Para as relações entre a *Ausdruckstanz* e a dança no Brasil, recomendo a tese de mestrado da Dra. Carmen Paternostro Shaffner publicada pela EDUFBA sob o título “A Dança Expressionista. Alemanha e Bahia” (2012).

português: “práticas corporais”), e reuniu oito milhões de participantes.¹⁵⁷ O evento é visto de maneira controversa pelos historiadores pois, após o fracasso da Alemanha na Primeira Guerra, o evento reuniu, entre outras pessoas, alguns interessados pelo pensamento médico higienista e eugenista com inclinações nacionalistas, na tentativa de resgatar o “corpo saudável do povo alemão”. No contexto da dança, os programas da GESOLEI identificam Bess Mensendieck, Rudolf Bode, Hinrich Medau, Anna Herrmann, a escola de Loheland, Hedwig Kallmeyer, Mary Wigmann, Rudolf von Laban, Elsa Gindler, entre outras apresentações. Como veremos adiante, este tipo de discurso não era do interesse da maioria dos pesquisadores da dança deste período.¹⁵⁸ A escola de Otto Blensdorf participou da GESOLEI com uma apresentação intitulada “Lição Rítmica – Sistema Dalcroze”, na qual Gerda Alexander fez parte (GUINAND, 2021, p. 19-20; ALEXANDER, 1989, p. 48).

Gerda Alexander se refere repetidamente a suas observações das diferentes escolas de dança moderna nos congressos internacionais de dança como as origens da criação da Eutonia. Para ela, era notável que era possível identificar os alunos e alunas com seu “grupo”. Aponto aqui duas descrições com diferentes nuances apresentadas por Gerda. Na primeira, ela faz uma referência ao ensino do balé clássico:

Eu entrei em contato com todas as diferentes escolas de dança moderna nos grandes congressos de dança, nos quais nossa escola também participava. Eu também percebi, entretanto, as limitações desses grupos. No saguão dos hotéis, você poderia ver pessoas de diferentes escolas - [Mary] Wigman, [Rudolf] Laban, [a escola de ginástica para mulheres de] Loheland, [Bess] Mensendieck, [Hade] Kallmeyer, etc. - e cada um deles tinha as mesmas características de movimento típicas do seu grupo. Mesmo que a ideia fosse liberar a personalidade, eles estavam nada mais do que imitando a expressão de seus professores sem sua própria individualidade, assim como o estilo do balé era limitado anteriormente. Então, logo no início, eu pensei que deveria haver algo errado com a pedagogia dessas escolas. (ALEXANDER, 1995, p. 257, tradução nossa)¹⁵⁹

¹⁵⁷ O vídeo de divulgação oficial do congresso com o título “Walter Ruttmann & Julius Pinschewer: Der Aufstieg (1926)” está disponível no Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=-EQsdo_kHcc. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁵⁸ Desta lista, os únicos que não serão apresentados neste texto (por não terem sido identificados por Gerda Alexander nas fontes consultadas para esta pesquisa) são Rudolf Bode (1881–1971), aluno de Dalcroze formado em Hellerau que depois criou seu método de ginástica próprio e filiou-se ao movimento nazista, e Hinrich Medau (1890-1974), que deu aulas na escola de Bode em Munique, e depois abriu sua escola, a “Escola Medau”, desenvolvendo seu método próprio na parceria de sua esposa Senta Medau. Segundo Guinand, tanto Bode quanto Medau tinham uma colaboradora fiel na pessoa de sua esposa, que dificilmente é mencionada na documentação. No caso do casal Medau, a esposa teve o mesmo treinamento que seu marido e trabalhou muito, mas “apenas” na prática e “no chão” (2021, p. 16).

¹⁵⁹ No original, em inglês: every day. I came in contact with all the different schools of modern dance at the great dance congresses, in which our school also participated. I also noticed, however, the limitations of these groups. In the hotel lobbies you could see the persons of the different schools - Wigman, Laban, Lobeland, Mensendieck, Kallmeyer, etc. - and every one of them had the same movement characteristics, typical of their group. Although their idea was to free the personality, they were nonetheless imitating their teachers’ expression without expressing their own individuality, just as the ballet style was imitated in older time. Therefore, at a very early stage, I thought that there must something wrong in the pedagogy of these schools.

Para ela, era notável que os treinamentos proporcionados pelas escolas imprimia traços comuns nos trejeitos das alunas e dos alunos, algo que ela reconhecia até mesmo fora do palco, nos vestiários, como ela descreve:

Nos diversos seminários em que participei, pude observar o trabalho interessante das outras escolas, notadamente as de Mary Wigman, de [Rudolf] Laban e [da escola] de Loheland. Havia a cada ano um congresso importante, e fiquei muito impressionada com o que ouvia e o que os alunos pretendiam realizar com seu trabalho. Eles tinham a intenção de desenvolver suas personalidades, mas sempre reparei que, até mesmo nos salões do hotel onde se dava o congresso, era possível saber a qual escola as pessoas presentes pertenciam, simplesmente observando seu jeito de se mover e de comportar. Não encontrando muito espaço para a expressão pessoal, comecei a pensar que não se podia pretender liberar a personalidade de alguém convidando-o a se tornar a cópia de seu mestre. (ALEXANDER, 2014, p. 58)

O desenvolvimento de formas de aprendizado que dão autonomia para a pessoa que aprende era importante para Dalcroze, como vimos anteriormente em suas reflexões sobre o ensino da dança. Conseqüentemente, pode-se considerar que Gerda Alexander observou a problemática da pedagogia a partir de suas reflexões como ritmicista e professora de Rítmica.¹⁶⁰ Enquanto ela não se envolveu profundamente com os estudos relacionados à dança moderna alemã, ela se manteve atualizada das pesquisas das e dos artistas, e de suas escolas pela Alemanha. A seguir, apresenta-se um breve histórico das referências indicadas por Gerda Alexander.

1.3.1 A dança moderna aos olhos de Gerda Alexander

Observemos como se deram os encontros de Gerda Alexander com as pesquisas de Elsa Gindler, Rudolf Laban, Mary Wigman, Bess Mensendieck, a escola de Loheland e Anna Herrmann, seguida de uma análise da atitude de contemporaneidade de Gerda Alexander em relação ao seu contexto artístico.

Elsa Gindler¹⁶¹ (1885-1961) nasceu em Berlim e estudou com Hade (Hedwig) Kallmeyer (1881–1976), que por sua vez tinha estudado com Genevieve Stebbins (1857-1934) nos Estados Unidos. Seguindo uma linhagem de trabalhos corporais que vinham se desenvolvendo do final do século XIX para o início do XX, a estadunidense Genevieve Stebbins combinou principalmente os estudos de François Delsarte (1811-1871) e da ginástica

¹⁶⁰ No capítulo 2, será apresentada também a conexão de Dalcroze com as pesquisas da Nova Pedagogia, num contexto intelectual com o qual Gerda Alexander também se envolveu na Dinamarca.

¹⁶¹ O negrito será utilizado para facilitar a identificação.

sueca de Ling¹⁶² sob uma nova perspectiva, dando ao seu trabalho o nome de *Harmonic Gymnastics* (em português: Ginástica Harmônica), voltada às mulheres. A jovem alemã Hade Kallmeyer teve acesso ao livro de Stebbins, “The Genevieve Stebbins System of Physical Training” (1899) e, entre 1906 e 1907, Kallmeyer foi estudar com Stebbins em Nova Iorque, nos Estados Unidos, obtendo seu diploma em 1907, ano em que Stebbins se aposentou da escola. Nessa época, Stebbins se mudou para a Inglaterra e Kallmeyer seguiu com ela. Três anos depois, Kallmeyer abriu sua escola de Ginástica Rítmica em Berlim, a Kallmeyersche Seminar für Harmonische Gymnastik (em português: Seminário de Ginástica Harmônica de Kallmeyer) em 1910, na qual Elsa Gindler foi aluna e assistente.

Três anos depois, em 1913, Gindler também abriu sua escola na cidade, o Institut für Harmonische Gymnastik (em português: Instituto de Ginástica Harmônica), em parceria com Louise Bialonsky (MULLAN, 2017, p. 162). Com o passar dos anos, sua pesquisa foi ganhando contornos autorais, e foi uma das pesquisadoras de grande relevância na dança e nas pesquisas corporais que se deram na Alemanha no início do século XX, sendo considerada uma das pioneiras do que foi posteriormente denominado como campo das Somáticas (MULLAN, 2017; HANNA, 1986).^{163,164}

Gerda Alexander teve dois encontros com Elsa Gindler, um nos anos 1920 e outro nos anos 1950. Sobre o primeiro encontro, Gerda foi questionada se trabalhou alguma vez com Elsa Gindler, ao qual ela negou e lembrou:

Eu só pude ver uma aula uma vez. Isto foi em Berlim. Eu tinha dezesseis anos e cheguei tarde demais para a aula dela. Eu era terrivelmente tímida, mas finalmente decidi abrir a porta e escorregar para um assento bem perto. Na lição do meio, Elsa Gindler disse a todos os alunos: “Se você é tímido, deve sempre pensar: ‘o outro é tão grande burro quanto eu’”. Após a aula, falamos um pouco, mas nem uma palavra sobre meu atraso. O conselho de Gindler sobre o burro me ajudou muito em minha vida. (ALEXANDER, 1995, p. 271, tradução nossa)¹⁶⁵

¹⁶² Mais sobre a ginástica sueca de Ling no capítulo 2.

¹⁶³ O artigo de Kelly Jean Mullan, “Somatics herstories: Tracing Elsa Gindler’s educational antecedents Hade Kallmeyer and Genevieve Stebbins” (2017), apresenta mais detalhes sobre o histórico de estudos de Elsa Gindler.

¹⁶⁴ Segundo Guinand, entre as alunas de Elsa Gindler estavam várias esposas de psicanalistas de renome, e foi assim que seu trabalho corporal encontrou caminho nos círculos dos analistas, notadamente Wilhelm Reich, Erich Fromm e Fritz Perls (2021, p. 32).

¹⁶⁵ No original, em inglês: I was only once allowed to see a lesson. This was in Berlin. I was sixteen, and came too late to her lesson. I was terribly shy, but at last I decided to open the door and glide to a seat nearby. In the middle lesson, Elsa Gindler said to all the pupils: “If you are shy, you should always think, ‘the other is just as a great a donkey as I am’”. After the lesson, we spoke some words together, but not a word about my coming too late. Gindler’s advice about a donkey helped me very often in my life.

Um segundo relato de Gerda Alexander sobre esta mesma experiência foi compartilhado por Raymond Murcia:¹⁶⁶

Durante uma entrevista que ela [Gerda Alexander] nos deu em Talloires para a revista E.P.S. (Educação Física e Esporte), ela nos disse que um dia assistiu a uma aula dada por Elsa Gindler em Berlim, que era a professora de Lili Ehrenfried que mais tarde veio a Paris. Henriette Goldenbaum também esteve presente. “Fiquei impressionada”, disse ela, “por esta senhora que estava interessada em relaxar e que trabalhava no contato com as bolas. Muitas das minhas ideias atuais foram inspiradas por esta sessão”. (GUINAND, 2021, p. 29, tradução nossa)¹⁶⁷

Já sobre o encontro nos anos 1950, Gerda Alexander menciona também o trabalho de Heinrich Jacoby (1889-1964), músico e psicopedagogo alemão que deu aulas na Escola de Dalcroze em Hellerau, depois continuou sua própria pesquisa em parceria com Elsa Gindler a partir dos anos 1920. Gerda havia indicado um aluno para Jacoby, e nessa descrição, relata como foi o encontro com ambos:

Em 1957, escrevi para ela [Elsa Gindler] e lhe disse quantas vezes em minha vida lhe agradei por este bom conselho [sobre o burro, nos anos 1920] e que gostaria de falar com ela em Gstaad sobre um convite para dar uma oficina em Copenhague. Assim, fui a Gstaad em um dia de folga de meus cursos anuais de verão na França. Eu também ia conversar com Heinrich Jacoby, a quem eu havia enviado um jovem pedagogo de música talentoso que recebeu uma bolsa para meio ano de estudos. Eu lhe disse que o melhor conselho que eu tinha para dar a ele era trabalhar com Jacoby. Tive que pegar um trem às 4:00 da manhã para chegar em Gstaad às 10:00, hora que Jacoby me reservou. Eu poderia contar uma longa história sobre este encontro. Jacoby, que também era aluno de Dalcroze, me deixou esperar uma hora e meia e ficou muito zangado comigo por eu ter enviado este aluno, pois ele só queria trabalhar com pessoas que queriam mudar completamente suas vidas. Bem, todos têm o direito de escolher seus alunos, e terminamos como amigos e ainda somos bons colegas. Depois vi Elsa Gindler, que me disse que tinha recebido minha carta, mas que não queria trabalhar com pessoas que ensinavam ginástica. Então... Gstaad é um lugar lindo, e eu aproveitei meu almoço em um lindo jardim ao ar livre. (ALEXANDER, 1995, p. 271-272, tradução nossa)¹⁶⁸

¹⁶⁶ Raymond Murcia (1932-2015) foi eutonista, professor de educação física e de Kinomichi francês.

¹⁶⁷ No original, em francês: Lors d'un entretien à Talloires, qu'elle nous accorde pour la revue E.P.S (Education physique et sport), elle nous dit avoir assisté un jour, à Berlin, à une leçon que donnait Elsa Gindler, qui fut le professeur de Lili Ehrenfried venue par la suite à Paris. Henriette Goldenbaum était également présente. “Je fus impressionnée, dit-elle, par cette dame qui s'intéressait à la relaxation et qui travaillait le contact avec les balles. Beaucoup de mes idées actuelles furent inspirées par cette séance”.

¹⁶⁸ No original, em inglês: In 1957, I wrote to her and told her how many times in my life I've been thankful to her for this good advice and that I would like to talk to her in Gstaad about an invitation to give a workshop in Copenhagen. So I went to Gstaad on a free day from my yearly summer courses in France. I was also to talk with Jacobi to whom I had sent a young gifted music pedagogue who got a stipend for half a year's study. I told him the best advice I could give him was to work with Jacobi. I had to take a train at 4:00 in the morning to arrive at Gstaad at 10:00, the time Jacobi had given me. I could tell a long story about this meeting. Jacobi, who was also a pupil of Dalcroze, let me wait one hour and a half and was very cross with me that I had sent this pupil as he only wanted to work with persons who wanted to change their lives completely. Well, everybody has a right to choose their pupils, and we finished as friendly and still good colleagues. Then I saw Elsa Gindler, who told me that he had got my letter, but she didn't want to work with persons who taught gymnastics. So ... Gstaad is a beautiful place, and I enjoyed my lunch in a beautiful garden in the open air.

Visto que Gerda Alexander dava aulas para pessoas que ensinavam ginástica nos países nórdicos, como será apresentado no capítulo 2, possivelmente este seria um dos perfis do público da oficina que Gerda Alexander organizaria para Elsa Gindler em Copenhague nos anos 1950.

A eutonista Marie-Claire Guinand e o eutonista Jean-Marie Huberty reconhecem possíveis referências do trabalho de Elsa Gindler nas pesquisas de Gerda Alexander, principalmente pelo trabalho a partir das sensações corporais, tendo o “sentir” como referência (HUBERTY, 2023), e o uso de objetos, como apresentado na citação acima. Uma possível ligação entre Gerda e o trabalho de Elsa Gindler tenha sido feita por sua aluna Henriette Goldenbaum (1898-1995), que esteve presente nesta aula de Gindler relatada por Gerda, deu aulas para ela nos cursos de Charlotte Blensdorf¹⁶⁹ e foi sua amiga pelos anos seguintes (SCHAEFER, s.d.), visto que Gerda Alexander assistiu uma única aula de Elsa Gindler.

Rudolf Laban (1878-1958) nasceu no Império Austro-Húngaro e fez parte do exército, do qual se afastou para estudar arquitetura. Laban teve interesse na dança desde jovem, e se envolveu em diferentes movimentos artísticos pela Alemanha e pela França. Laban esteve em Hellerau, e neste período conheceu Suzanne Perrotet, com quem se casou e foi parceiro de trabalho. Na Suíça, sua escola no Monte Veritá tornou-se um vórtice de artistas, intelectuais, naturalistas e anarquistas entre 1913 e 1919. Depois de 1919, sua carreira na dança decolou, e dirigiu companhias, uma escola, um coral de movimento para amadores, escreveu artigos e livros, se apresentou e criou obras de dança. Em 1927, mudou-se para Berlim, abrindo o Choreographisches Institut (PRESTON-DUNLOP, s.d., s.p.). Entre seus colaboradores destacam-se Mary Wigman, Kurt Jooss (1901-1979) e Suzanne Perrotet.¹⁷⁰

Gerda Alexander se refere à pesquisa de Laban, e como o afastamento dela da música pelos parâmetros de Dalcroze teve similaridade com as pesquisas de Laban:

¹⁶⁹ Os cursos de Charlotte Blensdorf serão apresentados adiante no texto.

¹⁷⁰ Durante o governo de Hitler, Laban assumiu a direção do Teatro Estatal de Berlim e preparou uma coreografia para a abertura dos Jogos Olímpicos de 1936, mas quando Joseph Goebbels (1897-1945), ministro da propaganda nazista, assistiu um dos ensaios, banuiu a apresentação e a presença de Laban no país, o que o fez fugir para França e depois para a Inglaterra em 1937. Na Inglaterra, Laban foi acolhido por Kurt Jooss na Dartington Arts School, depois abriu sua escola The Art of Movement Studio primeiro em Manchester depois em Addlestone. Em seus últimos anos, voltou-se para os estudos do movimento como comportamento, estudando as necessidades dos trabalhadores industriais e pacientes psiquiátricos. Neste contexto, Laban desenvolveu sua Teoria do Esforço e criou um sistema de análise e registro escrito do movimento, conhecido como Labanotation (em português: Notação de Laban) (PRESTON-DUNLOP, s.d., s.p.). Sua escola fundiu-se com a Trinity College of Music em 2005, e é hoje a Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance - mais informações no site: <https://www.trinitylaban.ac.uk/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Laban era casado com uma das primeiras professoras de Dalcroze, Suzanne. Ela ainda está ensinando em Zurique. Eu a vi lá recentemente quando Rosalia Chladeck apresentou seu grupo de dança. Laban foi para a Inglaterra depois da guerra, onde seu trabalho em prol do movimento livre e das danças em grupo foi incluído na educação escolar. Ele também estava interessado na economia dos movimentos dos trabalhadores. Acho que naquela época Irmgard Bartenieff trabalhava com ele. Ela estava especialmente interessada na notação de movimento de Laban [a Labanotation]. Laban foi o grande criador da dança sem música. Concordo com ele na ideia de que, se você se move apenas com música, é difícil desenvolver sua própria expressão musical. [...]

[Bersin] Sua própria música interna.

[Alexander] Sim. Por esse motivo, não usamos música em nossos “estudos de Eutonia”. Somente em um estágio bem mais avançado, quando já desenvolvemos nossa própria dinâmica e nossas próprias intenções, começamos a trabalhar e a nos adaptar à música.

[Bersin] Foi nessa época que você sentiu que começou a desenvolver sua perspectiva única?

[Alexander] Sim, você pode muito bem fazer música e movimento como um movimento vivo, não estereotipado, como as técnicas de balé, de modo que você realmente expresse a dinâmica, a forma e a melodia. Mas quando seu corpo está livre das limitações da tensão, você tem sua própria dinâmica de movimento. Nem sempre é necessário pegar da música. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA)^{171, 172}

Assim descreve Gerda Alexander o seu distanciamento da música:

Meu trabalho se desenvolveu em direção à consciência corporal. Nisso eu estava me afastando um pouco de Emile Jaques-Dalcroze para quem o importante era a exatidão do movimento para a música. Era essencial para mim descobrir primeiro os meios e as possibilidades do corpo para cada um e o que ainda não estava suficientemente desenvolvido. E então ouvir a

¹⁷¹ No original, em inglês: Laban was married to one of the first Dalcroze teachers, Susanne. She is still teaching in Zurich. I saw her there lately when Rosalia Chladeck presented her dance group. Laban went to England after the war where his work for free movement and group dances got included in school education. He was also interested in economizing labor movements. I think at that time Irmgard Bartineff worked with him. She was especially interested in the Laban movement notation. Laban has been the great creator of dance without music. I agree with him in the idea that if you move only to music, it is difficult to develop your own musical expression. [...] / [Bersin] Your own internal music. / [Alexander] Yes. For that reason we do not use music in our “Eutony studies”. Only at a much later stage, when we have developed our own dynamics and our own intentions, we begin to work and adapt to music. / [Bersin] Was that the time when you felt you began to develop your unique perspective? / [Alexander] Yes, you can very well make music and movement as a living movement, not stereotyped, as ballet techniques, so that you really express the dynamic, the form and the melody. But when your body is free from the limitations of tension, you have your own movement dynamics. It is not always necessary to take it from music.

¹⁷² As citações que fazem referência a David Bersin nesta dissertação dizem respeito a entrevista feita por ele e publicada no livro “Bone, Breath And Gesture: Practices of Embodiment”, organizado por Don Hanlon Johnson (1995). Devido a algumas omissões significativas por parte do autor ou do organizador, em algumas citações desta dissertação foi feita a escolha de citar o trecho da entrevista no seu original, sendo identificada sua fonte no Arquivo Nacional da Dinamarca, como nesta sobre Rudolf Laban.

dinâmica do tempo e transformar isso em movimento corporal. (DELAGE, 2018, p. 29, tradução nossa)^{173, 174}

É interessante destacar como Gerda Alexander nunca se aprofundou nos estudos de Laban, observando seu trabalho nos congressos internacionais e acompanhando ao longo dos anos. Ela aponta especificamente a questão da separação entre a música e a dança e a “economia dos movimentos dos trabalhadores” como algo que ela também tivesse interesse, mesmo que com abordagens, princípios e caminhos de pesquisa distintos.¹⁷⁵

Mary Wigman (1886-1973) começou a estudar dança na escola de Dalcroze em Hellerau, obtendo a certificação como professora de Rítmica. Interessada na dança desvinculada da música, Mary Wigman saiu da escola e, por recomendação da esposa de um amigo, foi para a escola de Rudolf Laban no Monte Verità em 1913. Laban expressou seu pesar quando Mary Wigman lhe mostrou seu certificado como professora de Rítmica Dalcroze. Ele disse a ela que via nela uma artista que pertencia ao palco (MOSCOVICI, 1989, p. 11), o que a fez decidir estudar com ele e depois trabalhar como sua assistente, criando também alguns solos.¹⁷⁶

Com a Primeira Guerra Mundial e perdas familiares significativas, Mary Wigman quebrou a parceria com Laban e internou-se em um sanatório. Em seguida, retomou suas produções artísticas e ganhou visibilidade no final dos anos 1910, abrindo sua escola no bairro de Neustadt, na cidade de Dresden, através do financiamento de sua aluna e amiga Berthe

¹⁷³ É importante destacar que Gerda Alexander nunca rompeu seus vínculos com a Rítmica, e foi palestrante em diversos congressos sobre Rítmica ao longo dos anos e em todo o mundo, e mantendo também seu contato com sua rede de colegas ritmicistas como veremos ao longo deste texto. Gerda Alexander adicionou à bibliografia de referência de seu livro (publicado em português sob o título “Eutonia - Um caminho para a percepção corporal” em 1983) a tradução alemã do compêndio “Le Rythme, la Musique et l’Éducation” (“Rhythmus, Musik und Erziehung”) (1920), de Dalcroze, o livro “Émile Jaques-Dalcroze. L’homme, le compositeur, le créateur de la rythmique” (1965), de Frank Martin e o texto “Die Bedeutung der rhythmischen Erziehung” de Otto Blensdorf publicado no “Unpolitisches Wochenblatt für bewusste Kulturarbeit im Ruhrgebiet” (1928).

¹⁷⁴ No original, em francês: Mon travail s'est développé vers la conscience du corps. En cela je m'éloignais un peu d'Émile Jaques-Dalcroze pour qui l'important était l'exactitude du mouvement sur la musique. C'était essentiel pour moi de découvrir d'abord les moyens et les possibilités du corps pour chacun et ce qui n'était pas encore suffisamment développé. Et puis ensuite, écouter la dynamique du tempo et transformer cela dans le mouvement corporel.

¹⁷⁵ Uma das alunas de Laban, Irmgard Bartenieff (1900-1981), dançarina, coreógrafa e fisioterapeuta alemã, aplicou princípios do trabalho de Laban na reabilitação de pessoas com pólio nos anos 1940, e desenvolveu seu método autoral denominado Bartenieff Fundamentals (em português: Fundamentos de Bartenieff). Bartenieff esteve em contato com Gerda Alexander e esteve presente no congresso organizado por ela em Copenhague em 1959 (OLIVEIRA, 2023, no prelo). Em 1978, Irmgard Bartenieff fundou o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS) em Nova Iorque, oferecendo formação no Laban Movement Analysis (LMA), no Bartenieff Fundamentals (BF), e posteriormente a certificação como Certified Movement Analysts (LMA/LBMS) (em português: Analistas do Movimento Certificados Laban/Bartenieff). Gerda Alexander recebia boletins informativos do LIMS (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA).

¹⁷⁶ Um dos solos mais famosos de Mary Wigman, Hexentanz (Witch Dance), tem trecho disponível no Youtube com o título “Mary Wigman, Hexentanz” em: <https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Trümpy (1895–1983) (NEWHALL, 2009, p. 26). Os anos 1920 foram difíceis para Mary Wigman, principalmente pela crise financeira da Alemanha no final da Primeira Guerra Mundial, mas sua escola floresceu. Seu trabalho atraiu interesse por toda a Alemanha, o que fez de Mary Wigman um dos maiores nomes da dança moderna alemã.¹⁷⁷

Quando questionada se encontrou Mary Wigman, Gerda Alexander respondeu positivamente, apontando a relação de Mary Wigman com Rudolf Laban, a observação do trabalho dela nos congressos internacionais, uma obra específica que assistiu, e um encontro pessoal entre elas depois dos anos 1960:

Seus ideias [de Laban] também influenciaram Mary Wigman, que era originalmente uma aluna de Dalcroze. Depois de conhecer Laban, ela passou a usar música muito raramente. Todas as suas grandes criações para si mesma e para seu grupo de dançarinos tinham apenas acompanhamento de percussão. Ela voltou à música somente no final de sua carreira, e sua criação para a música de Bach foi uma das maiores impressões de minha vida. Foi lindo. [...] A personalidade de Wigman era tão forte que, no início, ela não podia ser a segunda voz da música. Ela tinha que se expressar também em suas maravilhosas criações com seu grupo, mas mais tarde teve a maturidade para a unidade de música e movimento. Ela tinha uma personalidade independente fantástica. Você sentia o carisma dela no momento em que entrava no teatro. No início, eu só a via de fora, pois sempre nos encontrávamos nos Congressos Internacionais de Dança, mas durante o último período de sua vida, eu a encontrei várias vezes em Atenas, na casa de minha amiga Zouzou Nicoloudi. [...] Nicoloudi era uma grande amiga de Wigman, que ia visitar Nicoloudi todos os anos. Lá ela viu o filme da minha escola.¹⁷⁸ Ela caiu em lágrimas e disse: “Se eu tivesse visto seu trabalho antes, teria mudado muitas coisas em minha vida”. Ela entendeu imediatamente o significado da Eutonia. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)¹⁷⁹

É interessante perceber como Gerda Alexander acompanhou a trajetória pública e as mudanças no trabalho de Mary Wigman. A reação dela ao ver o trabalho de Gerda Alexander nos anos 1960 é notável.

Bess (Elizabeth) Mensendieck (1864-1957) foi uma pesquisadora de origem estadunidense e de família holandesa. Estudou Ginástica Harmônica com Geneviève Stebbins

¹⁷⁷ Para mais informações sobre a vida e trabalho de Mary Wigman, recomendo o livro “Mary Wigman” (2009), de Mary Anne Santos Newhall.

¹⁷⁸ Na continuidade da entrevista, Gerda aponta que este filme foi produzido em 1964.

¹⁷⁹ No original, em inglês: His ideas also influenced Mary Wigman who was originally a Dalcroze pupil. After she had met Laban, she used music very rarely. All her great creations for herself and her group of dancers had only percussion accompaniment. She came back to music only at the end of her career, and her creation to Bach's music was one of the greatest impressions of my life. It was beautiful. [...] Wigman's personality was so strong that in the beginning she could not be second voice to music. She had to express herself also in her marvellous creations with her group, but later she had the maturity for the unity of music and movement. She was a fantastic independent personality. You felt her charisma the moment you entered the theatre. In the beginning, I only saw her from outside, as we always met at the International Dance Congresses, but during the last period of her life, I met her several times in Athens in the home of my friend Zouzou Nicoloudi. [...] Nicoloudi was a great friend of Wigman's who came to see Nicoloudi every year. There she saw the film of my school. She was moved to tears and said: If I had seen your work before, I would have changed many things in my life." She understood at once the meaning of Eutony.

em Nova Iorque, e continuou seus estudos em Medicina pela Universidade de Zurique. Seus interesses em temas como movimento, postura e respiração a levaram a estudar a partir da corporeidade das esculturas clássicas gregas, do canto, da fisiologia da expressão emocional e da mecânica do movimento. A publicação de seu primeiro livro, publicado em alemão sob o título “Körperkultur des Weibes” (em português: Cultura Corporal das Mulheres) em Munique em 1906 e no ano seguinte em inglês sob o título “Body Culture for Women” em Nova Iorque, fez de Mensendieck a primeira mulher na Alemanha a publicar um livro sobre práticas corporais. Nele, ela descreveu como grupos musculares individuais poderiam ser fortalecidos por meio de exercícios repetidos em uma época em que a imagem das mulheres em livros de saúde se resumia a desmaios e saias de banho (GUINAND, 2021). O livro de Bess Mensendieck foi traduzido para vários idiomas, teve várias edições, e ela escreveu muitos outros na sequência. Entre 1905 e 1924, escolas do seu sistema, nomeado como *Mensendieck System*, foram estabelecidas na Alemanha, Holanda, Dinamarca, Bélgica, Suíça, França, Tchecoslováquia e Estados Unidos. Seu sistema combinava práticas de reabilitação motora,¹⁸⁰ de exercícios de calistenia (fortalecimento muscular sem a utilização de aparelhos com peso) e de dança. Na década de 1930, Mensendieck ensinava na faculdade de Dança Moderna das universidades de Nova York e Boston e, em 1937, a Universidade de Yale começou a ensinar seu sistema (WARWICK, 2017, s.p.). A frase tema de seu trabalho, “Think for yourself!” (em português: Pense por você mesma!), traduz o caráter emancipatório que Mensendieck almejava para suas alunas.¹⁸¹

Em nenhuma das fontes acessadas para esta pesquisa Gerda Alexander descreve seu conhecimento sobre o trabalho de Bess Mensendieck em situações que não fossem os congressos internacionais de dança. Porém, considera-se que, devido ao fato que Gerda tenha repetidamente apontado como integrante destes congressos, o impacto da pesquisa corporal de Mensendieck tenha deixado uma marca não só de maneira geral no início do século XX na Alemanha, mas também nas memórias dela.

A **Loheland Schule für Körperbildung, Landbau und Handwerk** (em português: Escola de Educação Corporal, Agricultura e Artesanato de Loheland) foi fundada em 1919

¹⁸⁰ Um vídeo de aplicações do método de Bess Mensendieck para a reabilitação motora feito por W. de Haan em 1920, está disponível no Youtube com o título “Mensendieck” em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-YonMmW5dU>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁸¹ Bess Mensendieck viveu os anos seguintes entre os Estados Unidos e a Europa, dando cursos anuais na Alemanha e na Dinamarca, tendo casa em Nova Iorque e na Noruega. A filial de sua escola em Oslo, na Noruega, é atualmente integrada à Oslo University College, que oferece o bacharelado em Fisioterapia - Mensendieck. Sobre o trabalho de Mensendieck no campo da fisioterapia, indico a leitura do artigo “Boundary work: the Mensendieck system and physiotherapy education in Norway” de Dahl-Michelsen et al. (2021), disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09593985.2021.1887063>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

por Louise Langgaard (1883-1974) e Hedwig von Rohden (1890-1987). Louise Langgaard era artista visual e teve contato com o trabalho de Bess Mendiack, formando-se no seu método em 1912. Na mesma época, Hedwig von Rohden, professora de ginástica pelo método de Hedwig Kallmeyer, abriu um instituto de ginástica na cidade de Kassel, com o qual Louise Langgaard foi colaborar seis meses depois. Sete anos depois, tendo mudado de sede em algumas cidades alemãs, elas compraram um terreno de 40 hectares para seu instituto próprio na cidade de Fulda, dando a ele o nome de Escola Loheland, possivelmente nomeada com uma combinação dos nomes das criadoras (WALDMANN, 2021, p. 26).¹⁸²

O objetivo da escola era proporcionar uma educação para mulheres que tinha também um caráter emancipatório. No início composta por tendas, a escola recebeu suporte de amigos e logo foram construídos os primeiros prédios, projetados por Louise Langgaard e pelo arquiteto Walther Baedeker (1880-1959), que incluíam também moradia. A possibilidade de morarem na escola proporcionava às mulheres uma certa independência da rotina urbana e das lógicas patriarcais da sociedade, num projeto de autonomia financeira que se dava pelas práticas da agricultura biodinâmica, do artesanato não-industrial, do uso e da confecção de roupas próprias. O tema das pessoas e do meio ambiente era um dos pontos centrais da vida cotidiana. A venda de alimentos, dos objetos e produtos utilitários de produção própria (com lojas inteiras nas cidades de Hamburgo, Breslau e Dresden), bem como a criação de cães da raça Grande Alemão, eram importantes fontes de renda, e as alunas registradas tinham a oportunidade de se formar como professoras de ginástica reconhecidas pelo estado ou de aprender vários ofícios (WALDMANN, 2021, p. 26-27).¹⁸³ A escola era identificada pelos meios de comunicação como uma “ilha sagrada da nova feminilidade” ou como uma “cidade ou estado amazônico”¹⁸⁴ da região de Rhön (ARCHIV DER LOHELAND STIFTUNG, s.d., s.p., tradução nossa).

A pesquisa em torno do movimento foi central na escola devido à formação em métodos de ginástica de suas fundadoras e ao envolvimento de Louise Langgaard com a Eurytmia de Rudolf Steiner, obtendo grande repercussão na cena da dança moderna na Alemanha. Alunas da escola como Eva-Maria Deinhardt, Berta Müller, Edith Sutor,¹⁸⁵

¹⁸² A partir de Waldmann, considera-se que a palavra “Loheland” tenha sido concebida unindo as iniciais “lo”, de Louise, “he” de Hedwig e “land”, a palavra “terra” em língua inglesa.

¹⁸³ No original, em alemão: Das Thema Mensch und Umwelt stellt einen der Mittelpunkte des täglichen Lebens dar. Für die Lohelandschule für Körperbildung, Landbau und Handwerk sind der Verkauf von selbst produzierten Nahrungsmitteln, Kunst- und Gebrauchserzeugnissen sowie die Doggenzucht wichtige Einnahmequellen. Die angemeldeten Schülerinnen bekommen in der Lohelandschule die Möglichkeit, eine Ausbildung zu staatlich anerkannten Gymnastiklehrerinnen zu absolvieren oder verschiedene Handwerksberufe zu erlernen.

¹⁸⁴ No original, em alemão: “heilige Insel neuer Weiblichkeit” e “Amazonenstaat in der Rhön”.

¹⁸⁵ Datas de nascimento e morte das três não foram identificadas nesta pesquisa.

Marie-Therese Commichau (1895-1949) e Bertha Günther (1894-1975) tiveram destaque não só nas apresentações da escola, mas em eventos artísticos diversos ao longo dos anos 1920. A pesquisa em dança se expandia também para a relação com outras linguagens artísticas, principalmente na relação com a escultura e a fotografia, e também de entrelaçamento entre arte e vida:

Quando a Loheland foi inaugurada, o treinamento de movimentos era a espinha dorsal de seu currículo. No entanto, essa concepção era dupla: embora as fundadoras sustentassem que os movimentos rítmicos e as poses melodramáticas do que seria apelidado de *Tänze der Loheländer* [Danças das Mulheres de Loheland] produziam conhecimento e eram parte integrante do esforço para “desvincular as habilidades criativas [das alunas]” - ou seja, promover a auto realização -, esse treinamento também fornecia às alunas certificadas o ensino em ginástica e, portanto, era um meio para futuras oportunidades de emprego. Como a iniciativa se expandiu rapidamente para instituir um currículo no qual a ginástica clássica e a dança expressionista eram combinadas com agricultura biodinâmica e oficinas de tecelagem, marcenaria, couro, cerâmica e fotografia, essa filosofia pedagógica se estenderia ainda mais. Essas oficinas também tinham a mesma função dupla: os objetivos eram aprender e saber tudo, criar um tipo de circuito mental que conectasse a natureza, a experimentação e o processo como uma contrapartida definidora da estética - mas também forneciam às mulheres um ofício e, portanto, a chance de fazer parte da vida econômica pública. (WEISBURG, 2019, s.p., tradução nossa)¹⁸⁶

Destacou-se, no contexto das pesquisas em dança da Loheland, a criação de figurinos que eram descritos como futuristas e eram feitos de tiras de papel e materiais de ouro brilhante. É interessante notar em imagens publicadas em reportagem para o jornal *Hamburger Illustrierte Zeitung* a relação entre a presença do corpo na natureza, os figurinos “futuristas” inspirados em formas geométricas e as fotos feitas em estúdio, provavelmente tiradas pelas próprias alunas na oficina da escola:

Foto 10 - Reportagem intitulada “*Tänze der Loheländer*” (em português: Dança das Mulheres de Loheland), no jornal alemão *Hamburger Illustrierte Zeitung*, em 1922. Créditos: Loheland-Stiftung Archiv

¹⁸⁶ No original, em inglês: When Loheland opened, movement training formed the backbone of its curriculum. Yet this conceit was twofold: although the founders maintained that the rhythmic movements and melodramatic poses of what would be dubbed *Tänze der Loheländer* (Loheländer’s Dances) were knowledge producing, and integral to the effort to “disentangle [students’] creative abilities” - that is, to promote self-actualization—this training also provided students with teaching certifications in gymnastics and thus was a means to future employment opportunities. As the enterprise quickly expanded to institute a curriculum in which classical gymnastics and expressionist dance were combined with biodynamic farming and workshops in weaving, woodworking, leatherworking, pottery, and photography, this pedagogical philosophy would extend even further. These workshops, too, served the same dual function: the goals were to learn and know everything, to create a type of mental circuitry connecting nature, experimentation, and process as a defining counterpart to aesthetics - but they included providing women with a trade and thus the chance to be part of public economic life.



Fonte: Post. Disponível em: <https://post.moma.org/workshops-for-the-new-woman-loheland-at-100/>.
Acesso em: 30 de jun. de 2023

É notável a semelhança com as pesquisas de figurino feitas por uma outra escola alemã, a Bauhaus,¹⁸⁷ que foi aberta no mesmo ano da compra do terreno da escola de Loheland. Destaca-se na Bauhaus o trabalho de Oskar Schlemmer (1888-1943), que também fez experimentos inspirados em formas geométricas em suas pesquisas da relação entre corpo e figurino, culminando na criação do Balé Triádico.

Um incêndio na escola de Loheland no ano de 1923 destruiu todos os figurinos, restando apenas fotos e recriações posteriores. Louise Langgaard e Hedwig von Rohden encararam o fato como uma ocasião para encerrar as apresentações de dança para que a ginástica e a comunidade voltassem a ser o foco. Assim descreve Christel Wehnert, que foi aluna de Eva-Maria Deinhardt,

A ginástica não é uma dança expressionista [*Ausdruckstanz*]. E essa era uma dança expressionista, e isso acontece quando as pessoas se sentem à vontade com o movimento e também têm o desejo de expressar algo. Vimos que Louise Langgaard tinha uma visão diferente. Então ela disse: "É o fim da história". (...) De alguma forma, não se encaixava mais e, provavelmente, foi melhor assim. (UREDAT, 2008, s.p., tradução nossa)¹⁸⁸

¹⁸⁷ A Staatliches Bauhaus foi uma escola de arte vanguardista na Alemanha que funcionou entre 1919 e 1933, primeiro na cidade de Weimar, depois Dessau e por último em Berlim. A Bauhaus foi uma expressão alemã de destaque no Modernismo no design, na arquitetura e nas artes visuais.

¹⁸⁸ No original, em alemão: Gymnastik ist kein Ausdruckstanz. Und dies war Ausdruckstanz und zwar entsteht das, wenn Menschen sich in der Bewegung zu Hause fühlen, dann kriegen sie auch Lust, etwas zum Ausdruck zu bringen. Man hat ja gesehen, dass Louise Langgaard einen anderen Weitblick hatte. Da hat sie dann gesagt, jetzt ist Schluss damit. (...) Irgendwie passte es nicht mehr und das war wohl auch ganz gut so.

Assim acabaram as atividades de apresentações cênicas da escola, enquanto as outras atividades continuaram em desenvolvimento.¹⁸⁹ A oficina de fotografia “Lichtbildwerkstatt Loheland” foi dirigida por Valerie Wizlsperger (1890–1975), e teve como destaque o trabalho da aluna Bertha Günther. O pintor e fotógrafo László Moholy-Nagy (1895-1946), que depois também foi professor da Bauhaus, passou suas férias no Rhön várias vezes no início da década de 1920. Visto que sua esposa Lucia tinha contatos com os assentamentos de mulheres do Rhoen, como também era conhecida a escola de Loheland, provavelmente Moholy-Nagy tenha entrado em contato com os experimentos de fotografia de Bertha Günther (KÖHN, 2004, p 13). Destaco uma montagem fotográfica, feita de forma manual, com uma dançarina em diferentes posições, identificada como sendo do período entre 1928 e 1930:

Foto 11 - Montagem fotográfica de uma dançarina sob o título “Jump”, datada entre 1928 e 1930. Créditos: Loheland-Stiftung Archiv



Fonte: Post. Disponível em: <https://post.moma.org/workshops-for-the-new-woman-loheland-at-100/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Madeleine Weisburg, curadora e pesquisadora estadunidense, fez uma comparação para o “post”, plataforma digital do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, das escolas de Loheland e da Bauhaus, colocando fotos do corpo docente de ambas em paralelo.¹⁹⁰ É interessante notar, no contexto desta dissertação, a diferença no que diz respeito ao gênero das pessoas integrantes do corpo docente, ao comportamento corporal e ao ambiente onde as fotos

¹⁸⁹ Um vídeo sobre a pesquisa de movimento da escola Loheland com o título “The Loheland Movement Revolution, 1925” está disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=N2meqSAMFEg>

¹⁹⁰ Reportagem disponível em: <https://post.moma.org/workshops-for-the-new-woman-loheland-at-100/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

foram feitas, e também observar a visibilidade de ambas as escolas na mídia local e na história da arte.¹⁹¹

Foto 12 - Fundadoras da escola Loheland com a primeira geração de alunas. Créditos: Loheland-Stiftung Archiv. Foto 13 - Professores da Bauhaus. Créditos: Bauhaus-Archiv



Fonte das fotos 9 e 10: post. disponível em:

<https://post.moma.org/workshops-for-the-new-woman-loheland-at-100/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

De maneira semelhante ao trabalho de Bess Mensendieck, em nenhuma das fontes acessadas para esta pesquisa Gerda Alexander se refere à escola de Loheland em situações que não fossem os congressos internacionais de dança. Porém, considera-se o impacto cultural da escola também nas memórias de Gerda Alexander.

Anna Herrmann (1888-1975) foi uma professora de ginástica¹⁹² que colaborou com Louise Langgaard e Hedwig von Rohden. Em 1922, abriu sua própria escola em Berlim, a Anna-Herrmann-Schule – Ausbildungsinstitut für Pflegerische Gymnastik (em português: Escola Anna Herrmann – Instituto de Formação em Ginástica de Cuidados), nomeando a partir de então seu método autoral como Pflegerische Gymnastik (em português: Ginástica de Cuidados, em tradução nossa).^{193, 194}

¹⁹¹ A escola de Loheland é atualmente uma escola Waldorf, uma oficina de carpintaria e uma escola profissionalizante de assistência social. O complexo possui um arquivo com impressos e documentos históricos, objetos artísticos, produtos das oficinas Loheland, e oferece cursos e workshops práticos abertos para o público. Mais informações em: <https://www.loheland.de/willkommen/archiv>. Um vídeo sobre a história da escola produzido por Dörte Schipper está disponível no Youtube com o título “Eine neue Generation Weib - Die mutigen Frauen aus Loheland” em: <https://www.youtube.com/watch?v=zwGMtRYU9yM>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

¹⁹² O método de ginástica de sua formação não foi identificado nas fontes consultadas para esta pesquisa.

¹⁹³ Não foi identificada uma tradução formal de seu método para a língua portuguesa nesta pesquisa. Anna Herrmann foi destituída de seus cargos em 1931, teve sua escola bombardeada em 1943, estabelecendo-se em Freiburg e depois em Colônia. Sua escola continua ativa, com reconhecimento estatal para o treinamento de professores de ginástica, e atualmente está em parceria com a faculdade Praeha Gesundheitschulen. Mais informações no site: <https://praeha.de/>

¹⁹⁴ Um dos alunos mais famosos de Anna Herrmann, Adolf Koch (1897-1970), desenvolveu seu método autoral e abriu sua escola nomeada Körperkulturschule Adolf Koch em Berlim com apoio de Herrmann, abrindo depois filiais pela Alemanha contando com 60.000 inscritos (TOEPFER, 1997, p. 36). Koch é considerado um dos

Gerda Alexander não faz menção à presença de Anna Herrmann nos congressos internacionais de dança, mas fez uma aula com ela especificamente em um congresso na cidade de Düsseldorf, possivelmente o congresso GESOLEI. Ela relata, em entrevista a Violeta de Gainza:

Recordo minhas experiências depois do Congresso de Düsseldorf, quando ouvi Anna Herrmann falar sobre sua viagem à Índia, onde vira no Himalaia homens que transportavam cargas pesadas. Quando se cansavam, soltavam-nas uns quinze minutos e relaxavam; voltavam, então, a sentir-se descansados novamente. Comiam muito pouco e somente alimentos muito leves.

[Gainza] O mesmo acontece aqui, nos Andes, onde as pessoas sobem e descem as montanhas levando sobre os ombros cargas muito pesadas.

[Alexander] Também no México e na Guatemala levam cestas transbordantes ao mercado. Eu estava muito excitada com o relato e a descrição de Anna Herrmann e, ao voltar para casa, decidi fazer o teste. Recostei-me sobre o solo e verifiquei que podia experimentar essa espécie de relaxamento. Estava muito cansada porque havíamos realizado muitos ensaios para as apresentações e dado aulas durante toda a manhã. Depois dessa prática de relaxamento senti-me muito descansada. Compreendi que era algo que valia a pena estudar ainda que estivesse muito distante de minha maneira de viver. Era muito ativa, estava sempre muito tensa, dormia pouco e fazia muitas coisas. (GAINZA, 1997, p. 33-34)

É interessante perceber como Gerda Alexander desenvolveu experimentos a partir do relato de Anna Herrmann em seu próprio corpo, e sua reflexão como este conhecimento corporal de se recuperar depois de carregar cargas pesadas está presente no cotidiano de pessoas de outras culturas, um hábito diferente do seu modo de vida atarefado e tenso.

1.3.2 Reflexões sobre a contemporaneidade de Gerda Alexander

O filósofo italiano Giorgio Agamben apresenta em seu texto “O que é o contemporâneo?” (2009) uma definição de contemporâneo na qual é “aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural” (p. 58). Para o autor, o contemporâneo se relaciona com o seu tempo ao mesmo tempo que dele toma distância. E é exatamente pela experiência desse deslocamento, ou de um certo anacronismo, que o contemporâneo é capaz de perceber e apreender o seu tempo (p. 59).

maiores teóricos e propagadores da cultura do nudismo e da “Freikörperkultur” (em português: cultura do corpo livre) no país. Dentre os administradores da escola de Koch, estava Magnus Hirschfeld (1868-1935) médico e sexólogo alemão, fundador do Institut für Sexualwissenschaft e considerado um pioneiro na defesa dos direitos de homossexuais e transexuais. Tanto a escola de Koch quanto o instituto de Hirschfeld foram fechados pelo governo nazista, sendo a biblioteca do Institut für Sexualwissenschaft queimada em vias públicas. Koch retomou as atividades da escola em Berlim depois da guerra e sua esposa, Irmgard Koch (1923-2009), se tornou a figura principal de divulgação do trabalho do marido depois de sua morte em 1970.

Ao mesmo tempo que engajada com as questões artísticas de seu contexto, é possível perceber que Gerda Alexander foi mantendo também um certo distanciamento do trabalho e das práticas pedagógicas da dança moderna no início do século XX na Alemanha, selecionando o que seria interessante incorporar ao seu trabalho e o que não.

O teórico da dança português André Lepecki reflete sobre a ideia de movimento de dança na modernidade. Em seu livro “Exaurir a Dança - Performance e a política do movimento” (2017),¹⁹⁵ o autor apresenta como a dança moderna agregou os ideais de corpo do início do século XX, incluindo a busca da individualidade. Lepecki cita o sociólogo Harvie Ferguson, para o qual “o traço distintivo da corporeidade moderna repousa no processo de individuação, na identificação do corpo com a pessoa como indivíduo exclusivo e, portanto, como portador de valores e direitos legalmente sancionáveis” (FERGUSON, 2000, p. 38 *apud* LEPECKI, 2017, p. 90). Essa expressividade individual, reivindicada pelos e pelas artistas da dança moderna e também por Gerda Alexander, tem íntima relação com os processos de individuação descritos por Ferguson.

A artista brasileira Lidia Larangeira, também em diálogo com Lepecki, aprofunda-se na questão do gênero no fazer em dança. Em sua tese de doutorado “Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade” (2019), Larangeira assim descreve como a noção de “coreográfico” constituiu-se como legislador do fazer na dança moderna, também em diálogo com Lepecki:

O coreográfico determina como e quais sujeitos sociais podem dançar, assegura a manutenção de alguns gestos e a extinção de outros, controlando a própria doxa da dança. A percepção que emerge é a de que o coreográfico inaugura uma nova economia de poder entre mestre e aluno - coreógrafo e dançarino nas práticas do ensino-aprendizagem. [...] A partir de Agamben (2005) e Lepecki (2007) pode-se pensar o coreográfico como um dispositivo que condiciona a dança a regimes de visibilidade e significação ligados aos valores da dominação patriarcal: soberania masculina, solipsismo e heteronormatização. Além disso, o coreográfico assegura que os modos de produção e organização da dança operem na relação de comando e obediência, próprias do dispositivo. Dessa forma, invalida-se, porque desconsidera terminantemente outros tipos de danças, outros espaços e outras corporeidades tais como as danças das celebrações profanas realizadas pelas mulheres camponesas nos espaços comunais. (2019, p. 20-22)

Nesse estabelecimento de relações hierárquicas, onde comando e obediência condicionavam a coreografia na dança moderna, conclui-se que Gerda Alexander não encontrou espaço. Nesse sentido, ela estava de acordo com Dalcroze no que diz respeito à não-submissão de quem dança às demandas de seus mestres como “marionetes”. Para ela,

¹⁹⁵ LEPECKI, André. **Exaurir a Dança. Performance e a Política do Movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

havia um distanciamento entre os interesses dos e das artistas e o que ela via se materializar no corpo de quem frequentava suas escolas. Para ela, o fato de que era possível perceber a filiação dos alunos e alunas a seus professores e professoras era um indício de que a individuação desejada, naquele momento, não se manifestava. Visto que no ensino do balé clássico havia a tradição de referenciar-se ao corpo do professor ou da professora, ela identificou que possivelmente as formas de ensino da dança moderna alemã estivesse dando continuidade a esta tradição pedagógica, mantendo o aprendizado centrado em quem ensina e perpetuando seus padrões motores e posturais desejados para a criação coreográfica.

Voltemos às reflexões de André Lepecki. O autor reflete sobre o submeter-se ao comando coreográfico que consolidou-se no Modernismo:

O que significa **submeter-se** compulsoriamente à força de um proferimento perlocucionário, seguir uma demanda coreográfica como programa inescapável? Uma resposta possível seria: sujeitar-se a uma estrutura de comando, seguir as regras do jogo, ceder à força citacional do ato de fala proferido sob o signo da lei – uma força que sempre precede e determina a entrada de um indivíduo na subjetivação/subjetividade. (2017, p. 62, grifo nosso)

Este submeter-se, estar a serviço de uma coreografia previamente estabelecida, ou obedecer às “regras do jogo” do professor ou professora, não era do interesse de Gerda Alexander. Ela relata:

Mesmo que eu tenha perseguido as ideias e pesquisas dos tempos com uma simpatia interna, eu sempre me mantive livre de depender de qualquer teoria fixa ou escola estabelecida. Esta luta pela independência espiritual e profissional é parte de minha história pessoal. Eu tinha uma necessidade interna de encontrar novos caminhos e formas de expressão. O meu estado de saúde no início da minha vida profissional - problemas no coração ocasionados por febres reumáticas - me proporcionou a motivação necessária. Meu jeito natural de ser me protegeu de ser completamente envolvida nos movimentos espirituais daquele tempo. Foi apenas desta maneira, que eu consegui, no decorrer dos anos, criar e desenvolver um novo conceito de trabalho. (ALEXANDER, 1985, p. 14, tradução e grifo nossos)¹⁹⁶

Aqui temos mais um fator que pode ter afastado Gerda Alexander das práticas da dança moderna alemã. O início de sua trajetória profissional, entre sua adolescência e juventude, se deu em paralelo com repetidas internações. Entre os 15 e 21 anos de idade,¹⁹⁷

¹⁹⁶ No original em inglês: Although I pursued the ideas and research of the times with inward sympathy, I always kept myself free from dependence on any fixed theory or established school. This striving after spiritual and professional independence is in fact part of my personal history. I had an inner urge to find new paths and forms of expression. My state of health on entering professional life - heart troubles resulting from rheumatic fever - supplied me with the necessary motivation. My natural way of being kept me from being completely involved in the spiritual movements of the time. It was only in this way that I succeeded, over the course of the years, in creating and developing a new conception of work

¹⁹⁷ Dependendo da fonte.

Gerda foi internada várias vezes com crises de febre reumática que culminaram em uma endocardite. A endocardite é uma doença que provoca uma inflamação na membrana que reveste a parede interna do coração e as válvulas cardíacas. Os sintomas variam de acordo com a gravidade, mas podem incluir febre, calafrios e fadiga. O tratamento é feito atualmente com uso de antibióticos e, em casos mais graves, é necessária intervenção cirúrgica, mas na época era considerada uma doença incapacitante.

Gerda Alexander foi desenganada pelos médicos, sendo por eles condenada a passar a vida em uma cadeira de rodas, caso conseguisse sobreviver. Em reflexões posteriores, Gerda aponta que teve que enfrentar o fato de que não pode se tornar uma dançarina (ALEXANDER, 1985, p. 163), que abraçou freneticamente uma carreira de bailarina¹⁹⁸ até que uma febre reumática lhe obrigou a abandonar todo o trabalho rítmico (ALEXANDER, 2014, p. 60), ou que teve que desistir de dançar, sendo aconselhada a se casar com um homem rico e viver num país de clima quente (ALEXANDER, 1995, p. 258). Marie-Claire Guinand revela um aspecto importante que pode ter levado ao fim da profissão de dançarina relatada por Gerda: o interdito de seus professores. Guinand aponta:

Antes dos antibióticos, a medicina era impotente para tratar esta condição potencialmente incapacitante. **Aos olhos do corpo docente**, a formação profissional, especialmente no campo da Rítmica e da dança, foi descartada. Mas apesar de sua dor e de seus problemas cardíacos, Gerda estava decidida a fazer isso por conta própria. (GUINAND, 2021, p. 18, tradução e grifo nossos)¹⁹⁹

Gerda Alexander foi desenvolvendo suas pesquisas a partir de suas inquietações tanto como artista quanto no engajamento com sua própria sobrevivência, experimentando a partir dos encontros com as pesquisas em desenvolvimento no seu contexto, e principalmente com seu repertório sensório-motor a partir da formação em Rítmica. Mas logo no início de sua vida profissional ela deixou de atender às demandas da dança moderna alemã no que dizia respeito ao corpo mecanicamente hábil, eficiente em corresponder aos seus comandos coreográficos que, como visto em Larangeira, “desconsidera terminantemente outros tipos de danças, outros espaços e outras corporeidades” (2019, p. 22). Compreende-se que, mesmo no contexto da Rítmica, houvesse entre o corpo docente a expectativa de uma certa habilidade ou

¹⁹⁸ Possivelmente o termo adequado para a tradução aqui também seja dançarina. O texto acessado para esta pesquisa foi a tradução feita em língua portuguesa, sendo o texto original em francês.

¹⁹⁹ No original, em francês: Avant les antibiotiques, la médecine était impuissante à soigner cette affection qui pouvait être invalidante. Aux yeux de la faculté, une formation professionnelle, et qui plus est, dans le domaine de la rythmique et de la danse, est exclue. Mais malgré ses douleurs et des problèmes cardiaques, la jeune Gerda est bien décidée à s'en sortir, fût-ce par ses propres moyens.

virtuosidade para a interpretação em cena. Gerda Alexander descreve sua atitude frente à limitação dos médicos e o seu interesse em continuar pesquisando:

Quando se tem quinze anos, quando lhe dizem que você tem apenas seis meses de vida ou que na melhor das hipóteses você vai passar a vida em uma cadeira de rodas, isso não desperta grande entusiasmo em você...! (Risos). Naturalmente, foi terrível. **Mas não estava em meu temperamento me submeter.** Achei que talvez fosse hora de descobrir alguma coisa, que eu tinha que conseguir não usar muita energia. Eu estava sempre exagerando e provavelmente estava na hora de reduzir um pouco esse gasto excessivo. (DELAGE, 2018, p. 26, tradução e grifos nossos)²⁰⁰

Pode-se concluir que Gerda Alexander não se submeteu nem ao prognóstico dos médicos nem ao consenso coreográfico de seu tempo, em uma atitude de contemporaneidade em relação à dança moderna alemã em pleno desenvolvimento, e também ao prognóstico tido como científico de seu tempo.²⁰¹

Ela repetidamente aponta seu duplo interesse na criação da Eutonia. Aponto aqui duas citações: “eu tentei encontrar como eu poderia desenvolver a expressão de cada pessoa sem programá-lo/ programá-la.²⁰² **Ao mesmo tempo**, havia a minha necessidade pessoal de aprender como sobreviver” (ALEXANDER, 1995, p. 259, tradução nossa),²⁰³ e a descrição presente na versão em inglês de seu livro:

A criação dos princípios da Eutonia brotou **de duas importantes necessidades minhas.** Uma era de me curar de enfermidades crônicas que a medicina ortodoxa não era capaz de tratar [...]. Meu outro desejo era desenvolver um novo meio para a expressão do movimento para a ópera, drama e dança. (ALEXANDER, 1985, p. 138, tradução nossa)²⁰⁴

Da mesma maneira, o apreço por determinadas técnicas, a dedicação exclusiva aos coreógrafos, a fidelidade dos alunos, a relação de obediência a um ou outro grupo, o suporte e “broderagem” entre homens, a valorização dos corpos virtuosamente adequados para atender às estéticas desejadas pelos diretores e diretoras, entre tantas outras questões, continuam presentes no campo profissional da dança até os dias de hoje. Enquanto muitos professores, professoras, coreógrafas e coreógrafos desenvolvem outras estratégias, formas de relação e

²⁰⁰ No original, em francês: Quand on a quinze ans, que l'on s'entend dire qu'on a six mois seulement à vivre ou que dans le meilleur des cas on va passer sa vie en chaise roulante, cela n'éveille pas en vous un grand enthousiasme...! (Risos). Naturellement, c'était terrible. Mais il n'était pas dans mon tempérament de me soumettre. J'ai pensé que c'était peut-être le moment de découvrir quelque chose, que je devais m'arranger pour ne pas utiliser trop d'énergie. J'en faisais toujours trop et il était sans doute temps que je diminue un peu cette dépense excessive, que j'essaie de ralentir mon rythme.

²⁰¹ Mais sobre a relação de Gerda Alexander com o cientificismo no capítulo 3.

²⁰² Distinção de gênero dela.

²⁰³ No original, em inglês: I tried to find out how could I develop every person's own expression without programming him/her. At the same time, there was my personal need to learn how to survive.

²⁰⁴ No original, em inglês: The creation of the principles of Eutony sprang from two important needs within myself. One was to be cured of chronic ailments which orthodox medicine was unable to treat [...] My other wish was to develop a new medium for movement expression for opera, drama and dance.

produção artística, as lógicas coreográficas da dança moderna continuam permeando algumas das criações em dança nas primeiras décadas do século XXI, mesmo que movidas por motivações dos nossos tempos sob a alcunha de “dança contemporânea”.

É importante dar visibilidade ao trabalho de artistas que tiveram suas pesquisas mantidas às margens da lógica mercadológica de uma época. Visto que a história, quando contada de uma única maneira,²⁰⁵ exclui as diversidades, ouvir histórias múltiplas é uma urgência para compreendermos as relações das pessoas com seus contextos. No contexto aqui apresentado, Gerda Alexander, com uma fragilidade cardiovascular no início de sua vida profissional, não cumpria às expectativas. Ela continuou envolvida com o cenário artístico, principalmente como diretora e como preparadora corporal como veremos ao longo deste texto, mas sua atuação como dançarina, e até mesmo sua visão de si mesma como artista da dança, foi comprometida pelas demandas coreográficas da dança em seu contexto.

Além disso, destaco aqui que Gerda Alexander reconheceu que a experiência da endocardite foi fundamental no desenvolvimento de sua empatia para lidar com pessoas em situação de dor e das emoções que a acompanham, e que assim que ela retornava de suas internações, voltava para suas pesquisas. Em suas palavras:

Nesse aspecto, minhas doenças também me ajudaram a ter experiências que, de outra forma, eu nunca teria tido. Acho até que é muito bom ter tido muita dor, para que você possa entender por que as pessoas doentes às vezes ficam histéricas e podem quase explodir. Felizmente, minhas doenças sempre passavam e, quando eu me sentia razoavelmente saudável, voltava para a estrada novamente. (ALEXANDER, 1989, p. 43-44, tradução nossa)²⁰⁶

1.4 PROFISSIONALIZAÇÃO PARA ENSINAR E ESTÁGIOS

No ano de 1924, Otto Blensdorf abriu o Blensdorf-Schule (Dalcroze Seminar) für professionellen Rhythmik-Unterricht (em português: Escola - ou Seminário - de Blensdorf para a Formação Profissional em Rítmica Dalcroze) (BLENSDORF-MACJANNET, 1996, p. 10)²⁰⁷ como uma possibilidade de continuidade dos estudos para quem tivesse interesse em profissionalizar-se como professores e professoras de Rítmica, fornecendo assim as bases

²⁰⁵ Em referência ao livro “O perigo de uma história única” (2018), de Chimamanda Ngozi Adichie.

²⁰⁶ No original, do alemão: Insofern haben mir meine Krankheiten auch zu Erfahrungen verholfen, die ich sonst vielleicht nie gemacht hätte. Ich denke sogar, dass es ganz gut ist, wenn man selber sehr viele Schmerzen hatte, damit man überhaupt versteht, warum kranke Leute manchmal hysterisch sind und wieso sie manchmal fast explodieren könnten. Zum Glück gingen meine Krankheiten immer wieder vorüber, und wenn ich mich einigermaßen gesund fühlte, war ich gleich wieder unterwegs.

²⁰⁷ O seminário aparece também nomeado como em outras fontes como “Seminar für Rhythmik und Volkskunsterziehung” (GAINZA, 1997, p. 164) e “Studium für Rhythmik und Volkskunsterziehung” (ALEXANDER, 1996, p. 11).

pedagógicas do método.²⁰⁸ Gerda Alexander terminou neste período a escola formal e ingressou na primeira turma do seminário, e relata que ficou sem seu diploma da escola formal (ou atual ensino médio) tamanha a empolgação com a abertura do seminário: “não passei um dia sequer na escola além do que era absolutamente necessário!” (1989, p. 45, tradução nossa).²⁰⁹ Ela descreve:

A Páscoa de 1924 marcou o fim do liceu, e três anos de escola para mulheres viriam a seguir. Felizmente, Otto Blensdorf abriu a primeira turma de treinamento para nosso grupo e meus pais deram permissão para estudar Rítmica e “*Volkskunsterziehung*” (em português: Educação artística popular). Fiquei muito feliz. Seguiu-se um período maravilhoso. Às 8h30, o dia começava com “*Körperbildung*” (em português: treinamento corporal), treinamento auditivo, seguido de Rítmica e canto à primeira vista de trechos de ópera para piano. À tarde, havia história da música, aulas de piano, treinamento de voz e estudos de movimento em grupo. As noites passávamos em concertos e óperas. Frequentemente, apresentávamos em conferências de música ou participávamos em apresentações de ópera na região. (ALEXANDER, 1996, p. 11, tradução nossa)²¹⁰

No ano seguinte, em 1925, Charlotte Blensdorf retomou seu trabalho junto ao seu pai, ajudando no seminário. Ela tinha ido para Genebra fazer sua formação com Dalcroze em 1919, e em seguida deu aulas na Áustria e na Suécia. Para o seminário, Charlotte sugeriu que os cursos de verão fossem feitos em áreas rurais e visitou todas as famílias das alunas para conseguir sua permissão. As aulas foram dadas nas salas de estar das casas de amigos de Charlotte e espaços em castelos pelo interior da Alemanha, em cenários “de princesa”, como descreveu Gerda Alexander, por 3 verões consecutivos até 1927. Gerda relata as conexões que foram feitas durante estes cursos de verão:

A colega de Charlotte em Genebra, Anya Antik,²¹¹ veio de Riga com seus alunos, e Henny [Henriette] Goldenbaum, de Berlim, nos apresentou os exercícios de Elsa Gindler. Na primavera, apresentamos um programa de estudos de movimento, individualmente e em grupos, em uma turnê pela Alemanha. (ALEXANDER, 1996, p. 15, tradução nossa)²¹²

²⁰⁸ O processo se assemelha à licenciatura nos dias de hoje.

²⁰⁹ No original, em alemão: [...] ich habe übrigens kein Abitur, ich hatte es auch keinen Tag länger als unbedingt nötig in der Schule ausgehalten!

²¹⁰ No original, em alemão: Ostern 1924 war die Lyzeumszeit abgeschlossen, drei Jahre Frauenschule sollten folgen. Glücklicherweise öffnete Otto Blensdorf für unsere Gruppe die erste Ausbildungsklasse, und meine Eltern gaben die Erlaubnis zum Studium für Rhythmik und Volkskunsterziehung. Ich war überglücklich. Eine herrliche Zeit folgte. Um 8.30 Uhr begann der Tag mit Körperbildung, Gehörbildung, gefolgt von Rhythmik und Prima Vista-Singen aus Opern-Klavierauszügen. Musikgeschichte, Klavierstunden, Stimmbildung und Ausarbeiten von Gruppenbewegungsstudien folgten am Nachmittag. Die Abende verbrachten wir in Konzerten und in der Oper. Oftmals gab es Vorführungen bei Musiktagungen oder Mitwirken bei Opernaufführungen in der Provinz.

²¹¹ Anya Antik (sem data de nascimento e morte identificadas) foi uma ritmicista que se formou em Genebra.

²¹² No original, em alemão: Die Studienkollegin von Charlotte in Genf, Ania Antik, kam mit ihren Ausbildungsschülern aus Riga, und Henny Goldenbaum aus Berlin machte uns mit Übungen von Elsa Gindler bekannt. Im Frühjahr zeigten wir auf einer Tournee durch Deutschland ein Programm von Bewegungsstudien, einzeln und in Gruppen.

Em agosto de 1926, a escola dos Blensdorf fez parte do Première Congrès du Rythme (em português: Primeiro Congresso sobre Ritmo), do Instituto de Dalcroze em Genebra, organizada por Dalcroze e pelo diretor interino na época, Paul Boepple (1896-1970). Contando com 200 participantes, o congresso tinha como objetivo explorar as aplicações do ritmo na arte e na vida. Os temas foram divididos em três categorias: Ritmo musical, sua teoria, notação, pedagogia e sua relação com o movimento corporal; Movimento com ritmo e seu valor terapêutico; e palestras abertas sobre assuntos relacionados como abordagens pedagógicas, psicológicas, fisiológicas e sociológicas. A abrangência da pesquisa acadêmica refletiu o impacto de Dalcroze nos círculos intelectuais europeus (RUBINOFF, 2011, p. 104). Visto que Dalcroze vinha escrevendo ensaios e jornais desde 1898,²¹³ este congresso pode ser considerado como uma apoteose da carreira ativa de Dalcroze como ensaísta, jornalista, editor e palestrante público (RUBINOFF, 2011, p. 106).

Gerda Alexander fez parte das apresentações da escola dos Blensdorf, e foi neste congresso que Gerda Alexander viu Dalcroze pela primeira vez, “feliz e grato entre seus muitos alunos, cheio de novas ideias” (ALEXANDER, 1966, s.p., tradução nossa).²¹⁴ Para Gerda Alexander, a frase mais importante do congresso foi proferida por Dalcroze no final do congresso: “Eu lhes dei uma ideia e estou feliz e grato de ver que todos a desenvolveram de acordo com suas possibilidades e com as necessidades e condições de seus países” (ALEXANDER, 1985, p. 163, tradução nossa).²¹⁵ Para Gerda Alexander, Charlotte Blensdorf foi a estrela deste congresso porque tinha desenvolvido a pedagogia da Rítmica para crianças, a qual Dalcroze não tinha desenvolvido particularmente (DELAGE, 2018, p. 28).

Foto 14 - Foto do Congresso de Rítmica de 1926, na qual estão identificados (pela Biblioteca de Genebra) Paul Boepple, Frank Martin, Karin Fredga, Jean Binet, Charles Faller, Joseph Graziano, Charlotte Blensdorf-MacJannet, Hélène Brunet-Lecomte (sendo seu sobrenome de solteira Jaques, irmã de Dalcroze), Max Lienert, Fernande Peyrot, Monica Jaquet, Gabriel Jaques-Dalcroze (filho de Dalcroze), Pfund e Isabelle Decrausaz. É possível identificar Charlotte Blensdorf na fila superior, a quarta da esquerda para a direita.
Créditos: Weber-Bauler.

²¹³ O jornal *Le Rythme*, fundado em 1909 em Hellerau, foi suspenso no início da Primeira Guerra Mundial e retomado em 1916, ao qual Dalcroze deu continuidade até a sua morte. Atualmente o jornal foi retomado pela *Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique (FIER)* (em português: Federação Internacional dos Professores de Rítmica). Destaca-se, no contexto desta dissertação, a edição de 2023 intitulada “*Crossing Boundaries*” (em português: Cruzando Fronteiras). Edições da FIER estão disponíveis no link: <https://fier.com/documents/le-rythme/>

²¹⁴ No original, em dinamarquês: lykkelig og taknemmelig blandt sine mange elever, fuld af nye idéer.

²¹⁵ No original, em inglês: I gave you an idea and I am happy and grateful to see that everybody has developed it according to his own possibilities and the needs and conditions of his country.



Fonte: Bibliothèque de Genève, disponível em: <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/ijd-c-2-1926-01-p-1>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

No mesmo ano, Charlotte Blensdorf fez parte dos esforços em criar a Deutsche Rhythmikbund (em português: União Alemã de Rítmica), num encontro que ocorreu na cidade de Dusseldorf. Paul Boepple foi eleito primeiro presidente. Segundo o site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, Paul Boepple deu uma foto dele para Gerda Alexander, na qual no verso está escrito "Zur frdl. Erinnerung an Genf und Düsseldorf, Paul Boepple" (em português: Com uma memória amigável de Genebra e Dusseldorf, Paul Boepple), o que indica possíveis encontros entre eles no tanto no congresso quanto no processo de abertura da sociedade. No mesmo ano, Boepple se mudou para os Estados Unidos e a união foi presidida por Elfriede Feudel (1981-1966).²¹⁶

Na sequência destes dois eventos de grande visibilidade, Charlotte Blensdorf recebeu duas propostas de trabalho no estado da Turíngia, na Alemanha, às quais Gerda Alexander a acompanhou como forma de estágio (ou como assistente, dependendo da fonte²¹⁷). A Escola dos Blensdorf tinha como prática proporcionar aos alunos e alunas oportunidades de realizar experiências práticas e estágios, e os encaminhava para viver e ensinar em institutos educacionais onde tinham que adaptar o que haviam aprendido às necessidades específicas de cada contexto. Gerda destaca que “Charlotte não permitia receber o diploma de Educação

²¹⁶ Feudel foi uma das mais importantes ritmicistas alemãs, se engajou com a formação profissional em Rítmica e escreveu diversos livros sobre a Educação Rítmica. Ela esteve em contato com Gerda Alexander ao longo dos anos e aconselhou Gerda Alexander a abrir uma escola para a formação profissional de professores e professoras de Rítmica, como será apresentado no final do capítulo 2.

²¹⁷ Considera-se que a nomenclatura estágio supervisionado ou monitoria seja mais apropriado do que assistente, visto que Gerda Alexander assumia aulas regulares nessas experiências sob orientação de Charlotte, como veremos a seguir. Neste texto será utilizada a palavra estágio para descrever estas atividades.

Rítmica antes de haver realizado experiências com diferentes tipos de crianças” (GAINZA, 1997, p. 33, p. 148, p. 164).

A primeira experiência de estágio de Gerda Alexander foi acompanhando Charlotte Blensdorf à convite do Instituto de Pesquisa Científica Pedagógica na cidade de Jena, no estado da Turíngia. O instituto estava sob a liderança de Peter Petersen (1884-1952), um professor alemão que desde cedo em sua carreira demonstrou interesse em reformas no campo da educação. Assumiu a diretoria de diversos centros educacionais pela Alemanha (com destaque ao seu trabalho de uma década na cidade de Hamburgo), até que em 1923 foi nomeado para ser chefe de departamento de Pedagogia na Universidade de Jena como sucessor do teórico da educação alemão Wilhelm Rein (1847-1929) e, ao mesmo tempo, assumiu a direção de um seminário pedagógico vinculado à universidade, como uma escola-modelo (LUDWIG, s.d., s.p.; POMELOV, 2021, p. 408).

O Plano de Jena, assim nomeado a partir de 1927,²¹⁸ foi um projeto de reforma educacional baseado no aprendizado pelo fazer independente, pela cooperação e pela vida comunitária envolvendo a participação da família. Petersen procurou superar o pragmatismo e o utilitarismo da educação escolar, tentando tornar o sistema escolar mais flexível e superar a separação entre a escola e a vida. A escola tradicional, com seu sistema baseado em classes, regulamentação rigorosa da rotina diária, disciplina rígida, subordinação nas relações entre crianças e professores, foi substituída no Plano de Jena pela chamada “comunidade educacional”, que se baseava na combinação de liberdade e independência, no respeito pela personalidade da criança e na estreita ligação entre pais, filhos e professores. Petersen tinha interesse em desenvolver nas crianças um senso de disciplina interna em contraponto à disciplina externa dada pela estrutura escolar (ALEXANDER, 1996, p. 19). Em suas palavras,

A criança tem fome de conhecimento e busca avidamente coisas novas. Ela vê, ouve, toca e percebe muitas informações, muito mais do que um adulto. O principal erro metodológico do professor é o gerenciamento constante do processo de aprendizado da criança, o que, em última análise, leva a uma diminuição dos resultados de percepção e assimilação do material. A criança precisa conhecer o mundo como ele é de fato. O papel do professor é observar e orientar sem obstruir o processo de aprendizado da criança. Ela tem o direito de seguir seu próprio caminho de conhecimento e pesquisa. (PETERSEN, 1914, p. 99 *apud* POMELOV, 2021, p. 411, tradução nossa)²¹⁹

²¹⁸ O nome do plano foi criado pelos membros do comitê de Londres na preparação da quarta reunião da New Education Fellowship que aconteceu em Locarno, na Itália, em 1927, na qual Petersen apresentou seu trabalho em desenvolvimento em Jena (PETERSEN, 1965, p. 65). O vínculo com a New Education Fellowship, que se estendeu também para a escola dos Blensdorf, será novamente abordado no item “3.3. A mudança para a Dinamarca”.

²¹⁹ No original, em inglês: The child is hungry for knowledge and eagerly strives for new things. He sees, hears, touches, perceives a lot of information, much more than an adult. The main methodological mistake of the teacher is the constant management of the child's learning process, which ultimately leads to a decrease in the results of perception and assimilation of the material. The child needs to know the world as it really is. The role

Orientações sobre mobiliário modular, liberdade de movimento, importância dos intervalos, divisão em subgrupos e a atenção a limitações como miopia, surdez, escoliose e superdotação fazem parte do livro “Der Kleine Jena-Plan”, escrito por Peter Petersen em 1927, que foi seguido por outras publicações até os anos 1950. O projeto teve grande repercussão na região da Turíngia e atraiu atenção internacional.

O pedagogo russo Vladimir B. Pomelov reflete sobre a atitude holística de Peter Petersen e o aprendizado baseado em situações, orientado para a relação com o ambiente. Ele descreve que Peter Petersen:

Procurou transformar a educação em realidade, em situações vividas pela própria criança. Ele rejeitou a divisão da realidade em assuntos separados. O mundo em que nós, seres humanos, vivemos é um universo. Petersen distinguiu três áreas da realidade nas quais as pessoas agem: Deus (ou vida espiritual); Natureza; Homem (e cultura).²²⁰ Essas três áreas da realidade estão interligadas umas às outras e nem sempre são claramente diferentes. O processo de aprendizado possibilita a aquisição de experiência fundamental em todas as áreas. P. Petersen considerou “o campo educacional da vida” como “um mundo de situações”. Portanto, em sua opinião, a preocupação em fornecer o mínimo necessário de conhecimento (“composição base do conhecimento”) deve ser combinada com um trabalho sistemático que vise o desenvolvimento geral da criança e a prepare para a orientação no ambiente. Petersen considerava o aprendizado um processo secundário, subjugado à ideia principal, ou seja, a ideia educacional da comunidade escolar. Por treinamento, ele quis dizer “um conjunto de atividades reflexivas e significativas que formam consciência, aptidões e habilidades. Elas estão cheias de amor pela vida e de significado educacional” (1912, p. 67). (POMELOV, 2021, p. 409, tradução nossa)²²¹

Peter Petersen defendia o uso de uma variedade de formas de educação orientadas pelas crianças. Conversas e trabalhos deveriam ser combinadas entre pausas (ou “feriados”) e jogos, com uma ampla variedade de materiais, especialmente nos primeiros anos escolares, incluindo jogos rítmicos, esportivos e de treino usando contagem, música e poesia. O canto, a

of the teacher is to observe and unobtrusively guide the process of learning of the child. The latter has the right to his own path of knowledge and research.

²²⁰ Na década de 1980, os profissionais ligados às escolas Jena atualizaram e organizaram os 20 princípios básicos em três grupos: Humano, Convivência (em alemão: Zusammenleben) e Escola (HAMISCH, s.d., p. 96-97).

²²¹ No original, em inglês: P. Petersen sought to turn education towards reality, to situations experienced by the child himself. He rejected the division of reality into separate subjects. The world in which we, human beings, live is universe. Petersen distinguished three areas of reality in which people function: God (or spiritual life); Nature; Man (and culture). These three areas of reality are intertwined with each other and not always clearly different. Learning process makes it possible to acquire fundamental experience in all areas. P. Petersen considered «the educational field of life» as “a world of situations”. Therefore, in his opinion, care about providing the necessary minimum of knowledge (“iron composition of knowledge”) should be combined with systematic work aimed at the overall development of a child and preparing him for orientation in the environment. Petersen considered learning a secondary process, subdued to the main idea, – the educational idea of the school community. By training, he meant “a set of thoughtful and meaningful activities that form consciousness, skills and abilities. They are full of love for life and educational meaning”.

dança e a música tocada em grupo também faziam parte da rotina das crianças. As contribuições musicais faziam parte das celebrações semanais para apresentar o trabalho semanal dos grupos com peças, danças, musicais, etc. Tanto os pais quanto os professores eram ativos musicalmente (POMELOV, 2021, p. 408-410; HAMISCH, s.d., p. 93).

Charlotte Blensdorf foi convidada a oferecer aulas de Rítmica para todos os grupos de alunos e para os professores envolvidos com o Plano de Jena. A escola dos Blensdorf foi então transferida para Jena por dois anos, promovendo um período de intenso intercâmbio e aprendizado pedagógico, e Gerda Alexander os acompanhou. Ela relata:

A Escola Blensdorf foi transferida para Jena por dois anos, o que foi um grande enriquecimento para todos nós. Foi maravilhoso ver as crianças trabalhando na escola o dia todo por iniciativa própria, às vezes sob a orientação dos pais. Foi um menino de oito anos que me mostrou a escola no primeiro dia, na ausência do professor Petersen, e me deu uma visão geral perfeita de como os alunos trabalhavam, com e sem orientação. Eu fiquei profundamente impressionada. (ALEXANDER, 1996, p. 19, tradução nossa)²²²

Katharina Franz²²³ foi uma aluna na escola de Jena que, em relato pessoal, destaca a presença e o impacto de Charlotte Blensdorf:

Outros professores, que só ensinavam determinadas matérias e apenas temporariamente, mudavam com mais frequência e não deixavam marcas tão profundas em nossas memórias. No entanto, tenho que mencionar aqui a Srta. Blensdorf, que provavelmente também não nos acompanhou o tempo todo. Mas sua existência foi importante. Ela incorporou em sua maneira o que foi determinado para o resto de sua vida. Não me lembro por quanto tempo ela foi a principal responsável pela ginástica, mas também pela música. Ela era jovem e bonita. Mas, ao contrário de nossos últimos professores de ginástica na escola primária, que confiavam em seu efeito de jornal de moda sem fazer nenhum esforço para se distinguir profissionalmente, ela era uma pessoa que conseguia convencer para a sua causa. Ela vivia completamente no mundo de sua profissão e com ela estava tão comprometida com todo o seu ser que conquistava a cada um de nós. Eu não gostava muito de música e certamente não era uma boa ginasta. Mas a Srta. Blensdorf conseguia fazer com que todos nós nos movêssemos com alegria e imparcialidade ao som de seu piano. Era simplesmente divertido estar lá e participar. O desempenho e a competição não existiam mais. Todos se juntavam e ninguém ficava constrangido ou ria de ninguém. E quando, em um determinado momento, ela disse: “Todo mundo é musical e pode cantar, você só precisa despertar isso neles”, fui completamente conquistada pelo significado dessa frase para a humanidade. O ensino de música não é uma arena para estrelas, mas a música é um presente de Deus para a alegria de todas as pessoas. Aprendemos isso com a Srta. Blensdorf. (FRANZ, 1984, p. 20-21, tradução nossa)²²⁴

²²² No original, em alemão: So wurde die BlensdorfSchule für zwei Jahre nach Jena verlegt, eine große Bereicherung für uns alle. Es war beglückend, dass Kinder den ganzen Tag auf eigene Initiative in der Schule arbeiteten, manchmal unter der Leitung von Eltern. Ein achtjähriger Junge, der mich am ersten Tag unter Abwesenheit von Professor Petersen in der Schule herumführte, gab mir eine vollendete Übersicht über die Arbeitsweise der Schüler, mit und ohne Leitung. Ich war tief beeindruckt.

²²³ Datas de nascimento e morte não identificadas.

²²⁴ No original, em alemão: Andere Lehrer, die nur bestimmte Fächer, und das auch nur vorübergehend, unterrichteten, wechselten öfter und hinterließen keine so tiefen Spuren in der Erinnerung. Trotzdem muß ich

Dentre os alunos em Jena, destaca-se Hildegard Tauscher (1898-1971), que posteriormente se mudou Berlim onde estudou com Anna Epping e Marie Adama von Scheltema, se formando posteriormente como professora de Rítmica (HILDEGARD, s.d., s.p.; HECTOR; WEISE, s.d., p. 6).²²⁵

Gerda Alexander referiu-se ao impacto do Plano de Jena em sua vida e no desenvolvimento do seu trabalho, dando destaque à noção de responsabilidade individual desenvolvida por Petersen:

Durante meu tempo em Jena, trabalhei para Peter Petersen por um ou dois anos como um tipo de assistente [de Charlotte Blensdorf]. Como diretor da Escola Universitária de Jena, ele havia desenvolvido um conceito pedagógico no qual a comunidade era o meio e o objetivo da educação. A noção de responsabilidade individual, que desempenhou um papel central no trabalho de Petersen, causou uma impressão duradoura em mim. Sua rejeição à autoridade me incentivou a lidar com meus próprios problemas com autoridade. Esse se tornou um dos temas centrais de minha vida: como se relacionar com a autoridade. Assim, a rejeição de qualquer influência externa também desempenha um papel importante em meu trabalho: não se deve apenas fazer exercícios, mas fazer algo e o sentir. Sentir pensando. Pensar sentindo. Sentir fazendo.²²⁶ (1989, p. 47-48, tradução nossa)²²⁷

Quanto a relação de autoridade, Petersen reflete:

hier unbedingt Fräulein Blensdorf nennen, die uns wahrscheinlich auch nicht die ganze Zeit begleitet hat. Aber ihre Existenz war wichtig. Sie verkörperte in ihrer Art, was für das ganze weitere Leben bestimmt wurde. Wie lange sie in erster Linie für Gymnastik, aber dann auch für Musik zuständig war, weiß ich nicht mehr. Sie war jung und hübsch. Aber im Gegensatz zu unseren späteren Turnlehrerinnen am Gymnasium, die sich auf ihre Modejournalwirkung verließen, ohne sich um fachliche Profilierung zu bemühen, war sie ein Mensch, der für seine Sache überzeugen konnte. Sie lebte völlig in der Welt ihres Berufs und setzte sich so sehr mit ihrer ganzen Person dafür ein, daß sie jeden von uns mitriss. Ich war nicht überdurchschnittlich musikversessen und schon gar keine gute Turnerin. Aber Fräulein Blensdorf vermochte es, uns alle mit Freude und Unbefangenheit zu den Klängen ihres Klavierspiels in Bewegung zu bringen. Es machte einfach Spaß, dabeizusein und mitzumachen. Leistung und Wettbewerb existierten nicht mehr. Alle kamen mit und niemand war linkisch und wurde ausgelacht. Und als sie noch irgendwann einmal den Satz sagte: "Jeder ist musikalisch und kann singen, man muss das nur in ihm aufwecken", da war ich ganz und gar von der Bedeutung dieses Satzes für die Menschheit gewonnen. Der Musikunterricht ist nicht eine Arena für Stars, sondern Musik eine Gabe Gottes zur Freude für alle Menschen. Das hatten wir bei Fräulein Blensdorf gelernt.

²²⁵ Hildegard Tauscher obteve sua certificação como professora de Rítmica em Berlim em 1929, no mesmo ano de Gerda Alexander. Ela continuou em contato com Charlotte e Gerda nos anos 1930, como veremos no capítulo 2.

²²⁶ Este "sentir fazendo" que caracteriza o aprendizado em Eutonia pode também ser considerado também um saber da experiência (BONDIA, 2002). Nas aulas de Eutonia, cada pessoa é convidada a observar os efeitos do trabalho integrando suas sensações enquanto se move, tendo a observação de si e de seus processos sensorio-motores como norteadores do processo de aprendizagem.

²²⁷ No original, em alemão: In der Jenaer Zeit habe ich dann auch ungefähr ein oder zwei Jahre bei Peter Petersen als eine Art Assistentin gearbeitet. Als Leiter der Jenaer Universitätsschule hatte er ein pädagogisches Konzept entwickelt, in dem die Gemeinschaft als Mittel und Ziel der Erziehung gait. Die Vorstellung von der Eigenverantwortlichkeit des Menschen, die in Petersens Arbeit eine zentrale Rolle spielte, hat mich nachhaltig beeindruckt. Seine Ablehnung von Autoritäten ermutigte mich, mich mit meinen eigenen Autoritätsproblemen auseinanderzusetzen. Es wurde für mich eines der zentralen Themen meines Lebens, wie man sich zu Autoritäten stellen soll. Dementsprechend spielt die Ablehnung jeglicher Einflussnahme von außen auch in meiner Arbeit eine große Rolle: man soll nicht nur Übungen machen, sondern man soll etwas tun und es spüren. Fühlend denken. Denken fühlen. Handelnd spüren.

O professor agora tem que se envolver de uma maneira completamente diferente no trabalho das crianças. Enquanto na escola ou na formação pedagógica o professor é sempre o portador do ensino, na nova escola essa parte de suas tarefas será muito reduzida, o que quero dizer é que a forma do ensino, ou como digo “a tarefa de aprendizado”, diz respeito aos alunos fazerem o que foi designado e repetirem o que o professor desenvolveu ou falou, e assim por diante. Mais importante do que isso é o fato de que os alunos também devem se tornar os portadores plenos do trabalho escolar, e o professor deve agora aprender a orientar esses alunos que trabalham. É por isso que o problema central do ensino foi apresentado a nós em Jena: Como um professor lidera, orienta e gerencia o trabalho dos alunos? E foi assim que a “teoria da liderança, ou seja, a pedagogia do ensino” finalmente surgiu. (1965, p. 69, tradução nossa)²²⁸

Gerda Alexander descreve o paralelo entre a Eutonia e os estudos em nova pedagogia no final da introdução da versão de seu livro em inglês, onde esta relação entre o trabalho dos estudantes no processo de aprendizado relatado por Petersen aparece também na descrição da pedagogia da Eutonia:

Ainda, uma outra coisa se torna clara a partir do paralelo entre a Eutonia e a nova pedagogia: o respeito pelo indivíduo. A similaridade entre a Eutonia e a nova pedagogia resulta da rejeição a qualquer padronização de movimento ou qualquer objetivo coercitivo. Isso pressupõe que o papel principal no treinamento eutônico se desenvolve pelos alunos. Eles devem fazer suas próprias descobertas e trabalhar em direção ao seu próprio desenvolvimento. O treinamento e a reintegração à vida cotidiana, são portanto, e acima de tudo, preocupações dos alunos e não dos professores, cujo papel consiste prioritariamente em orientar o trabalho deles. (ALEXANDER, 1985, p 15, tradução nossa)²²⁹

Conclui-se que o envolvimento de Gerda Alexander com o Plano de Jena foi importante não só para sua formação como professora de Rítmica, mas também para posteriormente dar as bases para as práticas pedagógicas da Eutonia. A questão da autoridade na relação de ensino-aprendizagem tinha grande importância para Gerda Alexander desde suas observações das produções artísticas na dança moderna alemã e pode ter ganhado mais princípios metodológicos a partir da abordagem desenvolvida por Peter Petersen.

²²⁸ No original, em alemão: Der Lehrer muss nun auch ganz anders hinein mitten unter die Arbeit der Kinder. Während der Lehrer in der Lernschule oder Lehrerschule schlechthin immer der Träger des Unterrichts ist, so wird sich in der Neuen Schule dieser Teil seiner Aufgaben sehr vermindern, d. h. die Form des Lehrgangs, oder wie ich sage, des Aufgabelerrens", d. i. daß die Schüler Aufgetragenes tun und vom Lehrer Entwickeltes oder Gesagtes nachtun u dgl. mehr. Wichtiger als dies ist, die Schüler müssen auch voll Träger der Schularbeit werden, und der Lehrer muss es nun lernen, diese arbeitenden Schüler zu leiten. Darum wurde uns in Jena das Kernproblem des Unterrichtes: Wie leitet, führt, steuert ein Lehrer die Schülerarbeit? Und so entstand schließlich die "Führungslehre, d. i. Pädagogik des Unterrichtes".

²²⁹ No original, em inglês: Yet another thing becomes clear from this parallel between Eutony and the new pedagogy: the respect for the individual The similarity between Eutony and the new pedagogy results from their rejection of any standardization and any ritualized pattern of gestures or mechanization of movements or of any coercive aims. This presupposes that the main role in the eutonic training devolves upon the students. They must make their own discoveries and work toward their own development. Training and reintegration into everyday life are therefore, above all, the concern of the students and not of the teacher, whose role consists mainly in orientating their work.

A segunda experiência de estágio de Gerda Alexander foi acompanhando Charlotte Blensdorf em suas aulas de Rítmica no Staatlichen Erziehungsheimen Stadtroda²³⁰ (em português: Casa Educacional do Estado da Turíngia em Stadtroda), a convite do governo do estado da Turíngia. A casa era uma instituição residencial que atendia cerca de 600 crianças e adolescentes de até 21 anos com deficiências físicas, transtornos mentais, filhos de mães solteiras, prostitutas ou mães adolescentes de 13 ou 14 anos, incluindo aqueles provenientes de lares disfuncionais e com histórico criminal na cidade de Stadtroda.²³¹

Gerda Alexander acompanhou Charlotte Blensdorf por um ano, e elas deram aulas também para a equipe médica e profissionais do instituto. Professores, psicólogos e ajudantes tinham encontros diários observando os efeitos da Rítmica, e o trabalho era supervisionado pelo psiquiatra chefe, Prof. Jacobi, que fazia estudo dos casos com a equipe três vezes por semana. Charlotte e Otto Blensdorf iam ao reformatório duas vezes por semana, às segundas e terças-feiras, e Gerda Alexander continuava o trabalho nos outros dias (BLENSDORF-MACJANNET, 2016, p. 3; ALEXANDER, 1989, p. 46-47; GAINZA, p. 33 e p. 165, ALEXANDER, 1996, p. 20, ALEXANDER, 1995, p. 257).

Apesar dos riscos envolvidos, Gerda gostava muito do trabalho e tudo lhe interessava. Ela descreve:

Charlotte vinha uma vez por semana para trabalhar com esses grupos. Na casa dos meninos com histórico criminal, eu também tinha horas durante a semana. Esse era o grupo mais temido e, se eles fizessem algum alvoroço, qualquer cuidador corria risco de vida. A única coisa que eles não queriam perder eram as aulas de Rítmica. Quando eu chegava, eles ficavam sentados nas portas, empunhando ameaçadoramente a vassoura no chão, mas quando eu me virava para sair, eles desciam em um pulo, como cordeiros, e a aula de Rítmica continuava com total concentração. Eu tinha 16 anos na época e hoje mal consigo entender como alguém poderia se adaptar a uma situação que mudava constantemente. Só recentemente fiquei sabendo que Hitler transformou Stadtroda em um centro de câmaras de gás. Provavelmente, raramente houve uma instituição que fosse tão sensível a cada indivíduo e onde o ser humano estivesse sempre no centro. (ALEXANDER, 1996, p. 21, tradução nossa)²³²

²³⁰ Também identificado como Thüringischen Erziehungsheims zu Stadtroda.

²³¹ Nos dias de hoje, a instituição seria uma combinação de clínica de reabilitação e centro de atendimento socioeducativo e de reinserção social. Para mais sobre o trabalho desta instituição, indico a tese de Vera Lemke intitulada “Die Fürsorge für jugendliche Psychopathen mit besonderer Berücksichtigung des thüringischen Erziehungsheims zu Stadtroda”, como parte de sua graduação em medicina psiquiátrica pela Universidade de Jena, publicada em 1928.

²³² No original, em alemão: Charlotte kam einmal wöchentlich, um mit diesen Gruppen zu arbeiten. Im Knabenhaus der begabten Kriminellen hatte ich auch in der Woche Stunden. Es war die am meisten gefürchtete Gruppe, und wenn sie Aufruhr machten, war es lebensgefährlich für jeden Pfleger. Nur die Rhythmikstunden wollten sie nicht versäumen. Wenn ich ankam, saßen sie auf den Türen, drohend den Bohnerbesen schwingend, aber wenn ich mich umdrehte, um wegzugehen, sprangen sie mit einem Satz herunter, lammfromm, und die Rhythmikstunde verlief in voller Konzentration. Ich war damals 16 Jahre und kann heute kaum begreifen, wie man sich der dauernd wechselnden Situation anpassen konnte. Dass Hitler Stadtroda in ein Vergasungszentrum umwandelte, habe ich erst vor kurzem erfahren. Es gab wohl selten eine Institution, die so auf jeden einzelnen eingegangen ist und wo immer der Mensch im Zentrum stand.

Gerda Alexander, ao falar sobre o trabalho em Stadtroda, reflete sobre a expansão do trabalho artístico para contextos de assistência social:

O estado da Turíngia havia solicitado a Charlotte Blensdorf que desse aulas na Casa Educacional do Estado da Turíngia em Stadtroda. Essa era uma casa que também acomodava jovens difíceis de educar. **Originalmente, a Rítmica, como Otto Blensdorf havia aprendido com Jaques-Dalcroze, estava limitada à dança e ao teatro; agora, também devido aos tempos de necessidade, o compromisso social foi ficando cada vez mais em evidência. Essa expansão de nossos campos de trabalho foi graças a Otto Blensdorf e sua filha Charlotte.** (1989, p. 46-47, tradução e grifo nossos)²³³

É interessante observar que a instituição não proporcionava as aulas de Rítmica para o seu público como uma atividade complementar, mas de forma integrada ao trabalho dos outros profissionais, incluindo ainda a oferta de aulas de Rítmica para a própria equipe.

É possível perceber que a formação de Gerda como ritmicista, principalmente nas experiências com Otto e Charlotte Blensdorf, teve fortes traços de cunho social. Conclui-se que, neste contexto, o fazer artístico não era uma experiência restrita à produção de espetáculos ou de ensino em ambientes especializados, ou até mesmo privilegiados do ponto de vista sócio-econômico, mas incluía a consciência das demandas da sociedade às quais os artistas, neste caso da Rítmica, poderiam colaborar.²³⁴

Em entrevista a Violeta de Gainza, Gerda declara que os trabalhos em Jena e em Stadtroda lhe proporcionaram “a melhor educação pedagógica de minha vida ao poder entrar em contato com todos esses casos, com a orientação de professores que influenciaram profundamente meu trabalho” (GAINZA, 1997, p. 33).

No ano de 1928, a escola de Otto Blensdorf foi transferida de Jena para Bad Godesberg, um distrito da cidade de Bonn, com foco no seminário. Gerda Alexander acompanhou novamente a escola, e os vínculos com a escola foram aumentando. Ela relata:

Eu estudava na Blensdorf School e ensinava outros alunos ao mesmo tempo. Quando a escola se mudou para Bad Godesberg, fui com ela. Depois, morei

²³³ No original, em alemão: Außerdem hatte das Land Thüringen Charlotte Blensdorf gebeten, Unterricht in den "Staatlichen Erziehungsheimen Stadtroda" zu geben. Das war ein Heim, in dem auch schwer erziehbare Jugendliche untergebracht waren. Ursprünglich war die Rhythmik, wie sie Ono Blensdorf bei Jacques-Dalcroze gelernt hatte, auf Tanz und Theater begrenzt gewesen; nun, auch durch die Notzeiten bedingt, rückte ein soziales Engagement zunehmend in den Vordergrund. Diese Erweiterung unserer Arbeitsfelder ist Otto Blensdorf und seiner Tochter Charlotte zu verdanken.

²³⁴ Este engajamento social das artes continua presente na Alemanha até os dias de hoje. No ensino superior, por exemplo, existe o curso de graduação de Musik- und bewegungsorientierte Soziale Arbeit (em português: Trabalho Social Orientado pela Música e pelo Movimento) oferecido pela Ostbayerische Technische Hochschule Regensburg (visitado como parte desta pesquisa de mestrado), o curso de graduação e de mestrado em Kunst und Theater im Sozialen (em português: Arte e Teatro em Contextos Sociais) pela Hochschule für Künste im Sozialen (HKS) de Ottersberg, e o curso de mestrado em Kunst im Kontext (em português: Arte em Contexto) pela Universität der Künste Berlin, entre outros cursos e projetos semelhantes espalhados por todo o país.

com Otto Blensdorf e sua família. Tive um relacionamento muito especial com Charlotte, a filha, durante toda a minha vida e até hoje. Mas ela também é uma mulher rara, realmente fantástica! Embora ela sempre tivesse muito o que fazer, sempre me apoiou muito. (1989, p. 45, tradução nossa)²³⁵

Foto 15 - Charlotte Blensdorf posando para a câmera com outras dançarinas não identificadas por volta de 1928, possivelmente com a presença de Gerda Alexander.



Fonte e créditos da foto: Tufts Archival Research Center, Tufts University, disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/images/9880w050c>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Mas logo Charlotte deixou de novo a escola, agora para uma longa estadia na Inglaterra. Ela foi dar aulas na escola Fensham Heights School, filiada ao movimento da New Education Fellowship,²³⁶ na cidade de Surrey e estudar o método de Luisa Cappiani (1829-1919) de canto (“bel canto”).²³⁷ Com a saída de Charlotte em 1928, Gerda assumiu duas aulas de movimento da escola (ALEXANDER, 1996, p. 22; BLENSDORF-MACJANNET, 2016, p. 4; ODOM; HABRON, 2019, p. 2). Visto que ela já dava aulas na escola como professora assistente desde os seus 14 anos de idade, considera-se que esta tenha sido a sua primeira experiência de assumir o ensino das turmas. Considera-se que ela tenha se referido à esta experiência quando relatou seu ensino de “Körperbildung”:

²³⁵ No original, em alemão: Ander Blensdorf-Schule lernte ich selber und unterrichtete gleichzeitig andere Schüler. Als die Schule nach Bad Godesberg übersiedelte, ging ich mit. Ich wohnte dann bei Otto Blensdorf in der Familie. Mit Charlotte, der Tochter, bin ich mein ganzes Leben hindurch und bis heute in einer ganz besonderen Weise verbunden. Sie ist aber auch eine seltene, wirklich großartige Frau! Obgleich sie immer viel um die Ohren hatte, hat sie mich immer sehr unterstützt.

²³⁶ Mais sobre a New Education Fellowship no capítulo 2.

²³⁷ Durante esta estadia na Inglaterra, Charlotte Blensdorf também entrou em contato com a fabricação e com a execução de flautas de bambu através de Margaret James (1891-1978), e depois propagou o tipo inglês de flauta de bambu com 6+1 orifícios para os dedos e o combinou com seu trabalho com a Rítmica (MOECK, 2021, s.p.). Este trabalho é descrito no livro de Charlotte Blensdorf “Kinder machen Bambusflöten und lernen horchen und musizieren”, publicado em Bad Godesberg (1932). O vínculo de Charlotte com as flautas de bambu será apresentado no capítulo 2 devido ao envolvimento de Gerda Alexander com este contexto na Dinamarca.

Como aluna de rítmica da Escola Otto Blensdorf em Wuppertal e Godesberg, tive a oportunidade de ensinar “Körperbildung”: preparação somática para expressar música e movimento. Lá eu pude experimentar minhas ideias. Jaques-Dalcroze sempre tentou aprimorar a preparação do movimento, ele queria basear sua tentativa no conhecimento científico, mas uma explicação satisfatória não existia durante o período de sua vida. As importantes descobertas neurológicas e miológicas sobre o movimento só foram feitas depois de sua morte. (ALEXANDER, 1985, p. 138-139)²³⁸

O termo em alemão “Körperbildung” era utilizado como treinamento focado no corpo. A palavra “bildung” é bastante ampla e carrega também uma conotação de formação da pessoa humana na relação com a sua cultura. No contexto da música, fala-se também em “Gehörbildung”, treinamento auditivo, o treinamento do ouvir música. A escola de Loheland apresentada anteriormente, por exemplo, trazia a palavra o termo “Körperbildung” em seu nome.

O fato de Gerda Alexander ter se dedicado aos estudos do treinamento corporal dentro do ensino da Rítmica pode ter dado as bases para o seu futuro foco no corpo ou, como aponta Hartwig Zander, para a “formação do corpo para o movimento” (2003, p. 86). Gerda acompanhou as descobertas científicas sobre o corpo em movimento visto que este era o olhar que ela tinha aprendido em sua formação como também fazia Dalcroze. Ao nomear, em 1985, que o “Körperbildung” ao qual ela se dedicou nos anos 1920 era uma preparação somática, considera-se que ela estava acompanhando as nomenclaturas que estavam começando a ser utilizadas nos anos 1980 e os estudos em neuromotricidade aos quais ela foi acompanhando e se atualizando depois de Dalcroze.²³⁹

Observamos aqui as primeiras experiências formativas de Gerda Alexander. Num processo que se desenvolveu primeiro na formação como ritmicista, depois sua profissionalização como professora de Rítmica, os estágios através da escola de Otto

²³⁸ No original, em inglês: As a rhythmic student of the Otto Blensdorf School at Wuppertal and Godesberg, I was given the opportunity to teach “Körperbildung”: somatic preparation for expressing music and movement. Here I could experiment with my ideas. Jaques-Dalcroze had always tried to improve the movement preparation, he wanted to base his attempt on scientific knowledge, but a satisfactory explanation did not exist during his lifetime. The important neurological and myological discoveries concerning movement were made only after his death.

²³⁹ O termo “psicossomático” foi cunhado pelo médico Johann Christian Heinroth (1773-1843) no livro “Störungen des Seelenlebens” em 1918 (disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10472393?page=1>. Acesso em 30 de jun. de 2023) para descrever a intrinsecabilidade dos processos psíquicos e corporais, termo que foi utilizado por Gerda Alexander nos anos 1950 e 1960. O termo “somático”, ou “aprendizado somático”, foi utilizado pelo filósofo e pesquisador do corpo Thomas Hanna a partir dos anos 1970 para caracterizar o foco na experiência do corpo vivido em primeira pessoa, reconhecendo esta abordagem em trabalhos desenvolvidos ao longo do século XX, ao qual destaca quatro pessoas, incluindo Elsa Gindler (como apresentado anteriormente), Gerda Alexander, Frederik Mathias Alexander e Moshé Feldenkrais em seu artigo “What is Somatics?” (1986) (disponível em: <https://somatics.org/library/htl-wisl>. Acesso em: 30 de jun. de 2023). Gerda Alexander possivelmente teve contato com Thomas Hanna depois dos anos 1980 e textos sobre Eutonia foram incluídos na revista “Somatics: Magazine-journal of the bodily arts and sciences” publicada por ele.

Blensdorf e o foco nos estudos em “Körperbildung”, temos as primeiras referências de Gerda Alexander para o trabalho que ela continuaria a desenvolver ao longo dos anos seguintes. No final de 1928, Gerda Alexander começou a se preparar para o exame de certificação profissional como professora de Rítmica, que aconteceria em abril de 1929 (ALEXANDER, 1966, p. 22), como veremos a seguir.

Foto 16 - Gerda Alexander em via pública, com roupas de meia-estação, segurando duas bolsas, sem identificação de local ou data, provavelmente no final dos anos 1920.



Fonte: Arquivo pessoal de Eva Frydensberg

2 DE 1929 A 1940 - DA CERTIFICAÇÃO ATÉ A ABERTURA DA ESCOLA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Tendo visto o contexto da Rítmica no qual Gerda Alexander esteve envolvida, este capítulo tem como ponto de partida a sua certificação como professora de Rítmica e o seu contato com a cena em Berlim.

2.1 CERTIFICAÇÃO, O CONTATO COM A CENA DE BERLIM E AS REDES ENTRE MULHERES

Nos anos 1920, o exame de certificação de professores e professoras de Rítmica Dalcroze era realizado pela Hochschule für Musik Berlin (em português: Escola Superior de Música de Berlim).

A Hochschule für Musik Berlin havia sido inaugurada sob o nome de Berliner Musikhochschule em 1869 pelo violinista Joseph Joachim (1831-1907), que dirigiu a escola por quase quarenta anos. A partir de 1918, a escola passou a ser denominada como Staatliche Akademische Hochschule für Musik e ficou popularmente conhecida apenas como Hochschule für Musik Berlin.²⁴⁰ Ela incluía também a Staatlichen Schauspielschule (em português: Escola Estatal de Atores), que foi dirigida por Leopold Jessner (AKADEMISCHE, s.d., s.p.).²⁴¹

A Hochschule für Musik Berlin oferecia cursos de Rítmica com diversos professores, incluindo Charlotte Pfeffer (1881-1970), ritmicista que tinha estudado com Dalcroze em Genebra e o acompanhou no projeto em Hellerau, onde fez seu exame e trabalhou como professora assistente. Em 1912, deu aulas no Instituto Jaques-Dalcroze em São Petersburgo, na Rússia, e no ano seguinte, voltou para a Alemanha e integrou o corpo docente da Hochschule für Musik Berlin, recebendo o título de professora em 1925 durante a *Kestenberg-reform*. De acordo com a pesquisadora da dança Katja Rothe, dentre os alunos das

²⁴⁰ Atualmente, as escolas estatais de artes de Berlim foram unificadas na Universität der Künste Berlin. Destaca-se, no contexto desta dissertação, seu programa de mestrado em Kunst im Kontext (em português: Arte em Contexto), com as seguintes linhas de pesquisa “Arte em Grupos Sociais”, “Arte em Instituições Culturais”, “Arte em Espaço Público” e “Arte em Produção de Imagem relacionada à Mídia e Ciência”. Mais sobre o programa e a universidade em: <http://www.kunstimkontext.udk-berlin.de/english/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁴¹ Mais sobre Leopold Jessner no subcapítulo 2.3.

aulas de Pfeffer na Hochschule für Musik Berlin esteve Gerda Alexander (ROTHER, 2014, p. 200).^{242, 243}

Gerda aponta que esteve em Berlim em três momentos distintos, por volta dos seus 16 anos (1924), por volta dos seus 19 anos (1927) ou por volta dos seus 21 anos (1929), dependendo da fonte. Conclui-se que ela tenha viajado para a cidade diversas vezes ao longo da década de 1920.

Como visto ao longo deste texto, a cidade de Berlim foi um pólo de trabalho e visibilidade dos artistas da dança desde o início do século XX. A cidade tinha 151 escolas de dança em 1929 e, em 1933, a Alemanha tinha 5.122 dançarinos profissionais, dos quais mais de 30% moravam em Berlim (TOEPFER, 1997, p. 117). Além das escolas de Elsa Gindler, Bess Mensendieck, Hade Kellmeyer, Anna Herrmann, a Escola Dalcroze de Berlim e o Instituto de Dalcroze dirigido por Nina Gorter, vistos ao longo deste texto, é interessante destacar que foi também em Berlim que as irmãs Elizabeth Duncan (1871-1948) e Isadora Duncan (1877-1927) tiveram a sede de sua escola de dança entre 1904 e 1909. Segundo Toepfer (1997), nos anos 1920 o número de apresentações de dança mal correspondia ao número de escolas. Para aumentar o número de matrículas, as escolas de dança fizeram alianças mais estreitas com a ginástica, mas um resultado prático dessa estratégia foi que, no final da década de 1920, os dançarinos começaram a ficar cada vez mais parecidos: a ginástica teve o efeito de convencionalizar a imagem da dança, da liberdade, da modernidade, do êxtase (1997, p. 117).

Reitero que foi em Berlim que Gerda Alexander fez sua aula com Elsa Gindler mencionada anteriormente. Gerda conta também do impacto de ter assistido Nefertiti,²⁴⁴ por exemplo, pela primeira vez na cidade:

Eu poderia imaginar que minha necessidade de ter uma escola internacional estava enraizada nessa experiência de infância. De certa forma, às vezes eu tinha até a sensação de que estava remontando às imagens da humanidade do antigo Egito. Tudo começou quando eu tinha dezenove anos e vi Nefertiti

²⁴² Em 1933, Charlotte Pfeffer foi destituída de seus cargos pelo partido nazista e, assim como sua colega Mimi Scheiblaue, começou também a utilizar a Rítmica no contexto da reabilitação psicomotora de crianças no exílio na Itália. Em 1938, ela utilizou pela primeira vez a expressão “psychomotorische Therapie” (em português: terapia psicomotora) para descrever seu trabalho. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, Charlotte Pfeffer retornou à Alemanha nos anos 1940, e continuou seu trabalho em escolas e instituições de saúde. Para uma análise histórica do uso do termo “psicomotricidade”, recomendo o artigo de Pedro Pablo Berruezo Adelantado em língua espanhola “Pasado, presente y futuro de la Psicomotricidad” (2006), onde aponta não apenas o trabalho de Charlotte Pfeffer como um referencial histórico, como também o de Gerda Alexander. Texto disponível no link: <https://efisiopediatric.com/wp-content/uploads/2018/03/Pasado-presente-y-futuro-de-la-psicomotricidad.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁴³ Trecho no original, em inglês: The Berlin State School of Music offered courses in rhythmic gymnastics with Charlotte Pfeffer; among those attending was Gerda Alexander.

²⁴⁴ Nas fontes consultadas para esta pesquisa, não foi possível encontrar mais informações sobre esta peça.

pela primeira vez em Berlim. Isso me tocou tanto que, enquanto estávamos em Berlim, eu ia todos os dias. Todas as manhãs. Mais tarde, os deuses egípcios dos mortos, seus braços estendidos, as asas multicoloridas nunca me abandonaram. Talvez a consciência do espaço externo, que desempenha um papel importante na Eutonia, também seja influenciada por essas impressões. Mas eu não tinha uma imagem específica do ser humano, porque sempre achei que cada ser humano é algo único. (1989, p. 55)²⁴⁵

Pode-se reconhecer uma similaridade entre a descrição de Gerda Alexander de Nefertiti e esta foto dela feita em estúdio nos anos 1930:

Foto 17 - Foto de Gerda Alexander feita em estúdio em Copenhague, sem identificação de data.



Fonte: Arquivo pessoal de Eva Ginsel Frydensberg

Este contexto de Berlim promoveu não só a visibilidade, mas também a parceria profissional entre as mulheres. A pesquisadora da dança alemã Katja Rothe, em seu artigo “The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler’s Networks of Knowledge” (2014),²⁴⁶ descreve a realidade profissional das mulheres neste momento:

É importante, entretanto, notar que as mulheres envolvidas na Rítmica eram todas autônomas e que seu acesso ao mercado de trabalho dominado pelos homens era carregado de dificuldades. Apenas desde o final do século XI que os estudos universitários foram sequer possíveis para as mulheres na Europa, e era requerido recursos financeiros que uma mulher como Elsa Gindler não tinha. As proponentes da ginástica mesmo assim escolheram o caminho da vida profissional e independente. Mas as condições de vida das mulheres

²⁴⁵ No original, em alemão: Ich konnte mir vorstellen, dass mein Bedürfnis, eine internationale Schule zu haben, in diesem kindlichen Erlebnis gründet. In gewisser Weise hatte ich manchmal sogar das Gefühl, an Menschheitsbilder aus dem alten Ägypten anzuknüpfen. Es begann damit, dass ich mit neunzehn Jahren in Berlin die Nofretete zum ersten Mal sah. Das hat mich so berührt, dass ich, solange wir in Berlin waren, jeden Tag hingegangen bin. Jeden Morgen. Später haben mich die ägyptischen Totengötter, ihre ausgestreckten Arme, die vielfarbigen Flügel nicht losgelassen. Vielleicht ist das Bewusstsein für den Außenraum, der in der Eutonie ja eine große Rolle spielt, von diesen Eindrücken mitgeprägt. Ein bestimmtes Menschenbild hatte ich aber nicht, weil ich immer gefunden habe, dass jeder Mensch etwas Einmaliges ist.

²⁴⁶ ROTHE, Katja. The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler’s Networks of Knowledge. In: CULL, Laura e LAGAAY, Alice. **Encounters in Performance Philosophy**. London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 197-219.

como freelancers eram cada vez mais precárias. (2014, p. 205, tradução nossa)²⁴⁷

O estabelecimento profissional de forma independente se dava não de forma isolada, mas como uma ativação de contatos e parcerias, fazendo com que muitas mulheres se criassem e se envolvessem com o que Rothe descreve como “redes de conhecimento”.²⁴⁸ Assim ela descreve o estabelecimento dessas redes:

Além dos “grandes homens”, as mulheres da Rítmica e ginástica, também, desenvolveram métodos – como a Sensory Awareness ou a Eutonia – baseadas no conhecimento corporal. Elas fizeram isso não invocando a “comunidade” mas em redes que eram ao mesmo tempo localmente situadas (especialmente em Berlim) e globalmente ativas. Seus métodos surgiram e foram transmitidos dentro dessas redes, muitas vezes sem serem escritos e sem que uma “teoria principal” fosse estabelecida. Esses modelos eram, além disso, menos metafísicos ou ideológicos do que “práticos” no melhor sentido: Elas se baseavam na arte do movimento físico no contexto da prática social, educacional e terapêutica. Emergindo da dança ou do ambiente da Bauhaus, as formas de ginástica e Rítmica dessas mulheres foram excluídas dos lugares sagrados da arte por se voltarem ao terapêutico, ao educacional – em resumo, à prática. (2014, p. 197-198, tradução nossa)²⁴⁹

A exclusão das mulheres das instituições e dos “lugares sagrados da arte” fez com que elas estabelecessem novas formas de apoio profissional. Construir uma rede de relacionamentos de trabalho com apoiadoras e mentoras era uma tarefa para essas mulheres, e era vital para sua sobrevivência (ROTHER, 2014, p. 205).

Reconhece-se que, durante desde o início de sua trajetória profissional, Gerda Alexander também tenha se envolvido com essas redes de saberes e de apoio profissional que tinham Berlim como pólo. Foi nas preparações para o exame, por exemplo, que Gerda conheceu Rosalia Chladek (1905-1995), que foi sua amiga por toda a vida. Rosalia Chladek estudou na escola de Dalcroze em Hellerau e, a partir de 1924, começou a dar aulas na filial

²⁴⁷ No original, em inglês: It is, however, also important to note that the women involved in rhythmic were all self-employed and that their access to the male-dominated employment market was fraught with difficulty. Only since the late nineteenth century had university study even been possible for women in Europe, and it required the kind of financial resources that a woman like Elsa Gindler did not have. The proponents of gymnastics nevertheless chose the path of independence and professional life, one being taken by more and more bourgeois women at the time. But women's livelihoods as freelancers were increasingly precarious.

²⁴⁸ No original, Rothe utiliza a expressão em inglês “networks of knowledge”.

²⁴⁹ No original, em inglês: Yet beyond the ‘great men’, the women of rhythmic and gymnastics, too, developed methods – such as Sensory Awareness or Eutonia - based on bodily knowledge. They did so not by invoking ‘community’, but within networks that were both locally situated (especially in Berlin) and globally active. Their methods arose and were passed on within these networks, often without being written down and without a ‘master theory’ becoming established. These models were, furthermore, less metaphysical or ideological than ‘practical’ in the best sense: they drew on the art of physical movement in the context of social, educational and therapeutic practice. Often emerging from dance or the Bauhaus milieu, these women's forms of gymnastics and rhythmic were excluded from the sacred groves of art by their turn to the therapeutic, educational – in short, to the practical.

da escola que foi estabelecida em Viena.²⁵⁰ Gerda Alexander narra a experiência entre as duas no dia do exame final:

Rosalia Chladek, que mais tarde desenvolveu a técnica de dança Chladek, e eu estávamos no mesmo ano de treinamento. No dia do exame, fui vê-la pela manhã. Ela ainda estava na cama! Muito animada, eu disse: “Você tem que se levantar imediatamente, ainda tem que praticar! Temos um exame hoje!” Ela disse: “Deixe-me ficar na cama. Eu me imagino fazendo as etapas individuais. Essa preparação é boa para mim”. Eu estava apavorada, mas deu certo. Não se esquece algo assim; mantive o registro dessa experiência e a verifiquei. Hoje, um componente importante da Eutonia é imaginar um movimento de dentro para fora, senti-lo no corpo antes de ser realizado. (1989, p. 51)²⁵¹

É importante ressaltar que nesse período a Alemanha, e também a Dinamarca onde Gerda Alexander vai se estabelecer em seguida, foram pioneiros nos direitos das mulheres e direitos relacionados à diversidade afetiva, sexual e identitária. As mulheres tiveram direito a voto na Dinamarca em 1915 e na Alemanha em 1918. A Dinamarca descriminalizou a homossexualidade em 1933 e foi o primeiro país a reconhecer a união civil entre homossexuais em 1989, sendo atualmente considerado o segundo país da Europa no índice de equidade de gênero.^{252, 253}

Pode-se dizer, a partir da perspectiva de gênero, que estes lugares eram atraentes, e até de certa forma seguros, para mulheres naquele período, principalmente para mulheres que não se submetiam às lógicas patriarcais que operavam não só na sociedade, como também no mercado de trabalho da dança. Gerda esteve envolvida com estas redes, e suas parcerias revelam seu engajamento com as redes de conhecimento e de parceria profissional entre mulheres ao longo de toda a sua vida.

²⁵⁰ Ao longo dos anos, Rosalia Chladek desenvolveu seu sistema de movimento autoral denominado Chladek-System, e é considerada uma das pessoas mais importantes da dança na Áustria. Rosalia e Gerda deram cursos juntas, Rosalia dava aulas anuais na escola de Gerda, e junto com Hans Groll, Gerda foi organizadora do livro “Tänzerin, Choreographin, Pädagogin: Rosalia Chladek” (Österreichischer Bundesverlag für Unterricht Wissenschaft u. Kunst, 1965), para citar apenas algumas de suas colaborações ao longo do século XX.

²⁵¹ No original, em alemão: Rosalia Chladek, die später die Chladek-Tanztechnik entwickelte, und ich waren in einem Ausbildungsjahrgang. Am Tag der Prüfung ging ich morgens zu ihr. Sie lag noch im Bett! Ganz aufgeregt sagte ich: “Du musst sofort aufstehen, du musst doch noch üben! Wir haben doch heute Prüfung!” Woraufhin sie sagte: “Lass mich ruhig im Bett liegen bleiben. Ich stelle mir vor, wie ich die einzelnen Schritte mache. Das ist als Vorbereitung für mich genauso gut”. Ich war entsetzt, aber es hat dann tatsächlich geklappt. So etwas vergisst man nicht; ich blieb dieser Erfahrung auf der Spur und überprüfte sie. Heute ist ein wichtiger Baustein der Eutonie, sich eine Bewegung von innen vorzustellen, sie im Körper zu erspüren, ehe sie ausgeführt wird.

²⁵² Segundo o Gender Equality Index 2020.

²⁵³ Na cidade de Dresden, por exemplo, vista anteriormente por ser a cidade onde o projeto de Hellerau estava localizado, foram feitas as cirurgias de readequação sexual da dinamarquesa Lili Elbe (1882-1931) pelo médico alemão Kurt Warnekrös (1882-1949) também entre os anos 1930 e 1931. O filme “A Garota Dinamarquesa” (2015), dirigido por Tom Hooper, retrata a história de Lili Elbe. O filme gerou controvérsias na comunidade LGBTQIAP+ por ter sido protagonizado por um homem cisgênero e por omitir detalhes significativos como o fato de Lili Elbe ter recebido da embaixada da Dinamarca em Berlim seu novo passaporte de acordo com sua identidade de gênero.

Gerda Alexander tinha, além dos limites impostos de forma estrutural pela sociedade, a fragilidade decorrente da endocardite nos primeiros anos de sua atuação profissional. Ela relata como seus pais tiveram como solução o abandono do trabalho artístico em nome dos negócios da família:

Quando me recuperei, meus pais queriam que eu voltasse para casa. Meu pai tinha uma grande fábrica de tintas, um antigo negócio de família, e eles queriam que eu me juntasse a eles. Eu não queria, não podia, não tinha as habilidades nem o interesse no negócio... Foi uma fonte de muito desespero para meus pais e para mim. Eu não podia desistir da música e da Rítmica - para mim, é a expressão da alma... Quando eu tinha 20 anos, fiz meu exame [para certificação como professora de Rítmica]. (ALEXANDER, 1959, p. 23)²⁵⁴

Em posse da certificação,²⁵⁵ Gerda Alexander relata a reação de sua mãe quando voltou para casa:

Quando voltei para casa dos meus pais depois de passar nos exames, ninguém me parabenizou. Durante toda a noite, nenhuma palavra foi dita sobre o treinamento que eu havia concluído. Fiquei realmente desapontada. Na manhã seguinte, entretanto, ouvi minha mãe subindo as escadas. Quando era meu aniversário, ela sempre ia ao meu quarto pela manhã e me acordava com uma grande xícara de chocolate quente. Meu coração alecerava de alegria. Mas minha mãe veio sem chocolate. Ela se sentou na minha cama e disse: “Vamos deixar isso para trás agora. Agora é hora de você começar a costurar a roupa branca para o seu enxoval”. (ALEXANDER, 1989, p. 46, tradução nossa)^{256, 257}

Estes são os únicos relatos de Gerda Alexander sobre conflitos familiares, tendo em vista a expectativa voltada para os negócios da família, o casamento e a maternidade, e o desenvolvimento de seu trabalho. Visto que os pais eram entusiastas do trabalho de Dalcroze, supõe-se que a dedicação de Gerda Alexander tenha ido “longe demais” em termos de desenvolvimento profissional. Era comum que a educação de mulheres, mesmo que incluísse o aprendizado de formas de artes, confinasse as artes a um refinamento das habilidades sociais

²⁵⁴ No original, em dinamarquês: Da jeg kom paa benene igen, ville mine forældre have mig hjem. Far havde et stort farveri, et gammelt familieføretagende, de ønskede mig ind i det. Jeg ville ikke, kunne ikke, havde hverken evner eller interesse for forretningen... Det blev til megen fortvivelse både for mine forældre og mig. Jeg kunne ikke opgive musikken og rytikken - det er for mig sjælens udtryk... Da jeg var 20 år, fik jeg min eksamen.

²⁵⁵ Algumas fontes descrevem a certificação como “Rítmica e Movimento” (GAINZA, 1997, p. 164) e outras como “Rítmica e Educação Musical” (ALEXANDER, 1985, p. 163).

²⁵⁶ Costurar ou preparar o enxoval eram, também em língua portuguesa, expressões comumente utilizadas para se referir aos preparativos para o casamento.

²⁵⁷ No original, em alemão: Als ich nach bestandener Prüfung nach Hause zu meinen Eltern kam, hat mir keiner gratuliert. Während des ganzen Abends wurde kein Wort über die nunmehr abgeschlossene Ausbildung gesprochen. Ich war wirklich sehr enttäuscht. Am nächsten Morgen aber hörte ich meine Mutter die Treppe heraufkommen. Wenn ich Geburtstag hatte, war sie morgens immer in mein Zimmer gekommen und hatte mich mit einer großen Tasse heißen Kakaos geweckt. Mein Herz klopfte vor Freude. Meine Mutter kam aber ohne Kakao. Sie setzte sich auf mein Bett und sagte: “Das haben wir jetzt hinter uns gebracht. Jetzt wird es Zeit, dass du anfängst, die Weisswäsche für deine Aussteuer zu nähen.

das mulheres na sociedade burguesa. Mas não era este o caminho que seguiu Gerda Alexander:

É claro que meus pais primeiro tentaram conter meu desenvolvimento, mas acabaram desistindo. Era inútil. Eles aceitaram o fato de que eu sempre vivia de uma maneira que não era apropriada para uma filha bem-educada. Eles simplesmente tiveram que aceitar isso. É claro que foi terrível para minha mãe o fato de eu não querer me casar. Eu disse a ela: “Não preciso me casar, posso ter homens sem me casar”. Eu sempre dizia a ela o que fazia e nunca escondia nada. Meus homens eram todos artistas e, portanto, essas conexões - pelo menos externamente - nunca causaram problemas. De qualquer forma, nunca fui a favor do casamento. Eu teria que escolher: ou faço meu trabalho e viajo - e sempre gostei especialmente de ensinar no exterior - ou me caso. Nunca senti a necessidade de ter meus próprios filhos. (ALEXANDER, 1989, p. 44, tradução nossa)²⁵⁸

Diante de sua atitude contrária às expectativas de sua família, é possível concluir que Gerda Alexander também tenha precisado contar com suas redes de apoio para estabelecer-se profissionalmente.²⁵⁹ A cena artística na Alemanha, com destaque ao suporte da escola de Otto e Charlotte Blensdorf e de outras mulheres ritmicistas, tiveram papel fundamental neste sentido, e Gerda continuou engajada em formas de atuação e colaboração profissional em redes, estabelecendo suas próprias nos países nórdicos, como veremos em seus próximos passos rumo ao norte.

2.2 PRIMEIROS EMPREGADORES E PARCERIAS NOS PAÍSES NÓRDICOS

Em julho de 1929, Gerda Alexander acompanhou Otto e Charlotte Blensdorf em um curso de verão de flauta para alunos nórdicos de Charlotte na cidade de Vedbæk, na Dinamarca (ALEXANDER, 1996, p. 23). Em seguida, eles seguiram para a cidade de Elsinore, também na Dinamarca, para a quinta conferência mundial da organização New Education Fellowship.

²⁵⁸ No original, em alemão: Meine Eltern haben natürlich erstmal versucht, mein Entwicklung zu dampfen; schließlich haben sie es aufgegeben. Es war hoffnungslos. Sie haben akzeptiert, dass ich immer so lebte, wie es für eine gutbürgerliche Tochter nicht schicklich war. Sie mussten sich halt damit abfinden. Natürlich war es für meine Mutter fürchterlich, dass ich nicht heiraten wollte. Ich sagte zu ihr: “Ich brauch' mich nicht zu verheiraten, ich kann Männer haben, ohne verheiratet zu sein”, Ich habe immer genau gesagt, was ich getan habe, und habe nie etwas verschwiegen. Meine Manner waren alle selber Künstler, und so haben diese Verbindungen - zumindest nach außen - nie Schwierigkeiten gemacht. Für eine Heirat war ich ohnehin nie. Da hätte ich wählen müssen: entweder mache ich meine Arbeit und reise - und ich habe es immer in ganz besonderer Weise geliebt, im Ausland zu unterrichten - oder ich heirate. Das Bedürfnis, eigene Kinder zu haben, ist mir nie gekommen.

²⁵⁹ Anos depois, no meio da Segunda Guerra Mundial, seus pais passaram três meses com Gerda Alexander na Dinamarca. Ela relata que “no início não entendiam muito bem do que se tratava, mas, depois de terem passado três meses ao meu lado, consideraram que era algo que valia a pena desenvolver” (GAINZA, p. 29).

Foto 18 - Gerda Alexander, Otto Blensdorf e Charlotte Blensdorf por volta dos anos 1930 em Vedbaek, Dinamarca



Fonte: Tufts Archival Research Center, Tufts University, disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/images/6q182v17j>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

A New Education Fellowship é uma organização internacional voltada para a educação que foi fundada por Beatrice Ensor (1885-1974), uma pedagoga e educadora teosófica inglesa.²⁶⁰ Com preocupações ligadas principalmente à paz entre os países no final da primeira guerra mundial, a associação foi criada em 1921 na conferência de Calais, França, estabelecendo desde o início uma forte rede de colaboração internacional. Nos anos seguintes à sua criação, a organização difundiu seus ideais por meio de periódicos como o “The New Era” (atualmente “The New Era in Education”)²⁶¹, na Inglaterra, e o “Progressive Education”, nos Estados Unidos, e pelo estabelecimento de seções em diferentes países dos cinco continentes, a partir da incorporação de associações ou revistas já existentes e, desta forma, aumentando sua rede de conexões.²⁶²

Uma das características mais marcantes da New Education Fellowship, além de sua abrangência internacional, era o fato de ser um movimento que conectava pesquisadores acadêmicos de destaque no desenvolvimento das disciplinas da psicologia e da educação, como o psicólogo e psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961), o biólogo e psicólogo Jean Piaget (1896-1980) e o filósofo e pedagogo John Dewey (1859-1952), com cidadãos interessados pelas reformas educacionais, incluindo professores de diferentes ambientes educacionais. Por esse motivo, a organização tinha muito mais o teor de movimento social

²⁶⁰ A instituição hoje tem o nome de World Education Fellowship Internacional (o site da associação está fora do ar no momento de publicação desta dissertação).

²⁶¹ Beatrice Ensor produziu esta revista em parceria com Alexander S. Neill, que era integrante da organização. Alexander S. Neill (1883-1973) foi um pedagogo escocês responsável pela criação da escola Summerhill. O contato de Gerda Alexander com Neill e a escola Summerhill será apresentado no próximo subcapítulo.

²⁶² No Brasil, a organização teve uma seção entre 1942 e 1947 (RABELO; VIDAL, 2018, p. 2).

para o estabelecimento de redes de intercâmbio do que um campo disciplinar em torno da educação (BREHONY, 2004, p. 734-735, tradução nossa). Como descreveu Percy Nunn, “em sua origem, foi um gesto de revolta contra a tradição antiga e expressou a necessidade que se sentia por uma reforma” (NUNN apud BOYD e MACKENZIE, 1930, p. 455 apud BREHONY, 2004, p. 742).²⁶³

A primeira conferência da organização aconteceu em Calais com o tema “A Auto Expressão Criativa da Criança” com cem participantes. A segunda, que aconteceu em 1923, na cidade de Montreux, Suíça, teve como tema “A Educação para o Trabalho Criativo” com trezentos participantes. Entre os palestrantes desta conferência em 1923, encontra-se Émile Jaques-Dalcroze, o que indica um possível início da relação entre ritmicistas e a New Education Fellowship.²⁶⁴

As duas conferências seguintes da New Education Fellowship ocorreram em Heidelberg, Alemanha, em 1925, e em Locarno, na Suíça, em 1927. A conferência de 1929, em Elsinore, na Dinamarca, foi a de maior público da história da organização. Representantes dinamarqueses ingressaram a New Education Fellowship em 1921, mas apenas em 1926 foi aberta a seção dinamarquesa no país sob o nome de “Den frie skole” (em português: “A Escola Livre”). Eles organizaram a conferência no castelo de Kronborg²⁶⁵ e, sob o tema “A Nova Psicologia e o Currículo”, reuniram dois mil participantes. A conferência foi presidida por Rabindranath Tagore²⁶⁶ e alguns dos palestrantes foram Jean Piaget, Maria Montessori,²⁶⁷ Kurt Lewin, Helen Parkhurst, Alexander S. Neill, Elisabeth Rotten, Adolphe Ferrière, Ovide Decroly, Laurin Zilliacus, Percy Nunn, entre outros.

Foto 19 - Foto de grupo de palestrantes e participantes da 5ª Conferência Internacional Anual da New Education Fellowship posam com Beatrice Ensor na área externa do castelo de Kronborg, em Elsinore, Dinamarca. De pé, da esquerda para a direita: Dr. Harold Rugg (EUA), B. P. Fowler (EUA), G. Mattson (Suécia), Dr. Adolphe Ferrière (Suíça), Prof. R. J. Fynne (Irlanda), P. Högström (Dinamarca), Dr. R. Raap (EUA); sentado (idem): Dr. William Boyd (Escócia), Isabelle Ferrière, Georg Julius Jensen Arvin (Dinamarca), Beatrice Ensor, Prof. Thomas Percy Nunn (Inglaterra), Kamaladevi Chattipadhyaya (Índia), Colnet Quist (Dinamarca) e C. Soper (Inglaterra).

²⁶³ No original, em inglês: in its origin it was a gesture of revolt against the older tradition and expressed a felt need for reform.

²⁶⁴ Dalcroze continuou em contato com a New Education Fellowship, e participou com uma demonstração na última conferência mundial em Cheltenham, Inglaterra, em 1936 (UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON).

²⁶⁵ O castelo de Kronborg foi cenário da peça “Hamlet”, de William Shakespeare. Uma visita a uma apresentação de música no castelo foi posteriormente incluída no “Primeiro Congresso Internacional de Liberação de Tensão e Reeducação do Movimento Funcional” organizado por Gerda Alexander em 1959 (OLIVEIRA, 2023, no prelo).

²⁶⁶ Rabindranath Tagore (1861-1941) foi um poeta e musicista bengali.

²⁶⁷ Maria Montessori (1870-1952) foi uma educadora, médica e pedagoga italiana. Suas ideias no campo da educação continuam inspirando escolas montessorianas em todo o mundo, reunidas no Brasil pela Organização Montessori do Brasil. Mais informações em: <http://omb.org.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023. O contato de Gerda Alexander com Maria Montessori será apresentado em seguida.



Fonte: Site Looking Back Going Forward, disponível em: <https://lookingbackgoingforward.home.blog/denmark/>. Acesso em 30. De jun. de 2023

Otto e Charlotte Blensdorf também fizeram parte desta conferência. Eles haviam entrado em contato com a New Education Fellowship por intermédio de Peter Petersen. Gerda Alexander os acompanhou, fez um curso de uma semana com Maria Montessori e ofereceu um curso como parte do congresso (ALEXANDER, 1996, p. 23). Ela estava empolgada com o ambiente internacional promovido pelo congresso, o que lhe deu esperanças de encontrar trabalho em um lugar de clima quente, como ela havia sido orientada pelos médicos para melhor manejo dos sintomas da endocardite.

Ao ministrar seu curso, Gerda Alexander atraiu o olhar de duas diretoras da formação de professores das escolas Froebel. Ela relata:

Em 1929, foi realizado em Kronborg um congresso da New Education Fellowship, que tratava da educação moderna. Conectado ao congresso, houve um curso de Rítmica que eu fui convidada a ministrar. O Dr. Michael Philipsen e a Sra. Victorine Philipsen, em Vedbæk, fundadores da primeira escola livre da Dinamarca, abriram sua casa para esse curso. Quando o curso no congresso terminou, Anna e Bertha Wulff, da Froebelhoejskolen, me convidaram para ensinar Rítmica na escola delas. (ALEXANDER, 1959, s.p., tradução nossa)²⁶⁸

Friedrich Froebel (1782-1852) foi um botânico alemão que, ao longo de sua vida, envolveu-se com os estudos relacionados à pedagogia, e foi aluno do pedagogo alemão Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827). Depois do trânsito entre diferentes escolas entre a

²⁶⁸ No original, em dinamarquês: I 1929 afholdtes paa Kronborg en kongres, der hed New Education Fellowship - den drejede sig om moderne opdragelse. I tilslutning til kongressen var et rytmik-kursus, som man havde inviteret mig til at lede. Det var læge Michael Philipsen og fru Victorine Philipsen i Vedbæk, dem der havde startet den første frie skole i Danmark - der åbnede deres hjem for dette kursus. Da det var slut, bad Anna og Bertha Wulff på Froebelhoejskolen mig undervise i rytmik hos dem, sådan gik det til, at jeg kom til at arbejde her nogle år.

Alemanha e a Suíça, Froebel abriu um instituto denominado “Pflege-, Spiel- und Beschäftigungsanstalt für Kleinkinder” (em português: Instituição de Cuidados, Brincadeiras e Emprego para Crianças Pequenas) na cidade de Blankenburg, no estado da Turíngia, na Alemanha, em 1840. Foi neste contexto que Froebel cunhou o termo “jardim-de-infância”, tendo em vista o espaço escolar para crianças pequenas que até então ou eram levadas para as fábricas pelos pais, ou eram cuidadas pelas mães ou ficavam em casa.

Na pedagogia de Froebel, a observação e a ação ativa são o ponto de partida para a reflexão, e a brincadeira é central no processo de aprendizagem. Froebel desenvolveu um sistema de materiais para apoiar o desenvolvimento da criança, os chamados “*gabens*” (em português: “dons”), e enfatizou em seus livros a importância da mãe como portadora da cultura familiar. Já em 1842, ofereceu cursos para o treinamento de professores em sua instituição, popularizando sua abordagem centrada no brincar. Nos países nórdicos, o cargo de professora de jardim-de-infância tornou-se uma ferramenta na libertação das mulheres (ENGBERG, 2023, s.p.), o que se compreende, aqui, pela conquista de autonomia financeira com uma função de ampla aceitação social. Assim Gerda Alexander descreve o trabalho feito nas escolas Froebel:

A educação era moderna para os padrões da época. Froebel havia fundado o primeiro jardim de infância na Alemanha em 1840; antes disso, havia apenas instituições de cuidados infantis; para ele, brincar era uma função primordial da existência humana. Ele acreditava que o aprendizado deveria começar na criança em idade pré-escolar por meio de jogos e movimentos. (ALEXANDER, 1989, p. 49, tradução nossa)²⁶⁹

É possível reconhecer certa ressonância entre os ideais de Froebel e as de Dalcroze quanto ao aprendizado de forma experimental. Anna e Bertha Wulff, diretoras da escola de formação de professores e professoras Froebel, convidaram Gerda Alexander para dar aulas de Rítmica no curso de verão que seria oferecido em Seeland²⁷⁰. Gerda se confundiu e achou que elas estivessem a convidando para dar aula na Nova Zelândia. Ela relata:

Elas me perguntaram: “Você quer ir à Zelândia?”. Eu estava pensando em ir para a Nova Zelândia há muito tempo; um médico havia recomendado a Nova Zelândia para meu problema cardíaco por causa do clima de lá, mas eu não sabia nada sobre o país e nem mesmo sabia onde ficava a Nova Zelândia. Então, quando a senhora me perguntou, achei que ela estava se referindo à Nova Zelândia e eu disse imediatamente que sim. A viagem acabou sendo estranha: pensei que teria de atravessar o mar em um navio, mas, depois de uma balsa de trem, havia apenas uma carruagem puxada por cavalos em frente à estação, e entramos nela. Eu ainda achava que em algum momento

²⁶⁹ No original, em alemão: Trotzdem war die Ausbildung für damalige Verhältnisse modern. Froebel hatte 1840 in Deutschland den ersten Kindergarten gegründet, davor hatte es nur Kinderverwahranstalten gegeben; für ihn war das Spielen eine Urfunktion menschlichen Daseins. Das Lernen sollte schon im Vorschulalter durch Spiele und Bewegung im Kinde angelegt werden, meinte er.

²⁷⁰ Seeland, ou Zelândia em português, é a maior ilha da Dinamarca, onde está localizada a capital Copenhague.

teríamos de chegar a um navio, mas finalmente chegamos a um lugar no meio do campo onde havia vários galpões. Era lá que os cursos de verão do Seminário Froebel eram realizados: na Zelândia, na Dinamarca. Foi uma decepção! (ALEXANDER, 1989, p. 49, tradução nossa)²⁷¹

Ela conta também como seus hábitos corporais, ancorados na cultura corporal alemã principalmente em torno da Rítmica, eram diferentes dos hábitos das pessoas envolvidas com a formação de professores das escolas Froebel:

Nunca me esquecerei da minha primeira manhã lá. Quando fui fazer o exercício matinal às seis horas, estava usando um collant e um sutiã, como de costume. Quando tirei meu casaco, todo mundo fez "Ohh!". Eles estavam ali com calças compridas e cobertos até os punhos. Eu estava completamente sozinha em minha nudez, não tinha imaginado que não era evidente que se deve vestir o mínimo possível quando se treina. Então, no começo, levei um susto danado. Mas depois comecei a treinar sem me intimidar. (ALEXANDER, 1989, p. 49-50, tradução nossa)²⁷²

Gerda Alexander continuou ensinando as professoras e professores, e posteriormente também os alunos e alunas das escolas Froebel em oito jardins-de-infância por Copenhague, e o trabalho foi posteriormente continuado por suas alunas.²⁷³ Foi também durante seu trabalho nas escolas Froebel que ela teve uma de suas primeiras experiências de aplicar seus conhecimentos numa situação terapêutica orientada para a reabilitação motora. Em seu relato, ela não especifica o ano, mas o vínculo entre ela e a pessoa através da escola Froebel. Acrescento esta experiência neste texto para contextualizá-la, e apresento o trecho da entrevista na íntegra:

Gainza: Entretanto não lhe perguntei como foi exatamente o começo da utilização da eutonia como técnica terapêutica auxiliar²⁷⁴.

Alexander: Nunca havia pensado em usar a eutonia como terapia. Mas tive uma aluna no seminário para professores de jardim-de-infância da Copenhagen Froebel High School, que havia estudado balé quando era criança e em certa ocasião, quando treinava muito intensamente para um espetáculo, sentiu câibras em ambas as pernas. Tinha então 8 anos. No

²⁷¹ No original, em alemão: Sie fragte mich: "Wollen Sie nach Seeland kommen?". Ich hatte schon lange die Idee gehabt, ich will nach Neuseeland; ein Arzt hatte mir für meine Herzkrankheit Neuseeland wegen des Klimas dort empfohlen. Ich wusste aber nichts über das Land und wusste nicht einmal, wo Neuseeland lag. Wie mich die Dame so fragte, dachte ich also, sie meine Neuseeland und habe sofort zugesagt. Es wurde eine seltsame Reise. Ich dachte, ich müsste auf einem Schiff übers Meer, aber nach einer Zugfahrt stand nur ein Pferdewagen vor dem Bahnhof, in den stiegen wir ein. Ich dachte noch, irgendwann müssen wir doch an ein Schiff kommen, schließlich kamen wir an einen Ort mitten in der Landschaft, in dem mehrere Baracken standen. Dort fanden die Sommerkurse des Fröbel-Seminars statt: in Seeland in Dänemark. War das eine Enttäuschung!

²⁷² No original, em alemão: Meinen ersten Morgen dort werde ich nie vergessen. Als ich um sechs Uhr zur Morgengymnastik ging, hatte ich wie gewöhnlich ein kleines Trikot und einen Büstenhalter an. Als ich meinen Mantel fallen ließ, machten alle nur "Ohh!". Sie standen in langen Hosen und mit Bündchen bis oben hin bedeckt da. Ich war in meiner Nacktheit vollkommen allein, ich war nicht auf die Idee gekommen, dass es nicht selbstverständlich ist, dass man so wenig wie möglich anhat, wenn man trainiert. Zunächst bekam ich also einen Hollenschreck. Aber dann habe ich unbeirrt mit dem Training begonnen.

²⁷³ Gerda Alexander trabalhou nas escolas Froebel até 1951 ou 1958, dependendo da fonte.

²⁷⁴ A expressão "técnica terapêutica auxiliar" é utilizada por Violeta de Gainza, e é utilizada por ela apenas neste trecho ao longo de todo o livro.

Hospital Ortopédico cortaram-lhe os tendões dos dois tornozelos e substituíram-nos por tendões de gato. Depois da operação nunca pôde voltar a caminhar corretamente e uma perna estava encurtando cada vez mais. Quando a conheci tinha 28 anos e sentia dores ao caminhar. No seminário sugeriram-lhe que abandonasse o estudo, já que um professor de jardim-de-infância deve permanecer de pé a maior parte do dia e era impossível que ela trabalhasse estando permanentemente com dor. Sentia-se muito infeliz. Disse-lhe que se permitisse eu tentaria aliviar um pouco a sua dor. Recostou-se no sofá e comecei a trabalhar sobre sua perna completamente rígida. (Uma perna era sete centímetros mais curta que a outra, razão pela qual devia usar solas especiais nos sapatos, o que a afetava esteticamente.) Então ocorreu algo inesperado: a perna inteira começou a transpirar e grandes gotas, como lágrimas, escorriam e umedeciam o que estava em contato com ela. A perna ficou quente e relaxada e em poucos minutos recuperou sua longitude normal. Muito emocionada ela me contou que cada vez que via o médico, este acrescentava outro centímetro à sola. O quadril estava torcido e superelevado pelo esforço muscular e a perna ia se encurtando progressivamente. Este único tratamento foi suficiente e liberou a tensão acumulada durante tanto tempo. Desde então sentiu-se muito melhor e até pôde calçar sapatos normais. Essa experiência produziu em mim um verdadeiro impacto.

Gainza: Parece outra vez um milagre.

Alexander: Ela é uma de nossas melhores diretoras de jardim-de-infância. Realiza um trabalho extraordinário e tem estado bem plantada sobre os pés desde então. Depois dessa experiência e ao comprovar que casos como este podiam ocorrer em nossos hospitais ortopédicos e sob o controle dos melhores professores, senti-me obrigada a prestar-lhes atenção. Esta moça havia sofrido dezoito anos de dor constante e progressiva e nenhum dos especialistas em ortopedia havia percebido que a perna se encurtava cada vez mais devido à rotação do quadril. (GAINZA, 1997, p. 84)

É interessante notar como Violeta de Gainza, durante esta entrevista, descreve o trabalho de Gerda Alexander como um “milagre”. Esta interpretação é recorrente na atitude de outras pessoas que entrevistaram Gerda Alexander ao longo da vida. A resposta de Gerda na sequência destaca como a pessoa em questão, depois da experiência, “está plantada sobre seus pés”. No contexto desta dissertação, destaca-se ainda como Gerda continua sua reflexão sobre a extensão de suas inquietações para as práticas empregadas pelos hospitais ortopédicos no período.

A partir de 1929, Gerda Alexander também deu aulas na escola particular do casal Philipsen onde foi o curso na conferência da New Education Fellowship. Michael Philipsen²⁷⁵ foi um médico dinamarquês que, a partir do seu interesse em reformas educacionais, abriu uma escola em sua própria casa na área rural da cidade de Vedbæk como um internato e escola diurna (provavelmente por volta de 1926 com a abertura da associação Den Frie Skole) em parceria com sua esposa, Victorine Philipsen.²⁷⁶ Com a ampliação para um prédio e um espaço específico para a educação infantil, criou-se um clima fértil, no qual os alunos passavam o

²⁷⁵ Data de nascimento e morte não identificadas.

²⁷⁶ Data de nascimento e morte não identificadas.

tempo livre com o casal Philipsen e com a equipe de professores (SKOVMAND, 1977, p. 93-95). Charlotte Blensdorf identificou o público da escola como de crianças com distúrbios (BLENSDORF-MACJANNET, 2016, p. 4). Considera-se que seja sobre a escola dos Philipsen que Gerda tenha se referido em “mais tarde, na Dinamarca, vi que a ideia do professor Petersen estava sendo implementada em larga escala nas escolas públicas e privadas do país” (ALEXANDER, 1996, p. 19, tradução nossa), devido aos vínculos entre Peter Petersen, a New Education Fellowship e o casal Philipsen.²⁷⁷

Com o trabalho nas duas escolas, Gerda Alexander se mudou para a Dinamarca, e Charlotte Blensdorf a ajudou a se estabelecer na região. Blensdorf dava cursos de verão nos países nórdicos desde os anos 1920, e a partir dos anos 1930, Gerda passa a estar também identificada como professora nestes cursos. Em 1931, Gerda Alexander é identificada junto a Charlotte e Otto Blensdorf em mais um curso de verão em Vedbæk, oferecido na escola dos Philipsen, tendo como público-alvo “todos os tipos de educadores (jardim de infância, disciplinas escolares gerais, crianças com retardo mental, ou disciplinas especiais, como música, orquestra infantil, ginástica, educação artística e artesanato)”²⁷⁸ (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa). No ano seguinte, em 1932, Gerda também deu um curso de verão junto a eles na cidade de Simlångsdalen, no qual se identifica que:

O curso será planejado para permitir que os participantes se familiarizem com os novos princípios educacionais baseados na compreensão do papel do corpo, do movimento e do ritmo no desenvolvimento da criança como um ser humano independente e harmonioso. Os aspectos teóricos e práticos do trabalho em centros infantis e as várias disciplinas escolares são tratados sob esse ponto de vista. Serão ensinados jogos de canto e de dança a partir da Rítmica. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)²⁷⁹

Charlotte Blensdorf passou para Gerda Alexander dois de seus trabalhos que havia desenvolvido na Suécia, um junto ao Sydsvenska Gymnastikinstitutet (em português: Instituto de Ginástica do Sul da Suécia) na cidade de Lund, e o segundo junto ao Conservatório de Música da cidade de Malmo (ALEXANDER, 1989, p. 50).

Desde o século XIX, os estudos em ginástica na Suécia eram desenvolvidos a partir das pesquisas de Pehr Henrik Ling (1776-1839) que, em 1813, foi autorizado pelo governo

²⁷⁷ Sem apoio público, o Dr. Philipsen precisou escolher entre sua prática médica, que tinha muita procura, e seus ideais pedagógicos, fechando a escola. Gerda trabalhou nesta escola até 1933, o que pode ser um indício do ano de seu fechamento.

²⁷⁸ No original, em sueco: Alla slags pedagoger (barntädgården, allm. skolämnen, efterblivna och svåra barn, specialämnen, ss. musik, barnorkester, gymnastik, konstundervisning och slöjd)

²⁷⁹ No original, em sueco: Kursen kommer att läggas så att deltagarna kunna sätta sig in i de nya pedagogiska principerna, som äro grundade på insikten om kroppens, rörelsens och rytmens roll i barnets utveckling till självständig och harmonisk människa. Arbetet i barntädgården och skolornas olika ämnen behandlas teoretiskt och praktiskt från denna synpunkt. Sång och danslekar framsprungna ur rytmen, undervisas i.

real a estabelecer um instituto de ginástica em Estocolmo para formar profissionais em ginástica, os chamados “diretores de ginástica”, uma dupla qualificação que habilitava tanto para o ensino da ginástica esportiva quanto para o que corresponde atualmente à Fisioterapia. Os pesquisadores suecos Leif Yttergren e Hans Bolling (2016) fizeram uma pesquisa sobre o impacto da ginástica de Lund, principalmente na autonomia do trabalho das mulheres, compartilhada em seu artigo “Kvinnor, karriär och familj: En studie av svenska kvinnliga gymnastikdirektörers yrkeskarriärer och livsöden kring sekelskiftet 1900” (em português: Mulheres, carreira e família: Um estudo das carreiras profissionais e das vidas das diretoras de ginástica suecas na virada do século XX). Nele, os autores apontam que a ginástica de Ling era estruturada em quatro componentes: ginástica médica, educacional, militar e estética, e descrevem:

Os componentes tinham como objetivo complementar uns aos outros e deveriam ser usados de acordo com o que a situação exigia para criar um todo físico e mental completo, um ser humano harmonioso. A fisioterapia e a ginástica educacional, doravante denominadas ginástica de saúde, constituíam a maior parte das exportações de ginástica de Ling. Inicialmente, foi a fisioterapia que despertou o interesse do público e deu aos diretores de ginástica treinados pela GCI a oportunidade de ganhar a vida tanto na Suécia quanto no exterior. Muitos institutos de fisioterapia de vários tipos foram estabelecidos em vilas e cidades e em resorts à beira-mar e de tratamento. (...) O GCI era reconhecido nacional e internacionalmente e suas atividades eram amplamente conhecidas. Um dos motivos do sucesso do instituto foi o fato de sua educação ser considerada por seus contemporâneos e predecessores como baseada na ciência. (2016, p. 187-188, tradução nossa)²⁸⁰

A ginástica de Ling tornou-se popular como “Ginástica Sueca”, visto a visibilidade de seu trabalho no exterior, como apontam os autores. Quanto ao recorte de gênero, eles identificam o número de mulheres que se formaram até o início dos anos 1910, e apontam diferenças da formação para os homens e para as mulheres:

O instituto também estava na vanguarda da educação profissional superior para mulheres na Suécia. O programa foi aberto às mulheres em 1864 e, depois de ensinar ginástica médica e de saúde, as mulheres puderam se formar no GCI, a partir de 1887, como Diretoras de Ginástica. Isso lhes dava o direito de trabalhar tanto como professoras de ginástica em instituições educacionais públicas e privadas quanto como fisioterapeutas depois de obter uma licença do Conselho Médico. Um total de 673 mulheres se formou no GCI durante o período de 1865 a 1912. A educação dos homens no GCI era

²⁸⁰ No original, em sueco: Linggymnastiken var uppbyggd kring fyra beståndsdelar: sjuk-, pedagogisk-, militär- och estetisk gymnastik. Delarna var tänkta att komplettera varandra och skulle användas alltefter vad situationen krävde för att skapa en fullständig fysisk och psykisk helhet, en harmonisk människa. Sjukgymnastiken och den pedagogiska gymnastiken, fortsättningsvis kallad friskgymnastik, utgjorde den absoluta lejonparten av den lingska gymnastikexporten. Det var till en början sjukgymnastiken som väckte människors intresse och gav GCI-utbildade gymnastikdirektörer möjlighet att försörja sig både i Sverige och utomlands. Det upprättades många sjukgymnastiska institut av varierat slag i städer och på bad- och kurorter. (...) GCI var nationellt och internationellt välrenommerat och dess verksamhet vida känd. Ett skäl till institutets framgång var att dess utbildning av sin samtid och företrädare ansågs vila på vetenskaplig grund.

diferente da das mulheres, pois eles também eram treinados em fisioterapia militar. Seu primeiro ano de estudo no GCI era dedicado aos estudos militares, seguido de fisioterapia. Ao contrário das mulheres, os homens também tinham a oportunidade de concluir seus estudos após cada ano acadêmico. Os homens que concluíam todo o curso e recebiam o título de Diretor de Ginástica tinham, portanto, um diploma triplo com o direito de trabalhar na defesa, educação e saúde. (2016, p. 187-188, tradução nossa)²⁸¹

Elli Björkstén (1870-1947), professora-chefe de ginástica na Universidade de Helsinque entre 1916 e 1938, achou o sistema de Ling muito limitado, rígido e formal, e renovou o sistema de Ling para as mulheres, sendo descrito como “rítmico, móvel e expressivo”.²⁸² Em vez dos exercícios isolados e isométricos, ela desenvolveu movimentos centrais dinâmicos e movimentos totais expressivos usando música (POUSI, s.d., p. 3). Uma de suas alunas, Hilma Jalkanen (1889-1964), que continuou seu trabalho na Universidade de Helsinque entre 1938-1958, influenciou o desenvolvimento da Ginástica Sueca para mulheres no mesmo período das pesquisas de um outro pesquisador, Josef Gottfrid Thulin (1875-1965).²⁸³

Além do Gymnastiska Centralinstitutet, da Universidade de Helsinque, e do Arvedsons Gymnastikinstitut baseado em Estocolmo, as mulheres de Lund pediram por um instituto de ginástica também em sua cidade para Thulin, e ele abriu o Sydsvenska Gymnastikinstitutet em 1901. Gerda relata que a ginástica ensinada em Lund era “mais consciente do que a que era praticada na Alemanha” (ALEXANDER, 1989, p. 50, tradução nossa).²⁸⁴ Nas palavras da Lunds Kvinnliga Gymnastikförening, Thulin tornou a ginástica de Ling “mais suave”, principalmente na ginástica para mulheres (HISTORIK, s.d., s.p.).^{285,286}

²⁸¹ No original, em sueco: Institutet gick också i bräschen för högre professionsutbildning för kvinnor i Sverige. Utbildningen öppnades för kvinnor 1864. Efter undervisning i sjuk- och friskgymnastik kunde kvinnor ta examen från GCI, från 1887 med statutiteln gymnastikdirektör. Detta berättigade dem att dels arbeta som gymnastiklärare vid offentliga och privata läroanstalter, dels arbeta som sjukgymnaster efter att de erhållit legitimation från Medicinalstyrelsen. Totalt utexaminerades 673 kvinnor från GCI under perioden 1865–1912. Männens utbildning vid GCI skilde sig från kvinnornas i det att de även utbildades i militärgymnastik. Deras första studieår vid GCI ägnades åt den, följt av frisk- och sjukgymnastik. Till skillnad från kvinnorna hade männen också möjlighet att avsluta sina studier efter varje läsår. De män som läste hela kursen och fick titeln gymnastikdirektör hade alltså en tripplexamen med rätt att arbeta inom försvaret, skolan samt hälso- och sjukvård.

²⁸² No original, em inglês: [...] rhythmical, soulful and feminine.

²⁸³ Thulin foi presidente da Associação Sueca de Ginástica de 1915 a 1933, da Associação Nórdica de Ginástica de 1931 a 1952 e da Fédération Internationale d'Éducation Physique et Sportive (FIEPS) (em português: Federação Internacional de Educação Física e Esportes) entre 1935 e 1958. Mais sobre o histórico desta federação, incluindo sua última assembleia geral no Brasil em 2000, em: <https://www.fiepseurope.com/history/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁸⁴ No original, em alemão: Die “Schwedische Gymnastik”, die in Lund unterrichtet wurde, war bewusster als das, was man in Deutschland machte.

²⁸⁵ No original, em sueco: [...] mera mjuk.

²⁸⁶ Atualmente oferece ensino superior nas áreas de profissão docente em Educação Física, Treinamento Desportivo e Saúde Preventiva, sob o nome de Swedish School of Sport and Health Sciences. Mais informações em: <https://www.gih.se/english>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Gerda Alexander assumiu a educação musical e do movimento para os futuros diretores e diretoras de ginástica do Sydsvenska Gymnastikinstitutet entre 1929 e 1939. Ela também deu aulas durante os cursos internacionais de verão nas cidades de Lund, Malmo, Revingshed e Estocolmo (RIGSARKIVET), com profissionais de todo o mundo, dos quais ela destaca que haviam pessoas provenientes da África, Índia e Iraque (ALEXANDER, 1985, p. 164).

No início dos anos 1930, Gerda deu aulas mensais no Ericastiftelsen e no Karolinska Institutet. O instituto Ericastiftelsen foi fundado pela professora e diretora aposentada sueca Hanna Bratt (1874-1959) em 1934, motivada pelo compromisso de mudar a atitude repressiva e autoritária da época em relação à educação infantil e ao tratamento dado a crianças com deficiência mental. Em parceria com o médico Dr. Gunnar Nycander, o instituto combinava intervenções pedagógicas assistidas com psicoterapia especializada com uma equipe de médicos, educadores e assistentes sociais. Em 1937, começaram também a formar profissionais (ABOUT, s.d.).²⁸⁷ O Karolinska Institutet foi fundado em 1810 como um “instituto para a formação de médicos de campo qualificados” (ISRAELSSON, 2023, s.d.), e atualmente corresponde à universidade de Medicina e Ciências da Saúde da Suécia, que também é responsável pela nomeação do prêmio Nobel de Fisiologia e de Medicina.²⁸⁸ Gerda Alexander deu aulas de Rítmica como parte dos cursos de pós-graduação para logopedistas (atualmente corresponde à profissão de fonoaudiólogos e fonoaudiólogas), professores e professoras de Rítmica e fisioterapeutas de ambas as instituições, nas cidades de Gotemburgo e Estocolmo (ALEXANDER, 1985, p. 164).

A partir do contato com o Conservatório de Malmo,²⁸⁹ Gerda se engajou em encenar a peça Orfeu e Eurídice, de Gluck, com seu grande grupo de alunos particulares (ALEXANDER, 1985, p. 139). O maestro do Conservatório naquele momento era o alemão Walter Meyer Radon (1886-1962), que também conduzia a Akademisk Orkester og Kor (em português: Orquestra Acadêmica e Coral) de Copenhague. Tendo Gerda na direção e Radon na condução da orquestra, a peça estreou no Teatro de Malmo no ano seguinte, em 1930.

Por causa destes trabalhos na Suécia, Gerda ia todas as semanas para o país vizinho dar aulas às segundas e terças-feiras (ALEXANDER, 1989, p. 50).²⁹⁰ Logo no início Gerda

²⁸⁷ Mais sobre o instituto em: <https://ericastiftelsen.se/in-english/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁸⁸ Mais sobre a universidade em: <https://ki.se/en>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁸⁹ Atualmente é a Musikhögskolan i Malmö (em português: Academia de Música de Malmo), e está atrelada a Universidade de Lund. Mais informações sobre a academia em: <https://www.mhm.lu.se/en/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

²⁹⁰ Esta agenda pode ter se mantido até 1939, quando Gerda identifica o fim do trabalho em Lund, provavelmente em função do início da Segunda Guerra Mundial.

abriu turmas de Rítmica nas cidades de Malmo, Gotemburgo e Estocolmo para crianças, dançarinos e dançarinas, musicistas e professoras de jardim-de-infância (ALEXANDER, 1985, p. 164).²⁹¹

Foto 20 - Foto de Gerda Alexander à direita, com Margarethe Flor, da Ópera Real de Copenhague, à esquerda andando na Hauptstrasse (atualmente a Strøget, uma via de passagem de pedestres), em Copenhague, por volta de 1930/1931, em identificação feita à caneta no verso da foto.



Fonte: Arquivo pessoal de Eva Frydensberg

2.3 TRÂNSITOS, O IMPACTO DA ASCENSÃO DO NAZISMO E A PERMANÊNCIA NA DINAMARCA

Ao longo dos anos 1930, Gerda Alexander continuou em contato com sua rede de contatos e de estudos na Alemanha, mantendo seus vínculos com o seu país de origem (FRYDENSBERG, 2023).

Entre os verões de 1931 e 1934, Gerda frequentou os cursos de verão da escola de Schlaffhorst-Andersen, também conhecida como escola de Rothenburg. A professora de piano, Clara Schlaffhorst (1863-1945), e a professora de canto, Hedwig Andersen (1866 - 1957), haviam perdido sua voz. A partir das instruções do livro de Leo Kofler (1837-1909), “The Art of Breathing as the Basis of the Tone-Production” (em português: “A Arte da Respiração como Base da Produção Tônica”) (J. Curwen & Sons, 1897),²⁹² foram capazes de

²⁹¹ Supõe-se que para as turmas de Malmo e o instituto em Lund Gerda Alexander tenha oferecido aulas semanais, e que talvez houvesse maior intervalo de tempo entre as aulas para as turmas de Gotemburgo e Estocolmo, tendo em vista a distância entre elas.

²⁹² A versão em língua inglesa do livro de Kofler em língua inglesa está disponível em: <https://www.breathmastery.com/wp-content/Breathing-Classics/pdf-0013.php>

recuperar a voz, e traduziram o livro para o alemão “por gratidão e para torná-lo disponível para o maior número possível de pessoas”, como apontaram na introdução.²⁹³ Com base neste livro, desenvolveram seus próprios exercícios, que visavam estabelecer ou restabelecer um movimento natural de respiração a serviço da voz falada e cantada. Elas descobriram que sua abordagem teve um efeito regenerativo sobre todo o organismo e, conseqüentemente, sobre o bem-estar dos praticantes (GUINAND, 2021, p. 22). Elas abriram sua escola em Berlim em 1906, e dez anos depois se mudaram para Rothenburg, dando aulas também em diferentes cidades pela Alemanha, desenvolvendo um método de treinamento de voz e respiração e formando profissionais em seu método.²⁹⁴

Marie-Claire Guinand destaca o impacto da pesquisa da escola de Schlaffhorst-Andersen na vida das mulheres:

Diz-se que quando as senhoras Schlaffhorst e Andersen, pioneiras neste campo, explicaram às mulheres de sua pequena cidade que seus espartilhos dificultavam sua respiração e bem-estar, deixaram de usá-los e os jogaram pela janela, tanto que as ruas estavam entupidas deles! (2021, p. 14, tradução nossa)²⁹⁵

A questão do uso de espartilhos foi central na vida das mulheres no início do século XX. No contexto da dança moderna, foi na figura da dançarina e coreógrafa Isadora Duncan que a aversão ao uso de espartilhos se popularizou. Dois princípios do trabalho da escola de Schlaffhorst-Andersen são citados por Gerda Alexander em suas reflexões sobre o desenvolvimento de seu trabalho: os balanços e o movimento a partir da respiração. Sobre os balanços, Gerda descreve:

Eu não sabia nada sobre o reflexo postural, porém praticávamos o movimento de balanço com Anka Schulze na Rothenburg Schule, de Schlaffhorst-Andersen (estive lá durante o verão de 1931 até 1934). A Schlaffhorst era uma pessoa extraordinária. Na realidade, eu nunca a havia visto, porém suas observações eram fantásticas. Ela sabia que o corpo inteiro, a coluna vertebral e a respiração estavam interligados. Por meio da moderna fisiologia agora se sabe - devido à descoberta dos mecanorreceptores - que todo movimento registrado nas cápsulas das articulações influi sobre a vida vegetativa de uma pessoa. Então, em vez de manter seus alunos parados, rígidos e sem se moverem, Clara Schlaffhorst pedia-lhes que balançassem a partir da planta dos pés, realizando pequenos movimentos pendulares, mudando o peso da parte dianteira do pé para o calcanhar e deixando que este movimento passasse por todo o corpo. Era

²⁹³ Livro publicado em alemão sob o título “Die Kunst des Atmens: als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten” (Breitkopf & Härtel, 1912).

²⁹⁴ O método Schlaffhorst-Andersen teve reconhecimento estatal a partir de 1982 (GESCHICHTE, s.d., s.p.) e a escola continua formando profissionais, atualmente sob o nome de CJD Schule Schlaffhorst-Andersen Bad Nenndorf. Mais informações no site: <https://www.cjd-schlaffhorst-andersen.de/>

²⁹⁵ No original, em francês: On raconte que lorsque les dames Schlaffhorst et Andersen (AG/m), pionnières en la matière, eurent expliqué aux femmes de leur petite ville que leurs corsets entravaient leur respiration et leur bien-être, celles-ci cessèrent de les porter, et les jetèrent par la fenêtre, au point que les rues en furent tout obstruées!

impressionante com quanta sutileza sua aluna Anka Schulze podia situar as falhas na estrutura da coluna vertebral. Apesar de a explicação que davam não me convencer - eu sentia que na realidade não fazia falta explicar essa interessante experiência prática - era maravilhoso o que conseguiam e também a sensibilidade que punham em jogo. Tratava-se de uma verdadeira pesquisa. (GAINZA, p. 71-72)

A finalidade dos balanços era estimular as contrações do diafragma e o processo respiratório, supondo-se que a força do diafragma pudesse ser aproveitada para realizar qualquer tipo de movimento e de esforço (GAINZA, p. 73). Gerda Alexander atribuiu a pesquisa dos balanços ao desenvolvimento do princípio do transporte em Eutonia,²⁹⁶ e ensinava os alunos a fazerem os balanços durante a formação em Eutonia (GUINAND, 2021; HUBERTY, 2023). Assim ela relata como se deu o início de suas pesquisas com o balanço:

Alexander: Lembro-me de que uma manhã, quando praticava o movimento de balanço com a irmã Anita, experimentei pela primeira vez a sensação consciente do espaço interno do meu corpo. Depois da aula, continuei trabalhando sozinha durante uma hora. Tudo parecia muito leve e sentia meu corpo livre no espaço externo. Mas, como ocorre frequentemente, experimenta-se uma sensação por breves instantes e em seguida não se sabe como produzi-la novamente.

Gainza: Aconteceu com você enquanto realizava o movimento de balanço?

Alexander: Sim, logo depois da aula. Sentia o espaço que me rodeava e percebia a mim mesma também como espaço. Isso me convenceu de que devia haver algo muito mais profundo por trás desse movimento de balanço. Na realidade, esse era o exercício principal, apesar de haver outros, que conectavam a respiração com o andar. (GAINZA, p. 74)

Sobre a conexão entre movimento e respiração, Gerda Alexander não encontrou ressonância com a abordagem da escola, que propunha que ambos precisariam estar em uma “ligação orgânica de sincronização” (GUINAND, 2021, tradução nossa).²⁹⁷ Ela relata:

Mesmo que eu tenha adquirido mais força, eu não concordo com algumas de suas regras básicas. Por exemplo, uma das regras estabelecidas era que se deve sempre mover no ritmo com a respiração. Eu sentia que isso era impossível de aplicar essa regra na vida cotidiana, e especialmente nas artes. Na ópera, se o cantor espera com a sua ária até o impulso da respiração vir, a orquestra já vai ter seguido em frente. (ALEXANDER, 1995, p. 262, tradução nossa)²⁹⁸

Sobre esse princípio sobre mover-se no ritmo da respiração, Gerda compartilha uma história que era contada entre os alunos da escola, que ilustra seu descontentamento:

Em Rothenburg contava-se jocosamente uma anedota vinculada com este impulso. Anka Schulze, a diretora da escola, ia viajar: está parada na

²⁹⁶ Transporte, em Eutonia, diz respeito ao uso intencional dos reflexos posturais.

²⁹⁷ No original, em francês: un lien organique de synchronisation entre mouvement et respiration.

²⁹⁸ No original, em inglês: ment. Though I achieved more strength, I could not agree with some of their basic rules. For example, one rule stated that one should always move in rhythm with the breathing. I felt that it was impossible to apply that rule in daily life, and especially in art. In an opera, if the singer waits with his aria until his breathing impulse is coming, the orchestra will have gone ahead.

plataforma; chega o trem; Anka espera sentir o impulso para levantar sua perna, porém o trem parte antes da chegada do impulso. Eu não estava presente e não posso garantir a veracidade dessa história, mas ela mostra exatamente aquele detalhe que tanto me irritava em Rothenburg. Não obstante, o que se ensinava sobre o movimento era correto. (GAINZA, p. 75-77)

Destaca-se o fato de Gerda Alexander observou as aplicações deste conhecimento tanto em situações da vida cotidiana quanto no fazer artístico. Esse princípio de esperar pela respiração para se mover não se aplicava para os cantores, que eram o foco de Gerda, visto que ela “havia ido lá [à escola] com a intenção de aprender sobre movimento cênico para atores e cantores de ópera” (GAINZA, p. 75). Por ter ido à escola de Rothenburg pela primeira vez em 1931, supõe-se que sua parceria com Random pode ter dado a ela a possibilidade de trabalhar com os cantores da ópera de Malmö, um trabalho para o qual ela pode ter sentido necessidade de aprimoramento. Vemos aqui mais uma vez a contemporaneidade de Gerda Alexander, observando os conhecimentos da escola Schlaffhorst-Andersen de forma reflexiva e crítica, selecionando os conteúdos interessantes para sua própria pesquisa.

Gerda também deu aulas na escola de Schlaffhorst-Andersen (ALEXANDER, 1989, p. 43). Esta prática de ir fazer aulas e também dar aulas na escola de Schlaffhorst-Andersen era possivelmente uma prática recorrente, visto que consta também nos históricos de Elsa Gindler (MULLAN, 2017, p. 161).

No ano de 1932, Gerda Alexander participou do curso de Rítmica dado por Charlotte Blensdorf no centro Landjugendheim Finkenkrug. O centro estava ligado à Verein Landjugendheim, uma associação fundada por iniciativa da política alemã e ativista dos direitos das mulheres Helene Weber (1881-1962)²⁹⁹ e da empresária e autora Hedwig Heyl (1853-1934)³⁰⁰ em 1894 na cidade de Charlottenburg, hoje como bairro de Berlim. Ao abrir uma escola para os filhos dos operários da fábrica de tintas do marido, Hedwig Heyl pôde implementar as ideias e métodos pedagógicos desenvolvidos por ela e pela pedagoga e aluna de Froebel, Henriette Schrader (1827-1899). Por causa do sucesso do projeto, a prefeitura pediu que todos os alunos da região pudessem frequentar a escola e elas fundaram a associação Verein Landjugendheim para incluir uma casa de assistência social para as crianças, posteriormente incluindo também cursos de formação profissional.

Em 1898, Anna von Gierke (1874-1943), que tinha trabalhado como voluntária na escola e havia participado da formação profissional oferecida pela associação, assumiu a

²⁹⁹ Helene Weber foi mãe dos sociólogos Max Weber (1864-1920) e Alfred Weber (1868-1958).

³⁰⁰ Hedwig Heyl era entusiasta dos direitos sociais e da reforma pedagógica de Froebel.

administração da casa. Pelos 20 anos seguintes, ela foi responsável por organizar diversas atividades de capacitação profissional relacionadas à educação infantil, assistência social e bem-estar, com destaque ao ativismo quanto ao trabalho das mulheres e o estabelecimento de merendas para as crianças. Em 1921, a associação adquiriu uma grande área coberta de vegetação em Finkenkrug, a oeste de Berlim. Nela, Gierke, a professora Martha Abicht (1878-1941)³⁰¹ e duas alunas formadas pela instituição, Alice Bendix (1894-1943) e Isa Gruner (1897-1989), fundaram e administraram o centro Landjugendheim Finkenkrug. Elas participaram de sua construção e expansão, realizaram cursos, ajudaram no trabalho da fazenda e do jardim, ensinaram e brincaram com as crianças, etc., e procuravam relativa independência do estado, incluindo avicultura e agricultura própria. No final da década de 1920, foram oferecidos cursos para a educação prática das mulheres, por exemplo, em habilidades manuais, trabalho com papelão para iniciantes e alunos avançados, artesanato e tecelagem, improvisação no piano, ginástica, canto e noites de música, jogos e Rítmica.³⁰²

O último treinamento avançado foi conduzido por Charlotte Blensdorf com Hildegard Tauscher, que tinha sido aluna dela e de Gerda Alexander em Jena.³⁰³ Os temas foram: Introdução aos termos musicais básicos e formas musicais em conexão com o movimento corporal e a educação corporal, Manuseio da orquestra de percussão, Aplicação da Rítmica no trabalho com crianças e pessoas com comportamento disruptivo (VEREIN, s.d., s.p., DAS LANDJUGENDHEIM, s.d., s.p.). As fotos abaixo foram identificadas no verso como “Finkenkrug, 1932”, e nela é possível ver Gerda Alexander entre as mulheres que possivelmente frequentaram juntas este último treinamento avançado no Landjugendheim Finkenkrug.

Foto 21 - Mulheres com roupas de inverno, possivelmente em estação de trem. Gerda Alexander é a terceira, da esquerda para a direita, sem chapéu. Foto 22 - Mulheres com roupas de inverno frente a uma fachada, Gerda

³⁰¹ Martha Abicht havia se formado como professora de jardim-de-infância na Pestalozzi-Fröbel-Haus em 1885, e atuava na gestão de diversas atividades do Verein Jugendheim, onde conheceu Anna von Gierke.

³⁰² Anos depois, com a ascensão de Hitler ao poder e a consequente demissão em massa dos judeus, Anna von Gierke e Alice Bendix, que tinham ascendência judaica, foram destituídas de seus cargos. Isa Gruner então assumiu a gestão do centro. Anna e Martha Abicht fizeram de sua casa em Berlim um espaço de cuidado para os perseguidos e de reuniões da resistência (MARTHA ABICHT, s.d., s.p.), mas ambas morreram de ataque cardíaco durante a Segunda Guerra. Alice Bendix morreu em Auschwitz. Três de seus diários manuscritos foram doados ao Museu e Galeria Falkensee, o qual disponibiliza três objetos da coleção em versão virtual no site: <https://brandenburg.museum-digital.de/collection/3517>. Acesso em: 30 de jun. de 2023. Isa Gruner sobreviveu e teve uma vida dedicada a causas sociais e recebeu uma medalha de Bundesverdienstkreuz, a Ordem do Mérito da Alemanha, em 1973.

³⁰³ Alguns anos depois, em 1937, Hildegard Tauscher teve que abrir mão dos seus cargos em Weimar porque também tinha ascendência judaica. Com o fim da ditadura nazista, Hildegard Tauscher trabalhou como professora de Rítmica em escolas e universidades pela Alemanha. Ela esteve envolvida na formação de professores e professoras de Rítmica, trabalhando em estreita colaboração com Elfriede Feudel (HILDEGARD TAUSCHER, s.d., s.p.).

Alexander é a primeira no alto, da esquerda para a direita. Foto 23 - Três mulheres sorrindo para a câmera, sendo Gerda Alexander a primeira à esquerda



Fonte das fotos 21, 22 e 23: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Uma parceria profissional a qual Gerda Alexander se refere neste período é com Dore Jacobs (1894-1979). Dore (Deborah) Jacobs começou a estudar matemática e física na Universidade de Heidelberg, mas deixou o curso e se mudou para Hellerau para estudar Rítmica. Durante a Primeira Guerra Mundial e nos anos seguintes, ela completou sua formação na escola Schlaffhorst-Anderson e desenvolveu seu próprio método de ginástica, dando cursos para alunos e instrutores em várias instituições de educação para adultos na região até a abertura de sua escola, acreditada pelo estado em 1925, sob o nome de Bundesschule für Körperbildung und Rhythmische Erziehung (em português: Escola Nacional de Treinamento Corporal e Educação Rítmica).

Aos cursos de Rítmica foram acrescentados estudos de música e canto, pintura e escultura, além de cursos de ciências naturais, matemática, história, filosofia e religião, incluindo passeios pelo campo e festas com jogos improvisados. A escola proporcionou que Jacobs e seu marido, Artur Jacobs, desenvolvessem suas ideias sobre comunidades livres que funcionassem com princípios interdisciplinares e baseado na igualdade entre os gêneros (GUILBERT, 1985). Gerda Alexander relata:

Naquela época, acho que, ao contrário de muitas outras, eu sempre tive contato com mulheres que trabalhavam de maneira semelhante à minha. Eu tinha um intercâmbio ativo com minhas ex-colegas da Escola Blensdorf e, é claro, também com colegas da Escola Dore Jacobs - eu era amiga dela. Ela também foi professora da Escola Blensdorf e depois foi para o Instituto Dalcroze em Genebra antes de abrir sua “Bundesschule für Körperbildung und Rhythmische Erziehung” em Essen. (ALEXANDER, 1989, p. 50, tradução nossa)³⁰⁴

³⁰⁴ No original, em alemão: Damals hatte ich, ich glaube, im Gegensatz zu vielen anderen, immer auch Kontakt zu Frauen gehabt, die auf eine ähnliche Weise arbeiteten wie ich. Mit meinen ehemaligen Kollegen aus der Blensdorf-Schule stand ich in einem regen Austausch, natürlich auch mit Kollegen aus der Schule der Dore Jacobs - mit der war ich ja befreundet. Sie war ursprünglich auch Blensdorf-Schülerin gewesen und ist dann an das Dalcroze-Institut in Genf gegangen, bevor sie in Essen ihre “Bundesschule für Körperbildung und rhythmische Erziehung” eröffnete.

Este texto apresentado é o único relato de colaboração entre Gerda Alexander e Dore Jacobs nos anos 1930 encontrado durante esta pesquisa. Segundo as demais fontes, Gerda deu aulas anuais de Eutonia na escola de Dore Jacobs entre os anos de 1968 e 1981 (GAINZA, 1997, p. 166),³⁰⁵ mas considera-se que elas tenham tido colaborações pontuais ao longo dos anos.³⁰⁶ Como apresentado anteriormente, essas redes de apoio profissional, ou “intercâmbio ativo” como nomeia Gerda Alexander, eram muito mais comuns entre as mulheres do que ela relata nesta citação.

Durante o ano de 1932, Gerda Alexander esteve em contato com Leopold Jessner (1878-1945), diretor de teatro na Ópera Estatal de Berlim. Jessner havia sido aluno de Dalcroze, sendo inclusive identificado nos congressos em Hellerau. Ele foi considerado inovador em suas montagens, principalmente pelo uso de plataformas em cena (conhecidas como *Jessnertreppen*). Segundo a enciclopédia Britannica,

Muitas das produções de Jessner também empregaram sua teoria de que o ritmo poderia ser usado simbolicamente para enfatizar a ação dramática. Isso ficou evidente em sua produção mais famosa, *Marquis von Keith* (1920), de Wedekind, que foi executada em velocidade dupla. (LEOPOLD, s.d., s.p., tradução nossa)³⁰⁷

Leopold Jessner queria que seus atores fossem treinados por Gerda Alexander, possivelmente para sua próxima montagem. Ela descreve:

Ele me pediu que eu ensinasse movimento a todos os atores e fosse sua assistente na encenação. Como eu queria aprender sobre este campo desde a base, me comprometi com um contrato de três anos que ia começar em abril de 1933. (ALEXANDER, 1985, p. 164, tradução nossa)³⁰⁸

A função descrita por Gerda Alexander nesta citação aponta para o que hoje se nomeia como preparação corporal para os atores, combinado com assistência de direção. Em entrevista a Paul Bonnetian, Gerda caracteriza essa dupla função como o fato que Jessner queria “alguém que trabalhasse com seus artistas e que também fosse capaz de criticar suas

³⁰⁵ A escola é atualmente a Dore Jacobs Berufsskolleg. Mais informações em: <https://dore-jacobs-berufsskolleg.de/>

³⁰⁶ Dore Jacobs, que era judia, sobreviveu à perseguição nazista com a ajuda de amigos. Depois da guerra, Dore e Artur Jacobs reabriram a escola em outubro de 1945, e ela concluiu seu livro sobre pedagogia, “Die Menschliche Bewegung” (em português: O Movimento Humano), elaborado desde a década de 1930. Publicado em 1962, este tornou-se um livro de referência de seu trabalho.

³⁰⁷ No original, em inglês: Many of Jessner’s productions also employed his theory that rhythm could be used symbolically to underscore the dramatic action. This was evident in his most famous production, *Wedekind’s Marquis von Keith* (1920), which was performed at double speed.

³⁰⁸ No original: He asked me to teach movement to all actors and to be his assistant in stage work. As I wanted to learn this field from the bottom, I agreed to a three-year engagement to start on the first of April 1933. On the 4th of January, Hitler came into power and Leopold Jessner went to America.

próprias produções” (em DELAGE, 2018, p. 57, tradução nossa)³⁰⁹, o que caracterizaria também o papel de dramaturgista, nos dias atuais. Gerda relata que este aprendizado seria uma formação com a qual sempre sonhou (1996, p. 23).³¹⁰ Sendo socialista e judeu, Jessner fugiu da Alemanha quando Hitler assumiu o poder e a parceria entre ele e Gerda Alexander nunca se concretizou (ALEXANDER, 1995, p. 258).³¹¹

Ao longo dos anos 1930, Gerda Alexander testemunhou a ascensão do nazismo na Alemanha. Ela que tinha, como apresentado, uma agenda repleta de aulas e produções cênicas desde sua chegada nos países nórdicos, viu nas escolas uma oportunidade de impacto social e de ter trabalho, relativamente estável, em um momento politicamente difícil (HANSEN, 2023). Ela relata:

Percebi que com tal desenvolvimento catastrófico na Alemanha era mais importante trabalhar em direção a uma nova educação, desenvolver o trabalho pedagógico que eu tinha iniciado em Jena em 1926, e continuar em Copenhague do que seguir meus estudos no teatro. Em Copenhague eu dava aulas para por volta de 800 crianças e professores por semana e isto deu-me possibilidade de influenciar o sistema de educação escolar que não seria possível no estado nazista, então eu decidi ficar e trabalhar na Dinamarca. (ALEXANDER, 1995, p. 258, tradução nossa)³¹²

Gerda Alexander percebeu, desde o início, que o cenário político na Alemanha não daria espaço para a Rítmica de Dalcroze, principalmente devido às suas ideias no que se refere à construção de autonomia e emancipação. Enquanto ela não estava mais dançando, Gerda foi desenvolvendo seu trabalho no seu novo contexto e também direcionando-o para seus novos interesses em relação à Rítmica:

Já naquela época, eu não estava mais dançando. Eu só estava ensinando. Senti muita falta, mas me acostumei. Ensinei durante vinte e sete anos em jardins de infância em Copenhague e às vezes atendia mais de mil crianças por semana. Eles me deram muito. Meu trabalho se desenvolveu em direção à consciência corporal. Nisso eu estava me afastando um pouco de Emile Jaques-Dalcroze para quem o importante era a exatidão do movimento para a música. Era essencial para mim descobrir primeiro os meios e as possibilidades do corpo para cada um e o que ainda não estava suficientemente desenvolvido. E então ouvir a dinâmica do tempo e

³⁰⁹ No original: Il voulait une personne qui travaille avec ses artistes et qui soit aussi capable de faire une critique de ses mises en scène personnelles.

³¹⁰ No original, em alemão: [...] eine Ausbildung, die ich mir immer erträumt hatte.

³¹¹ Ao deixar a Alemanha, Leopold Jessner trabalhou com companhias itinerantes em Rotterdam e Tel Aviv, estabelecendo-se posteriormente em Hollywood, onde trabalhou anonimamente no cinema até sua morte no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945.

³¹² No original, em inglês: I realized that with such a catastrophic development in Germany, it was more important to work towards a new education, to develop the pedagogic work I had begun in 1926 in Jena, and to continue in Copenhagen than to follow my interests in the theater. In Copenhagen, I had taught around 800 children and teachers a week, and this gave me the possibility to influence the system of school education, which was not possible in the Nazi state, so I decided to stay and work in Denmark.

transformar isso em movimento corporal. (DELAGE, 2018, p. 29, tradução nossa)³¹³

Gerda Alexander relatou também como, com o tempo, seu trabalho artístico foi ganhando espaço novamente:

Eu tenho trabalhado na Dinamarca desde aquele período. Além do trabalho pedagógico, o lado artístico se tornou mais e mais importante, e tenho trabalhado com a escola do Teatro Privado, com o Teatro Real, a Academia de Teatro e também com a orquestra, coral e funcionários da Danish Broadcasting House por 27 anos. (ALEXANDER, 1985, p. 164, tradução nossa)³¹⁴

A partir de 1933, Charlotte Blensdorf envolveu-se com a Piper's Guild, uma instituição voltada para a cultura da flauta de bambu fundada pela professora de música inglesa Margaret James,³¹⁵ na crença que:

A especialização excessiva e o maquinário cresceram a um ponto em que as artes e o artesanato perderam sua participação legítima em nossas vidas. O artesanato, o design e a produção musical são naturais para nós e, se viermos para a Guild por interesse nos campos do artesanato, da música ou do design, encontraremos prazer em todos os três. (THE PIPERS' GUILD, 2019, s.p., tradução nossa)³¹⁶

Charlotte Blensdorf, que tinha tido um primeiro contato as flautas de bambu na Inglaterra, passando para seus alunos o mesmo interesse pelo instrumento, participou do comitê de fundação da associação francesa da The Pipers' Guild, a *Guilde Française des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux (GFJP)*, assumindo como presidente da mesma.³¹⁷ A partir do mesmo ano, Gerda Alexander também se filiou à associação internacional e presidiu a filial dinamarquesa. Ela começou a dar aulas ensinando a fabricação e execução de flauta de

³¹³ No original, em francês: A cette époque déjà, je ne dansais plus. J'enseignais seulement. Cela me manquait beaucoup, mais je m'y suis faite. J'ai enseigné pendant vingt-sept années dans les jardins d'enfants de Copenhague Je voyais parfois plus de mille enfants par semaine. Ils m'ont énormément apporté. Mon travail s'est développé vers la conscience du corps. En cela je m'eloignais un peu d'Emile Jaques-Dalcroze pour qui l'important était l'exactitude du mouvement sur la musique. C'était essentiel pour moi de découvrir d'abord les moyens et les possibilités du corps pour chacun et ce qui n'était pas encore suffisamment développé. Et puis ensuite, écouter la dynamique du tempo et transformer cela dans le mouvement corporel.

³¹⁴ No original, em inglês: I have had my home in Denmark since that time. Apart from the pedagogical work, the artistic side became more and more important, and I have been working at the Private Theater School, the Royal Theater, the Theater Academy as well as with the Orchestra, Choir and Staff of Danish Broadcasting House for 27 years.

³¹⁵ Datas de nascimento e morte não identificadas.

³¹⁶ No original, em inglês: In the belief that over-specialisation and machinery have grown to a degree where the arts and crafts have lost their rightful share in our lives. Handicraft, design and music-making are natural to us, and whether we come to the Guild from an interest in the fields of craft, music or design, we will find pleasure in all three.

³¹⁷ Henriette Goldenbaum foi presidente da associação francesa da Pipers' Guild por muitos anos e teve intensa participação nas atividades tanto pedagógicas quanto de apresentações públicas (MOREIRA, 2019; HABRON, WITOSZYNSKYJ, 2016).

bambu³¹⁸ para crianças e professores, e fazendo demonstrações ao vivo e em transmissões de rádio (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA). Uma associação parceira da Pipers' Guild foi a New Education Fellowship, apresentada anteriormente.

Foto 24 - Quarteto de flautas, com Henriette Goldenbaum, Gerda Alexander, homem não identificado e Trudi Biedermann³¹⁹ na Suíça, sem identificação de data



Fonte: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Ainda no mesmo ano de 1933, Gerda Alexander começou a dar aulas na Frederiksberg Folkemusik Højskolen (em português: Escola Superior de Música Popular de Frederiksberg), na cidade de Copenhague, dirigida por Carl Maria Savery (1897-1969). Ele era pianista, professor e compositor musical alemão, que tinha aberto escolas de música também nas cidades Horsens e em Aarhus.

Gerda Alexander, Walter Meyer-Random e Carl Maria Savery faziam parte da Bambusfloejtekredsen (em português: Roda da Flauta de Bambu). Eles identificavam em seus materiais de divulgação que quem já tivesse produzido sua própria flauta poderia fazer parte da roda de flauta, que se reunia uma vez por mês para tocar juntos (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA), como um encontro de prática. Gerda é identificada como diretora em uma apresentação intitulada “Gamle Danse for Bambusflojtekvartet de Walter Meyer-Radon” (em português: Danças Antigas para um Quarteto de Flautas de Bambu de Walter Meyer-Radon) (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA), o que aponta um contexto

³¹⁸ Posteriormente, Gerda relaciona o trabalho de fabricação de flautas de bambu com a descoberta do princípio do “contato” em Eutonia.

³¹⁹ Trudi Biedermann-Weber (data de nascimento e morte não identificadas) publicou diversos livros sobre a flauta de bambu, como o “Lieder und Tänze for Descant and Alto Recorder” (em português: “Canções e Danças para Flauta Doce e Flauta Doce Alta”) (ano de publicação não identificado).

efervescente de trocas entre eles, tanto artística quanto intelectual. Os três também faziam parte de um grupo de estrangeiros alemães (FRYDENSBERG, 2023).

Gerda Alexander deu aulas de fabricação e de execução de flautas de bambu nos acampamentos de verão para as crianças e também nos cursos para os professores da Frederiksberg Folkemusik Højskolen, incluindo apresentações públicas, um trabalho que ela deu continuidade até 1943.³²⁰

É interessante notar que nos anos 1940, Savery foi contratado como chefe das atividades músico-culturais da Flygtningeadministrationens Oplysningsvirksomhed (em português: Serviços de Informação da Administração de Refugiados) atuando no cuidado com os refugiados alemães. Entre os anos 1956 a 1969 foi contratado pelo Ortopædisk Hospital (em português: Hospital Ortopédico) no departamento para crianças com paralisia cerebral. Segundo as autoras Karina Erland Jensen, Heidi Lerche og Elisabeth Kloster:

O departamento era composto por fisioterapia, terapia ocupacional, fonoaudiologia, uma sala para musicoterapia e um jardim de infância. Quando a musicoterapia como profissão ainda estava em seus primórdios, Savery trabalhava como professor de música, mas na porta da sala de trabalho de Savery havia uma placa que dizia: “musicoterapia”. A partir de suas experiências nos campos de refugiados, ele teve uma grande percepção de como a música pode ser uma parte valiosa do tratamento de pessoas doentes e, com base nesse conhecimento, complementou o tratamento de crianças com paralisia cerebral com o que Savery chamou de “influência musical” (Fog-Møller 1967). (2010, p. 6, tradução nossa)³²¹

As autoras apresentam também a presença de flautas de bambu no trabalho de Carl Maria Savery no Hospital Ortopédico:

No Hospital Ortopédico, além do piano, Savery também usava a flauta de bambu, que era cortada individualmente para cada criança e os orifícios foram personalizados para se ajustar aos seus dedos. Isso permitiu que as crianças fortalecessem os movimentos dos dedos e a função respiratória. (JENSEN; LERCHE; KLOSTER, 2010, p. 7, tradução nossa)³²²

Pode-se concluir que estas trocas artísticas e de pesquisas de cunho terapêutico possam ter favorecido a ambos, Gerda Alexander e Carl Maria Savery, em suas pesquisas futuras sobre os efeitos de seus trabalhos com pessoas com deficiências de ordem neuromotora.

³²⁰ Algumas fontes apontam que este trabalho se deu apenas até 1934. Adota-se aqui a datação apresentada no livro de Gerda Alexander em alemão, ao qual foi consultada também a versão manuscrita.

³²¹ No original, em sueco: Afdelingen bestod af fysioterapi, ergoterapi, taleterapi, et rum til musikalsk arbejde og en børnehave. Da musikterapi som fag endnu var på begynderstadiet, var Savery ansat som musikpædagog, men på døren til Saverys arbejdsrum hang et skilt, hvorpå der stod: “musikterapi”. Han havde fra sine erfaringer fra flygtningelejrene stor indsigt i, hvordan musik kan være et værdifuldt led i behandlingen af syge mennesker, og ud fra denne viden supplerede han behandlingen af børn med cerebral parese med det, Savery betegnede “musikalsk påvirkning” (Fog-Møller 1967).

³²² No original, em sueco: På Ortopædisk Hospital anvendte Savery ud over klaver også bambusfløjten, som blev skåret individuelt til hvert barn, og hullerne blev tilpasset dets fingre. Dette gav børnene mulighed for at styrke deres fingerbevægelser og vejtrækningsfunktion.

Através de sua amiga Elna Lucas,³²³ especialista em análise infantil, Gerda Alexander deu uma aula na Inglaterra na escola Summerhill em 1934. No ano de 1921, Alexander S. Neill fez sua primeira tentativa de estabelecer seu projeto de reforma escolar como parte da Escola Nova de Hellerau por dois anos, e se mudou para a Áustria e depois para a Inglaterra, onde em 1923 o projeto finalmente floresceu. O nome Summerhill, que dá nome às suas escolas, foi o nome da primeira cidade onde ele se estabeleceu na Inglaterra, antes da mudança definitiva para Leiston.³²⁴ Gerda Alexander relata como foi o encontro com Neill e com as crianças:

[Alexander] Quando conversamos no primeiro dia sobre as aulas, Neill me disse: "Meus meninos aqui nunca vão dar ouvidos à música clássica, só vão ouvir jazz". Como eu não podia ensinar com jazz, fiz um teste. Vi um piano na sala grande enquanto esperávamos pelo chá, então comecei a tocar um pouco e, depois de algum tempo, a porta se abriu e um menino veio, sentou-se no chão e ficou ouvindo. Depois de um tempo, veio um segundo, e assim por diante, até que eu tinha pelo menos 20 meninos e meninas sentados ouvindo minha música quando Neill chegou para tomar o chá. Ele ficou absolutamente surpreso ao ver todos eles ouvindo música clássica em silêncio. Quando terminei, um deles perguntou: "Isso era Bach? É tão bonito".

[Bersin] Era?

[Alexander] Se era Bach? Não, não era. Mas para eles era apenas a música que nunca gostaram de ouvir antes. Não me lembro o que era. Eu improvisei bastante quando vi a influência. Eu continuei, sabe, só para testar. No dia seguinte, todos eles vieram para a aula de Rítmica e gostaram, é claro, sem jazz. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)³²⁵

Visto que Gerda Alexander foi identificada como parte dos professores e professoras na Dinamarca a fazer uso extensivo da música própria dos jovens, da música rítmica e especialmente do jazz em seu ensino (ELIASSEN, 2009, p. 5), considera-se que essa atitude de Gerda Alexander de insistir em utilizar música clássica com os alunos tenha sido uma resposta da mesma à limitação descrita por Neill que eles “nunca” iriam ouvir música clássica. A sensibilidade musical e o contato com diferentes estilos musicais foi assunto importante entre os artistas da música na Dinamarca nos anos 1930, principalmente com a popularização dos

³²³ Datas de nascimento e morte não identificadas.

³²⁴ Mais sobre a história de Summerhill em língua inglesa em: <http://summerhill.paed.com/summ/diplom/4.htm>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³²⁵ No original, em inglês: As we talked the first day about lessons, Neill told me , "My boys here, they never will hear classical music, they will only have jazz . As I couldn't teach with jazz music , I made a proof. I saw a piano in the big room as we were waiting for tea, so I began to play a little, and after a time the door opened and a boy came and sat down on the floor and listened. After a while , a second came, and so on until I had at least 20 boys and girls sitting around listening to my music when Neill came in for tea. He was absolutely astonished to see them all quietly listening to classical music . As I ended, one asked, "Was that Bach? That's so beautiful." / [Bersin] Was it? / [Alexander] Was it Bach? No, it was not. But for them it was just the music they never liked to hear before. I can't remember what it was. I had improvised a lot as I saw the influence. I went on, you know, just for proof. Next day they all came to the rhythmic lesson and they liked it, of course, without jazz.

rádios e gramofones, conclui-se que também para Gerda Alexander, que posteriormente incluiu o jazz em suas aulas de Rítmica.

Nos anos seguintes, Gerda Alexander dirigiu a peça “Aquele que diz sim”, do dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) e do compositor Kurt Weill (1900-1950), e a ópera “Dido e Enéias”, do compositor Henry Purcell (1659-1695), dando continuidade à sua parceria com o maestro Walter Meyer-Radon no Conservatório de Malmo. As fontes identificam os anos de 1933 e 1935 como período dessas parcerias.³²⁶

Nota-se que Gerda Alexander confirmava seu trabalho como diretora, identificando que começou na infância e incluindo os trabalhos em Malmo nesta entrevista a seguir, na qual ela aponta ainda outros trabalhos:

[Bonnetian] Você é diretora há vários anos?

[Alexander] Sim, comecei aos nove anos com meus amigos para organizar pequenos shows em casa. Performances com uma pequena lâmpada e todos os acessórios necessários.

[Bonnetian] Mas você também fez grandes performances que foram bem sucedidas?

[Alexander] Fui contratada pela primeira vez em Malmo para encenar Orfeu de Gluck com meus alunos de Rítmica, a companhia oficial e a Orquestra Filarmônica de Malmo. Depois, nos anos seguintes, fiz coisas diferentes também, outras óperas: “Aquele que diz sim”, “Dido e Enéias”... Mais tarde, fui professora em escolas de teatro, primeiro em teatros particulares. Depois fui contratada pela Escola Real de Teatro. Posteriormente, encenei Orfeu,³²⁷ mas desta vez com meus alunos particulares da escola de Eutonia. (DELAGE, 2018, p. 31, tradução nossa)³²⁸

Gerda Alexander abriu aulas de grupo em Copenhague, tendo como alunos professores de música, fonoaudiólogos, professores de ginástica e professores da educação infantil. Dependendo da fonte, Gerda Alexander aponta que estabeleceu conexões com os atores do Teatro Real e com os músicos do Conservatório Real de Música da Dinamarca desde sua chegada na Dinamarca, que pediram orientação sobre suas dificuldades técnicas e rítmicas (ALEXANDER, 1985, p. 139), e em outras, aponta ainda a Academia de Teatro e a Escola Privada de Teatro, porém sem deixar claro se as aulas eram dadas dentro das instituições ou se os artistas faziam parte de suas aulas tanto em grupo quanto particulares em sala privativa.

³²⁶ Em algumas fontes, o ano de 1935 é identificado para ambas as peças.

³²⁷ Nas fontes consultadas para esta dissertação, não é possível identificar o início de seu trabalho com os teatros citados, apenas a encenação da peça Orfeu e Eurídice, que foi feita mais uma vez por Gerda Alexander em 1946 com seus alunos da escola de formação, e depois em 1951, com a companhia do Teatro Real de Copenhague.

³²⁸ No original, em francês: Vous avez été metteur en scène plusieurs années? Oui, j'ai commencé à neuf ans avec mes amis à organiser de petits spectacles à la maison. Des représentations avec une petite lampe et tous les accessoires nécessaires. Mais vous avez aussi donné de grandes représentations qui ont eu du succès? J'ai d'abord été engagée à Malmö pour monter l'Orphée de Gluck avec mes élèves en rythmique, la troupe officielle et l'orchestre philharmonique de Malmo. Puis les années suivantes j'ai fait différentes choses aussi, d'autres opéras: Ella Saga, Didon et Enée... Plus tard, j'ai été enseignante dans les écoles de théâtre d'abord dans les théâtres privés. Puis on m'a engagée à l'école du Théâtre Royal. Par la suite, j'ai monté Orphée mais cette fois avec mes élèves privés de l'école d'eutonie.

Em diversas versões de seu currículo, Gerda Alexander identifica a oferta de aulas em Copenhague a partir de 1935. Porém, nos jornais de Copenhague foram publicados anúncios de Gerda Alexander oferecendo aulas de Rítmica na cidade desde 1931, com a identificação “Rytmik-Skole – Dalcroze-Blensdorf”³²⁹ seguida do endereço e do nome de Gerda Alexander.³³⁰ Em nenhuma das fontes consultadas para esta pesquisa, Gerda Alexander fez menção à abertura de uma escola com esta identificação. Todas as vezes que se refere à abertura de uma escola é a escola de formação de professores e professoras de Rítmica em 1939/1940, que será apresentada adiante no texto. Considera-se que esta identificação “Rytmik-Skole – Dalcroze-Blensdorf” fosse uma forma de divulgar suas aulas privativas, fazendo referência tanto a filiação ao Dalcroze quanto ao vínculo com a escola dos Blensdorf.

No ano de 1935 se atribui uma viagem de Gerda Alexander com Charlotte Blensdorf para a Itália, possivelmente a estudo, identificada pelo arquivo da Tufts University:

Foto 25 - Gerda Alexander e Charlotte Blensdorf na Itália por volta de 1935, ambas com roupa de inverno, lendo um livro das mãos de Charlotte Blensdorf.



Fonte: Tufts Archival Research Center, Tufts University, disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/images/6682xc913>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Entre 1935 e 1938, Gerda Alexander começou a dar aulas nos cursos de verão para professores das escolas públicas suecas na cidade de Sorø, na Dinamarca (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA). Entre os anos de 1936 e 1939 (período também identificado como sendo de 1939 a 1944, dependendo da fonte), Gerda Alexander trabalhou em um centro para o atendimento de crianças com deficiência mental da cidade de Brejning,

³²⁹ Os anúncios na mesma seção divulgavam aulas do sistema de Mensendieck e de Eurrítmia de Rudolf Steiner (1861-1925), por exemplo.

³³⁰ Esta divulgação está disponível no jornal Berlingske Tidende, 9 de setembro de 1931, p. 13.

na Dinamarca. Esta experiência está identificada em seus currículos organizados em diferentes línguas, mas não foi encontrada nenhuma referência a este trabalho em seus relatos ou em entrevistas analisadas nesta pesquisa.

Em 1938, Gerda fez parte de um curso de verão em um castelo em Sternberg, no estado de Mecklenburg-Vorpommern (FORENINGEN, s.d., s.p.). Pela localização e pela presença de Charlotte Blensdorf nas fotos, supõe-se que este curso tenha sido também organizado por ela.³³¹

Foto 26 - Pessoas com roupas de verão em área externa. Identifica-se mulher desconhecida, Gerda Alexander, Karl-Heinz Taubert³³² e Charlotte Blensdorf. Foto 27 - Mulheres em área de campo aberto. Dentre as mulheres, identifica-se, da esquerda para a direita, mulher desconhecida, Charlotte Blensdorf e Gerda Alexander. Ambas as fotos estão identificadas como sendo do curso em Mecklenburg, 1938 pelo site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas.



Fonte das fotos 26 e 27: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Um segundo evento identificado no mesmo período foi um treinamento de algum tipo de luta ou jogo corporal. Assim a imagem é descrita pelo site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, sem identificação de local ou data:

Gerda, à esquerda da imagem, muito atenta, inclinada para a frente para observar o que está acontecendo. Dois homens de terno preto; um deles é desafiado para uma luta. Os princípios de movimento testados e comprovados são demonstrados aqui. Como posso vencer ou manter minha

³³¹ Tendo em vista que esta é a última aparição de Charlotte Blensdorf neste texto, vale a pena destacar que ela se casou com o professor Donald MacJannet (1894-1986) em 1932, integrando o nome do marido como Charlotte Blensdorf-MacJannet. A parceria entre Gerda e Charlotte se manteve por toda a vida de ambas, e Gerda deu cursos de Eutonia no Prieuré, um mosteiro abandonado que Charlotte e Donald compraram e reformaram em Talloires, na França por muitos anos. Visto o vínculo de Donald com a Universidade de Tufts nos Estados Unidos, onde se formou e manteve contato ao longo de toda a vida, o acervo do casal foi protegido pela universidade e teve parte de seu material digitalizado e está disponível através do link: <https://exhibits.tufts.edu/spotlight/the-macjannet-berre>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³³² Karl-Heinz Taubert (1912-1990) especializou-se em danças de corte e foi professor na Hochschule für Musik Berlin. Gerda Alexander e Karl-Heinz Taubert mantiveram contato por toda a vida (SCHAEFER, s.d.).

posição contra meu oponente com um mínimo de força? "Pressão gera contrapressão". [...] Onde estamos? Talvez em um workshop ou em um congresso. Gerda fez o mesmo mais tarde, na frente dos participantes de um curso, incentivando alguém a se apresentar e mostrar sua força com ela ou contra ela. Isso sempre causava muita admiração e diversão na plateia. (FORENINGEN, s.d., s.p., tradução nossa)³³³

Foto 28 - Em ginásio, alunas com roupas de prática esportiva observam dois homens e uma mulher no centro, estando a mulher e um dos homens em contato físico provavelmente pelos antebraços. Gerda Alexander é identificada na borda esquerda da foto, o primeiro rosto visível de baixo para cima.



Fonte: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Durante a década de 1930, Gerda Alexander também se envolveu com associações de artistas e de professores e professoras dos países nórdicos. Uma delas foi a Det Unge Tonekunstnerselskab (em português: Associação de Jovens Músicos), uma associação de artistas jovens da região nórdica, e a outra foi a Musikpædagogisk Forening (em português: Associação de Professores de Música), oferecendo aulas de Rítmica nos encontros de ambas. Em reportagens do jornal Dansk Musik Tidsskrift, Gerda Alexander aparece repetidas vezes em atividades relacionadas aos encontros das associações, dando aulas e palestras, tendo seu trabalho sendo citado por seus colegas, sendo sua primeira aparição no ano de 1930. Gerda escreveu uma reportagem para o jornal intitulada “Rytisk opdragelse” (em português: “Educação Rítmica”) em 1939.³³⁴

³³³ No original, em dinamarquês: Gerda, til venstre i billedet, meget opmærksom, læner sig langt frem for at iagttage det, der foregår. To mænd i sort jakkesæt; den ene er udfordret til kamp. De gennemprøvede bevægelsesprincipper bliver demonstreret her. Hvordan kan jeg med et minimum af kraft vinde eller holde stand overfor min modstander? ”Tryk avler modtryk”. [...] Gerda har gjort det samme senere foran kursister; opfordret én til at komme frem og udfolde kræfterne med/mod hende. Det gav altid megen undren og morskab i forsamlingen.

³³⁴ Reportagem veiculada no volume número 2, p. 42-52, disponível em língua dinamarquesa no link: <https://seismograf.org/dmt/14/02/rytmisk-opdragelse>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

Na Suécia, Gerda colaborou com a Malmö Småskolläraryrkesförening (em português: Associação de Professores de Escolas de Pequeno Porte de Malmo). Um jornal da cidade de Malmo³³⁵ se refere a uma palestra de Gerda Alexander em uma de suas reuniões:

A segunda metade do programa incluiu música na flauta de bambu. Um grupo de professoras da cidade tocou uma seleção de músicas e danças folclóricas suecas, alemãs, francesas e inglesas em flautas de bambu feitas por elas mesmas, acompanhadas pela Srta. Gerda Alexander, de Copenhague. Em seguida, a Srta. Alexander se apresentou como solista na flauta de bambu, acompanhada ao piano pela Srta. Emy Gustavsson, de Malmo. A Srta. Alexander provou ser uma artista na flauta. O entretenimento foi muito apreciado pelos presentes. Na reunião seguinte, a Srta. Alexander deu uma palestra sobre produção de flauta e música com flauta como uma forma de arte adequada para crianças. A música da flauta está mais próxima do canto e é um meio de expressão mais suave para as crianças do que, por exemplo, a música do piano. A palestrante, que também é professora de Rítmica, também mencionou a importância educacional da Rítmica e a considerou um meio benéfico para a formação de pessoas harmoniosas. A Rítmica foi testada com sucesso, por exemplo, em crianças que gaguejam. Ela provou ter uma capacidade notável de aliviar a tensão e teve um efeito calmante sobre naturezas nervosas e desarmônicas. Na opinião da palestrante, todas as crianças deveriam se beneficiar das aulas de Rítmica. A palestrante foi homenageada com flores e aplausos. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)³³⁶

Em Copenhague, duas das parcerias mais duradouras de Gerda Alexander foram com Marussia Bergh e Ingrid Prahm, que buscavam objetivos semelhantes aos dela e depois fundaram suas próprias escolas para a liberação de tensão e o ensino do movimento (WEBER, s.d., s.p.).

Marussia Bergh (1903-1979) começou seus estudos em dança aos 17 anos com Nina Völtz,³³⁷ na Letônia. A partir do ano seguinte, em 1921, se mudou para Berlim. Na década de 1920, Marussia Bergh se aproximou das pesquisas sobre relaxamento do professor de canto Dr. Paul Bruns³³⁸ através de seu marido que fazia aulas com ele; das pesquisas de Rudolf Laban, às quais estudou minuciosamente sem, no entanto, aderir à escola e à sua direção; das

³³⁵ Identificado a mão como “Sydsvenska Dagbladet Malmö, 8 Mäy 1939” (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA).

³³⁶ No original, em sueco: Den senare hälften av programmet bjöd på musik på bambuflöjt. En grupp småskollärarinnor från staden spelade aa egenhändigt tillverkade bambuflöjten en avdelning svenska, tyska, franska och engelska folkvisor och folkdanser under ackompanjemang av fröken Gerda Alexander, Köpenhamn. Därefter framträdde fröken Alexander som solist på bambuflöjt ledsagad på pianot av fröken Emy Gustavsson, Malmö. Fröken Alexander visade sig vara konstnär på flöjt. Underhållningen senterades livligt av de närvarande. Vid det följande samkvämet höll fröken Alexander ett föredrag om flöjtskärning och flöjtmusik som en lämplig konststart även för barn. Flöjtmusiken ligger sången närmare och är ett naturligare uttrycksmedel för barn än t. ex. Pianomusik. Tal., som även är lärarinna i rytmik, berörde dessutom rytmikens uppfostrande betydelse och ansåg den som ett förnämligt medel att dana harmoniska människor. Rytmik hade med framgång provats på t. ex. stammande barn. Den hade visat sig äga en synnerlig förmåga att lösa spänningar och verkade lugnande på nervösa och disharmoniska naturer. Enligt tal.:s mening borde alla barn komma i åtnjutande av rytmikundervisning. Tal. hyllades med blommor och applåder.

³³⁷ Datas de nascimento e morte não identificadas.

³³⁸ Datas de nascimento e morte não identificadas.

pesquisas da dançarina expressiva Edith von Schrenck (1894, data de morte não identificada) que vinha do balé de Moscou, com a qual experimentou pela primeira vez o conceito de “consciência corporal” (BERGH, 2013, p. 17), e de muitas outras pesquisas pela Alemanha. Estudou anatomia na Erdmann Art Academy em Berlim, e mais tarde complementou seus estudos em um curso especializado para massagistas em Breslau. Mas foi em Moscou que Marussia Bergh encontrou o trabalho que deu suporte para suas pesquisas:

A maior experiência de todo o meu desenvolvimento, aquela que teve uma influência decisiva em tudo com que trabalhei posteriormente, foi compartilhada comigo quando, durante uma estada de um ano na União Soviética, tive acesso ao estúdio de atuação e ópera de Stanislavski³³⁹ em Moscou. Ali encontrei, em perfeita síntese, tudo o que havia buscado durante toda a minha vida: a capacidade do homem de expressar seu ser mais íntimo de forma totalmente natural, em um equilíbrio ideal entre os dois extremos - a mais alta tensão e a liberação de tensão totalmente relaxante e libertadora. (BERGH, 2013, p. 17)³⁴⁰

Nas fontes consultadas, não foi possível precisar a chegada de Marussia Bergh em Copenhague, mas sua família era de origem dinamarquesa. Possivelmente foi através do contato com Marussia Bergh que Gerda Alexander começou a trabalhar com o Teatro Real de Copenhague. Ela relata:

Trabalhei também com alunos de Stanislavski. Havia um grupo de artistas do Teatro Real de Copenhague que se interessava pelo trabalho de Stanislavski e queria seguir e aprofundar suas ideias. Eles me pediram para trabalhar com eles duas vezes por dia. O trabalho corporal não existia naquela época e isso interessava a esses artistas do Teatro Real. Essa experiência me ensinou muito porque eu não conhecia o trabalho de Stanislavski. (DELAGE, 2018, p. 33, tradução nossa)³⁴¹

Ingrid Prahm (1909-1995) foi uma bailarina clássica dinamarquesa. Ela trabalhou na Ópera Real Sueca de Estocolmo, e dava aulas de balé. Gerda Alexander a aconselhou a também fazer aulas na escola de Schlaffhorst-Andersen (FRYDENSBERG, 2023), a qual ela frequentou nos anos 1930. Prahm abriu seu próprio instituto em 1937, que formou profissionais até os anos 1990.³⁴²

³³⁹ Konstantin Sergeevich Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor e escritor russo.

³⁴⁰ No original, em dinamarquês: Den største Oplevelse under hele min Udvikling, det der fik afgørende Betydning for alt, hvad jeg senere har arbejdet med, blev mig til Del, da jeg under et årelangt Ophold i Sovjetunionen fik Adgang til Stanislavskys Skuespil- og Operastudio i Moskva. Her fandt jeg i fuldkom men Sammenfatning alt det, jeg hele mit Liv havde søgt: Menneskets Evne til at udtrykke sit inderste Væsen fuldstændig naturligt i en ideel Balance mellem de to Yderpunkter - den højeste Anspændelse og den helt forløsende og frigørende Afspænding.

³⁴¹ No original, em francês: J'ai également travaillé avec les élèves de Stanislavski. Il y avait à Copenhague un groupe d'artistes du Théâtre Royal qui était intéressé par le travail de Stanislavski et voulait suivre et approfondir ses idées. Ils m'ont demandé de travailler avec eux deux fois par jour. Le travail corporel n'existait pas à cette époque et cela intéressait ces artistes-là du Théâtre Royal. Cette expérience m'a énormément appris car je ne connaissais pas l'Idagligdags- og Arbejdsbevægelsere travail de Stanislavski.

³⁴² Em seu único livro, “Hvil Dem smidig”, publicado em 1961, Ingrid Prahm descreve seus exercícios baseados no comportamento animal e com a utilização da pressão das ferramentas como bambolês de alumínio. Um vídeo

A conexão entre Gerda Alexander, Marussia Bergh e Ingrid Prahm se deu provavelmente entre os anos 1930, compartilhando seu interesse em comum pelas artes e pelos estudos do corpo, posteriormente direcionados à liberação de tensão.³⁴³ As três são consideradas as pioneiras dos estudos em psicomotricidade na Dinamarca (ANDERSEN; STOLPE, 2018, p. 34), sendo o início do trabalho de Gerda Alexander no país a partir de 1929 considerado o marco inicial.

Elas colaboraram com as escolas umas das outras ao longo das décadas seguintes, dando aulas, se revezando para serem banca de parecer dos exames das escolas umas das outras, e também contratando formandos e formandas das outras escolas.³⁴⁴ Elas produziram materiais diversos juntas, como por exemplo uma reportagem para o jornal *Berlingske Tidende* escrita por Gerda Alexander e Ingrid Prahm em 1943 sobre a liberação de tensão para os “movimentos diários e de trabalho”.^{345, 346} Em 1960, as escolas das três foram divulgadas em um anúncio de jornal como “*De sammensluttede skoler for afspændingpædagogik*” (em português: Escolas Unidas para a Pedagogia da Liberação de Tensão).³⁴⁷ A parceria entre elas se estendeu ao longo do século XX.

2.4 A ABERTURA DA ESCOLA DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Entre 1939 e 1940, Gerda Alexander deu início a uma formação para professores e professoras de Rítmica em Copenhague, a primeira a ser aberta na Dinamarca. Gerda Alexander seguiu o conselho de Elfriede Feudel, a qual considerava que a abertura de uma formação seria uma possibilidade de Gerda Alexander desenvolver suas ideias sobre educação por meio do movimento sem interferências políticas (GAINZA, 1997, p. 32) em período de intensa instabilidade. Ela relata:

Ganhei a vida ensinando ritmo e música. [...] Durante 15 anos, fiz experimentos com essa técnica³⁴⁸ em mim mesma - esse foi o tempo que levou, porque então me senti confiante e pronta para passá-la adiante. Em

de Ingrid Prahm dando uma aula no ano de 1993 está disponível no Youtube sob o título “Ingrid Prahm” em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJQKHfLV6zU>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁴³ Mais sobre os estudos sobre liberação de tensão no capítulo 3.

³⁴⁴ A eutonista Eva Frydensberg, por exemplo, deu aulas por 10 anos na escola de Ingrid Prahm (FRYDENBERG, 2023).

³⁴⁵ No original, em dinamarquês: *Dagligdags- og Arbejdsbevægelser*.

³⁴⁶ Esta reportagem foi veiculada no jornal *Berlingske Tidende* em 30 de Janeiro de 1943, p. 4, com o título “*Forskellige Retninger inden for Gymnastikken - I dag om afspænding*” (em português: Diferentes Direções Para a Ginástica - Hoje sobre Liberação de Tensão), com introdução de Lis Enoch.

³⁴⁷ Esta divulgação foi veiculada no jornal *Berlingske Tidende* em 28 de agosto de 1960, p. 24.

³⁴⁸ Esta entrevista foi cedida por Gerda Alexander em 1959. Ela se refere a Eutonia ao utilizar a palavra “técnica” (em dinamarquês: “*teknik*”), mas esses experimentos citados foram feitos quando ela ainda não tinha desenvolvido a Eutonia como um corpo de trabalho em si mesmo.

seguida, iniciei uma escola de treinamento, e isso aconteceu em uma época (em 1940) em que algumas alunas de Rítmica que estavam indo para a Alemanha para o treinamento adicional não puderam ir por causa da guerra. Em seguida, iniciei o primeiro programa dinamarquês de treinamento de professores e professoras de Rítmica, e ele se baseava nas novas experiências que eu mesma tinha feito. Eu não queria que meus alunos cometessem o mesmo erro que eu, ou seja, que se esforçassem demais com um treinamento inadequado. (ALEXANDER, 1959, s.p., tradução nossa)³⁴⁹

Tendo em vista que Gerda Alexander já dava aulas de Rítmica em instituições e também aulas privativas, foi neste contexto que ela abriu uma escola de formação profissional sob o nome de “Skolen for Rytmsk Opdragelse – Ledelse: Gerda Alexander” (em português: Escola de Educação Rítmica – Direção: Gerda Alexander’),³⁵⁰ em Copenhague. Considerando que suas viagens para a Suécia tenham sido limitadas neste período, ter um grupo fixo de estudantes possibilitou que ela continuasse desenvolvendo suas pesquisas. Para a estruturação do currículo, Gerda Alexander alinhou-se com os princípios dos programas de formação da Inglaterra, Suíça e Alemanha (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA), e teve parceria do Conservatório Real de Música de Copenhague (ALEXANDER, 1985, p. 165).

As fontes apontam os anos de 1939 e 1940 como datas da abertura da escola. Visto que em setembro de 1939 começou a Segunda Guerra Mundial, é possível que as atividades realizadas em 1939 tenham sido afetadas pelo início da guerra. No ano de 1940, ela divulgou o possível reinício e a estrutura da formação:

Pela primeira vez na Dinamarca, um programa de treinamento para professores de jardim de infância em Educação Rítmica começa em outubro com um exame final após dois anos de estudo. Esse exame é necessário se os participantes quiserem continuar com o programa completo de treinamento de professores de Rítmica, que dura de 3 a 4 anos (dependendo do conhecimento prévio). (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)³⁵¹

O programa contava com um teste intermediário, depois de dois anos, sendo seguido de mais um ou dois anos de estudo para a certificação completa, dependendo da necessidade e

³⁴⁹ No original: Jeg har levet af at undervise i rytmik og musik. [...] I 15 år har jeg eksperimenteret med denne teknik paa mig selv - saa lang tid tog det, for jeg følte mig helt sikker og klar til at give det videre. Så begyndte jeg en uddannelsesskole, og det skete på et tidspunkt (i 1940', hvor nogle rytmik-elever, som skulle til Tyskland for videreuddannelse, ikke kunne komme af sted på grund af krigen. Jeg startede så den første danske rytmiklærer-uddannelse og den blev baseret på de nye erfaringer, jeg selv havde gjort. For mine elever skulle ikke begå den samme fejl, som jeg at overanstrengte sig ved uhensigtsmæssig træning.

³⁵⁰ A partir do ano de 1943, identifica-se o nome da escola como “Rytmsk Opdragelse for børn og Voksne - Afspænding og organisk bevaegelse - Gerda Alexander” (em português: Educação Rítmica para Crianças e Adultos - Relaxamento e movimento orgânico - Gerda Alexander).

³⁵¹ No original, em dinamarquês: For første Gang i Danmark begynder i Oktober en Uddannelse for Børnehavelærere i „rytmisk Opdragelse" med afsluttende eksamen efter 2 Års studium. Denne Eksamen gælder, hvis Deltagerne senere vil fortsætte med hele Rytmi klæreruddannelsen som varer 3-4 Aar (efter Forkundskaber). Jeg vil for alle Børnehavebørnenes skyld ønske, at mange vil benytte sig af denne mulighed.

das habilidades prévias de cada pessoa. Assim eram divulgados os campos de atuação para os formandos e formandas em Educação Rítmica:

Onde os professores e professoras de Educação Rítmica trabalham atualmente?

Em jardins de infância e centros pós-escolares; Em escolas; Em seminários de pedagogia social [ou assistência social]; Em escolas de música e conservatórios; Em escolas de orquestra; Em escolas de música popular e juvenil; Em instituições de pedagogia da fala [ou fonoaudiologia]; Em escolas de ópera e de teatro; Em seminários de ginástica; Em orfanatos; Em “Educação curativa”. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)³⁵²

Tendo em vista que tanto a formação de professores e professoras em Rítmica proporcionava a atuação em diferentes campos profissionais, principalmente nos relacionados à arte, educação, assistência social e saúde como visto ao longo desta dissertação, Gerda Alexander apresenta as mesmas possibilidades de atuação profissional em sua formação. Nas duas fotos a seguir, ambas relacionadas à esta primeira turma, é possível perceber como a pesquisa entre movimento e música era empregada de forma integrada, tendo em vista o contexto do ensino da Rítmica.

Foto 29 - Martha Bjerregård, no primeiro plano fazendo saltos a céu aberto como parte das aulas de verão feitas em Høve, na Dinamarca em 1942, sem identificação da pessoa ao fundo. Foto 30 - Estudo com instrumentos em sala, com Ebba Hyldgaard na direção, de pé Tyt Ib Andersen e Vibeke Norgaard, e de joelhos Gudrun Jensen e Martha Bjerregård



Fonte das fotos 29 e 30: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023

A escola fazia apresentações mensais abertas ao público e fez uma em 1941 no

³⁵² No original, em dinamarquês: Hvor arbejder lærere i Rytmask Opdragelse i dag? I Børnehaver og Fritidshjem; I Skolen; Ved socialpædagogiske Seminarier; Ved Musikhejskoler og Konservatorier; Ved Orkestterskoler; Ved Folke-og Ungdomsmusikskoler; Ved Talepædagogiske Institutter; Ved Opera og Skuespillerskolen; Ved Gymnastik Seminarier; Ved Vanforehjemmene; I “Heilpaedagogikken”.

Conservatório Real de Música como encerramento do ano letivo. Em 1942, foi feito o primeiro exame intermediário sobre a aplicação do método no trabalho em jardins-de-infância, na escola primária e na “Educação curativa”. Em dezembro de 1944, a apresentação das formandas foi feita a convidados, músicos e professores de música, atores, dançarinos, artistas visuais, professores e médicos no Museu Nacional de Copenhague. O programa contou com a direção de Gerda Alexander, e com o suporte da cantora de ópera do Teatro Real Grethe Pæstrud Vanggaard, do maestro Walter Meyer-Radon e do quarteto de cordas com: Gerda von Bülow, Inger Næhr, Joergen Olsen e Svend Bronnum (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA).³⁵³ No programa desta apresentação, identificam-se as seguintes formandas: Tyt Ib Andersen, Inger Therkildsen, Ebba Jorgensen, Vibeke Norgaard, Martha Obel-Skou,³⁵⁴ Else Tofte-Hansen e Gudrun Jensen. A escola não é identificada nem divulgada como uma escola para mulheres, mas todas as identificadas nessa apresentação eram mulheres.

Em 1945, foi feito o primeiro exame final do treinamento completo de 5 anos em conexão com o Exame Pedagógico de Música da Universidade Real de Copenhague, habilitando todas as formandas a trabalharem como professoras de Rítmica.

Foto 31 - Fotografia de Gerda Alexander por volta de 1940, feita em estúdio, com assinatura na parte baixa da imagem



Fonte: Tufts Archival Research Center, Tufts University, disponível em: <https://dl.tufts.edu/concern/images/hd76s7522>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

³⁵³ Nas fontes consultadas para esta pesquisa, não foi possível identificar data de nascimento e morte de nenhuma das alunas.

³⁵⁴ Martha Obel-Skou é identificada como Martha Bjerregård, sendo esta diferença provavelmente por ser um seu sobrenome de solteira e o outro de casada. Nos anos 1970, Martha com o sobrenome Bjerregård aparece em anúncios de jornais da Dinamarca oferecendo aulas de Eutonia.

3 SOBRE A MULTIPLICIDADE DA ATUAÇÃO PROFISSIONAL EM EUTONIA

Antes de abordar a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia é importante ressaltar que a Eutonia, enquanto um corpo de trabalho, foi sendo desenvolvida por Gerda Alexander ao longo de toda a sua vida. Em alguns relatos e entrevistas, Gerda Alexander identificou seus trabalhos nos anos 1930 como “Eutonia”, mas ela ainda não havia conceituado seu trabalho desta maneira neste período. O uso dessa nomenclatura nos anos 1930 revela uma possível intenção dela em apontar os caminhos iniciais de sua pesquisa.

A partir dos anos 1940, com o desenvolvimento das pesquisas em parceria com Marussia Bergh, Ingrid Prahm e outras pesquisadoras e pesquisadores,³⁵⁵ Gerda Alexander começou a usar a palavra “*afspænding*” na língua dinamarquesa. Ela evita a palavra “*afslapning*”, que era usada com uma conotação de passividade, largar-se. A palavra era utilizada como motivo de piada em ilustrações dos jornais da época, fazendo referência a homens deitados de forma preguiçosa enquanto outras pessoas trabalhavam. Na palavra “*afspænding*” usada por Gerda, que se relaciona com a palavra “*entspannung*” em alemão, estão presentes o prefixo de negação “*af*”, e a palavra “*spænding*”, tensão. Em língua portuguesa, utiliza-se a palavra “relaxamento”, mas traduções possíveis para esta palavra seriam “soltura”, “alívio” ou “liberação de tensão”.³⁵⁶ A partir dos anos 1940, Gerda também utilizava expressões como “movimento natural” ou “movimento orgânico” em oposição ao movimento feito a partir de uma referência externa, o que pode ser entendido também, no contexto da Eutonia, como “movimento que se faz a partir do que se sente”.

Nos anos 1950, Gerda Alexander utilizava a palavra *afspænding* e a expressão movimento orgânico inclusive no nome de sua escola, então identificada como Rytmsk Opdragelse for Børn og Voksne – Afspænding og Organisk Bevægelse – Gerda Alexander (em português: Educação Rítmica para Crianças e Adultos – Liberação de Tensão e Movimento Orgânico – Gerda Alexander). A formação neste período era identificada como para professores e professoras (ou pedagogos e pedagogas) de liberação de tensão, um campo ao qual Gerda Alexander, junto a Marussia Bergh, Ingrid Prahm e outros parceiros e parceiras foram responsáveis pela conceituação e regulamentação profissional.

³⁵⁵ A partir dos anos 1940, Gerda Alexander fundou e foi presidente da Selskabet for Rytmik og Afspænding (em português: Associação para Rítmica e Liberação de Tensão), reunindo pesquisadores e pesquisadoras dos países nórdicos e convidando pessoas para oferecer workshops, como por exemplo os cursos oferecidos por Elfriede Feudel e Henriette Goldenbaum em Copenhague, em 1952 (DANSK, 1952).

³⁵⁶ Neste período, Gerda Alexander utilizava em língua inglesa a expressão “release of tension”.

Foi em 1957 que Gerda Alexander e o Dr. Alfred Bartussek (1899-1965)³⁵⁷ utilizaram a palavra “*eutonie*” (em português: “eutonia”) para descrever o trabalho de Gerda Alexander, unindo os termos gregos “*eu*” = “bom” e “*tonia*” = “tônus” ou “tensão”, em oposição aos termos médicos “distonia”, “hipertonia” e hipotonia.³⁵⁸ A palavra, no contexto do trabalho de Gerda Alexander, se refere a “uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento” (ALEXANDER, 1983, p. 9). O “bom” em Eutonia não diz respeito a um bom tônus fixo ou dado a priori, mas que varia de acordo com a situação ou a atividade em curso. Com o uso da palavra “eutonia”, Gerda diz respeito a todo o espectro de possibilidades de tônus, reiterando o relaxamento como apenas uma parte do trabalho:

Precisamos nos atentar a elas [às fixações do tônus] e tentar recuperar a adaptação viva de nossa pessoa como um todo colocando nossa atenção em todos os diferentes níveis da adaptação do tônus. Desta maneira, todo o espectro de experiências se amplia e se aprofunda, e a criatividade se abre. Todo o trabalho em Eutonia é orientado por este objetivo. O relaxamento profundo é só uma parte da totalidade da escala. No relaxamento profundo você está fora do contato com o mundo externo e acaba se desconectando do corpo também. Para a vida cotidiana e a todas as atividades, é preciso uma adaptação rápida a qualquer situação em todos os níveis e a todas as circunstâncias. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)³⁵⁹

Dr. Bartussek relata que pesquisaram para verificar se a palavra “eutonia” era utilizada em algum lugar e, por não encontrarem, Gerda Alexander pôde aplicar a seu trabalho o nome de pedagogia e terapia eutônicas (BARTUSSEK, 1983, p. 166). Gerda apresentou publicamente o termo “*eutonie*” pela primeira vez durante o Primeiro Congresso Internacional de Liberação de Tensão e Reeducação do Movimento Funcional que organizou em Copenhague em 1959,³⁶⁰ o que difundiu o uso da palavra durante e após o congresso,

³⁵⁷ Dr. Alfred Bartussek foi médico alemão especialista em medicina interna e grande colaborador de Gerda Alexander ao longo de décadas.

³⁵⁸ Segundo Gabriela Bal (2021), a palavra “eutonia”, de maneira integrada, é empregada desde a filosofia estoíca. Ver: BAL, Gabriela. Inscições e Transcrições do Corpo no Pensamento de Jean-Luc Nancy e Georges Bataille e na Eutonia. In: **Hermes**. 2021, n. 26, p. 79-93. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Pha_Mp35vM44qIgN_06LKpgaE6OmWmXp/view. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁵⁹ No original, em inglês: We have to get aware of them and to try to recover the living adaptation of our whole person by putting our attention to all the different levels of tonus adaptation. In this way your whole range of experience gets wider and deeper, and your creativity opens up. All the work towards eutonisation is oriented to this goal. Deep relaxation is only one part of the wholeness of the scale. In deep relaxation you are out of contact with the outer world and end by being disconnected with your body as well. For daily life and all activities you need a quick adaptation to any situation on every level and in all circumstances.

³⁶⁰ Mais sobre o congresso no artigo “A Somatic Meeting in the 1950's? An overview of the First International Congress of Release of Tension and Re-Education of Functional Movement” (em português: Um Encontro Somático nos Anos 1950? Um panorama do Primeiro Congresso Internacional de Liberação de Tensão e Reeducação do Movimento Funcional”), de minha autoria, no Journal of Dance & Somatic Practices (2023, no prelo).

impossibilitando o uso exclusivo ou o registro de marca. Bartussek relata o que aconteceu em seguida:

A indústria farmacêutica logo o descobriu [o termo eutonia], utilizando na propaganda de medicamentos relaxantes ou calmantes os slogans do tipo “eutonia por...”, seguido do nome complicado e fantasioso de um produto químico. É fácil imaginar o interesse que suscita o método por parte de quem se ocupa de relaxamento, ginástica, fisioterapia, ioga, etc. E é assim que se multiplicam os anúncios de cursos de eutonia ou de tratamentos que não têm nada a ver com o método de Gerda Alexander. Muitos destes organizadores e professores têm-se apropriado de suas noções básicas e seus exercícios para integrá-los em suas próprias práticas. (1983, p. 166-167)

A partir dos anos 1970, Gerda Alexander incluiu seu nome para indicar a filiação ao seu trabalho, utilizando a partir de então a nomenclatura “*Eutonie Gerda Alexander*” (em português: Eutonia Gerda Alexander).³⁶¹

3.1 PARCERIAS DA ESCOLA DE GERDA ALEXANDER POR VOLTA DOS ANOS 1980

Dentre as parcerias da escola de Gerda Alexander, aponto a seguir uma parceria institucional de destaque e uma lista de pessoas físicas que respaldavam sua escola em 1985.

A primeira filial da escola de Gerda Alexander, a *École Suisse d’Eutonie Gerda Alexander* (em português: Escola Suíça de Eutonia Gerda Alexander), foi aberta em Genebra, Suíça, no ano de 1974, sob direção de Gunna Brieghel-Müller e, no ano seguinte, foi estabelecida a *Association Internationale d’Eutonie Gerda Alexander* (AIEGA) (em português: Associação Internacional de Eutonia Gerda Alexander). Em 1978, a AIEGA foi aceita como membro da Sociedade Internacional de Educação Musical (ISME), que era filiada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).³⁶² A Sociedade Internacional de Educação Musical foi formada em uma conferência da UNESCO em 1953 para estimular a educação musical como parte integrante da educação de modo geral. Segundo o site da ISME,

Desde 1953, a ISME representa uma rede internacional, interdisciplinar e intercultural de profissionais que se esforçam para entender e promover o aprendizado musical ao longo da vida. Membros de mais de 80 países em todo o mundo compartilham o compromisso com a cultura, a educação, a conservação e o desenvolvimento duradouro de nosso patrimônio cultural,

³⁶¹ Na Alemanha, França, Suíça e nos países do Benelux (Bélgica, Holanda e Luxemburgo), eutonistas fizeram o registro como “*Eutonie Gerda Alexander®*”, junto ao símbolo do nó de trevo (ou nó trifólio).

³⁶² A UNESCO é a agência especializada das Nações Unidas (ONU) que promove a cooperação internacional nas áreas da Educação, Ciências, Cultura, Comunicação e Informação. Para isso desenvolve projetos de cooperação técnica em parceria com o governo – União, estados e municípios –, a sociedade civil e a iniciativa privada, além de auxiliar na formulação de políticas públicas que estejam em sintonia com as metas acordadas entre os Estados Membros da Organização.

bem como com políticas e práticas baseadas em evidências. (HISTORY, s.d., s.p., tradução nossa)³⁶³

A partir dos anos 1970, a escola de Copenhague disponibilizava bolsas de estudos para os alunos financiadas pela UNESCO,³⁶⁴ e os exames finais passaram a ser realizados com patrocínio da AIEGA juntamente com a UNESCO por intermédio da ISME (GAINZA, 1997, p. 156).³⁶⁵

Segundo documento oficial da escola de Gerda Alexander, então sob o nome de The Gerda Alexander School – International Center of Eutonia³⁶⁶ (em português: Escola de Gerda Alexander – Centro Internacional de Eutonia), no ano de 1985 a Eutonia tinha respaldo dos seguintes profissionais:³⁶⁷ Dr. Erik Andreasen (diretor do Instituto de Anatomia da Universidade de Copenhague, Dinamarca); Dr. Barry Wyke (professor de neurologia do Royal College of Surgeons, Londres, Inglaterra); Dr. Franz Muhar (diretor da Clínica Universidade de Doenças Respiratórias da Universidade de Viena, Áustria); Dr. Marcel Gaumond (psicólogo, presidente da sociedade Jung, Quebec, Canadá); Sra. Ursula Stuber Gaumond (professora de Eutonia e Rítmica Jaques-Dalcroze na universidade de Laval, Quebec, Canadá); Professor Pierre Debelle (diretor da Escola de Fisioterapia e Esportes da Universidade de Louvain-La-Neuve, Bélgica); Gisele de Faily (fundadora do Centro de Treinamento em Métodos de Educação Ativa, Paris, França); Dra. Denise Digelmann (neuropsiquiatra, diplomada pela escola de Eutonia Gerda Alexander, Marseille, França); Prof. Rodolfo Zubrisky (ex-presidente da ISME - Buenos Aires, Argentina); Sr. Frank Callaway (professor da Universidade do Oeste da Austrália, Needlands, Austrália, e ex-presidente do Conselho Internacional de Música da UNESCO); Sra. Violeta Hemsy de Gainza (pesquisadora em Musicoterapia pela ISME, Buenos Aires, Argentina); Professor Horst Coblenzer (professor na Academia de Artes e diretor da Escola de Teatro Max-Reinhardt, Viena, Áustria); Professor Karl-Heinz Taubert (professor de Rítmica e especialista em danças antigas pela Academia de Artes de Berlim, Alemanha); Sra. Charlotte Blensdorf-MacJannet (ex-presidente da Associação Internacional de Professores de Rítmica Jaques-Dalcroze, Genebra, Suíça); Sra. Sabine Conrad (presidente da Associação Alemã de

³⁶³ No original, em inglês: Since 1953, ISME has represented an international, interdisciplinary, intercultural network of professionals who strive to understand and promote music learning across the lifespan. Members from more than 80 countries around the world share a commitment to culture, education, conservation and the durable development of our cultural heritage, and to evidence-based policy and practice.

³⁶⁴ Em informação verbal por Eva Frydensberg.

³⁶⁵ Não foi possível saber se a filial na Suíça também tinha acesso a esses apoios no contexto desta pesquisa.

³⁶⁶ A grafia era mesmo com “a”, como em língua portuguesa.

³⁶⁷ Texto de apresentação do documento no original, em francês: Liste des personnalités internationales apportant leur concours à l'Eutonie Gerda Alexander.

Professores de Rítmica Dalcroze, Hamburgo, Alemanha) e Sra. Gunna Brueghel-Muller (diretora da escola suíça de Eutonia Gerda Alexander, Genebra, Suíça).³⁶⁸

Nesta lista é possível reconhecer a abrangência das localizações geográficas destes e destas profissionais, assim como a multiplicidade de seus campos de atuação e pesquisa. Considera-se que esta abrangência esteja relacionada ao envolvimento de Gerda Alexander com diferentes congressos na Europa (incluindo a Rússia), no Oriente Médio, na América do Norte, Central e do Sul, e às suas parcerias ao longo da vida tanto a nível pessoal quanto institucional.

3.2 REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL DA EUTONIA

Nas últimas quase quatro décadas depois do fechamento da escola em 1987, eutonistas continuam trabalhando por parcerias institucionais, pelo reconhecimento da Eutonia e pela regulamentação profissional junto aos órgãos públicos em diferentes campos de atuação. A seguir, apresento o status atual da regulamentação profissional de eutonistas em quatro países da Europa e dois das Américas, seguindo de uma reflexão sobre a relação da Eutonia com a dança no Brasil.

Na Dinamarca, a formação em Eutonia é reconhecida pela Danske Psykomotoriske Terapeuter (DAP), o que autoriza eutonistas a atuar nas vagas de trabalho para psicomotricistas. É interessante notar que o trabalho de Gerda Alexander na Dinamarca desde sua chegada no país em 1929 é considerado pela DAP como marco inicial da psicomotricidade no país.³⁶⁹

Na Alemanha,³⁷⁰ eutonistas são filiadas e filiados à BV-ATEM® e à Dachverband Freie Gesundheitsberufe. A BV-ATEM®³⁷¹ é a maior associação de representação profissional de pedagogia respiratória, terapia respiratória e psicoterapia respiratória da Alemanha. Segundo o histórico da associação:

Em 1958, por iniciativa do Dr. Ludwig J. Schmitt, os terapeutas respiratórios que trabalhavam na Alemanha se uniram em Freudenstadt para formar a AFA (Arbeits- und Forschungsgemeinschaft für Atempflege e. V.). Ao longo dos anos, muitos profissionais e métodos diferentes foram incorporados à associação, como Eutonia Gerda Alexander, Terapia Iniciática de acordo com o Prof. Dr. Karlfried Graf Dürkheim, Relaxamento Funcional, Cornelis Veening, Alice Schaarschuch, Schlaffhorst-Andersen, Ilse Middendorf e

³⁶⁸ Em cópia de documento dado à autora como cortesia de arquivo pessoal da etonista Bodil Lebeck.

³⁶⁹ Informação disponível no site da DAP em: <https://dap.dk/mit-fag/professionens-historie/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁰ A Deutsche Eutonie Gesellschaft Gerda Alexander (DEGGA) é a associação alemã de eutonistas. Mais sobre a DEGGA no site: <https://www.eutonie.de/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷¹ Mais sobre a associação em: <https://bvatem.de/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

outros. Em 2003, uma associação profissional (BVA) surgiu da Arbeits- und Forschungsgemeinschaft (AFA), que representa externamente os interesses profissionais de seus membros e, desde então, passou a se chamar BV-ATEM®. (CHRONIK, s.d., s.p.)³⁷²

Já a Dachverband Freien Gesundheitsberufen³⁷³ é uma organização guarda-chuva em parceria ativa com o escritório central de Medicina Integrativa e Saúde da Alemanha, juntamente com a AnthroMed; a organização guarda-chuva de Medicina Antroposófica da Alemanha (DAMiD); a Associação Central Alemã de Médicos Homeopatas (DZVhÄ); a Sociedade Hufeland (organização guarda-chuva de sociedades médicas para naturopatia e medicina complementar) e a Kneipp Association.

No Canadá, a Eutonia ainda não está regulamentada profissionalmente junto aos órgãos públicos, mas destaca-se que em 2015, sete alunos e alunas concluíram um mestrado sob medida em Eutonia pela Universidade de Laval, treinando paralelamente com os professores e professoras eutonistas da Association Québécoise d'Eutonie Gerda Alexander® (AQEGA).³⁷⁴ Assim, adquiriram dupla titulação como eutonistas e mestres (HISTORIQUE, s.d., s.p.).³⁷⁵

Na França,³⁷⁶ a Eutonia ainda não está regulamentada profissionalmente junto aos órgãos públicos mas está integrada à associação Éducation Somatique France (ESF),³⁷⁷ que foi criada em 2012 com o objetivo de dar maior visibilidade às práticas de educação somática no

³⁷² No original, em alemão: Auf Initiative von Dr. Ludwig J. Schmitt haben sich im Jahr 1958 die in Deutschland tätigen Atemtherapeuten in Freudenstadt zur AFA (Arbeits- und Forschungsgemeinschaft für Atempflege e. V.) zusammengeschlossen. Viele Einzelkämpfer und unterschiedliche Methoden fanden sich in den vergangenen Jahren im Verein wieder, wie z. B. Eutonie Gerda Alexander, Initiatische Therapie nach Prof. Dr. Karlfried Graf Dürckheim, Funktionelle Entspannung, Cornelis Veening, Alice Schaarschuch, Schlaffhorst-Andersen, Ilse Middendorf u. v. a. 2003 ist aus der Arbeits- und Forschungsgemeinschaft (AFA) heraus ein Berufsverband (BVA) entstanden, der die beruflichen Interessen seiner Mitglieder nach außen vertritt und inzwischen umbenannt wurde in BV-ATEM®.

³⁷³ Mais sobre a organização em: <https://www.freie-gesundheitsberufe.de/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁴ A Association Québécoise d'Eutonie Gerda Alexander® (AQEGA) é a associação canadense de eutonistas, baseada em Quebec. Mais sobre a AQEGA no site: <https://www.eutonie-quebec.com/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁵ Destaca-se o trabalho de Ursula Stuber (mencionada na lista de apoiadores da escola de Gerda Alexander compartilhada anteriormente) junto à Universidade de Laval, sendo a mesma professora titular atualmente aposentada pela mesma instituição. No contexto desta dissertação, vale a pena destacar que a Universidade de Laval oferece duas disciplinas de Eutonia em seu programa de Bacharelado em Música (tanto para as concentrações em Música Clássica quanto para Jazz e Música Popular), e os programas de Mestrado e de Doutorado em Música - Educação Musical contam com a Eutonia como uma de suas áreas de especialização, sendo as demais Cognição, Didática Instrumental, Educação musical, Treinamento Auditivo, Neurociência, Filosofia e Rítmica Jaques-Dalcroze. Sobre o programa de mestrado no link: <https://www.mus.ulaval.ca/etudes/maitrise-en-musique-education-musicale-m-mus#aperçu> e o de doutorado no link: <https://www.mus.ulaval.ca/etudes/doctorat-en-musique-education-musicale-ph-d#aperçu>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁶ A Association Française Eutonie Gerda Alexander® (AFEGA) é a associação francesa de eutonistas. Mais sobre a AFEGA no site: <https://www.eutonie.com/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁷ Mais sobre a ESF em: <http://www.education-somatique.fr/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

país, participando de feiras comerciais e organizando eventos abertos ao público. As associações profissionais participantes são: FM Alexander® Technique, Eutonie Gerda Alexander®, Body-Mind Centering®, Ehrenfried® Ginástica Holística e o Método Feldenkrais.

Na Suíça,³⁷⁸ a Eutonia integra a Organisation der Arbeitswelt KomplementärTherapie (Oda KT),³⁷⁹ obtendo o reconhecimento federal como método de terapia complementar. No Oda KT, associações profissionais uniram forças com seus institutos de formação profissional afiliados para criar a profissão de “terapeuta complementar” junto aos órgãos federais. Através da Oda KT, é possível obter reembolso parcial dos custos de sessões de Eutonia nos seguros de saúde que cobrem terapias complementares.

No que diz respeito ao Brasil, Gerda Alexander nunca esteve em solo brasileiro.³⁸⁰ Brasileiras que fizeram aulas com ela e colaboraram com a difusão de seu trabalho no país foram Angel Vianna³⁸¹ e Joana Lopes.³⁸² Na década de 1980, Berta Vishnivetz visitou o Brasil diversas vezes para ministrar workshops e, a partir de 1990, iniciou em São Paulo a primeira turma de formação profissional,³⁸³ e posteriormente supervisionou e deu aula na segunda turma com o corpo docente das eutonistas brasileiras. Com a criação do Núcleo Berta Vishnivetz, as formações profissionais seguintes foram assumidas pelas alunas brasileiras até 2013, ano de seu fechamento. A segunda escola brasileira de formação de eutonistas foi aberta em 2008 sob o nome Instituto Gerda Alexander, mudando para Instituto Brasileiro de Eutonia

³⁷⁸ A Association Suisse d'Eutonie Gerda Alexander® (ASEGA), ou em alemão Schweizerischen Berufsverbands für Eutonie Gerda Alexander® (SBEGA) é a associação suíça de eutonistas. Mais sobre a ASEGA/SBEGA no site: <https://www.eutonie.ch/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁷⁹ Mais sobre a Oda-KT em: www.oda-kt.ch. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁸⁰ Nas Américas, Gerda Alexander esteve nos Estados Unidos, México, Venezuela e Argentina.

³⁸¹ Angel Vianna é bailarina, professora, coreógrafa, pesquisadora da dança e do teatro, tendo importante atuação em cidades como Belo Horizonte, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, sendo grande parte de sua trajetória em parceria com seu então marido, Klauss Vianna (1928-1992). Angel Vianna participou de um curso com Gerda Alexander na França (1974) e diversos workshops na Argentina, e colaborou com as visitas de Berta Vishnivetz ao Brasil a partir dos anos 1980. Mais sobre Angel Vianna no site da Angel Vianna Escola e Faculdade de Dança: <https://www.angelvianna.com.br/angel-vianna> e no site do seu acervo: <http://www.angelvianna.art.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁸² Joana Lopes tem longa trajetória como arte-educadora, jornalista, diretora teatral e dramaturga. Durante sua atuação junto ao curso de graduação em Dança da Universidade de Campinas (UNICAMP), desenvolveu a Coreodramaturgia, uma escrita dramaturgical para a dança. Com sua atuação também como jornalista, Joana Lopes fundou e editou o primeiro jornal feminino brasileiro, Brasil Mulher, de circulação brasileira e internacional. No contexto desta pesquisa, é interessante destacar que segundo a pesquisadora Valéria Cano Bravi, Klauss Vianna deu uma carta de apresentação para Joana Lopes fazer um curso de dois meses na escola de Gerda Alexander em Copenhague, pois ela não tinha condições financeiras de fazer o curso, sendo recebida por Gerda “de braços abertos” (VIANNA, 2007, p. 49). Mais sobre Joana Lopes no site: <https://www.joanabizzottolopes.com/curriculo>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁸³ Eutonistas que vieram dar aulas no Brasil para a primeira turma foram Berta Vishnivetz, Lis Palsvig, Jean-Marie Huberty, Eva Frydensberg, Thomas Eckman (Alemanha) e Dr. Alejandro Odessky (Argentina). Alguns destes vieram outras vezes, incluindo Odile Vaz Geringer (França).

(IBE) em 2015,³⁸⁴ atualmente em atividade em São Paulo. A inclusão da Eutonia nas Práticas Integrativas e Complementares em Saúde (CNPICS) do Departamento de Atenção Básica/SAS do Ministério da Saúde brasileiro vem sendo discutida internamente pela Associação Brasileira de Eutonia (ABE) desde 2018.³⁸⁵

3.3 RELAÇÕES ENTRE A EUTONIA E A DANÇA NO BRASIL

Tendo em vista que esta dissertação se faz no contexto de uma universidade pública brasileira, especificamente em um programa de mestrado em Dança, aponto aqui dois pontos notáveis da relação entre a Eutonia e a dança no Brasil. A regulamentação profissional de artistas passa pelo registro profissional regulamentado e emitido pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT), também denominada Superintendência Regional do Trabalho e Emprego (SRTE). Artistas brasileiros e brasileiras de diferentes linguagens têm a Eutonia como material de pesquisa e criação, tanto contratando eutonistas para colaborar com seus processos criativos quanto fazendo eles mesmos e elas mesmas a formação em Eutonia. No contexto da dança brasileira, a lista de pessoas que fizeram a formação profissional em Eutonia e atuam na dança inclui, mas não se restringe a Miriam Dascal,³⁸⁶ Layla Mulinari,³⁸⁷ Andrea Soares,³⁸⁸

³⁸⁴ No momento desta publicação, os professores e professoras que integram o Instituto Brasileiro de Eutonia para a formação profissional são: Gabriela Bal, Jean-Marie Huberty, Luciana Gandolfo, Luciana Gomes, Maria Thereza Feitosa, Patrícia Decot Pernambuco e Tereza Gomes.

³⁸⁵ A Associação Brasileira de Eutonia (ABE) é a “entidade representativa dos eutonistas no Brasil junto a entidades nacionais, internacionais, órgãos públicos, entidades afins e perante o público em geral. Possui o intuito de dar o suporte necessário para os eutonistas exercerem sua profissão, garantindo o apoio tanto em questões éticas, pedagógicas e filosóficas advindas da prática profissional, quanto em trâmites burocráticos ou legais” (A ABE, s.d., s.p.). Mais sobre a ABE no site: <https://www.eutonia.org.br/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁸⁶ Miriam Dascal é mestre em Artes Corporais (Unicamp), dançarina, coreógrafa e eutonista, e com formação no método Laban (Brasil e Inglaterra). Coordenadora e idealizadora do curso de Pós-graduação e Aperfeiçoamento “Dinâmicas Corporais como Expressões Terapêuticas” da Faculdade Senac Ciências da Saúde. Na Espanha, ministrou cursos para formação de psicomotricistas (escola Praxis), e na Faculdade de Medicina junto ao Departamento de Anatomia e Biomecânica da Universidade de Alcalá de Henares. É autora do livro “Eutonia - O Saber do Corpo” pela Ed. SENAC (2008) e diretora do espaço AANGA - Arte Educação do Movimento, em São Paulo (MIRIAM DASCAL, s.d., s.p.). Mais informações em: <https://www.facebook.com/EspacoAANGA/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁸⁷ Layla Mulinari é educadora e artista da dança, eutonista pelo Instituto Brasileiro de Eutonia (2011-2014), terapeuta ocupacional e arteterapeuta. Pesquisa Contato Improvisação e é Pós graduada em linguagens e poéticas da dança. Idealizadora da Mover Espaços que promove ações formativas em arte, saúde, educação e cultura com projetos para infâncias e adultos. Diretora e coreógrafa da Espaço Expressão casa artística de Lorena, no interior de São Paulo, bailarina e produtora da Espaço E. Cia de dança.

³⁸⁸ Andrea Soares é eutonista, artista da dança, pesquisadora das culturas tradicionais brasileiras e educadora em Dança. Graduada em Ed. Artística – Teatro e Mestre em Estética e História da Arte, ambos pela USP, desenvolveu pesquisa buscando pensar uma abordagem para criação contemporânea para a dança a partir da Eutonia e das culturas tradicionais do Brasil. Atuou como presidenta da Associação Brasileira de Eutonia entre 2015 e 2019. É diretora, fundadora e intérprete do Núcleo Pé de Zamba de Pesquisa Cênica, e professora adjunta da Escola Superior de Artes Célia Helena. É proprietária da Ilumiara – Ser e Conhecer, empresa que se destina a pensar e desenvolver projetos culturais ligados à Cultura Brasileira e ao Desenvolvimento Humano.

Claudia Palma,³⁸⁹ Cristina Brandini,³⁹⁰ Yeda Peres,³⁹¹ Luciana Gandolfo, Mariana Muniz,³⁹² Junia Pedroso,³⁹³ o trabalho da eutonista Rosa Hércules³⁹⁴ como dramaturgista da dança e como professora junto a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e da eutonista Karen Müller também como professora junto ao Departamento de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.³⁹⁵

Um segundo ponto notável é a criação da matéria de Ginástica Rítmica por Helenita Sá Earp (1919-2014) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela estudou Ginástica Rítmica desde o colégio com Pollywethel e Margarida Freyer (BIOGRAFIA, s.d., s.p.).³⁹⁶ Aos 20 anos de idade, Helenita Sá Earp foi convidada pelo então diretor Major Inácio de Freitas Rolim para idealizar e assumir a matéria de Ginástica Rítmica como parte da criação do curso de Educação Física na Escola Nacional de Educação Física e Desportos da UFRJ em 1939, o mesmo ano de abertura da escola de Gerda Alexander em Copenhague, sendo esta considerada a matéria precursora dos estudos em dança nas universidades brasileiras.

Foto 32 - Fotografia de Helenita Sá Earp no ano de 1939, na cidade do Rio de Janeiro.

³⁸⁹ Claudia Palma é diretora artística da iN SAiO Cia. de Arte, companhia independente de dança que atua na cidade de São Paulo. É graduada em Educação Física pela FEFISA - Faculdade de Educação Física de Santo André, 1983 e eutonista em formação pelo Instituto Brasileiro de Etonia. Mais informações em: <https://www.insaiociadearte.com.br/claudiapalma>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

³⁹⁰ Cristina Brandini é formada em História, com ênfase em História do Corpo, pela PUC/SP. Sua formação inclui seus estudos na London Contemporary Dance School, mímica e movimento pela The City Literary Institute e pela l'Ecole de Mime et de Théâtre Jacques Lecoq, e formou-se na primeira turma da formação em Etonia no Brasil (1990-1994). Atuou como dançarina da Cia. JC Violla, coreógrafa e diretora de dança em São Paulo.

³⁹¹ Yeda Peres tem formação em Ballet Clássico, graduação em Dança e Movimento, e é formada em Etonia pelo Instituto Brasileiro de Etonia. Desde 2006 é professora da Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo e desde 2008 é bailarina da Cia. Danças de Claudia de Souza.

³⁹² Luciana Gandolfo e Mariana Muniz foram apresentadas na apresentação da autora.

³⁹³ Junia Pedroso é Mestre em Artes (2004), graduada em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas (1997) e em Artes Cênicas (2000) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). É eutonista formada pelo Instituto Gerda Alexander (2013) e atriz formada pelo Teatro Célia Helena (1993). Atuou como arte-educadora em diversos níveis de ensino, inclusive junto a pessoas com deficiência. Atualmente é professora dos cursos técnicos de Dança e de Teatro da Escola Técnica de Artes do Centro Paula Souza, onde exerceu também funções de coordenação de cursos e coordenação pedagógica, e realiza atendimentos individuais de Etonia. Atualmente é membro do Conselho Deliberativo da Associação Brasileira de Etonia (ABE). Mais informações em: <https://juniaeutonia.wixsite.com/eutonia>

³⁹⁴ Rosa Hércules foi apresentada na apresentação da autora.

³⁹⁵ Karen Müller possui graduação em Bacharelado em Teatro Aplicado à Educação pela Universidade de São Paulo (USP) (1974), mestrado em Artes (1984) e doutorado em Artes (2002) pela mesma instituição, na qual é professora aposentada pelo Departamento de Artes Cênicas. Fez sua formação em Etonia pela Escuela Latino Americana de Etonia, em Buenos Aires, Argentina. Sua formação e atuação é voltada para o teatro, mas tendo em vista a importância da USP para os artistas do corpo, inclusive de dançarinos e dançarinas em São Paulo, Karen foi incluída nesta lista. Mais informações em: <https://www.facebook.com/karen.muller.52459>

³⁹⁶ Não foi possível obter mais informações sobre estas professoras nas fontes consultadas para esta dissertação.



Fonte: Ana Célia Sá Earp, disponível em:

<http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Ana%20C%20E9lia%20S%20E1%20Earp%20-%20Princ%20EDpios%20de%20conex%20F5es%20segundo%20H.%20Earp.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Segundo relatório de Helenita Sá Earp sobre a matéria de Ginástica Rítmica em 1940,³⁹⁷ a matéria era dividida em dois períodos, ou semestres, ambos com atividades teóricas e práticas. Destaco aqui o conteúdo do primeiro período:

Parte teórica:

- 1) Estudos sobre o método de Jacques Dalcrose [sic] e sua bibliografia
- 2) Educação Física e arte
- 3) Comentários sobre as diversas modalidades de dança [sic]. (Comparação entre o “Ballet” e a “Dança [sic] Natural”).
- 4) Movimento artístico.

Parte prática:

- 1) Marchas iniciais
- 2) Exercícios preparatórios plásticos
- 3) Exercícios de relaxamento muscular
- 4) Marchas rítmicas
- 5) Atitudes encadeadas com movimentos harmônicos dos braços
- 6) Passos- deslize [sic] – corrida
- 7) Movimentos coordenados ondulantes’
- 8) Saltos – saltitos – saltos com parada
- 9) Gestos e atitudes aplicadas às diversas expressões e emoções.
- 10) Método francês musicado

Nota: Não foi dado o décimo item neste período (EARP apud CHAVES; OLIVEIRA, 2017, p. 9)

A matéria não estava disponível para todo o corpo discente. Enquanto as mulheres não podiam participar do curso de Futebol e os Desportos de Ataque e Defesa, para os homens era vedada a prática da Ginástica Rítmica (CAMPOS, 2007 apud CHAVES; OLIVEIRA, 2017, p.

³⁹⁷ O relatório foi compartilhado no artigo “Ginástica Rítmica ou Dança? Universidade do Brasil anos 40”, de Elisângela Chaves e Carolina Gomes de Oliveira, e está disponível através do link: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10270/ev.10270.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

7). No mesmo relatório, Earp revela a alta demanda das alunas pela matéria e as condições nas quais as primeiras aulas foram dadas:

Encerrando a exposição dos serviços realizados no período letivo de 1940, chamo a atenção de V.Excia. que melhores teriam sido os resultados si [sic] o número de alunas em cada turma fosse menor, si [sic] tivéssemos sede própria aparelhada com todo material didático necessário, porquanto [sic] só dispomos atualmente de um piano, havendo carência de músicas, principalmente às [sic] referentes ao nosso folk-lore [sic], como também dos instrumentos adequados a essa finalidade. (EARP apud CHAVES; OLIVEIRA, 2017, p. 9-10)

Ao longo dos anos 1940, o curso foi abrangendo mais conteúdos incluindo o estudo sobre artistas da época na Europa e nos Estados Unidos e as danças brasileiras, também nomeadas naquele momento como “folk-lóricas”.³⁹⁸

A primeira universidade brasileira a oferecer um curso de graduação em Dança foi a Universidade Federal da Bahia, que teve sua fundação consolidada em 1956 por meio de convite à diretora polonesa Yanka Rudzka (gestão 1956-1959), e foi posteriormente reformulada pedagogicamente pelo diretor alemão convidado Rolf Gelewsky (gestão 1960-1965), com forte referência da dança expressionista alemã (ESCOLA, s.d., s.p.)³⁹⁹. Helenita Sá Earp deu aulas no curso entre 1963 e 1965, convivendo com Rolf Gelewski, e tornando-se amiga de Klauss e Angel Vianna (BIOGRAFIA, s.d., s.p.).

O curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, o quarto do país, foi aberto em 1994, seguindo a pesquisa desenvolvida por Helenita Sá Earp. Desde a implementação do curso de Teoria da Dança e Licenciatura em Dança em 2009, a UFRJ oferece a matéria de Eutonia como matéria optativa para os alunos dos três cursos de graduação em Dança da universidade. A professora Celina Corrêa Batalha (1950-2022) foi uma das difusoras da pesquisa de Gerda Alexander na UFRJ, inclusive indicando a leitura do livro dela para seus alunos e alunas,⁴⁰⁰ e ao longo dos anos a matéria de Eutonia foi assumida por professoras como Leticia Teixeira.⁴⁰¹

³⁹⁸ No contexto desta dissertação, destaca-se que Helenita Sá Earp “em 1951, foi convidada pela Dra. Dorothy Ainsworth, diretora da American Association for Health, Physical Education and Recreation para realizar uma série de apresentações e Master Classes de dança moderna nos Estados Unidos. Foram ao todo vinte e oito apresentações em vinte e seis universidades e duas na sede da Organização dos Estados Americanos, em Washington. Em 1956 foi indicada para participar do I Curso Internacional de Dança em Zurich na Suíça, onde participou de residências artísticas com Mary Wigman, Sigurd Lieder e Harald Kreutzberg, todos discípulos de Rudolf Laban, bem como participou de oficinas com as coreógrafas Ana Sokolov e Rosalia Chladek” (BIOGRAFIA, s.d., s.p.).

³⁹⁹ O histórico da Dança na UFBA está disponível no site: <http://danca.ufba.br/pt/escola/historia> (Acesso em: 30 de jun. de 2023). Na UFBA, destaca-se a gestão da pesquisadora Dulce Aquino desde 1966, que foi formada pela instituição e depois em Rítmica. Seu perfil no site da agência de notícia Ciência e Cultura está disponível em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/pesquisadores/dulce-tamara-lamego-silva-e-aquino/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

⁴⁰⁰ Em informação verbal de Katya Gualter, atual diretora da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ.

⁴⁰¹ Leticia Teixeira é graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2008) e doutoranda em Políticas Públicas e

3.4 ARTE CRUZANDO FRONTEIRAS

Visto que seus interesses iniciais estavam em torno dos estudos do corpo nas produções artísticas, Gerda Alexander não tinha como objetivo que a Eutonia tivesse aplicações terapêuticas (ALEXANDER, 2014, p. 60). Com o relato de estudantes de um ganho de bem-estar na vida cotidiana, o envolvimento daqueles e daquelas que já eram formados anteriormente em profissões relacionadas à saúde, e com os resultados de seu trabalho em casos de deficiências neuromotoras e de reabilitação, Gerda Alexander começou a fazer parcerias com instituições e profissionais da área da saúde para atender casos em que os tratamentos em voga naquele momento não estavam surtindo efeito. Ela relata:

Eu não poderia ter imaginado tais resultados, eu os encontrei por acaso. Isso me deu interesse em trabalhar com a Eutonia em terapia. No início do meu ensino trabalhei somente com pessoas que eram orientadas pela [ou trabalham com] música ou movimento. Frequentemente eles me contavam que sentiam mudanças em seu modo de vida. Eles estavam bem menos irritados, mais felizes e suas famílias também notaram as mudanças. Eu não discutia com eles seus problemas psicológicos, mas pude ver que trabalhando para libertar as fixações de tônus, influenciámos a pessoa inteira, corporalmente, emocionalmente e espiritualmente. Os sonhos dos estudantes mudaram, mesmo pessoas que tinham passado por análise verbal. Para mim isso provou que mesmo o inconsciente é tocado pela Eutonia.

[Bersin] Então a senhora começou a usar a Eutonia mais em terapia?

[Alexander] Sim, eu tinha muitos psicólogos e psiquiatras entre meus alunos, então eu peguei os pacientes com os quais eles não tiveram sucesso. Eu tive todos os casos com os quais nunca sonhei em trabalhar, o que me deu uma grande gama de possibilidades para a aplicação dos princípios de Eutonia. Por cinco anos trabalhei na Universidade de Copenhague e ocasionalmente na clínica neurológica. A professora que me convidou a trabalhar lá teve muita resistência dos outros médicos e fisioterapeutas porque nós tivemos resultados muito bons em um período muito curto.

[Bersin] Você estava invadindo o território deles?

[Alexander] Sim, mas somente quando os tratamentos tradicionais não ajudavam. Eu aprendi muito. Tive que descobrir o que realmente estava errado nesses casos, porque eles não funcionavam. As razões eram muitas vezes inesperadas e não podiam ser entendidas pelo diagnóstico dado pelo hospital. Mas trabalhando com a regulação básica do tônus e da circulação, os sintomas logo desapareciam. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)⁴⁰²

Formação Humana na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2022-). Foi aluna e assistente de Angel Vianna lecionando em sua Escola no curso Técnico de Formação de Bailarino 1986 a 1991, 1998 a 2000 e na Graduação em Dança na Faculdade Angel Vianna de 2001 a 2014. É autora do livro “Conscientização do movimento: uma prática corporal” (2ª edição - Multifoco, 2021). Atualmente é professora do Departamento de Arte Corporal da EEFD-UFRJ, onde coordenou o projeto de pesquisa “Prática de si” de 2016 a 2022.2. Leticia Teixeira ofereceu a matéria de Eutonia, sob autorização da eutonista carioca Maria Thereza Feitosa, em 2014 e 2017.

⁴⁰² No original, em inglês: I could not have imagined such results but found them by chance, and this gave me the interest to work with Eutony also in therapy. At the beginning of my teaching I worked only with people who were music or movement oriented. They often told me that they felt changed in their way of living. They were less irritated, happier, and also their families noticed the change. I did not discuss their psychological problems with them, but saw that the work with the liberation of the tonus fixations influenced their whole person, bodily, emotionally and spiritually. Also the dreams changed, even in persons who had gone through verbal analysis. So this proves that even the unconscious is touched by Eutony / [Bersin] So then you began to use the work more

Ao longo dos anos, Gerda Alexander trabalhou em parceria com diferentes instituições⁴⁰³ enquanto continuou formando profissionais. Nos anos 1980, Gerda assim identificava os campos de atuação profissional de eutonistas:

Além da prática individual, os eutonistas/pedagogos de Eutonia têm trabalhado desde 1940 em muitas instituições diferentes nos campos educacional, social e cultural, tais como Faculdades de Professores de Jardim de Infância; Faculdades de Pedagogia Social; Faculdades de Treinamento de Professores; Faculdades de Treinamento de Pós-Graduação; Faculdades de Ergoterapeutas; Faculdade Dinamarquesa de Parteiras; Centros de Reabilitação para Crianças e Jovens; Instituições para o Cuidado de Pessoas com Deficiência Mental; Jardins de Infância Municipais; Maternidades do Hospital Nacional de Copenhague; Enfermarias Psiquiátricas; Academias de Música; Escolas de Teatro; Escolas de Ópera; Serviço de Radiodifusão da Dinamarca [Danish Radio]. Além disso, os eutonistas/ pedagogos de Eutonia têm sido empregados como consultores de ergonomia em várias instituições e em diversos outros campos. (ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA, tradução nossa)⁴⁰⁴

Segundo relato de Lis Palsvig (2023), não é possível definir um perfil das pessoas que se interessaram pela formação em Eutonia ao longo dos anos. De maneira geral, é possível reconhecer que algumas pessoas tinham uma formação profissional prévia (de maneira geral em profissões ligadas às áreas das artes, da saúde, da educação ou da assistência social) com a intenção de acrescentar a Eutonia ao seu trabalho, outras fizeram a formação como primeira formação profissional, outras que durante o processo de formação passaram a considerá-la como possibilidade de atuação profissional, e outras ainda que não tinham nenhum interesse em atuar profissionalmente com a Eutonia, apenas com interesse de benefício próprio.

and more in therapy; / [Alexander] Yes, I had many psychologists and psychiatrists among my pupils so that for years we got the patients with whom they did not succeed. I got a ll the different cases I never dreamed I would work with. This gave me a broad range of possibilities for the application of Eutony principles. However, I never obtained the help of having the journal of the patients' entire case history, as I had during the five years I worked at the University of Copenhagen, and occasionally in the neurological clinic. The leading professor who invited me to work there, got so much resistance from the other doctors and physical therapists because we got very good results in a very short time. / [Bersin] You were intruding on their territory? / [Alexander] Yes, but only where traditional treatments did not help. I learned an enormous amount. I had to find out what was really wrong with these cases, why they did not function. The reasons were often unexpected, not to be understood from the diagnosis given by the hospital. But working from the basic regulation of tonus and circulation, the symptoms soon disappear.

⁴⁰³ Um panorama dessas atividades e parcerias está disponível em língua portuguesa no currículo de Gerda Alexander publicado no livro “Conversas com Gerda Alexander – Vida e pensamento da criadora da Eutonia” (1997), de Violeta de Gainza, entre as páginas 164 e 169. Tendo em vista outras versões de currículos da Gerda Alexander consultadas para esta pesquisa, considero este um currículo parcial.

⁴⁰⁴ No original, em inglês: Apart from private practice, eutonists/eutonic pedagogues have been working since 1940 in many different institutions within educational, social and cultural fields such as: Kindergarten Teachers' Colleges; Social-pedagogic Colleges; Teachers' Training Colleges; Post-Graduate Training College; College for Ergotherapists; Denmark's College for Midwives; Rehabilitation Centres for Children and Juveniles; Institutions for the Care of Mentally Deficient Persons; Municipal Kindergartens; Maternity Wards of the National Hospital in Copenhagen; Psychiatric Wards; Academies of Music; Drama Schools; Opera Schools; Denmark's Broadcasting Service. Furthermore, eutonists/eutonic pedagogues have been employed as ergonomic consultants in various institutions and in several other fields.

Devido a impossibilidade de mapear a atuação profissional de cada eutonista no contexto desta pesquisa, pode-se afirmar que a multiplicidade de campos de atuação profissional em Eutonia se atualiza à necessidade de cada novo aluno e aluna, a cada novo grupo, a cada instituição e a cada contexto no qual se inclui a colaboração dos saberes da Eutonia através do trabalho de eutonistas.

Tendo em vista que Gerda Alexander era uma artista da Rítmica, que seu interesse se direcionou para o corpo através de seus estudos em “Körperbildung”, que ela ensinava o método numa prática pedagógica que se entrelaçava com suas produções entre diferentes linguagens artísticas,⁴⁰⁵ que a Rítmica foi relevante na dança moderna alemã no início do século XX, e que Gerda Alexander se identificava como dançarina no início de sua vida profissional, pode-se dizer que Gerda Alexander desenvolveu suas pesquisas a partir de sua formação como artista da dança. Não se exclui aqui a especificidade que ela era ritmicista. Foi através de sua formação em Rítmica, com seu ponto de partida na experiência corporal da música através da pesquisa de Dalcroze, que Gerda Alexander desenvolveu suas habilidades de interpretação e também de ensino da música, conforme apresentado ao longo deste texto. Mas é no corpo que dança, é nas pesquisas sobre o corpo em movimento, que desde o ensino de “Körperbildung” na escola de Otto Blensdorf que Gerda Alexander vai direcionar o seu trabalho. Sem prender-se à estética ou às práticas pedagógicas em voga no contexto da dança moderna alemã, Gerda Alexander desenvolveu suas pesquisas com um olhar para o corpo nas mais diferentes situações da vida. Ela continuou atenta às demandas do fazer artístico sem prender-se exclusivamente à linguagem da dança, produzindo obras também em diálogo com as linguagens do teatro, da música e da ópera, e expandiu sua atuação para colaborar com as necessidades das pessoas à sua volta, tanto ensinando profissionais das artes como pessoas com necessidades diversas. Ou, como descreve Rothe, Gerda Alexander, como outras mulheres artistas de seu período, se voltou ao terapêutico, ao educacional – em resumo, à prática (2014, p. 198).⁴⁰⁶

Se tratando de dança, é muito comum, até os dias de hoje, que o conhecimento experiencial da dança cênica na relação entre biomecânica e linguagem seja considerado restrito ao simbólico ou ao estético. Enquanto artistas da dança se comprometem com um refinamento contínuo de suas habilidades sensório-motoras (como a orientação gravitacional,

⁴⁰⁵ A última produção artística de Gerda Alexander identificada nesta pesquisa é a encenação de Orfeu e Eurídice em 1951, contratada pelo Det Kongelige Teater (em português: Teatro Real da Dinamarca).

⁴⁰⁶ Frase na íntegra no original, em inglês: Often emerging from dance or the Bauhaus milieu, these women's forms of gymnastics and rhythmic were excluded from the sacred groves of art by their turn to the therapeutic, educational – in short, to the practical.

o funcionamento articular, o manejo das quedas, a variedade de qualidades de movimento, a capacidade de trocar e identificar informações por comunicação não-verbal, entre outras), seu conhecimento acerca do corpo é pouco considerado enquanto um saber que colabora com outros campos do conhecimento. Ao longo do século XX, e até os dias de hoje, está presente no imaginário popular que os saberes envolvidos no fazeres artísticos não são “verdadeiros” por não estarem fundamentados nas metodologias de pesquisa das ciências exatas ou biológicas, mas na pesquisa criativa de seus proponentes.

No caso de Gerda Alexander, seus saberes estavam fundamentados na sua experiência artística tanto como dançarina e diretora, quanto como professora. Aos oitenta anos de idade, ela aponta uma situação na qual o descrédito de outras pessoas em seu trabalho culminou no medo de não “ser suficiente”. Ela reflete:

Foi há tanto tempo que quase não me lembro, mas não consigo deixar de pensar que, desde cedo, me impuseram a ideia de que eu não era sistemática e que somente as ciências exatas tinham valor verdadeiro. É por isso que sofri por muito tempo por não ter um diploma do ensino médio e senti uma grande falta por não ter uma formação universitária. Carl Gustav Jung⁴⁰⁷ me convidou duas vezes para trabalhar com ele e contar sobre meu trabalho: eu não fui porque não me sentia adequadamente preparada e tinha medo de não ser suficiente. Isso não entristece? (ALEXANDER, 1989, p. 48, tradução nossa)⁴⁰⁸

Essa questão do “científico” como parâmetro do que é “verdadeiro” se acentuou a partir do século XIX com o desenvolvimento da Ciência Moderna. Segundo o pesquisador brasileiro Américo Sommerman:

Ao longo da história do pensamento no Ocidente europeu, apareceram correntes intelectuais que buscaram afirmar a existência de um único método, com os mesmos princípios e regras, para se chegar à verdade, e que serviria para todos os campos do conhecimento. Galileu pensou apenas que o método matemático deveria ser usado para todas as ciências da natureza. Mas Descartes, como vimos, foi mais longe e julgou que um único método deveria ser empregado pela filosofia e por todas as ciências particulares. Os filósofos e os cientistas positivistas do fim do século XIX, como veremos, também pensaram que havia um único método para se chegar à verdade das coisas - o da Ciência Moderna, que era aplicado às ciências da natureza, mas que, segundo eles, devia ser aplicado a todo e qualquer objeto, mesmo que esse objeto fosse o ser humano. [...] Para os representantes desse movimento positivista, que ainda é bastante forte em vários setores do mundo acadêmico, tudo o que não pode ser provado empiricamente é considerado pertencente ao domínio das crendices e superstições, e o progresso da

⁴⁰⁷ Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica.

⁴⁰⁸ No original, em alemão: Es ist so lange her, dass ich mich fast nicht mehr erinnere, aber ich kann es mir nicht anders denken, als das mir von früh an eingeprägt wurde, ich sei unsystematisch und sowieso seien nur die exakten Wissenschaften von wahren Wert. Deshalb habe ich lange Zeit darunter gelitten, kein Abitur zu haben, und es als großen Mangel empfunden, ohne akademische Ausbildung zu sein. Carl Gustav Jung lud mich zweimal ein, mit ihm zu arbeiten und ihm von meiner Arbeit zu erzählen: ich bin nicht hingegangen, weil ich mich nicht genügend vorbereitet fühlte und Angst hatte, nicht zu genügen. Muss man da nicht traurig werden?

humanidade depende única e exclusivamente dos avanços científicos, único meio capaz de transformar a sociedade e o planeta Terra no paraíso que as gerações anteriores colocavam no mundo além-túmulo. (2012, p. 146-147, p. 157)

É ao cientificismo, ou movimento positivista como apontado por Sommerman, ao qual Gerda Alexander se refere. Visto que a ciência se desenvolve de acordo com as novas descobertas, menosprezar o que ainda está fora do escopo científico é em si mesma uma atitude contraproducente pois sem olhar para além do que já está dado no momento presente a ciência não avança.

Soma-se ainda o fato que, concomitante ao estabelecimento da Ciência Moderna, se instaurou não só a autoridade do método científico e de seus resultados, como também a separação do conhecimento em disciplinas. A disciplinarização do conhecimento foi estabelecida como forma de observação da realidade e de orientação do trabalho em pelas universidades europeias a partir do século XIX, sendo propagada também em outras partes do mundo. No que diz respeito aos estudos do corpo, a perspectiva da Ciência Moderna é orientada por “temas técnico-profissionais com praticamente nenhuma abertura para outras áreas do conhecimento e prioriza-se o modelo hospitalocêntrico, a formação ultra-especializada, a atenção individual e a ação cirúrgica e medicamentosa” (GARCIA et al., 2006 apud SOMMERMAN, 2008, p. 488).

A disciplinarização do conhecimento e a consequente especialização do trabalho tem sido questionada principalmente a partir do final da segunda guerra mundial, visto que a crença de que a Ciência Moderna, em plena consolidação e intrinsecamente atrelada à industrialização na intenção de conduzir a sociedade humana à paz, ao bem-estar e à solidariedade, foi colocada em cheque. A partir da segunda metade do século XX, pensadores de diferentes campos do conhecimento começaram a refletir sobre as consequências da disciplinarização dos saberes e a elaborar alternativas que pudessem não só colocá-los em diálogo, como também, de certa forma, romper com a danosa tradição de sua separação. Estudos e formas de atuação multidisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar e indisciplinar (Greiner, 2005) têm sido desenvolvidos ao longo dos anos como formas de questionar a disciplinarização do conhecimento, principalmente no que diz respeito ao corpo e seus processos.

Gerda Alexander também lidou com o cientificismo de seu tempo, mas não se apartou do desenvolvimento das pesquisas científicas sobre o corpo e tampouco restringiu o seu fazer ao campo das artes. Enquanto experimentava os efeitos de suas pesquisas em si mesma e com

seus alunos e alunas em sua prática pedagógica que começou a desenvolver desde os 14 anos de idade, Gerda Alexander manteve-se atualizada das descobertas científicas, uma atitude que aprendeu a partir de Dalcroze, com destaque à sua participação nos congressos médicos aos quais frequentou por muitos anos como ouvinte e depois foi convidada também a palestrar sobre suas descobertas no desenvolvimento da Eutonia.

Aponto aqui duas descobertas científicas que foram importantes para Gerda Alexander no embasamento científico de seu trabalho, mesmo que tenham vindo a posteriori de sua prática. Nos anos 1940, os cientistas nórdicos Granit e Kaada⁴⁰⁹ descobriram o sistema gama, também nomeado atualmente como sistema fusomotor ou sistema fuso-muscular-gama.⁴¹⁰ Gerda relata sobre o tempo que durou para a comunidade médica assimilar a descoberta deles à prática clínica:

Lembro-me de que em 1946 os dois pesquisadores vieram a Copenhague para explicar suas descobertas na Sociedade de Neurologia. Mas eles eram muito avançados nessa época para que os doutores pudessem acompanhá-los e, portanto, não houve discussão ao fim de sua conferência. Aproximadamente dez anos se passaram antes que nosso professor de fisiologia na Universidade de Copenhague desse os primeiros cursos para enfermeiras e fisioterapeutas sobre o sistema gama e sua influência na terapia. (GAINZA, 1997, p. 35)

Outra pesquisa científica importante para Gerda Alexander foi a do neurologista australiano Dr. Barry Wyke, diretor da Unidade Neurológica do Royal College of Surgeons (em português: Faculdade Real de Cirurgiões) da Inglaterra e supervisor de pesquisa neurológica em diversos países (GAINZA, 1997, p. 80).⁴¹¹ Gerda Alexander relata como se deu seu encontro com o Dr. Wyke, a atitude dos médicos na Dinamarca em relação ao seu trabalho, e a importância da fundamentação científica sobre os mecanorreceptores,⁴¹² mesmo que dada a posteriori:

⁴⁰⁹ Ragnar Granit (1900-1991) foi professor de neurofisiologia finlandês que ensinou no Karolinska Institute de 1946 até sua aposentadoria em 1967, quando ganhou um Prêmio Nobel. Birger Rygg Kaada (1918-2000) foi médico e neurofisiologista norueguês, ensinando na Universidade de Oslo de 1959 a 1978, seguido de longa prática como médico e pesquisador, sendo considerado um pioneiro nos estudos em neuromotricidade na Noruega.

⁴¹⁰ O sistema fuso-muscular-gama corresponde a um mecanismo que ajusta a rigidez muscular continuamente envolvendo a ação dos mecanorreceptores periféricos (articulares, musculares e cutâneos) e as vias descendentes, preparando as articulações contra possíveis perturbações (FONSECA, OCARINO, SILVA, 2004). Os mecanorreceptores foram objeto de estudo do Dr. Barry Wyke, que será apresentado na sequência.

⁴¹¹ O Dr. Barry Wyke é atualmente considerado um pesquisador de referência pioneiro no campo da neurologia articular, ou segundo relata Shay (2013), o “pai” da neurologia articular.

⁴¹² Os mecanorreceptores são neurônios sensoriais ou aferentes periféricos localizados nos tecidos capsulares das articulações, ligamentos, tendões, músculos e pele que são capazes de conduzir informações sobre toque, pressão, vibração e tensão cutânea. A atuação combinada dos mecanorreceptores possibilita tanto à percepção da posição das partes do corpo umas em relação às outras (propriocepção) quanto à percepção do movimento (cinestesia).

O Dr. Wyke realizou uma conferência em Copenhague, no Congresso de Medicina Manual, realizado em 1977, e se referiu aos mecanorreceptores nos seres humanos. O Dr. Grillner, do Instituto Karolinska de Estocolmo, expôs sobre o mesmo tema, porém em relação aos animais. Eu não assisti a essas conferências, mas o professor Derbolowsky, um neurologista de Hamburgo, que havia estado em contato com meu trabalho durante muitos anos, encontrava-se presente na sala. Durante o debate se referiu ao meu trabalho com quadriplégicos e perguntou ao dr. Wyke se os mecanorreceptores podiam ser a explicação para o êxito de nossos tratamentos. Wyke estava de acordo com esta interpretação.

[Gainza] Então a descoberta dos mecanorreceptores foi tão importante para você quanto a descoberta do sistema gama?

[Alexander] Eu sabia na prática como trabalhar, mas precisava do apoio de uma explicação científica. [...] O professor Derbolowsky telefonou-me depois da conferência para que nos reuníssemos com o professor Wyke no dia seguinte pela manhã. Ainda que para isso eu devesse interromper o curso de verão que estava dando na França, compareci ao encontro. Soube em seguida que os médicos dinamarqueses, que durante quarenta anos haviam ignorado meu trabalho, sentiram-se amargurados ao inteirar-se da discussão e ao ouvirem mencionar meu nome e o de minha escola com tanta frequência nessas jornadas. O Dr. Wyke disse-me que alguns anos antes havia ouvido comentários a respeito de meu trabalho na Dinamarca. Só pude agradecer-lhe a atenção e dizer-lhe quanta importância havia tido suas descobertas para nós. Apesar de havermos estado trabalhando com êxito durante muitos anos, sempre nos interessava conhecer o aspecto teórico dos problemas. (GAINZA, 1997, p. 81-82)

Desde então, Wyke dava aulas todos os anos para os alunos na escola de Gerda Alexander, acompanhando também o desenvolvimento da pesquisa dela e a ajudando em sua conceituação (SCHAEFER, s.d.). Ele foi apontado como um dos parceiros que respaldavam o trabalho de Gerda Alexander na lista compartilhada previamente.

Foto 33 - Dr. Barry Wyke e Gerda Alexander sorriem para foto na escola de Gerda Alexander, em Copenhague



Fonte:: Site da Associação Dinamarquesa de Eutonistas, disponível em: <https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/ind ty.htm>. Acesso em: 30 de jun. de 2023

Pode-se dizer que mesmo que Gerda Alexander sofresse o rechaço cientificista de alguns de seus pares, isso não foi uma unanimidade entre as pesquisadoras e pesquisadores que encontrou ao longo dos anos. Como visto anteriormente, sua escola tinha respaldo de profissionais de diferentes campos do conhecimento, incluindo pesquisadores de renome nos estudos da neuromotricidade na época, como o Dr. Barry Wyke.

Tendo em vista este cruzamento das fronteiras do conhecimento no qual a Eutonia foi sendo desenvolvida, apresento aqui o relato de uma experiência da eutonista Lis Palsvig. Lis relata uma experiência que teve ao finalizar sua formação em Eutonia no ano de 1963 em entrevista feita para a escrita desta dissertação:

Um dia, pouco depois do meu exame, eu estava sozinha na escola, na Escola de Gerda Alexander, em Copenhague. De repente, parei, pensei e me perguntei: “Qual foi a principal coisa que você adquiriu dessa formação?”. E então me veio uma teia, como uma teia de aranha acima de mim, mas não era bidimensional, era tridimensional. E me disse que eu aprendi que as coisas estão conectadas. Que todas as coisas estão conectadas umas com as outras. É claro que era isso que sentia no meu corpo através dos ensinamentos de Gerda. Mas não era apenas no meu corpo, era em todo o mundo que tudo estava conectado. Essa foi a principal coisa que aprendi. E depois meus pensamentos se voltaram para os meus anos de escola quando criança. Quando olhei para trás, senti que todas as diferentes disciplinas da escola ficavam como pilares uns do lado dos outros, sem qualquer conexão entre si. Quando olho para trás hoje em dia, vejo que [as disciplinas] estão conectadas, mas não nos ensinaram de uma forma que nos desse esta experiência interior, que obtemos através da formação em Eutonia. (PALSVIG, 2023, tradução nossa)⁴¹³

Este é o relato de uma experiência pessoal de Lis, e por isso tem sentidos muito mais amplos e profundos que qualquer outra pessoa possa compreender, interpretar, ou que palavras possam traduzir. Mas eu me identifico enquanto eutonista nesse relato de seu contato com o trabalho desenvolvido por Gerda Alexander.

A Eutonia, enquanto prática criada por uma artista da dança, se constituiu cruzando as fronteiras das disciplinas assim como o trabalho de muitas outras pessoas ao longo do século XX, com destaque ao trabalho de mulheres artistas vistas ao longo desta pesquisa. Gerda Alexander cruzou as fronteiras das disciplinas em seu olhar para o corpo (HUBERTY, 2023),

⁴¹³ No original, em inglês: One day shortly after my exam I was alone at the school, the Gerda Alexander School in Copenhagen. Suddenly I stopped up, thinking and asking myself: “What was the main thing you got out of this education?”. And then a web came to me, like a spider web above me, but it wasn’t two-dimensional, it was three-dimensional. It told me that I’ve learned that things are connected. That all things are in connection with each other. Of course, that’s what I felt in my body through Gerda’s teaching. But it was not just in my body, it was all over the world that everything was connected. That was the main thing I learned. And then my thoughts went on to my school-years as a child. When I looked back I felt that all the different subjects in school were standing like pillars next to each other, having no connection to each other. When I look back today, I see that they are connected, but we were not taught in a way that would give us this inner experience, that we get through eutony-teaching.

expandindo seus conhecimentos para colaborar com diferentes necessidades das pessoas as quais se beneficiaram primeiro dos seus conhecimentos em torno da Rítmica, e posteriormente com a conceitualização da Eutonia como um corpo de trabalho próprio. A Eutonia não se restringe à disciplinarização dos saberes nem às suas aplicações, e assim, segue conquistando respaldo científico e regulamentação profissional ao longo dos anos a partir do trabalho de eutonistas de diferentes lugares e gerações, cruzando fronteiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado, intitulada “Arte Cruzando Fronteiras: Gerda Alexander e a Multiplicidade da Atuação Profissional em Eutonia”, constituiu-se do estabelecimento de relações entre a formação e primeiras experiências profissionais de Gerda Alexander (1908-1994) e a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia. Através de uma pesquisa histórico-biográfica baseada na pesquisa social qualitativa, foram identificadas a formação profissional, as escolas e movimentos com os quais Gerda Alexander teve contato, incluindo suas primeiras experiências profissionais, até a abertura de sua escola de formação em Copenhague (1908-1940). Como forma de ativismo histórico, feminista, artístico, transatlântico e transgeracional, a pesquisa se orientou pelas referências indicadas por Gerda Alexander como forma de valorizar sua narrativa autobiográfica, numa atitude de “ouvir a mulher”, fez referência a teorias contemporâneas e do período em questão, contemplou autores e autoras de origem europeia e brasileira, destacou os encontros de Gerda Alexander com pesquisadoras e pesquisadores de diferentes campos do conhecimento, e se aprofundou em dois temas, devido a sua relevância na trajetória de Gerda Alexander: o contato com a dança moderna alemã e as redes de conhecimento e apoio profissional entre mulheres. Em seguida, a dissertação apresentou uma reflexão sobre a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia através do levantamento das parcerias da escola de Gerda Alexander em Copenhague no período de seu fechamento e a regulamentação profissional da Eutonia nos dias de hoje em diferentes países, incluindo as relações entre a Eutonia e a dança no Brasil. Assim, o trabalho revela os primeiros trinta anos da trajetória de uma mulher que desenvolveu suas pesquisas a partir de sua formação como artista da dança cruzando as fronteiras das disciplinas ao longo do século XX e deixando um legado de múltiplos campos de atuação profissional através da criação da Eutonia.

No primeiro capítulo, foram analisadas as primeiras experiências de Gerda Alexander no ambiente familiar até os estágios feitos junto à escola de Otto Blensdorf. A Rítmica foi apresentada desde o início das pesquisas de Dalcroze até os desdobramentos da Rítmica na Alemanha nos anos 1920, passando pela experiência da escola de Hellerau, incluindo uma reflexão sobre a relação entre Dalcroze e a dança e sua influência nas pesquisas dos artistas e das artistas relacionadas à dança moderna alemã. Depois, apresentou-se a escola de Otto Blensdorf e as primeiras experiências de Gerda Alexander no contexto da escola em meio à Primeira Guerra Mundial. Em seguida, foi apresentada a perspectiva de Gerda Alexander sobre o seu encontro com as pesquisas relacionadas ao corpo e à dança moderna nos anos

1920 na Alemanha, com destaque a Elsa Gindler (e Hade Kallmeyer), Rudolf Laban, Mary Wigman, Bess Mensendieck, a escola de Loheland e Anna Herrmann, principalmente a partir dos congressos internacionais de dança, observando a relação de contemporaneidade de Gerda Alexander com seu contexto artístico. Por fim, foi apresentado o processo de profissionalização como professora de Rítmica pelo seminário de Otto Blensdorf, incluindo os estágios e o foco nos estudos de “Körperbildung”.

O segundo capítulo apresentou as atividades de Gerda Alexander desde sua certificação como professora de Rítmica até a abertura de sua escola de formação de professores e professoras de Rítmica em 1939/1940. O capítulo apresentou a certificação pela Hochschule für Musik Berlin, incluindo o contato com a cena artística e as redes de mulheres em Berlim, os primeiros empregadores, a oferta de aulas particulares e suas parcerias artísticas, incluindo seus estudos e vínculos com a Alemanha ao longo da década de 1930. O capítulo apresentou uma reflexão sobre o impacto da ascensão do nazismo no trabalho de Gerda Alexander e a continuidade de seu trabalho nos países nórdicos. Por fim, foram apresentados também os objetivos e informações sobre a abertura da escola de formação de professores e professoras de Rítmica por Gerda Alexander em Copenhague entre 1939 e 1940.

Ao longo destes dois primeiros capítulos, o texto convidou à observação das experiências de encontro com pesquisadores e pesquisadoras de diferentes campos do conhecimento presentes na formação de Gerda Alexander, destacando aqueles e aquelas que tinham a dança como ponto de partida de suas pesquisas que se desdobraram também para fora do contexto da criação artística. Muitas pessoas e movimentos foram sendo descobertos ao longo do processo, de modo que foi feita a escolha por revelar a amplitude de referências ante ao aprofundamento de temas específicos. Dois temas que foram aprofundados, dada sua relevância na história de Gerda Alexander, foram o contexto da dança moderna alemã, identificando artistas e conectando seus trabalhos às reflexões de Gerda Alexander, e as redes de conhecimento e apoio profissional entre mulheres que se estabeleceram principalmente em torno da cidade de Berlim, e posteriormente Gerda Alexander estabelecendo suas próprias redes nos países nórdicos.

Neste processo, as maiores dificuldades foram em torno da barreira linguística, contornada com a ajuda de pessoas nativas e tradutores digitais; o fato de que muitas informações sobre este período da vida de Gerda Alexander estarem restritas à memória de eutonistas de seus relatos orais (tendo em vista que muitos aspectos não foram falados por ela ou ela abordou de maneiras diferentes ao longo da vida, como a divulgação de aulas em mídias de comunicação em massa locais, por exemplo); o arquivo privado de Gerda

Alexander no Arquivo Nacional da Dinamarca não estar catalogado ou em ordem cronológica;⁴¹⁴ as adaptações necessárias para a transição das aulas do ambiente digital para o presencial, e o deslocamento geográfico entre o Brasil e a Dinamarca para o acesso ao material do arquivo privado de Gerda Alexander em fonte primária.

No terceiro capítulo, refletiu-se sobre a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia, tendo em vista as parcerias da escola de Gerda Alexander até o seu fechamento, tanto institucionais quanto de pessoas físicas, e a regulamentação profissional da Eutonia nos dias de hoje em diferentes países. Foi apontada também a relação entre a Eutonia e a dança no Brasil através de uma listagem de eutonistas que atuam na dança e o pioneirismo de Helenita Sá Earp na criação da matéria de “Ginástica Rítmica” no curso de Educação Física na Escola Nacional de Educação Física e Desportos da UFRJ, considerada a matéria precursora dos estudos em dança nas universidades brasileiras.

Fazendo uma ponte centenária entre a formação e o início da vida profissional de Gerda Alexander e a multiplicidade da atuação profissional em Eutonia, esta dissertação de mestrado revela os primeiros trinta anos da trajetória de uma mulher que desenvolveu suas pesquisas a partir de sua formação como artista da dança, cruzando as fronteiras das disciplinas ao longo do século XX e deixando um legado de múltiplos campos de atuação profissional através da Eutonia. Enquanto a Eutonia vai ganhando respaldo científico e regulamentação profissional ao longo dos anos com o trabalho de eutonistas de diferentes lugares e gerações, meu trabalho aqui se constitui como uma colaboração histórico-biográfica como forma de ativismo histórico, feminista, artístico, transatlântico e transgeracional sobre os primeiros 30 anos da trajetória de Gerda Alexander, e consequentemente do trabalho criado por ela que se atualiza na ação de cada eutonista ao observar as necessidades de seu contexto. Que esta dissertação possa colaborar com as pessoas, instituições e formas de vida interessadas na indissociabilidade entre arte e ciência ao incluir Gerda Alexander em nossas referências históricas.

⁴¹⁴ A catalogação do arquivo privado de Gerda Alexander vem sendo negociada por mim junto ao Arquivo Nacional da Dinamarca desde 2020 e, com o apoio da Foreningen af Eutonipædagoger, dei início a primeira fase de catalogação durante a escrita desta dissertação com suporte semanal de Bodil Lebeck e visita de Eva Frydensberg em 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A ABE. **Associação Brasileira de Eutonia**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: https://www.eutonia.org.br/sobre/institutional_1. Acesso em: 30 de jun. de 2023.
- ABOUT the Erica Foundation. **Ericastiftelsen**. [s.l.], [s.p.]. Disponível em: <https://ericastiftelsen.se/in-english/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.
- ABOUT US. **Danceability**. Oregon, [s.d.]. Disponível em: <https://www.danceability.com/about-us>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.
- ADELANTADO, Pedro Pablo Berruezo. Pasado, presente y futuro de la Psicomotricidad. **Revista Iberoamericana de Psicomotricidad y Técnicas Corporales**, [s.l.], 2006, vol. 6 (2), n. 22, p. 25-36, mar. 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- AKADEMISCHE Hochschule für Musik 1869-1933. **Universität der Künste Berlin**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/die-vorangegangenen-institutionen-von-1696-bis-1975/vorangegangene-institutionen-musik-und-darstellende-kunst/akademische-hochschule-fuer-musik-1869-1933/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um caminho para a percepção corporal**. Tradução: José Luis Mora Fuentes; revisão técnica Eugênia Thereza de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ALEXANDER, Gerda. Eutonie - Gerda Alexander. *In*: MOSCOVICI, Hadassa K. **Vor Freude Tanzen, Vor Jammer Halb in Stücke Gehn: Pionierinnen Der Körpertherapie**. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1989.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonie - Ein Weg der körperlichen Selbsterfahrung**. 10ª edição. Bern: Huber Hans, 2012.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutony - The Holistic Discovery of the Total Person**. Nova Iorque: Felix Morrow, 1985.
- ALEXANDER, Gerda. Eutonia, uma via de enraizamento. *In*: GAUMOND, Marcel. **Presença no corpo: eutonia e psicologia analítica**. Tradução: Martine Boyriven Moreira de Souza e Gaele Boyriven de Souza Epifani. São Paulo: Paulus, 2014. p. 57-73.
- ALEXANDER, Gerda. Gerda Alexander erinnert sich. **Deutsche Eutonie Gesellschaft Gerda Alexander**, 1996, p. 7-27.
- ALEXANDER, Gerda. Har de legemsbevidsthed?. **Berlingske Tidende**, Copenhagen, 12 de jul. de 1959. p. 25. Entrevista concedida a Edith Ryssel.

ALEXANDER, Gerda. Interview with Gerda Alexander. *In*: JOHNSON, D. H. **Bone, Breath and Gesture: Practices of embodiment**. Berkeley CA: North Atlantic Books, 1995. p. 255-284. Entrevista concedida a David Bersin.

ALEXANDER, Gerda. Jaques-Dalcroze og den moderne musikpædagogik. **Dansk Musik Tidsskrift**, 1966, n. 05, p. 153-155. Disponível em: <https://seismograf.org/dmt/41/05/japues-dalcroze-og-den-moderne-musikpaedagogik>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ANDERSEN, Tanja; STOLPE, Malene. **Kropsbevidsthed på skemaet**. Københavns Professionshøjskole, 05 de fev. de 2018. Disponível em: <https://idrottsforum.org/wp-content/uploads/2018/02/andersen-stolpe180205.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ARCHIV DER LOHELAND STIFTUNG. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.loheland.de/willkommen/archiv>

ARQUIVO NACIONAL DA DINAMARCA: Arquivo Privado de Gerda Alexander (4+60485)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EQUOTERAPIA. **A palavra equoterapia**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: http://equoterapia.org.br/articles/index/articles_list/138/81/0#. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

BAL, Gabriela. Inscrições e Transcrições do Corpo no Pensamento de Jean-Luc Nancy e Georges Bataille e na Eutonia. *In*: **Hermes**. 2021, n. 26, p. 79-93. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Pha_Mp35vM44qIgN_06LKpgaE6QmWmXp/view. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

BARTUSSEK, Alfred. Histórico do termo eutonia. *In*: ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um caminho para a percepção corporal**. Tradução: José Luis Mora Fuentes; revisão técnica Eugênia Thereza de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BERGH, Marussia. Min Vej til Afspænding. *In*: AKASHA, Suzanne. **Afspændingspædagogik - tekster om faget 1946-2003**. Copenhagen: Forlag for Afspændingspædagogik & Psykomotorik, 2013.

BERTHOZ, Alain. **Le Sens du mouvement**. Paris: Odile Jacob, 1997.

BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE. **Marie Adama van Scheltema**. Genebra, [s.d.]. Disponível em: <https://bge-geneve.ch/iconographie/print/pdf/node/43079>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

BOISSONNAS, Fred. **Saxe, Hellerau: école Jaques-Dalcroze (dit aussi les quatre danseuses)**. 21 de jun. de 1910. 1 fotografia. Disponível em: <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/fbb-p-ph-m-03-15-1>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

BLENSDORF-MACJANNET, Charlotte. Teachers without borders II: Charlotte's story 'It is up to you to find the way'. **Les Entretien**. Wellesley Hills, 2016. p. 3-4. Disponível em:

<https://www.macjannet.org/uploads/1/2/7/3/127310806/les-entretiens-spring-2016.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

BREHONY, Kevin J. A new education for a new era: the contribution of the conferences of the New Education Fellowship to the disciplinary field of education 1921–1938, **Paedagogica Historica**, [s.l.], 2004, vol. 40, n. 5 e 6, p. 733-755. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0030923042000293742>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

CORNAGO, Oscar. Onde acaba a teoria?. In: NAVAS, ISAACSSON e FERNANDES (Orgs.). **Ensaio em cena**. 1a edição. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010. p. 230-234.

CHAVES, Elisângela; OLIVEIRA, Caroline Gomes de. Ginástica rítmica ou dança? Universidade do Brasil anos 40. In: 12º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 2017, Ensenada, Argentina. **Memoria Académica**. Ensenada, UNLP-FaHCE: 2017, p. 1-15. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10270/ev.10270.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

CHRONIK - Eine kleine Historie zum Berufsverband. **BV-Atem**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://bvatem.de/chronik/>. Acesso em 30 de jun. de 2023.

DANSK Tonekunstner Forening, Musikpædagogisk, Dansk Komponist Forening, Det Unge Tonekunstnerselskab. Foreningerne. **Dansk Musik Tidsskrift**, 1952, n. 04, p. 130-132. Disponível em: <https://seismograf.org/dmt/27/04/foreningerne> . Acesso em: 30 de jun. de 2023.

DANSKE PSYKOMOTORISKE TERAPEUTER. **Psykomotorisk terapeut - fagets historie**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://dap.dk/mit-fag/professionens-historie/>. Acesso em 30 de jun. de 2023.

DAS LANDJUGENDHEIM in Falkensee-Finkenkrug von 1922-1950. **Historisches Falkensee**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.geschichte-falkensee.de/infotafel03.htm>. Acesso em 30 de jun. de 2023.

DASCAL, Miriam. **Eutonia: o saber do corpo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

DELAGE, Jessie. **Entretiens de Talloires sur l'Eutonie avec Gerda Alexander, août 1986**. França: Ed. Jessie Delage, 2018. Entrevista concedida a Paul Bonnetain e Jessie Delage.

EARP, Ana Célia. Princípios de conexões dos movimentos básicos em suas relações anátomocinesiológicas na dança segundo Helenita Sá Earp. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010**. [s.l.]: 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Ana%20C%20E9lia%20S%20E1%20Earp%20-%20Princ%20EDpios%20de%20conex%20F5es%20segundo%20H.%20Earp.pdf>. Acesso em 30 de jun. de 2023.

ELIASSEN, Mads. **Jazz på højskoler**. [s.l.], 2009. Disponível em: https://projekter.aau.dk/projekter/files/17994529/Final_version.doc. Acesso em 30 de jun. de 2023.

ENGBERG, Agnete. Friedrich Fröbel. **Den Store Danske**. [s.l.], 22 de mai. de 2023. Disponível em: https://denstoredanske.lex.dk/Friedrich_Fr%C3%B6bel. Acesso em 30 de jun. de 2023.

EUROPEAN INSTITUTE FOR GENDER EQUALITY. Gender Equality Index 2020. Denmark, 28 de out. de 2020. Disponível em: <https://eige.europa.eu/publications/gender-equality-index-2020-denmark#:~:text=With%2077.4%20out%20of%20100,by%200.1%20point%20since%202017>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FIND A GRAVE. **Anna Julie Charlotte “Lotte” Blensdorf MacJannet**. [s.l.], 2017. Disponível em: https://www.findagrave.com/memorial/180945232/anna_julie-charlotte-macjannet. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

FORENINGEN AF EUTONIPÆDAGOGER. **Billeder fra Gerda Alexanders liv og billeder fra hendes arbejde**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

FRANZ, Katharina. Meine Schulzeit in der Universitätsschule Jena. Persönliche Aufzeichnung (1984). **Jenakultur**. [s.l.], [s.d.]. p. 10-24. Disponível em: <https://www.jenakultur.de/fm/2316/Erinnerungsberichte.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

FRYDENSBERG, Eva; HANSEN, Karen; LEBECK, Bodil; PALSVIG, Lis. Entrevista concedida a Débora Oliveira. Copenhagen, 2023.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Conversas com Gerda Alexander – Vida e Pensamento da Criadora da Eutonia**. Tradução: Cintia Avila de Carvalho; revisão técnica Eugênia Thereza de Andrade. São Paulo: Summus, 1997.

GUILBERT, Laure. Dore Jacobs. **Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women**. Jewish Women's Archive. [s.l.], 31 de dez. 1999. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/jacobs-dore>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

GUINDAND, Marie-Clarie. **Sources de l'Eutonie**. [s.l.], 2021. Disponível em: https://www.eutonie-gerda-alexander.be/images/eutonie/media/documents/publications/article/s/sources-eutonie_mcguinand_20210726_final.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HABRON, John; WITOSZYNSKVJ, Eleonore. Memories of Mimi Scheiblauber and the development of Dalcroze Eurhythmics as a therapeutic practice: An interview with Eleonore Witoszynskij. **Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy**, [s.l.], 2016, Special Issue 8, vol. 2, p. 202-212. Disponível em: <https://approaches.gr/wp-content/uploads/2016/12/10-Approaches-822016-Habron-Witoszynskij-i20161211.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HAMISCH, Kitty. **Der Jenaplan - Modell einer humanen Schule**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em:

https://www.gmp-vmp.de/media/pdf/Musikunterricht_Reformschulen/Kitty_Hamisch_-_Der_Jenaplan_-_Modell_einer_humanen_Schule.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HANNA, Thomas. What is Somatics?. **Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences**, [s.l.], 1986, vol. V, n. 4, p. 4-8. Disponível em:

<https://somatics.org/library/biblio/htl-wis1>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HECTOR, Maria; WEISE, Dorothea. **Overview of the History of Eurhythmics in Germany**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em:

<https://www.kmh.se/download/18.5348de361864a581c393f0c5/1676558911987/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HILDEGARD TAUSCHER. **Rhythmik**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em:

<http://www.rhythmik.net/whoiswho/tauscher.htm>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HILDEGARD TAUSCHER. *In*: **WIKIPEDIA: the free encyclopedia**. São Francisco, CA: Wikimedia Foundation. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Hildegard_Tauscher. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HILLE, Paul. Der Garten der Rhythmik. **Le Rythme**. Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique, 2005. p. 30-41. Disponível em:

<https://fier.com/wp-content/uploads/2022/02/Le-Rythme-2005.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HISTORIK. **Lunds Kvinnliga Gymnastikförening**. [s.l.], [s.p.]. Disponível em:

<https://www.lundskvinnliga.se/index.php/historik>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HISTORIQUE. **Eutonie Quebec**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em:

<https://www.eutonie-quebec.com/historique/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HISTORY. **International Society for Music Education**. [s.l.], [s.p.]. Disponível em:

<https://www.isme.org/about/history>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

HUBERTY, Jean Marie. A Eutonia Gerda Alexander: das fontes europeias à sua divulgação na América Latina. *In*: BOZON, Marcia (org.). **Eutonia. Experiência Clínica e Pedagógica**. São Paulo: Editora Zagodoni, 2013.

ISRAELSSON, Ann-Kristin. Karolinska Institutet i korthet. **Karolinska Institutet**. [s.l.], 4 de abr. de 2023. Disponível em: <https://ki.se/om-ki/karolinska-institutet-i-korthet>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze**. London: Constable, 1920. Disponível em:

<https://ia600208.us.archive.org/31/items/jaquesdalcrozeme00jaqu/jaquesdalcrozeme00jaqu.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

JENSEN, Karina Erland; LERCHE, Heidi; KLOSTER, Elisabeth. Musik og Menneske - Carl Maria Savery. **Tidsskriftet Dansk Musikterapi**. [s.l.], 2010, vol. 7, n. 2, p. 3-8. Disponível

em: <https://danskmusikterapi.dk/wp-content/uploads/2015/03/2010-72-hele-nummeret.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

KOFLER, Leo. **Die Kunst des Atmens: als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.

KÖHN, Eckhardt. Eine neue Generation Weib in den Fotografien der Lichtbildwerkstatt Loheland. *In*: KÖHN, Eckhardt; MOLLENHAUER-KLÜBER, Elisabeth.

Lichtbildwerkstatt Loheland - Fotografien 1919-1939. Fulda: Museums Fulda, 2004. p. 7-15. Disponível em:

https://www.loheland.de/fileadmin/user_upload/bilder_redaktion/archiv/Heft_zur_Ausstellung.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

KUGLER, Michael. Methode Jaques-Dalcroze (MJD). **Orff-Schulwerk Gesellschaft Deutschland e.V.**. [s.l.], 2019. Disponível em:

<https://orff-schulwerk.de/lexikon/mjd/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

KUNGLIGA Gymnastiska centralinstitutet (1813 – 1966). Riksarkivet. [s.l.], [s.d.].

Disponível em:

<https://sok.riksarkivet.se/?Sokord=originaltraktater&EndastDigitaliserat=false&AvanceradSok=False&page=1&postid=ArkisRef+SE%2FRA%2F328&tab=post&flik=0>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

LARANGEIRA, Lidia Costa. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade**. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LEOPOLD Jessner - German director and producer. **Britannica**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em:

<https://www.britannica.com/biography/Leopold-Jessner>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

LEPECKI, André. **Exaurir a Dança. Performance e a Política do Movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

LUDWIG, Harald. Der Reformpädagoge Peter Petersen (1884-1952). **Jenaplan-Archiv**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.jenaplan-archiv.de/ludwig/ludwig-text.html>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da Rítmica: uma exposição em 9 quadros inacabados**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MARTHA ABICHT. *In*: **WIKIPEDIA: the free encyclopedia**. São Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Martha_Abicht. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

MARTIN, Frank. Eurhythmics: The Jaques-Dalcroze Method. *In*: UNESCO. **Music in Education**. Suíça, 1955. p. 225-231. Traduzido do original em francês para o inglês.

Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000126900>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MILLER, Casey; SWIFT, Kate. **Women and Words**. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1977.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 21ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIRIAM DASCAL. **Associação Brasileira de Eutonia**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.eutonia.org.br/profissionais/miriam.dascal>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

MORGAN, Robin. Goodbye to All That. In: _____. **The Word of a Woman: Feminist Dispatches, 1968-1992**. Nova Iorque: Open Road Media, 2014. E-book.

MOREIRA, Tamy de Oliveira Ramos. **Escola Nova e Educação Musical: um estudo através de imprensa pedagógica no entre-guerras**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07112019-160616/publico/TamydeOliveiraRamosMoreiraVC.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

MOSCOVICI, Hadassa K.. Vorwort. In: MOSCOVICI, Hadassa K. **Vor Freude Tanzen, Vor Jammer Halb in Stücke Gehn: Pionierinnen Der Körpertherapie**. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag, 1989.

MULLAN, Kelly Jean. Somatic herstories: Tracing Elsa Gindler's educational antecedents Hade Kallmeyer and Genevieve Stebbins. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, 2017, vol. 9, n. 2, p. 159-178, set. 2017.

NEIKES, Johannes. **Scheiblaue-Rhythmik: Orthagogische Rhythmik**. Wuppertal: Richarz, 1969

NEWHALL, Mary Anne Santos. **Mary Wigman**. London, New York: Routledge, 2009.

NOCHLIN, Linda. From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?. **ARTNews**. [s.l.], 2015. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ODOM, Selma; HABRON, John. Charlotte's unsung partner. **Les Entretiens**. Wellesley Hills, 2019. p. 1-3. Disponível em: https://www.macjannet.org/uploads/1/2/7/3/127310806/lesentretiens_06-proof-mp-4-10-19-final.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ODOM, Selma Landem. The Dalcroze Method, Marie Rambert, and Le Sacre du printemps. **Modernist Cultures**, 2014, vol. 9, n. 1, p. 7-26, mai. 2014. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/mod.2014.0071>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

OLIVEIRA, Débora. **Autopercepção - Um meio de aquisição de conhecimento**. 2014. Iniciação Científica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Débora. A Somatic Meeting in the 1950's? An overview of the First International Congress of Release of Tension and Re-Education of Functional Movement. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, 2023 (no prelo).

PESSOA, Fernando. O Guardador de Rebanhos. *In: Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1946

PETERSEN, Peter. **Der Kleine Jena-Plan**. Berlin: Beltz Weinheim, 1965.

POMELOV, V. B. The pedagogical concept “Jena-plan” of P. Petersen. **Perspektivy nauki i obrazovania – Perspectives of Science and Education**, [s.l.], 2021, vol. 50, n. 2, p. 404-414. 2021. Disponível em: https://psejournal.files.wordpress.com/2021/05/pdf_210228.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

POUSI, Airikki. 100 years in the service of world physical education. **The Fédération Internationale d'Éducation Physique et Sportive**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: https://assets.ctfassets.net/52ru8guso1i6/798VRF9FcAaG5DYNz9B9P6/9a9b70aee72711070257cc604f96a3ad/100_YEARS_FIEPS.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

PRAHM, Ingrid. **Hvil Dem smidig**. Copenhagen: Stig Vendelkær, 1961.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Rudolf Laban. **Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/history/rudolf-laban/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

RABELO, Rafaela Silva; VIDAL, Diana Gonçalves. A seção brasileira da New Education Fellowship: Explorando o cenário de sua criação. **XIII Congresso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana**, Montevideo, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/333824754_A_secao_brasileira_da_New_Education_Fellowship_explorando_o_cenario_de_sua_criacao. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ROTHER, Katja. The Gymnastics of Thought: Elsa Gindler's Networks of Knowledge. *In: CULL, Laura e LAGAAY, Alice. Encounters in Performance Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, 2014, p. 197-219.

RUBINOFF, Daniel I. **Émile Jaques-Dalcroze's Influence on Frank Martin: 1924-1937**. Tese (doutorado) - York University, Toronto, 2011. Disponível em: https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR90332&op=pdf&app=Library&oclc_number=910984501. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

SAUER, Uta Dorothea. **Nina Gorter**. Sächsische Biografie - Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.. [s.l.], 2019. Disponível em: [https://saebi.isgv.de/files/saebi/pdf/18853_Nina_Gorter_\(1866-1922\).pdf](https://saebi.isgv.de/files/saebi/pdf/18853_Nina_Gorter_(1866-1922).pdf). Acesso em: 30 de jun. de 2023.

SCHAEFER, Karin. **GERDA ALEXANDER - Ein behutsamer Blick in ihr privates Leben**. [s.l.]: [s.n], [s.d.].

SCHAEFER, Karin; FORTWÄNGLER, Michael; STEINMÜLLER, Wolfgang (ed.). **Gesundheit - Lernen - Kreativität: Alexander-Technik, Eutonie Gerda Alexander und Feldenkrais als Methoden zur Gestaltung somatopsychischer Lernprozess**. Bern: Huber Hans, 2009

SHAY, Eric. **Spinal Neuroplasticity in Chronic Pain**. Tese (Doutorado) - Universidade de Logan, St. Louis, 2013. Disponível em: <https://www.logan.edu/mm/files/LRC/Senior-Research/2013-dec-30.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

SKOVMAND, Roar. **De frie skolet anker og reformerne i 1920'erne og 30'erne**. Disponível em: <https://uddannelseshistorie.dk/wp-content/uploads/2020/08/a-1977-roar-skovmand.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

SOMMERMAN, Américo. **A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade como novas formas de conhecimento para a articulação de saberes no contexto da ciência e do conhecimento em geral: contribuição para os campos da educação, da saúde e do meio ambiente**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/22497/1/UFBA%20-%20DOUTORADO%20AM%C3%89RICO%20SOMMERMAN%20-%20Vol.%20I.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

THALHEIMER, Peter. “Pipers’ Music” und “Pipeaux Mélodies” - Bambusflötenmusik im Blockflötenrepertoire. **MOECK**. [s.l.], 08 de abr. de 2021. Disponível em: <https://www.moeck.com/en/tibia/tibia-online/artikel/?article=2265>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

THE PIPERS’ GUILD. **Making Music**. 2009. Disponível em: <https://www.makingmusic.org/group/pipers-guild>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

THEIRSTORY MOVEMENT. **About**. [s.l.], [s.d.] Disponível em: <https://theirstorymovt.wordpress.com/about/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

TUCHMAN, Gaye. The symbolic annihilation of women by the mass media. *In*: TUCHMAN, Gaye; Daniels, Arlene Kaplan; Benet, James (ed.), **Hearth and home: Images of women in the mass media**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1978. p. 3-38.

Tufts Archival Research Center. **Tufts University**. 3 fotografias. Disponível em: https://dl.tufts.edu/catalog?q=gerda+alexander&search_field=all_fields. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

University College London. **Library Services**. Disponível em: <https://archives.ucl.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=WEF%2FA%2FIII%2F193>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

UREDAT, Sandra. Frauenbewegtes Loheland. **Deutschlandfunk Kultur**. [s.l.], 23 de set. de 2008. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/frauenbewegtes-lohland-100.html>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

VELARDI, Marília. Questionamentos e Propostas sobre Corpos de Emergência: Reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 1, jan/jun 2018. p. 43 a 54.

VEREIN JUGENDHEIM. *In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia*. São Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Verein_Jugendheim. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

VEREINIGTE Stadttheater Barmen-Elberfeld gab es schon vor 1929. **Westdeutsche Zeitung**, 21 mar. 2019. Disponível em: https://www.wz.de/nrw/wuppertal/kultur/vereinigte-stadttheater-barmen-elberfeld-gab-es-schon-vor-1929_aid-37586313. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

VIANNA, Angel. **Projeto Klauss Vianna Um Resgate Histórico**. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/2002-a-2012/2008-acervo-klauss-vianna/1467/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023. Entrevista concedida a Paula Grinover, Valéria Cano Bravi e Juliana Polo.

WALDMANN, Nils. Loheland – Von Frauen für Frauen. *In: Felix Linzner (org.) Gelebte Utopien - Siedlungsprojekte der Lebensreform*. Universitätsbibliothek Würzburg - Würzburg, 2021. Disponível em: https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/deliver/index/docId/24561/file/Linzner_Felix_WSEE10.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WARREN, Sarah. How Clinical Somatic Education Was Developed. **Somatic Movement Center**. 2016. Disponível em: <https://somaticmovementcenter.com/history-of-somatics/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WARWICK. Dr Bess Mensendieck. **Movement Health in Physical Culture**. 8 de dez. de 2017. Disponível em: <https://www.movementhealth.com.au/news/dr-bess-mensendieck/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WASMUTH, Christopher. A Long Lasting Affair: Tanzkongress 2019. **Dresden Magazin**. Dresden, 3 de jun. de 2019. Disponível em: <https://dresden-magazin.com/en/culture/tanzkongress-2019/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WEBER, Ulla. Bilder aus Gerda Alexanders Leben und Bilder von Ihrer Arbeit. **Foreningen af Eutonipædagoger**. [s.l.], [s.d.] Disponível em: https://www.eutoni.dk/gerda-alexander/forord_ty.htm. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WEBER-BAULER. **Congrès de rythmique de 1926, chez Weber-Bauler**. 1926. 1 fotografia. Disponível em: <https://bge-geneve.ch/iconographie/oeuvre/ijd-c-2-1926-01-p-1>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

WEISBURG, Madeleine. Workshops for the New Woman: Loheland at 100. **post**. [s.l.], 21 de ago. de 2019. Disponível em: <https://post.moma.org/workshops-for-the-new-woman-loheland-at-100/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

YDESEN, Christian; ANDREASEN, Karen. **Denmark - Internationalisation of Education. Looking Back Going Forward.** 1 fotografia. Disponível em: <https://lookingbackgoingforward.home.blog/denmark/>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

YTTERGREN, Leif; BOLLING, Hans. Kvinnor, karriär och familj: En studie av svenska kvinnliga gymnastikdirektörers yrkeskarriärer och livsöden kring sekelskiftet 1900. **Historisk Tidskrift** (S), Uppsala, 2016, vol. 136, n. 2, p. 185-219. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1058029/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 30 de jun. de 2023.

ZANDER, Hartwig.: Eine Sache um ihrer selbst willen tun. Zur “Niederlegung” eines pädagogischen Prinzips in Alexander Neills Tagebuchaufzeichnungen. *In: Pädagogische Korrespondenz.* Frankfurt am Main: Barbara Budrich, 2003, n. 31, p. 71-95. Disponível em: https://www.pedocs.de/volltexte/2013/8108/pdf/PaedKorr_2003_31_Zander_Eine_Sache_um_ihrer_selbst.pdf. Acesso em: 30 de jun. de 2023.