

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARCELA MENDES SANTOS

O BALLET NO SÉCULO XIX: DECLÍNIO E ASCENSÃO NA
EUROPA DAS REVOLUÇÕES E DOS IMPÉRIOS

BRASÍLIA

2011

MARCELA MENDES SANTOS

O BALLET NO SÉCULO XIX: DECLÍNIO E ASCENSÃO NA
EUROPA DAS REVOLUÇÕES E DOS IMPÉRIOS

Monografia apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Ciências Humanas da Universidade de
Brasília para a obtenção do grau de
licenciada/bacharel em História.

Data de Defesa: 16 de dezembro de 2011

Resultado: aprovação com menção SS

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr Antonio José Barbosa
(Orientador)

Profa. Dra. Ione de Fátima Oliveira

Mestre Fabiana Francisca Macena

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Barbosa, Professor da área de História Contemporânea, pela dedicação em transmitir seus profundos conhecimentos, o que contribuiu de forma decisiva para a escolha do recorte histórico da pesquisa.

Gostaria de agradecer, também, o apoio ao longo da minha graduação, das amigas Míriam Bergo, Mariana Fioravante, Karolline Pacheco, Bárbara Manguiera e Cristina Magalhães, e ressaltar o importante e especial suporte de uma grande amiga, Stefanie Cavalcante, sempre me incentivando e guiando, tanto no lado pessoal quanto nos estudos acadêmicos.

Devo destacar que muitos dos meus conhecimentos prévios acerca do tema se devem à minha formação como bailarina e agradeço aos meus grandes mestres de ballet Lúcia Toller por minha formação pelo método da Royal Academy of Dance e Rodrigo Mena Barreto pelo método Vaganova, os quais admiro pela dedicação e entrega à arte da dança.

Agradeço a todos os integrantes do Projeto de Estudos Judaico-Helenísticos – PEJ, coordenado Prof. Dr. Vicente Dobroruka. Por meio desse grupo de pesquisa tive a oportunidade de ser agraciada com uma bolsa de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, ao qual agradeço igualmente, por terem me proporcionado embasamento para a prática científica, fundamental para a realização deste trabalho.

Finalmente, agradeço e dedico este trabalho à minha querida família, minha mãe Linda Rosa, meu pai Josenewton, meu primo Rodrigo e meu amor Túlio, que me incentivaram e proporcionaram o suporte emocional, o carinho e a paciência, fundamentais durante essa longa jornada.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo abordar a trajetória do ballet no longo século XIX, ao buscar motivações e intenções para as suas movimentações pela Europa. A dança teve sua importância aumentada gradativamente nas cortes europeias ao longo do período moderno, se tornando um meio de socialização e educação da etiqueta que os cortesãos deveriam apresentar. Busquei mostrar o espaço do ballet na França após a Revolução Francesa, com a ascensão da burguesia, que se preocupava com seu enobrecimento. Na primeira metade do século XIX houve muita agitação em alguns países da Europa, o que trouxe luz e renovação para o ballet em certos momentos, mas rejeição em outros, por ter muita identificação com o Antigo Regime. O declínio da aceitação do ballet na França foi crucial para que outros países o assumissem como forma de permanência das formas de governo mais fechadas, centradas no rei ou no czar, como na Dinamarca e na Rússia. Seguindo outro viés, a dança despontou para críticas de autoritarismo na Itália, perdendo espaço de exibição. Na segunda metade do século muitos dos artistas que lidavam com as construções dos ballets, passaram a buscar emprego onde houvesse público pelo continente. O Império Russo atraiu muitos artistas e conseguiu proeminência no mundo da dança ao fomentar o ballet. Para além da simples manutenção, o ballet foi adaptado à sua nova realidade, com tradições locais suscitadas por ideias nacionalistas e uma nova burguesia que procurava se legitimar. Dessa forma os russos reinventaram o ballet.

Sumário

Agradecimentos	3
Resumo	4
Introdução	6
Capítulo 1: Primeira metade do século XIX – A autoridade da França	9
1.1 O ballet até a Revolução Francesa – a ascensão da forma	9
1.2 A disciplina pode ser modernizada	14
1.3 A <i>Primavera dos Povos</i>	18
Capítulo 2: Em busca de refúgios	21
Capítulo 3: O grande ballet imperial	26
3.1 A entrada	26
3.2 Czares da dança	27
3.3 A “russificação” do ballet	30
3.4 O declínio do Czarismo	35
Conclusão	40
Bibliografia	42
Anexos	43

Introdução

A dança faz parte da história do homem e está presente nas mais diversas culturas, com diferentes graus de importância em cada sociedade. É usada como meio de comunicação, afirmação identitária e de expressão de sentimentos. Para as sociedades europeias modernas, o ballet adquiriu uma importância sem precedentes ao fazer parte da cultura de corte de muitos reinados. Ele foi um dos símbolos dessa cultura, foi motivo de discussões, na Europa ao longo do século XIX, acerca da sua importância e forma que, por vezes, implicaram em transformações e inovações. Nesse contexto, esta monografia tem o objetivo de analisar tais transformações e inovações que ocorreram no ballet durante esse século e também de investigar como as peças feitas nesse período apresentam reflexos da vida social e cultural europeia. Os vestígios possíveis de se apreender de cada ballet, entre aspectos como o ano, local e origem da história, a que país pertencia os artistas, podem apontar motivos de associações com danças regionais ou transferências dessa arte entre os países mais favoráveis à dança em cada momento desse longo século.

A França tinha uma influência cultural sobre o resto da Europa moderna que teve como auge a representação divina de Luís XIV – “o rei Sol”. E foi exatamente com ele que o ballet se expandiu por todo o continente e abriu um novo horizonte para a dança: da profissionalização. No primeiro capítulo, tratarei sobre o espaço do ballet na França, especialmente após a Revolução Francesa, quando um movimento burguês procurava manter vivo aspectos da vida dos nobres, enquanto o povo começava a fazer parte das transformações e incluir suas próprias percepções de mundo. Com isso, os conteúdos das histórias e a forma de dançar passaram a ter representações um pouco mais distantes daquelas que apresentavam as aristocracias. No entanto, houve ao longo do século XIX certo declínio da tradição de se fazer grandes peças de ballet na França e as inovações não foram suficientes para evitá-lo. O capítulo está centrado na procura por motivos que esclareçam a tendência de diminuição das produções de novos ballets e do interesse do público na França.

O ballet sobrevive até hoje e, portanto, o declínio na França não significou o fim desse estilo de dança. No segundo capítulo, será possível perceber algumas regiões da Europa em que essa tradição circulou e foi perpetuada. Com a burguesia em constante crescimento, é possível perceber que a cultura também passou a ser comercializada. Por

isso, muitos dos artistas, fossem bailarinos, coreógrafos, libretistas¹, cenógrafos, começaram a vagar pelo continente à procura de emprego. Os impérios que se formaram ou se fortaleceram na segunda metade do século XIX melhoraram o momento desses artistas, mas nenhum conseguiu tanto destaque, angariar tantos artistas e fomentar tanto o ballet quanto o Império Czar. Esse aspecto guiará o terceiro capítulo desse trabalho, buscando compreender como o czarismo abraçou essa linguagem como representação tão fundamental da cultura russa. Muito além da perpetuação de um meio de comunicação e expressão de arte, os russos reinventaram o ballet à sua moda.

As fontes históricas para esse trabalho se mostraram escassas ou de difícil acesso, mas também demonstram ser e conter interessantes informações acerca do tema. Isso porque na sua essência essa arte recorre à memória física, no corpo de seus artistas e expectadores. Portanto, é muito raro acessar seções completas sobre a história da dança das diversas partes do mundo numa biblioteca ou livraria. No entanto, talvez essa seja justamente a atração do tema: ainda há muito a se pesquisar, desvendar e descobrir.

O trabalho está baseado em algumas poucas cartas e livros da época, mas principalmente nas imagens, datas e nas histórias dos próprios ballets e artistas. A ideia de seguir pistas que os ballets possam ter nos deixado acerca do mundo em que foram concebidos será uma tarefa executada com o ímpeto detetivesco que norteia os trabalhos do historiador Carlo Ginzburg. O formato dos seus escritos traz uma noção de que é possível encontrar vestígios e rastros em fontes históricas que nos permitem “*saber bem mais a seu respeito do que ele [seu autor] resolvera nos dar a conhecer.*”². Ou seja, a mentalidade da época é tangível, ainda que parcialmente, e devemos ter “(...) *consciência de que o nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de fragmentos e de ruínas.*”³.

Não vou me deter, no entanto, apenas na micro-história. O objeto se apresenta amplo, bem como o recorte temporal, para explorar os aspectos culturais que permeiam várias regiões da Europa. Muito além, vou seguir um tipo de investigação que não está explícita em fontes como documentos escritos. Peter Burke acredita que principalmente a “História Cultural” não deve se prender à fonte, mas à indícios, como disse Gustaaf Renier.⁴ “O termo ‘indícios’ refere-se a manuscritos, livros impressos, prédios móvel,

¹ Assim como no teatro a história é escrita em forma de *roteiro*, no ballet dá-se o nome de *libreto*.

² Ginzburg, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício* – São Paulo: Companhia das Letras, 2007. – p. 10. Grifo meu.

³ Id., p. 40.

⁴ Burke, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem* – Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 16.

paisagem (como modificada pela exploração humana), bem como a muitos tipos diferentes de imagens: pinturas, estátuas, gravuras, fotografias.”⁵ Com indícios, posso encontrar fragmentos que indiquem uma idéia da mentalidade que os cercavam.

Ainda nesta linha, assim como Peter Burke, vejo que os aspectos culturais são importantes para compreender o tempo histórico e seus sujeitos, sem deslocá-los ou vê-los como pertencentes e participantes de categorias que não lhes dizem respeito. Utilizo tempo histórico dentro da noção de Reinhart Koselleck⁶, em que são condições essenciais para a escrita da história as categorias de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* tanto do sujeito pesquisado quanto do pesquisador. A partir da tensão e do confronto entre elas surge o tempo histórico, entrelaçando passado e futuro.

⁵ Id. Ibid.

⁶ Koselleck, Reinhart. *Futuro Passado* – Contraponto Editora, 2006.

Capítulo 1: Primeira metade do século XIX

A autoridade da França

1.1 O ballet até a Revolução Francesa – a ascensão da forma

As origens do ballet estão na Renascença, mas ele cresceu nas cortes europeias e tendo como base a etiqueta e os eventos políticos da aristocracia. A ligação forte entre o ballet e a aristocracia europeia resultou numa ligação também com os acontecimentos de longa ou curta duração no continente. Desde a Renascença as danças representam aquilo que a nobreza acreditava, ecoando uma autoimagem. O ballet teve influência ao longo da sua história da Renascença, do Classicismo francês, das revoluções (política, econômica, social e tecnológica), do Romantismo, do Expressionismo, do Bolchevismo, do Modernismo, da Guerra Fria. “Realmente é uma história maior”.⁷

Foi na Itália do século XV que o *balletti* passou a ser uma performance constante nas festas e consistia em passos graciosos e rítmicos em bailes e cerimônias. Muitas vezes, representava festas temáticas, com roupas celebrando deuses gregos, como grande parte dos temas renascentistas, em especial Apolo.⁸ Em 1463, Guglielmo Ebreo escreveu em Milão sobre festividades como essas.⁹ Quando Catharina de Médici se casou com o rei Henrique II em 1533, essa forma de arte foi introduzida na corte francesa. Essas performances reuniam formas que mais tarde se separaram, como o teatro, o canto, a dança, mas a mulher só participava de bailados, enquanto as apresentações só podiam ser executadas pelos intérpretes das diversões, os homens. Catharina soube tirar proveito dos divertimentos para dissipar tensões, fazendo com que possíveis disputas e desentendimentos dentro da corte se dissolvessem. Essa prática foi amplamente utilizada na corte daí em diante.

Um marco para o início da história do ballet como o conhecemos hoje com *mise en scène* é o famoso *Ballet Comique de la Reine*, de Balthasar de Beaujoyeulx, que em 1581 foi entretenimento do casamento da cunhada do rei Henrique III.¹⁰ Esse ballet entrou para a história ao inaugurar o gênero Ballet de Corte (*ballet de cour*) – antes dele, as danças eram caminhadas estilizadas. Apesar do crescimento visível e do gosto

⁷ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. Introdução, xxiv.

⁸ Enquanto deus da cura, profecia e música, ele simbolizava perfeição, beleza e harmonia e liderava as Musas. Terpsícore, musa da dança, e Apolo são o ideal dos bailarinos, inclusive pela origem divina deles.

⁹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 4.

¹⁰ McGowan, Margaret. *L'art du Ballet de Cour en France, 1581- 1643*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963. p. 43.

que reis e cortesãos estavam tomando por essa arte, havia cortesãos que achavam que esse entretenimento trazia gastos desnecessários ao reino. Um argumento religioso contra a dança era o uso profano do corpo, mas a tendência de divinização da dança foi promovida posteriormente pelos Jesuítas, achando que ela poderia concentrar as paixões e desejos humanos e redirecioná-los ao amor transcendente de Deus.

Muito mais do que *revelar a grandeza do universo* (como as obras neoplatônicas da renascença buscavam), as artes deveriam engrandecer os reis e rainhas dentro da atmosfera absolutista. Luís XIII soube colocar isso muito bem: ele escrevia histórias, fazia os desenhos de roupas e até mesmo interpretava o principal papel nos ballets, como o de Sol ou Apolo, reforçando a ideia do Direito Divino. Mas ninguém fez isso tão bem quanto Luís XIV, que estreou aos treze anos e praticava todos os dias com seu mestre de ballet, Pierre Beauchamps.¹¹ Foi sob o reinado de Luís XIV que o ballet assumiu significado importantíssimo para a aristocracia e se tornou símbolo e parte da identidade absolutista. Ele fez muito pela dança, em parte porque quando ele era criança passou pelo constrangimento de fugir de Paris pela revolta contra o absolutismo, o Fronde (1648 – 1653), e ao voltar com quinze anos fizeram um grande ballet para comemorar. No ballet *Le Ballet de la Nuit* de treze horas de duração, ele representou o Sol, assim como seu pai já havia feito. Essa apresentação foi lembrada ao se cunhar seu epíteto de “rei Sol”. O ballet era sua marca pessoal; ele usava-o como o seu “circo romano” e afirmava que funcionava melhor que presentes materiais a sua corte.¹²

Até então, não havia palco e a maioria das danças acontecia por entre os convidados, com traçados geométricos no centro da sala ou no meio de um pátio no jardim. O local reservado para as apresentações começou a sofrer mudanças entre o reinado de Luís XIII e Luís XIV. Cenógrafos passaram a elevar o local dos artistas, para que estes fossem mais bem vistos; as danças passaram a ter mais vida e dramaticidade nos palcos; por vezes se utilizava balcões para ver o desenho coreográfico de cima; os passos passaram a exigir mais do corpo, inovando com pernas elevadas, piruetas e saltos novos, avançando pelo espaço aberto. A ideia era simples: usar ilusão. Os cenários e as movimentações criavam cenas irreais para os expectadores, lugares onde pessoas e seres mágicos conviveriam e fariam coisas impossíveis para os humanos.

A corte de Luís XIV, como auge da “regulamentação” do comportamento de corte, da língua, também regulamentou a dança. Em 1661 ele fundou La Réal Académie

¹¹ Dunlop, Ian *Luis XIV* London: Pimlico, 2001. p. 10.

¹² Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 12.

de Dance, incluindo as mulheres e dizendo que seria um local importante para a guerra e a arte, já que a dança era (como a equitação e as armas) um exercício típico nobre.¹³ Seus mestres tinham privilégios e acesso direto ao rei, acabando com a autoridade da corporação que antes provia todos os artistas à corte e julgava que a dança era subordinada à música.¹⁴ O ballet também foi um meio de tornar a cultura francesa centro da Europa e ser mestre de ballet era, portanto, um grande posto. A ideia era centralizar a cultura francesa sob a autoridade real e substituir a antiga civilização humanista da Europa de base latina por meio da língua, arte, arquitetura, música e dança franceses, expandindo a influência artística e intelectual francesa.

O rei ordenou a codificação do ballet, permitindo escrever de fato todos os passos de uma peça de ballet. Essa notação que ficou conhecida como “*la belle danse*”, ou o “nobre estilo francês”, com destaque para as técnicas, roupas, máscaras, maquiagem e sapatos¹⁵. O ballet tornou-se uma dança social e se espalhou pelo continente com a codificação, ainda que esta ainda não fosse tão universal como na música.¹⁶ Aspectos de hierarquia das monarquias, com senso de gradação social, eram respeitados nesses códigos. Os homens não eram e não deveriam se portar igualmente na dança assim como em sociedade, pois haveria diferenças físicas e sociais que deveriam ser respeitadas, especialmente em relação às mulheres.

O ballet de corte logo deu lugar à ópera e a uma nova forma: o *comédie-ballet*. Era uma forma mais teatral do ballet e reuniu grandes mestres do teatro, dança e compositores, como Jean-Baptiste Molière, Pierre Beauchamps e Jean-Baptiste Lully.¹⁷ Eram peças satíricas, engraçadas e com histórias bem contínuas, com influência da *comedia dell'arte* e da tragédia italiana. *O Burguês Gentil* é um exemplo de comédia-ballet que ficou muito famoso. A criação da Real Academia de Música (que depois viria se chamar Ópera de Paris) em 1669 suscitou um período de grande dinamismo artístico e houve mais claramente a separação entre ballets para a corte ou para o teatro.

O século XVIII trouxe mudanças, não só no gosto ou na etiqueta. Cortesãos e reis tinham antes os principais papéis nas peças, mas na Ópera de Paris eles agora assistiam os profissionais. As danças sociais estavam se simplificando, enquanto a

¹³ Id. Ibid. p. 15.

¹⁴ O nome da corporação era Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers.

¹⁵ Desde então, já existem as cinco posições básicas dos pés, dada a importância deles – uma das poucas partes do corpo que podiam ser vistas. Os pés eram vistos até como forma de mostrar sensualidade.

¹⁶ Id. Ibid. p. 22.

¹⁷ Compositor italiano de origem pobre, que se tornou cidadão francês após uma carreira bem sucedida na corte de Luís XIV.

técnica profissional ganhava complexidade. Uma escola formal na Ópera de Paris se estabeleceu em 1713 na intenção de formar bailarinos profissionais, e continua a fazê-lo até hoje. A marca da etiqueta da corte foi mantida, por estar na essência dessa dança, mas os ímpetus humanistas do século XVIII também a atacaram como puderam. A intenção era deixar de lado a herança aristocrática do ballet francês com seus anjos, deuses e reis, e reformular a dança à imagem do próprio homem, na visão iluminista que crescia. Aliás, como veremos, muitos artistas tentaram fazer isso à sua maneira

Suécia, Espanha, Inglaterra, Dinamarca, Polônia, Rússia, Império Habsburgo, Estados germânicos, cidades italianas... Todo o continente tinha se curvado a *la belle danse* como símbolo da corte “mais civilizada”, mas à luz do novo século, as críticas também foram espalhadas por todo o continente e o modelo se tornou símbolo de decadência e declínio. A reforma era necessária e despontava em cidades como Viena, Milão e Stuttgart, mas só era bem vista quando apresentada com sucesso em Paris. Dois aspectos foram muito importantes: o lugar de crítica e audácia que as mulheres assumiram, tomando destaque nas peças; e o destaque que os descontentes com a aristocracia que buscaram nas formas populares um novo estilo, camponês combinado à pantomima. É quando se abre espaço para peças com arte e peso dramático nos libretos.

Os grandes nomes dessa renovação foram as damas do ballet Marie Sallé, Marie-Anne de Cupis de Camargo (*La Camargo*)¹⁸ e o importante mestre de ballet Jean-George Noverre, que de fato trouxe aspectos novos na técnica e na forma de pensar a dança. Seu livro, *Lettres sur la danse et sur les ballets*¹⁹, de 1760, fez críticas fortes para época, com ideias ambiciosas, como mudar a forma das roupas para a dança, até então ainda muito pesadas para executar certos movimentos, principalmente para as mulheres. Era um aspecto que trazia discussões de cunho social e político e estavam na base do desconforto iluminista com o Antigo Regime. Noverre queria ir além, com uma forma de falar pela alma e levar o público às lágrimas. Assim nasceu o *ballet d'action*²⁰, contando uma história sequencial, como uma série de pinturas, diferentemente do teatro, que pode fazer viagens temporais entre futuro e passado indiscriminadamente. Noverre

¹⁸ Sallé era virtuosa e conseguiu se manter longe dos galanteios comuns às artistas. *La Camargo* tinha técnica brilhante, comparável a dos bailarinos. Elas eram artisticamente rivais à época.

¹⁹ Noverre, Jean-George. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Paris: Éditions Lieutier, 1952. Na época, foi publicada em Viena, Hamburgo, Londres, Amsterdã, Copenhagen, São Petersburgo e, claro, em Paris. Havia planos de publicação na Itália, mas foram paralisados. Trechos foram traduzidos no jornal *Gazzetta urbana veneta* em 1794.

²⁰ Esse era o termo para os ballets que descreviam uma história, mas havia também os termos “ballet heróico”, “ballet trágico” e “ballet de pantomima”. Os termos existem e são intercambiáveis até hoje, mas usados para descrever ballets mais fortes, com lutas heróicas, e não qualquer ballet com história.

queria que seus ballets conversassem com o público numa mesma frequência, mas o povo não queria saber de uma arte elitista, que não a representava nem tinha nada a lhe acrescentar. Ao focar na pantomima, o *ballet d'action* era mais que uma nova forma de arte. Ele estava atrelado à ideia mais fundamental do iluminismo francês e poderia ser uma referência do homem moderno: se a pantomima pudesse cortar as relações sociais da dura sociedade francesa, traria o futuro da arte do ballet, baseada em movimentos diários de diálogos.²¹ Era realmente uma grande ambição para alguém que dependia da corte. Seus ballets fizeram sucesso na época, mas não seus escritos.

Tal reforma na dança viria cedo ou tarde. O absolutismo já não se sustentava mais e a Ópera de Paris estava falida na segunda metade do século XVII. Manobras de publicidade foram tentadas, mas quando o próprio rei apenas usufrui das mordomias do seu reinado, como Luís XVI, as rédeas de um absolutismo ficam soltas demais. Ele era indiferente ao ballet e à ópera e com isso as hierarquias estavam desorganizadas; o rei permitiu que a Ópera fosse ocupada de forma que os burgueses pagantes se sentassem nos melhores lugares, antes reservados à corte, que estava ficando em lugares piores. Essa simples mudança dentro do teatro exemplifica muitas das discussões da época.

No dia 12 de julho de 1789 a Ópera de Paris foi invadida por revoltosos que queriam que as apresentações fossem canceladas e não houve apresentação do ballet “*La Fille Mal Gardée*”²². As performances se mantiveram nos dias subsequentes, mas houve disputa política pela responsabilidade do teatro entre nobres, burgueses e os próprios artistas, mas o seu diretor na época, Pierre Gardel, conseguiu se manter entre tantas turbulências políticas, ficando no cargo até 1829. Ele se esforçou bastante para fazer peças do agrado de quem estivesse no poder no momento. Ele criou *L'Offrande à La Liberté* em 1792, com história extremamente patriótica e com retórica revolucionária e reformou partes do teatro para perder um pouco do luxo aristocrático. Festivais com motivos revolucionários promovidos nas ruas e nos teatros se tornaram uma constante, uma tradição, mesmo depois desse período. Mas a maior consequência da Revolução Francesa para o ballet diz respeito à imagem do homem. Muitos saudosos dos tempos clássicos de Luís XIV diziam que os homens estavam distorcendo a imagem nobre do ballet com muitos saltos e múltiplas piruetas, mas os mestres alegavam ser o atrativo para o público pagante. As mulheres mantiveram a ideia de Noverre, dramáticas, encantadoras e misteriosas – agora como protagonistas.

²¹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 79.

²² Ballet cômico muito representado até hoje com grande sucesso.

1.2 A disciplina pode ser modernizada.

As danças regionais influenciaram o ballet pelo continente a partir do momento em que as “nações” começaram a ficar mais evidentes; elas acabaram se tornando parte da tradição do ballet, com passos folclóricos. A valsa despontou como sensação primeiro nos bailes e depois nos ballets e foi importante na transição do ballet para o século XIX como símbolo romântico. Toques regionais revelaram o estilo popular por parte dos administradores dos teatros e mestres no período napoleônico. Ainda assim, sob o reinado de Napoleão a liberdade experimentada pelos artistas durante a Revolução lhes foi retirada e eles eram observados com olhos constantes e vigilantes.

Napoleão tomou medidas como a retomada da corte e a sua própria coroação, mas com um aspecto fundamental que o distanciou bastante do antigo regime, e o ballet é um perfeito exemplo disso. Na nova base social, mérito e riqueza significavam mais que berço e linhagem e heróis militares e famílias burguesas entraram para a classe dominante. A Ópera de Paris passou a ter o corpo de baile composto por bailarinos profissionais capazes de elevar o nível da dança e o motivo está na escola, que foi reorganizada para privilegiar os pupilos que tivessem melhores desempenhos, não os mais nobres. Uniformes agora eram obrigatórios e disciplina era importante para ser escolhido pelos júris e comitês, compostos de artistas para evitar favoritismos.

Napoleão queria reviver a grandiosidade francesa, e o ballet seria perfeito para tanto, mas com um conceito completamente novo e que seria o guia da modernização da arte: rigor profissional e ética meritocrática unidas a uma disciplina militarizada. E foi a partir desse ponto que a disciplina e o esforço passaram a ser as principais virtudes dos bailarinos.²³ Homens e mulheres se dedicavam para obter os melhores papéis e constantemente as mulheres se destacavam nas pantomimas e ao buscar mais suavidade, mas a tradição do homem ainda prevalecia, com seus movimentos acrobáticos. Seria necessária uma mulher que conseguisse reviver a antiga grandiosidade da dança numa nova linguagem; que achasse um novo ideal e estilo sem ignorar o passado; que combinasse a técnica masculina que atraía grande público, mas de forma elegante e feminina. Até então, e durante todo o período napoleônico, não houve ninguém que se adequasse à esse perfil.

Após a derrota de Napoleão, o conservadorismo reinou na Europa, através do que foi estabelecido em Viena, pelo menos até os primeiros movimentos de 1830. Na

²³Id Ibid. pp. 118-122.

França, as atuações de Luís XVIII e principalmente Carlos X foram extremamente duras para os mais pobres, lembrando o período de Luís XVI. Carlos X queria devolver as terras de volta aos nobres e garantir mais participação católica na educação, e chegou a dissolver as leis do período napoleônico. A virada que a Restauração de 1815 trouxe foi um ideário nobre de civilizar e a vida cultural corria com uma nervosa ansiedade, expressada abertamente na dança.²⁴ O Império Habsburgo tinha em suas mãos um domínio conservador legitimado e Viena era um centro extremamente rico em todos os sentidos, lugar onde a valsa era intensamente dançada e cruzamento cultural entre italianos, germânicos e franceses, cidade geográfica e historicamente importante na Europa. A França já não conseguia prover aos seus artistas, especialmente coreógrafos, motivação e inspiração para uma renovação, que se sentia necessária. A Revolução Francesa os excitou, mas os horrores da Revolução Industrial²⁵ e a falta de uma referência artística os desestimulavam. Assim, cresciam novos focos de arte como Viena e Milão e muitos artistas se mudaram de Paris. O ballet assumiu nesse período muito do estilo acrobático italiano, influenciando principalmente os homens.

“No continente europeu, a ligação entre a arte romântica e a revolução antecipada na década de 1820 só se tornou realidade durante e depois da Revolução Francesa de 1830. Isto também é verdade a propósito do que talvez possa ser chamado de visão romântica da revolução e estilo romântico de ser revolucionário, cuja expressão mais conhecida é o quadro de Delacroix *Liberdade nas Barricadas* (1831).”²⁶

O Romantismo já era um movimento claro na década de 1820 em algumas áreas artísticas, mas não tinha tido inserção no ballet. Ele surgiu de uma mistura do molde aristocrático francês com o tempero das virtudes italianas “selvagens”²⁷, com destaque no meio do caminho, em Viena. O estilo romântico da dança veio à procura das formas, linhas e proporções gregas, simplicidade e virtuosidade, longe dos sorrisos, grandes figurinos e muitas piruetas, e finalmente refinou as bravuras italianas. As mulheres passaram a se utilizar também de força muscular justamente para dar ilusão de leveza. Mas quem de fato conseguiu fazer isso foi Marie Taglioni, nascida em Estocolmo em 1804. Ela viveu nessa cidade num período símbolo das transformações burguesas.

²⁴ Id. Ibid. p. 138.

²⁵ Hobsbawm, Eric J. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 421.

²⁶ Id. Ibid. pp. 421-422.

²⁷ Como eram chamadas à época.

A família dela, de bailarinos e coreógrafos de origem italiana, participou de um movimento de velha-guarda que buscou manter tradições do Antigo Regime.²⁸ Seu pai fez parte de uma geração de mestres que se mantiveram leais a essa estética e ele buscou colocar sua filha nesse caminho. Com dificuldades para se manter na Suécia, Filippo Taglioni mandou a filha estudar ballet na Ópera de Paris enquanto percorria o continente de trabalho em trabalho. Quando se fixou em Viena, queria que a filha fosse a sua estrela, mas Marie Taglioni não tinha a beleza cultuada na época e tinha dificuldades na execução da técnica da “*belle danse*”. Desesperado, ele tomou para si a meta de transformar a filha. A dama se reinventou, treinava horas por dia, separando ensaios só para saltos, só para giros, só para adágios e, o seu grande diferencial, para a nova sapatilha de ponta. Com isso, uniu a técnica da dança como algo transcendental, como propusera Noverre, mas acrescentando a força italiana. Naquela época, os sapatos de dança não eram muito diferentes dos sapatos normais de andar na rua, mas ela reforçou os seus para ficar o máximo de tempo possível totalmente em cima dos pés e dar a ilusão de flutuar. Marie Taglioni era um sucesso, modelo para as bailarinas.

Apesar do sucesso em Viena, o mundo só a aplaudiria quando Paris aplaudisse, e em 1827 Taglioni estreou sua técnica nesta cidade. Ela uniu o ar aristocrático dos treinos de infância na França com a renovação de movimentação e ideias corajosas e impetuosos. Com ela e as coreografias de seu pai, o Romantismo no ballet se definiu. A literatura romântica aproximou do ballet como seu crítico pessoal. Gerações de poetas, escritores e artistas foram atraídos pela dança de Taglioni. Heine, Stendhal, Balzac, Théophile Gautier e Jules Janin todos escreveram sobre o ballet.²⁹ Poemas e histórias de Sir Walter Scott e E. T. A. Hoffmann, Victor Hugo e Charles Nodier foram inspiração para os mestres de ballet, além dos próprios Heine e Gautier terem escrito libretos de ballet.

O ballet *La Sylphide* estreou em 1830 com Taglioni como protagonista e foi baseado em *Trilby*, do escritor e poeta Nodier, que por sua vez se inspirou em uma viagem pela Escócia e pelos escritos de Sir Walter Scott; no ballet a sílfide assombra um jovem prestes a se casar e ambos perecem.³⁰ As sílfides fazem parte de uma longa herança de um mundo maravilhoso que inspirou coreógrafos desde o século XVI. Nodier atendia a uma conexão importante, tendo participado com seu pai dos anos

²⁸ Como Jean-François Coulon e Pierre Gardel.

²⁹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 151.

³⁰ Balanchine, George. *101 stories of the great ballets*. New York: Anchor Books, 1989. p. 459.

trágicos da Revolução e se horrorizado com ela, mas continuava a buscar a liberdade que ela prometera por meio do misticismo, fantasia e artes ocultas. Assim como muitos, escreveu sobre o suicídio, loucura, pesadelos, fantasmas e estado de êxtase induzido; a imaginação prometia salvação dos desapontamentos políticos. Chateaubriand também se voltara aos mistérios da arte gótica e escreveu em suas memórias sobre uma mulher imaginária, o “fantasma do amor”, e percebeu após assistir esse ballet que seu fantasma tinha um nome, *La Sylphide*. O tema escocês estava em alta, pela iniciativa nacionalista em prol da separação da Inglaterra.

O ballet *Giselle*, de 1840, tinha sua história baseada em três obsessões românticas – a loucura, a valsa e um cristianismo idealizado no passado medieval. A primeira parte é numa vila germânica medieval e a protagonista termina se matando por conta da sua loucura depois de uma desilusão amorosa; na segunda parte, no mundo dos mortos, as almas parecendo noivas a recebem e juntas enlouquecem o homem que a fez se matar. A história era bem comum na época, mas Gautier se uniu ao libretista Vernoy de Saint-Georges para escrever esse libreto, inspirado por Heine e Hugo, como um tributo ao Romantismo. Assim como Chateaubriand, ele tinha sua própria sílfide, a bailarina Carlotta Grisi, que ele insistiu que interpretasse sua *Giselle*.³¹

Sentimos que conhecemos *La Sylphide* e *Giselle* porque ainda são apresentados.³² São símbolos do Romantismo: de um lado o seu início com Chateaubriand e Nodier, de outro Gautier herdando o desencanto da geração anterior e apontando para a depressão de Baudelaire. Os românticos franceses inventaram o ballet como o conhecemos, fugiram da interpretação da história exata (como no teatro) e mudaram a arte que tratava de homens, poder e etiqueta aristocrática; de deuses clássicos e ações heroicas; ou de aventuras e estranhos eventos nas vilas. No lugar, era agora uma arte de mulheres devotadas a representar o interior enevado de mundos de sonhos e imaginação, e também o imaginário do Oriente.

Com as revoltas populares de 1830, Carlos X não conseguiu se manter e deixou a liderança para Luís Filipe. O “rei burguês” na França ascendeu por conta da revolta da classe média e dos trabalhadores, que esperavam mais do seu reinado. Revoltas ocasionais tomaram as décadas de 1830 e 1840 por causa das péssimas condições de vida e de trabalho, com crises econômicas constantes. Enquanto isso, a Áustria fazia o possível para silenciar o nacionalismo e o liberalismo crescentes que ameaçavam partir

³¹ Id. Ibid. p. 193.

³² Mas em versões muito diferentes das iniciais.

o Império, como Estados italianos que estavam tentando sair da opressão austríaca pela força. Pessoas com ideias socialistas fugindo dos seus países para outros na Europa ou indo para os Estados Unidos. Esse período viu crescer uma quantidade grande de ideologias. Muitas já existiam, mas agora elas começavam a tomar forma e, às vezes, meios de serem praticadas. Liberalismo, Republicanismo, Nacionalismo, Socialismo, Conservadorismo, muitos ideais se misturando, convivendo, ou não, e se espalhando. A dança folclórica era uma forma de cultura que estava contribuindo muito para o nacionalismo e sua visibilidade no ballet representava uma forma de sobrevivência.

1.3 A Primavera dos Povos

O público era atraído pela atmosfera sobrenatural, inclusive com novos mecanismos industriais, como a fumaça no palco³³, mas continuava sendo composto de nobres, ricos ou não, e burgueses, portanto, a maioria era conservadora ou liberal. Em seu conjunto, a cultura burguesa não era romântica, e sim mais devotada às ciências, que lhe fornecia meios de aumentar seus recursos. O romantismo não pode ser classificado como um movimento antiburguês, segundo Hobsbawm, apesar da revolta contra aos interesses egoístas burgueses terem fornecido aos artistas bastante inspiração. O Romantismo, na verdade, acabou por trazer uma nova visão da dupla Revolução e apesar de descontente com o resultado achava que seus ideais mereciam nova tentativa, não permitindo vitória burguesa, e sim popular.³⁴

As diversas insurreições por volta do ano 1830 deixaram os reacionários por toda a Europa amedrontados pela possibilidade de uma “Nova Revolução Francesa”. Um exemplo foi o Império Austríaco, onde Metternich conseguiu garantir governabilidade com uma política baseada na Igreja, no exército e na burocracia, mas foi essa imobilidade que trouxe novas revoltas em 1848, se tornando grande por envolver muitos nacionalismos sob um só Império. Essa história se repetiu em muitos lugares do continente, mas a Rússia parecia se segurar firme no seu modelo czarista. Após a pequena revolta de 1825, que pareceu ser suficiente para assustar demais e reforçar o conservadorismo.³⁵ As crises econômicas envolvendo produção e venda nos anos 1840 ampliaram o panorama para um descontrole geral e as más colheitas se

³³ As inovações da Revolução Industrial também influenciaram as artes, como a utilização de gás.

³⁴ Hobsbawm, Eric J. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. pp. 424- 425.

³⁵ Rapport, Mike. *1848, Year of Revolution*. New York: Basic Books, 2010. pp. 15-18.

seguiram constantemente a partir de 1845 em toda a Europa. Doenças, advindas ou não desse estado de miséria e fome, também se alastravam, principalmente a febre tifoide.³⁶

Os idealistas românticos, geração muito atrelada aos ideais dos anos 1820, se mantiveram fortes no início dos anos 1840, mas depois desse momento eles já estavam ficando ultrapassados. Para os bailarinos, trabalhar com o corpo além dos quarenta anos hoje já é bastante difícil (apesar de alguns conseguirem estender essa experiência e dançar bem até os setenta anos), mas na época era a idade em que os coreógrafos se consagravam, tendo parado de dançar profissionalmente muito antes. A aposentadoria de muitos veio no mesmo momento em que muitos outros fugiam dos seus países de origem à procura de patrocínio e público que entendesse a origem conservadora do ballet, mas também as suas mudanças românticas. Quando a Revolução de 1848 entrou em erupção em Paris e Guizot caiu do seu lugar de honra como Primeiro Ministro, o fino e transcendental ballet romântico já não podia ser uma atração para quase ninguém. Mesmo os ricos não podiam deixar de conter uma revolta numa fábrica para ir ao teatro.

Em um dos refúgios do ballet, Milão, foi onde houve o primeiro confronto daquele ano. Quando o absolutismo entrou em colapso no Império Austríaco, não faltaria muito para a Prússia. Mas nem todos foram atingidos com força. Espanha e Inglaterra tiveram problemas “pequenos”; Holanda, Dinamarca e Bélgica fizeram concessões antes que os revoltosos agitassem grandes massas; Suécia usou força para conter os revoltados, mas a brutalidade maior foi usada pela Rússia para conter qualquer possibilidade de insurreição. Nicolas I reforçou as fronteiras para evitar que o republicanismo francês chegasse. Ele se alarmava por conta de uma mobilização que se formava para liberar a Polônia da Rússia e constituir um Estado germânico. Ele sabia que seu país também estava crescendo bastante e começava a ser visado como ameaça, então, não era intenção do Czar atacar fora das suas fronteiras e provocar guerra. Havia uma possibilidade de aproximação com a Inglaterra, outro dos poucos que não estava sendo abalado: seria importante tê-la como aliada e uma guerra continental não ajudaria. A *intelligentsia* russa até então tinha via de troca com o governo, mas não mais a partir de 1848, momento que fez a Rússia se fechar e se empenhar em conter qualquer movimentação social.³⁷

Não houve país intocado pelos acontecimentos desse ano no continente, mas o grau de intensidade variou bastante. Os mais fortes movimentos foram na França, apesar

³⁶ Id. Ibid. pp. 48-50.

³⁷ Id. Ibid. Cap. 1 e 2.

do Império Austríaco ter sofrido mais. A questão social se tornara a mais importante arma política no século XIX, sendo essencial para garantir a governabilidade, bem como a questão nacional, e ambos foram necessários para desenrolar o período de revoltas. Liberais, nobres, clérigos, burgueses, artesãos, trabalhadores, estudantes, camponeses, mulheres, homens e até crianças tiveram seus papéis nos movimentos, mas como George Duveau disse era uma ilusão lírica de que todos conviveriam em paz.³⁸

A dança perdeu seu aspecto poético do Romantismo com tantos problemas sociais nos anos 1840 e 1850. Com o estabelecimento da Segunda República e depois do Segundo Império Francês, a dança passou a ter apelo sedutor maior e “construir uma cultura” – com assuntos populares, forma de controle social. Catharina de Médici controlava os nobres com o ballet, mas para controlar o povo era necessária uma forma que apelasse mais para a visão prática de mundo deles. Concertos ao ar livre, shows de mágica, teatro de bonecos, bailes à fantasia eram bem concorridos, mas as casas de shows de mulheres dançando provocativamente e até se prostituindo eram o ápice (foi quando surgiram o Folies Bergère e o Moulin Rouge). A Ópera de Paris manteve no seu repertório por algum tempo ballets como *La Sylphide* e *Gisèle*, mas não conseguiam novos sucessos; o ballet *Le Corsaire*, hoje um dos mais apresentados, não teve bom público ou crítica à época. Heroico, baseado num poema de Lord Byron, com música de Adam (compositor de *Gisèle*), o ballet tinha recursos para ser sucesso, porém os burgueses pagantes viam agora a dança apenas como um “mercado de garotas”.³⁹

A Primavera dos Povos fez brotar e crescer uma geração nova de artistas, com novos interesses, longe do imaginário romântico e mais próximo da observação e investigação social, de coisas reais, do Realismo. O ballet francês sobreviveu nas obras de Edgar Degas, que retratava o ballet e aqueles que lutavam insistentemente para manter uma ilusão. Documentou com Impressionismo o dia-a-dia, os exercícios extenuantes, a vida atrás do palco, as poses nem sempre perfeitas durante uma aula. É num borrão no fundo do quadro que se vê as ninfas quando a intenção era mantê-las lá, mas desaparecendo.⁴⁰ Franceses com bons empregos na Rússia mantiveram o ballet, apesar de diminuir a intensidade romântica das peças. No entanto, não foi isso que fizeram os dinamarqueses. Eles preservaram, usaram a memória e conservaram o ballet francês na sua grandiosidade com especificidades românticas.

³⁸ Id. Ibid. pp. 104-110.

³⁹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. pp. 172-174.

⁴⁰ Id. Ibid. pp. 174-175.

Capítulo 2: Em busca de refúgios

O bailarino August Bournonville era um ávido estudante de dança nascido na Dinamarca e chegou a estudar nos anos 1820 em Paris com o mestre Paul Vestris, grande nome no período. Quando ele retornou a Paris em 1834 e viu Marie Taglioni dançar tão esplendorosamente, ficou muito impressionado com a capacidade dela e a possibilidade de elevar a dança a tal nível. O bailarino comprou uma cópia do cenário de *La Sylphide* e assim que retornou ao seu país remontou o ballet numa versão própria e com outra música em 1836. Essa peça se tornou base da distinta e independente tradição escandinava. No século XIX, no entanto, suas obras eram pouco conhecidas fora da Dinamarca e quando eram apresentadas em outros lugares eram vistas como antiquadas e até rudes, feitas para um público moderno do remoto mundo escandinavo.⁴¹ Ele dirigiu O Ballet Real Dinamarquês de 1830 até a sua aposentadoria em 1877, e trabalhou também em Viena entre 1855 e 1856 e em Estocolmo entre 1861 e 1864.

Bournonville entregou o ballet romântico francês praticamente intacto ao século XX, quando companhias como o *American Ballet Theatre*, *Ballet de l'Opera de Paris*, *London's Royal Ballet* tiveram grande destaque recuperando suas obras. À exemplo de Noverre, Bournonville escreveu uma série de cartas sobre as técnicas do ballet francês de Vestris e Taglioni. Nelas, ele deixou claro seu entusiasmo com as inovações de lógica anatômica e dizia que o ballet só teria a mesma visibilidade do teatro e da música quando tivesse uma linguagem própria, como os dois, e que de fato fosse respeitada.⁴² Mesmo assim, ele percebia os excessos do ballet romântico francês e as suas limitações pessoais: ele teria mais sucesso na sua Dinamarca, longe dos grandes nomes, mas levando suas memórias. E mais, ele achava que o bailarino não deveria ser só o *porteur* da bailarina, mas que ambos deveriam ter papéis importantes e serem capazes de executar os mesmos passos.

Ser dinamarquês ajudou August a resguardar o ballet, pois ao longo do século XIX seu país passou de um poderoso território báltico a um Estado isolado na ponta da Europa. Para o ballet isso significou um mundo à parte, onde o estilo de Bournonville pôde sobreviver, como um abrigo para as turbulências do continente. O Romantismo na

⁴¹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 177.

⁴² Id. Ibid. p. 180.

Dinamarca foi muito inspirado pelo pensamento alemão, procurando redescobrir o folclore escandinavo, a mitologia nórdica e o período heroico da Dinamarca medieval. Além disso, o bombardeio britânico, a diminuição da importância naval, a perda da Noruega para a Suécia, a falência do Estado e a situação deplorável em que se encontrava a capital fizeram com que as obras românticas admirassem o passado glorioso. Bournonville se identificou mais com a segunda geração literária do romantismo dinamarquês, principalmente seu contemporâneo Hans Christian Andersen, reconhecido mundialmente por suas histórias infantis, mas nem tanto por sua ligação estreita com o ballet. Ele chegou a atuar em papéis de pantomima em ballets⁴³, e sua imaginação fluía pelo mundo da dança com influência do folclore, sempre escrevendo sobre fadas, trolls, elfos, ninfas, e todos os tipos de criaturas mágicas.

Bournonville tinha um extremo senso de moralidade, que buscava retratar em suas peças, mas quando visitou Nápoles o mestre achou o que faltava na sua terra, o calor. A vivacidade italiana deu novos ares a ele para fazer o seu ballet *Napoli*, que foi um sucesso e o início de um estilo próprio, que misturava a bravura masculina, a técnica francesa menos exagerada, moral e valores burgueses, heroísmo pelo mérito de lutar pela sobrevivência. Bem como os personagens, seus bailarinos tinham que ter coerência e ética.⁴⁴ No entanto, com suas viagens constantes, o mestre constatou que a Europa se perdeu a partir dos anos 1840 e se frustrou com a decadência de centros da dança, como Viena, Nápoles e Paris (dominada pelo can-can). Daí em diante suas obras tinham muitos toques nacionalistas, em primeiro lugar para garantir o apoio do rei à sua arte, e, em segundo, para não permitir que o materialismo que tomou a Europa acabasse com o interesse do seu público. August lutou contra políticos e economistas pela manutenção das artes e por direitos dos artistas, como direito a estudar, bons salários e boas condições de trabalho, bolsas de estudos.⁴⁵ Ele absorveu muitos bailarinos e professores que fizeram parte dessa diáspora do ballet, mas não acreditava nos resultados extraordinários que viu na Rússia em 1870, com artistas franceses juntando forças com a riqueza imperial.

Houve outro lugar que tentou sustentar a dança, mas não foi bem sucedido. Até o século XVIII, a Itália não era central na cultura do ballet, apesar de a ter “inventado”, mas sempre tinha sua presença marcada pela criatividade dos mestres de origem italiana

⁴³Id. Ibid. p. 185.

⁴⁴ Percebe-se sua ligação com o Kierkegaard; eles costumavam sair e tinham amigos em comum.

⁴⁵ Id Ibid. p. 203

e seu estilo acrobático impressionava, para o bem ou para o mal. É importante ressaltar que apesar da disputa em quase toda a Europa entre ballet e ópera, nas cidades Italianas tal conflito não existia mais, pois os dois já estavam separados, estabelecidos e tinham seus públicos próprios. Os bailarinos italianos eram fortes e confiantes, bons nas pantomimas e bons com acrobacias e isso ficou conhecido como estilo *grotteschi*. Diferente da França, eles não passavam por uma escola ou por uma refinação na corte para aprender etiqueta; pelo contrário, zombavam dessa maneira polida. A sua arte era marcada por um senso de liberdade, eles viajavam, eram independentes, mas com isso não havia uma unidade, uma “escola italiana” de ballet, daí não ter tanta visibilidade.

Na virada do século XVIII para o século XIX, muitos mestres italianos começaram a buscar uma identidade italiana de ballet e o primeiro a se destacar nesse caminho foi Salvatore Viganò. Ele foi formado no estilo francês “clássico” e junto com sua esposa começou a chocar quando adicionaram sensualidade e luxúria à pantomima, inspirados pela antiguidade – com performances longe do estilo camponês da época. O drama antigo evocava uma nova forma de dançar, muito mais dinâmica. Ele viajou e demonstrou suas ideias em Viena, Praga, Dresden, Berlin, Pádua, Veneza e Milão, mas foi só quando se estabeleceu nesta última em 1811 que seu talento teve maior força, pois a população da cidade sentia-se apenas enchendo os cofres de Paris e Viena, o que acendia ideias nacionalistas. Mesmo assim, as obras de Viganò não eram divertidas, e ficaram muito localizadas na realidade milanesa, que a abraçou. Mas o fracasso do estilo *coreodrama* de Viganò teve mais motivo econômico e político, pois após sua morte e a retomada do domínio austríaco na cidade o teatro La Scala teve seus recursos cortados e os levantes de 1820 e 1830 ajudaram a diminuir o interesse.

O ballet perdeu espaço nesse momento, mas não morreu, pois redirecionou sua intenção para a pedagogia e o ensino, com uma técnica própria. Carlo Blasis é tido como o fundador da escola italiana de ballet, porque seus escritos, incluindo um volumoso tratado sobre a técnica do ballet e outros trabalhos específicos sobre a pantomima, a dança, a arte, foram balizadores dessa nova técnica. Ele provou sua habilidade de ensinar quando dirigiu a escola de ballet do teatro La Scala de 1837 a 1850 e produziu uma geração de bailarinos extraordinários, reconhecidos pela técnica perfeita e a graciosidade do estilo clássico. Assim como Bournonville, Blasis dançou na Paris dos anos 1820 e se inspirou em Vestris; ambos gostavam do estilo novo do século XIX, mas estavam extremamente marcados pelo gosto “conservativo, mas nem tanto” do século XVIII, seguindo Noverre. A diferença entre eles, entretanto, está na

nacionalidade, e é justo o que o liga a Viganò: enquanto Bournonville engrandecia o período medieval do seu país, os italianos tinham obsessão com a antiguidade, e estavam também dentro do contexto do *Risorgimento*, o movimento de unificação que ganhava força no passado glorioso. Ele reforçava o estilo francês clássico, não o romântico de Taglioni, que não teve sucesso nas cidades italianas porque essa atmosfera etérea não combinava com a inflamação nacionalista. Os italianos chegaram a fazer suas próprias versões de *La Sylphide* e *Giselle*, mais voluptuosas e menos espirituais. Por isso mesmo, após os eventos de 1848 Blasis não conseguiu se manter no cargo e obteve trabalho em Varsóvia e Moscou, levando o seu estilo tão próprio, que foi abruptamente interrompido no seu país, para o leste europeu.

“As revoluções de 1848 e as guerras de unificação da Itália arruinaram o ballet italiano.”⁴⁶ Milão teve cinco dias de brigas nas ruas contra os austríacos; Piemonte tentou tomar a Lombardia; a Guarda Civil de Veneza se virou contra as forças austríacas, instaurando uma curta república; os Bourbon fugiram de Nápoles; os sicilianos declararam independência. No entanto, a força dos rivais e conflitos locais resultaram na restauração da autoridade. Foi apenas a partir de 1859 que a unificação deixou de ser um sonho distante, apesar dos piemonteses terem imposto a autoridade no lugar da França e Áustria, que perdiam território e liderança para os prussianos. Os reinos italianos não tinham uma unidade, eram vários dialetos, visões e intenções, e os primeiros reis pouco fizeram para mudar a disparidade marcante entre o norte rico e o sul pobre. A política e a cultura receberam um tom preocupante e beligerante.⁴⁷

Para o ballet isso tudo significou instabilidade. Muitos bailarinos e mestres pereciam na pobreza ou fugiam em busca de trabalho. Antes de 1848 a temporada de carnaval do La Scala tinha em média seis ballets, mas depois disso passou para três ou até dois. A ópera se reinventava com novos cantores estrelas e novos compositores, com influência até de Wagner, e se tornou um grande negócio, enquanto o ballet não era mais bem-vindo, era anacrônico. Depois da saída de cena de Blasis em 1850, pouco restou do ballet italiano. No entanto, os artistas insistiam em tentar fazer daquelas terras um lugar seguro para a dança. Nos anos 1860, 1870 e 1880, o coreógrafo Luigi Manzotti tentou mudar a situação com instinto melodramático e político, apesar da sua limitada habilidade para dançar. Seus espetáculos tinham apelo nacionalista ao se

⁴⁶ Id. Ibid. p. 227

⁴⁷ Id. Ibid. p. 230

inspirar em insurreições locais imaginadas ou ocorridas e ao aplicar sua extravagância no sustento do *progresso* – contra o *regresso* – dentro do contexto realista.

A obra-prima de Manzotti foi *Excelsior*, de 1881, o ballet de maior sucesso na Itália (entre todos já feitos até hoje) e que expressa bem suas preocupações. A história começa na Inquisição Espanhola do século XVI (que torturou os italianos) e vai até a criação do túnel de Mont Cenis em 1871, ligando Itália e França. Os personagens principais são a Luz, a Escuridão e a Civilização (prima ballerina), mas reúne também a Invenção, a Harmonia, a Fama, a Força, a Glória, a Ciência, a Indústria, entre outros, e fala, por exemplo, da invenção do navio a vapor, do telégrafo e da eletricidade. Há dança árabe, indiana, chinesa, turca, inclusive uma “Quadrilha das Nações”.⁴⁸ Apesar de articular bem desenhos coreográficos que reuniam muita gente, obtendo efeito visual, ele não era bom coreógrafo, deixando seus bailarinos livres para mostrar o que achavam que eram suas melhores habilidades. A consequência foi a perda de conexão com a base do ballet italiano de Blasis. Ele publicou o libreto de *Excelsior* e várias companhias no mundo o encenaram. Depois disso, Manzotti foi além, com uma produção de seiscentas pessoas, *Amor – Roma ao contrário* –, mas não teve receptividade e foi sua ruína. A sua influência permaneceu, mas o ballet já tinha sido prejudicado pelas rupturas de Viganò e Blasis e pela instabilidade financeira que assolava a vida política e cultural italiana.

A decadência do ballet italiano aconteceu pela sua fragilidade e porque tinha um senso aristocrático, incomum na Itália, a despeito do sucesso da ópera, que sofreu muito, mas tinha talentos como Verdi e Puccini e dependia menos da aristocracia. Não é de se estranhar que o ballet fosse mais fraco nas regiões italianas e germânicas, por conta das unificações tardias e a falta de uma aristocracia ou corte que o sustentasse. No século XVIII, cortes germânicas importavam ballets, mas com o nacionalismo emergente, o militarismo prussiano e a nova classe média, o ballet não teve espaço, principalmente por carregar tanto apelo francês. Assim como na Itália, a música e a ópera tiveram mais destaque, enquanto o ballet escorregava para os concursos, acrobacias e danças lascivas.⁴⁹ Mas a “revolução” que Manzotti promoveu precipitou sim uma renovação radical no ballet: não na Itália, mas a quilômetros dali, na Rússia. Enrico Cecchetti foi o grande responsável por isso, pois visitou o império como um dos melhores bailarinos de Manzotti e em 1887 aceitou a proposta de ser o segundo mestre de ballet dos teatros imperiais do czar, ao lado de Marius Petipa.

⁴⁸ Id. Ibid. p. 232

⁴⁹ Id. Ibid. p. 240

Capítulo 3: O grande ballet imperial

1.1 A entrada

Enrico Cecchetti manteve o posto de mestre de ballet do czar durante quinze anos, até 1902, e de 1910 a 1918 ele trabalhou na companhia *Ballets Russes* do empresário Sergei Diaghilev. Mas ele não foi sozinho para a Rússia, na época chamou-se de “invasão italiana” o movimento de tantos bailarinos para lá, incluindo grandes nomes como Virginia Zuchi, Pierina Legnanie e Carlota Brianza. O ballet russo deve muito da sua grandiosidade à queda da arte italiana, mas seria necessário que a corte russa, com sua confiança e disciplina autocrática, elevasse a bravura e virtuosidade italiana em arte sublime, e o responsável por esse refinamento foi o francês Marius Petipa. É necessário, antes, entender os esforços que levaram o ballet à Rússia czarista.

Até o século XVI, a Rússia era um país isolado com as suas próprias tradições, muito distintas daquelas seguidas na Europa. A partir da instauração do Império Russo, Pedro I tentou ocidentalizar a cultura do seu país e se tornou o modelo dessa mudança. Não tinha barba, considerada sinal de masculinidade pelos ortodoxos, vestia roupas ocidentais, transitava por cidades germânicas e holandesas com frequência e mandou construir a cidade com molde europeu, São Petersburgo. Sua intenção era europeizar a imagem da Rússia e ser o seu Luís XIV, inclusive na construção de símbolos e na rigidez da hierarquia social. Portanto, o ballet chegou à Rússia por meio de mestres franceses e italianos que eram contratados para ensinar ballet às crianças e as últimas danças de bailes e cerimônias europeias aos adultos, no sentido de ensinar etiqueta para a corte e todos os nobres, inclusive com uma compilação de livros de boas maneiras.

Desde o início, o ballet esteve ligado ao projeto de ocidentalização que fez parte de gerações na Rússia e, portanto, não era visto como arte precisamente. Essa transformação não foi fácil, pois séculos de cultura são difíceis de ser substituídos abruptamente. Para muitos, aquelas maneiras não lhes diziam respeito e raramente conseguiam interpretá-las de forma convincente. Foi importante achar alguma conexão com a realidade russa e o ballet foi inserido não só na corte, mas também nas áreas militar e religiosa. A dança era obrigatória para os cadetes, o que remontava à tradição europeia de unir esgrima e dança. Quanto à religião, a dança veio somar com a tradicional opulência teatral da Igreja Ortodoxa, que acrescentou formações e diferentes meios de entrada e saída das liturgias. Outra forma de expandir a aceitação foi ampliar o

acesso a espetáculos, construir novos teatros e ter artistas e mestres realmente bons, atraídos por bons pagamentos e condições de trabalho nos teatros de São Petersburgo.

Catharina II criou os três Teatros Imperiais da capital⁵⁰, mas havia um costume que ajudou a expandir o hábito de ir ao teatro. Os donos de terras faziam pequenos teatros em suas posses e usavam seus servos como artistas e público, dependendo da hierarquia. Esse fenômeno social e político visava dar continuidade ao refinamento dos nobres, mantendo o contato com arte. O teatro de servidão não durou muito, mas influenciou bastante a visão russa do ballet, pois daí em diante os bailarinos geralmente eram servos, ou os filhos deles, ou órfãos, ou seja, vinham de camadas sociais baixas. Eles eram “civilizados” à custa do Estado, como na Escola de Ballet Imperial na capital, onde as aulas incluíam assuntos acadêmicos e religiosos e os estudantes eram ranqueados e uniformizados. Depois de graduados, eles deviam dez anos de serviço ao Estado em qualquer função, precisavam de permissão para sair da cidade e casamentos deveriam ter o aval de superiores. Isso não significava vida difícil, pois muitos eram protegidos, ganhavam bons presentes, faziam bons casamentos – eram devotos ao czar.

3.2 Czares da dança

O século XIX foi marcado pelo sentimento de fazer algo especial com o esforço dos bailarinos russos, torná-los únicos. Em 1801, o mestre de ballet Charles-Louis Didelot, que fora treinado pelo próprio Noverre, assumiu a direção do Ballet Imperial de São Petersburgo. Ele se apresentou como uma afirmação do antigo, com sua formação rígida e voltada a engrandecer *la belle danse*, e muito do seu sucesso ocorreu pelo horror que a Revolução Francesa causou na aristocracia russa. Mas, na verdade, o mestre se mostrou mais do que somente uma exaltação do antigo regime. Junto com o libretista Príncipe Alexander Shakhovskoi e o compositor veneziano Catterino Cavos, ele fez parte de um movimento de criar um novo “teatro nacional”.⁵¹ Não significava a rejeição do estilo do ballet francês, mas produzir grandes estrelas russas, ao invés de um corpo de baile para acompanhar estrangeiros. Considerando o alto custo das contratações das celebridades de fora do país, as autoridades imperiais apreciaram bastante esse esforço.

A invasão napoleônica a Rússia em 1812 trouxe mais motivação para esse projeto, pois a vitória russa mostrou transformações políticas e sociais. Na guerra, ficou

⁵⁰ Inclusive o famoso Mariinsky, hoje sede do Ballet Kirov.

⁵¹ Id. Ibid. p. 255

claro que a aristocracia estava dividida, enquanto os camponeses lutaram bravamente para defender sua terra e sua religiosidade. A lição que ficou para muitos foi que a corte afrancesada estava fraca e que o povo representava a Rússia *real*, não a nobreza. A corte também percebeu sua fragilidade e se empenhou para recuperar seu lado russo. Para a dança esse foi um momento de reviver, relembrar e incorporar as danças folclóricas. No início dos anos 1820, Didelot montou uma série de ballets com temas russos, como *O Prisioneiro do Cáucaso* de 1823, feito a partir de um poema de Alexander Pushkin. Se o ballet tinha ar francês, os papéis principais já eram apresentados por russos e a bailarinos Avdotia Istomina se destacou e atraiu a atenção de escritores e artistas, incluindo Pushkin e o dramaturgo Alexander Griboyedov. Os dois tiveram uma relação de amor e ódio com o ballet, pois ambos foram atraídos à capital pelo glamour da corte, mas tinham desprezo pela posição subserviente da Rússia. Representaram suas visões nas suas obras, como Eugene Onegin de Pushkin, onde o ballet é visto como parte do mundo vazio de sentido que conquistou o protagonista.⁵² Istomina apareceu com beleza bem russa e conquistou os escritores ao representar os papéis russos que Didelot coreografava. Ele abriu as portas para as características importantes para definição identitária. Com o mestre e a bailarina, a ideia de que o ballet ocidentalizaria os russos virou de ponta cabeça e o “transformar o ballet russo” seria uma marca do século, mas isso não foi tão fácil quanto pareceu no início.

A dificuldade que se tornou um verdadeiro empecilho surgiu em 1825. O momento nacionalista, que na Rússia se fortaleceu no pós-1812, foi perdido em função de uma tentativa de golpe de alguns nobres e intelectuais no início do governo de Nicholas I. O czar se voltou novamente para o modelo fornecido pela Europa e não queria correr riscos, portanto, sua reação foi brutal. Matou ou exilou os “dezembristas”, como eles ficaram conhecidos, reforçou a censura, restringiu viagens, expediu mandatos de prisão arbitrários, estabeleceu a Terceira Seção (polícia secreta), que chegava a fazer cinco mil denúncias por ano. Foi essa experiência no momento de ascensão do czar que o fez tomar rumos reacionários durante todo o seu reinado.⁵³ A nascente *intelligentsia* recuou para clubes privados e sociedades e circulava seus trabalhos clandestinamente.

A Rússia se fechou e se isolou dos exemplos das nações que lhe formavam e a corte voltou a ser uma simples imitadora de rituais franceses rígidos. O ballet francês romântico chegou com força e insistência, e a dama Marie Taglioni ficou durante cinco

⁵² Id. Ibid. p. 258.

⁵³ Rapport, Mike. *1848, Year of Revolution*. New York: Basic Books, 2010. p. 16.

anos na capital. Mesmo assim, nunca mais o ballet francês ficou confortável no país, sempre havia sussurros de que o “ballet nacional” era melhor. Todos abaixavam a cabeça para essa forma estrangeira, mas só para não tê-las cortadas por desobediência. O temor de um possível levante do campesinato estava sempre na imaginação da corte, além de possíveis dissidências das diversas nacionalidades que a Rússia abrangia, especialmente os poloneses.⁵⁴

Em 1836, o escritor Peter Chaadaev teve uma mostra do que acontecia com aqueles que ousavam soltar sua voz. Simpático aos dezembristas, ele publicou sua *Primeira Carta Filosófica*, ridicularizando o atraso da Rússia, dizendo que o Império não tinha tradição ou ideia própria, só barbarismo, superstição e dominação estrangeira. Ele foi preso e declarado insano, passando posteriormente para um asilo.⁵⁵ Não houve paralelo no ballet; a corte continuou vivendo no seu mundo de contos de fadas, que se aprofundou após 1848. Com o turbilhão pelo qual a Europa passava, há de se notar que o ballet romântico dos anos 1820 e 1830 tiveram espaço para continuar sólido na Dinamarca com Bournonville e na Rússia, com a corte conservadora fechando as fronteiras e aproveitando para contratar grandes nomes da dança por muito menos.

No final de março do ano revolucionário, o czar banuiu publicações relacionadas às revoltas europeias, ordenou que os russos espalhados no mundo retornassem, impediu que qualquer russo deixasse o Império ou que estrangeiros adentrassem, a menos que tivessem sua permissão. Os intelectuais tinham que ser comedidos. Nicholas chegou a fazer alguns decretos que melhoravam um pouco a vida dos servos, para que ficassem quietos.⁵⁶ Em 1849, a repressão aumentou e houve um incidente com um grupo de intelectuais de São Petersburgo, do qual Dostoievski fazia parte. Não era uma organização revolucionária, mas tinha integrantes que incitavam camponeses. Todos foram presos e julgados à morte ou exílio, que foi o caso de Dostoievski.

Não é possível dizer que houve uma revolução na Rússia em 1848 nos moldes das outras que ocorreram no resto da Europa, mas o regime czarista teve uma vitória pírrica e a fachada de estabilidade estava prestes a desabar.⁵⁷ Seu sucessor, Alexandre II, teve que resolver a situação que culminou na Guerra da Crimeia, mas a opinião internacional já se posicionara pelas minorias e pelos impérios que vinham sendo atacados pelos russos. Nos anos de 1850 e 1860, a nobreza russa tinha como inimigos a

⁵⁴ Id. Ibid. p. 10

⁵⁵ Id. Ibid. p. 9

⁵⁶ Id. Ibid. p. 102

⁵⁷ Id. Ibid. p. 103

coalizão que lutou contra o Império na Guerra da Crimeia e os revolucionários dentro da fronteira, que concluíram em sua maioria que alcançariam seus objetivos por meio da violência.⁵⁸ A emancipação dos servos feita em 1861 por Alexandre II inspirou debates e uma onda de otimismo, principalmente da oposição, que sentia a fundação autocrática se enfraquecer. Contudo, as reformas do czar não corresponderam à ansiedade da sociedade e as críticas ao ballet, enquanto representante do Império, aumentaram. Em 1863, o escritor M. E. Saltykov-Shchedrin a atacou dizendo:

“Eu amo o ballet por sua consistência. Novos Governos se levantam; novas pessoas aparecem na cena; novos fatos aparecem; modos de vida inteiros mudam; a ciência e a arte seguem essas ocorrências ansiosamente, adicionando ou às vezes mudando sua própria estrutura – só o ballet não sabe nem ouve nada... Ballet é fundamentalmente conservativo, conservativo ao ponto de esquecer de si mesmo.”⁵⁹

Na busca de novos caminhos, muitos artistas investiram no Realismo Russo. A literatura tinha Turgenev, Dostoievski e Tolstoy, o teatro tinha Alexander Ostrovsky; a pintura tinha Ylia Repin; a música tinha Mussorgsky, Borodin, Balakirev. Numa tentativa de se encaixar, o mestre de ballet Saint-Léon criou em 1864 *O Pequeno Cavalo Corcunda*, baseado num conto russo, com música de Cesare Pugni e figurinos inspirados nas roupas dos camponeses, cabelos soltos, tiaras típicas e passos folclóricos. O ballet terminava com um número contemplando cossacos, karelianos, tártaros e samoiedas. O público adorou e ele criou em 1867 *O Peixe Dourado*, inspirado num poema de Pushkin. Não obstante, tais esforços não convenceram a todos; alguns diziam que tais ballets eram arma de propaganda, manipulada por estrangeiros, feitos por coreógrafo francês, compositor italiano e executados por músicos germânicos.

3.3 A “russificação” do ballet

Quem tentou mudar a situação de insatisfação com o ballet foi o francês Marius Petipa, que veio de uma família de artistas itinerantes e chegou a estudar ballet com o mestre Auguste Vestris em Paris. Sua trajetória não ia muito bem quando, em 1847, ele e seu pai obtiveram cargos nos Teatros Imperiais russos com a ajuda do seu irmão famoso, Lucien Petipa, um dos primeiros bailarinos da Ópera de Paris e bailarino do papel principal na estreia de *Gisèlle*. Marius chegou a São Petersburgo desconhecido, com remuneração baixa, à sombra do grande mestre da época, Jules Perrot, o seu

⁵⁸Id. Ibid. p. 104

⁵⁹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 262

compatriota mais velho e ilustre. Perrot tornou o ballet francês romântico algo suntuoso, o engrandeceu à sua maneira, assim como Bournonville na Dinamarca. Suas grandes obras foram *Esmeralda*, inspirada em *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, e *La Dryade*; ele se valia de muitos efeitos espetaculares das inovações industriais e contava com um número muito grande de bailarinos no corpo de baile. Petipa foi influenciado pela visão romântica que Perrot conseguiu salvar nas cortinas russas, mas também pelo sueco Pehr Christian Johanson, que foi aluno do próprio Bournonville, e um polonês famoso pelas coreografias de danças polonesas, húngaras e ciganas, Felix Kschessinsky.

Ele viveu nessa incubadora cultural que eram os teatros russos aprendendo com seus colegas tudo sobre o ballet do Império russo, inclusive a burocracia. Ele nunca deixou de “ser francês”, se manteve católico e nunca aprendeu a falar a língua local, pois sabia que isso era sinal de prestígio entre a corte. Cultivou seus laços com a França, especialmente com seu irmão, que ascendeu a mestre da Ópera de Paris e lhe mandava material cênico. Em 1862, *A Filha do Faraó* foi seu primeiro sucesso, com música de Pagni e libreto inspirado em *Le Roman de la Momie*, de Théophile Gautier. O ballet era bem romântico, ambientado no Egito, talvez estimulado pela criação do Canal de Suez. Contemplava tudo que os realistas mais odiavam no ballet, o maravilhoso e irreal, mas foi assim que Marius foi promovido a um dos mestres de ballet do Império.

Cortesão exemplar, os primeiros trabalhos que Petipa produziu seguiam a fórmula estabelecida, mas com o passar do tempo ele construiu sua marca. O primeiro exemplo foi *La Bayadère*, que tinha como tema principal atração romântica pelo Oriente, neste caso a Índia. O último ato, “O Reino das Sombras”, era uma dança inovadora e virou símbolo do seu estilo. Inspirado pelas ilustrações de Gustave Doré do *Paradiso* da *Divina Comédia* de Dante, o ato apresentava um sonho induzido por ópio, em que dançavam sombras de mulheres mortas. Na dança inicial, sessenta e quatro bailarinas⁶⁰ faziam a mesma sequência simples⁶¹, serpenteando pelo palco até completar várias filas, num visual impressionante. Ele evocou a fragilidade e fascinação individual das sílfides românticas numa forma mais grandiosa e russa de se expressar, expandindo a estrutura coreográfica. Os passos eram franceses, mas as combinações eram um aspecto central das danças folclóricas transformado em arte formal da corte russa.

Essa russificação foi alcançada plenamente só após a ascensão de Alexander III em 1881, que divergiu dos seus antecessores ocidentalizados. Pela primeira vez em dois

⁶⁰ Hoje são só trinta e duas.

⁶¹ Levantar a perna esticada atrás muito alto uma vez e dar dois passos à frente.

séculos, a língua franca na corte não era o francês, mas russo. Ele dizia que era um russo de verdade, cultuava a sua religião fortemente e encorajava os homens a deixar a barba crescer como ele, além de ter se voltado para Moscou, que tinha menos aspecto afrancesado. Em 1882 Alexander III iniciou grande reforma nos Teatros Imperiais, que monopolizavam e cobravam enorme porcentagem da arrecadação de teatros privados. O dramaturgo Alexander Ostrovsky criticava o sistema, dizendo que em São Petersburgo os teatros serviam somente à corte e em Moscou aos mercadores, que eram “muito europeus nas roupas, hábitos e costumes”.⁶² Os conselheiros alarmaram o czar que a liberdade nos teatros poderia ir de encontro com o sistema autocrático e causar movimentos políticos, porém as reformas do Imperador não eram um gesto liberal, mas conservativo e nacionalista, para fortalecer a autocracia da Rússia. As consequências para o ballet foram o aumento de salários e dos ingressos nos Teatros Imperiais e a explosão dos teatros de subúrbio, acentuando as diferenças entre alta e baixa cultura. Agora ambas teriam espaço para os artistas e diretores locais, como o compositor Piotr Tchaikovsky. O novo diretor dos Teatros Imperiais, Ivan Vsevolozhsky, tinha gostos extremamente europeus e parecia inapropriado para a tarefa de “russificar”, mas ele era como um advogado do Império. Ele não demitiu Petipa ou o mandou construir ballets folclóricos, mas o afastou dos artistas estrangeiros.

A reforma nos teatros incentivou artistas de rua e coincidiu com o período áureo de Manzotti na Itália. Os artistas italianos acharam espaço nesses teatros de subúrbio e atraíram um público fiel e entusiasmado, indo de encontro com a intenção de Alexander III de promover os aspectos russos. Os artistas da invasão italiana eram queridos entre o populacho burguês criado pela industrialização e pobreza no campo. Os espetáculos ficaram conhecidos como *ballets-féeries* e os críticos se dividiam entre os que diziam ser uma boa oportunidade de fugir dos ballets de corte em busca de algo mais moderno e acessível e os que estavam horrorizados e reclamavam de decadência e da democratização do oeste que estava invadindo o sistema russo, com um “ballet de circo” com flexibilidade e gestos rígidos, como verdadeiras máquinas. Tchaikovsky, Vsevolozhsky e Petipa se mantiveram céticos quanto à qualidade e o sucesso das *féeries*, mas era inegável que estavam perdendo um público importante para elas, a nova classe média e os burgueses. Dessa confusão nasceu o primeiro ballet de fato russo, *A Bela Adormecida*.

⁶² Id. Ibid. p. 271

Em 1888, Vsevolozhsky escreveu um libreto de *La belle au bois dormant* de Perrault, desejando fazer mise-en-scènes no estilo de Luís XIV, e deu início a sua parceria com Petipa e Tchaikovsky. Críticos disseram que o ballet era de gosto popular apenas para vender ingresso, e de fato o era – não apenas pelo dinheiro, mas para atrair o público. Esse contra-ataque às *féeries* no seu próprio jogo trouxe novo contexto, longe do Romantismo que reinava com temas exóticos, trágicos e fantasmagóricos. A Bela Adormecida era baseada no classicismo das grandes cortes do século XVII e a princesa seria salva pelo príncipe que faria bom reinado, o Rei Sol, algo sugestivo. A história era simples, sobre a corte e suas cerimônias e celebrações. Petipa pesquisou bastante sobre o século XVII e Vsevolozhsky não poupou custos no cenário e nos figurinos.⁶³

A peça contava com vários personagens de Perrault, mas a apoteose era a visão de Apolo no final, com figurino igual ao que Luís XIV usou. Os presentes das fadas para a princesa, a beleza, graça, dança, música, canto e inteligência mostravam uma civilidade nobre de berço, elevando o *ballet-féerie* a arte clássica. Marius aproveitou suas oportunidades e, apesar de não gostar da técnica italiana, ele a aprendeu e refinou. Uma longa sustentação nas pontas dos pés das bailarinas era algo italiano, mas ele transformou numa metáfora da força do personagem, um teste de liberdade. Ele se uniu aos inimigos e contratou Carlotta Brianza para Aurora e Enrico Cecchetti para o bruxo Carabosse e o Pássaro Azul para ter maior acesso às suas habilidades. O impacto do ballet no público foi sem paralelos. Os passos e nuances de corpo sobressaíam e a mise-en-scène estava misturada à dança, dando fluidez às coreografias. Estas eram difíceis, provocando reclamações dos bailarinos, e a chave para entender essa dificuldade está na música. Eles estavam acostumados com ritmos e estruturas mais simplificadas como as de Pugnani, Minkus, Adam ou Delibes, que seguiam os bailarinos em seus movimentos, como os pianistas correpetidores nas aulas de ballet, mas Tchaikovsky fazia o contrário. Os artistas tiveram que se esforçar para não parecer que desesperados atrás da música, mas dançando com ela. Desafiado pela música, Petipa se tornou um grande coreógrafo, seus bailarinos não podiam errar, pois a movimentação era dinâmica.

Alexander III não percebeu a grandiosidade do que acontecia no seu Império, mas, nos anos seguintes, o sucesso de *A Bela Adormecida* correspondeu a mais da metade das apresentações de ballet. Modest Tchaikovsky, irmão do compositor, chegou a comentar com ele “O seu ballet virou um tipo de obsessão... as pessoas não se

⁶³ Id. Ibid. p. 275

cumprimentam mais dizendo ‘Como vai?’. No lugar, eles perguntam ‘Você viu *A Bela Adormecida?*’”.⁶⁴ No ano seguinte, o time Tchaikovsky, Vsevolozhsky e Petipa fez um novo *ballet-féerie*, *O Quebra-Nozes*. A história tem elementos de tradição francesa, germânica e russa do natal, com doces encantados, bonecos soldados e a nevasca do natal do hemisfério norte. Havia danças de várias nações e, dando continuidade a absorção de italianos, o papel principal de Fada Açucarada foi de Antonietta dell’Era. Várias cenas chamaram atenção por ter pouco do ar formal típico de Petipa, e isso ficou bem evidente na cena dos Flocos de Neve. Quando os ensaios começaram, o coreógrafo ficou doente e deu lugar ao segundo mestre, Lev Ivanov. Até hoje, não se sabe ao certo quais coreografias cada um fez ou modificou, o ballet é uma miscelânea. Ivanov era bem quisto, vinha de origem humilde⁶⁵ e falava a língua dos seus colegas. Ele foi o primeiro grande coreógrafo russo, mesmo sem ter tido a confiança e reconhecimento de Petipa. Nos Flocos de Neve, se percebe uma espontaneidade, com passos e formações que lembravam folclore e danças da Igreja Ortodoxa. Mesmo com esforço, o ballet não foi o sucesso esperado e logo saiu do repertório.

Ivanov tem grande responsabilidade no sucesso da versão que conhecemos do ballet mais famoso de todos, *O Lago dos Cisnes*. O ballet foi um fracasso na estréia no Teatro Bolshoi⁶⁶, em Moscou. Nos anos 1870, o responsável pelo teatro Vladimir Begichev encomendou música de Tchaikovsky para o ballet que estava organizando e provavelmente ele escreveu o libreto com inspiração no folclore germânico e contos de fadas, talvez inspirado na ópera *Lohengrin* de Wagner.⁶⁷ Obscuro, violento e trágico, o ballet foi coreografado por Julius Reisinger e teve a música bem aceita pelo público, ao contrário de todo o resto da produção. Logo foi retirado do repertório e deixado no limbo, para decepção do compositor, que não o veria novamente. Com a morte de Tchaikovsky por cólera em novembro de 1893, homenagens lhe foram prestadas e, em março de 1894, Ivanov encenou o II ato do ballet, com coreografia nova. Na ocasião, o papel de Odette, rainha dos cisnes, foi de Pierina Legnani, que havia estreado no Teatro Imperial Mariinsky um ano antes, quando apresentou no ballet Cinderela pela primeira vez um truque que só poderia ter sido criado por uma italiana, os *trinta e dois fouettés*⁶⁸.

⁶⁴ Id. Ibid. p. 279

⁶⁵ Como a maioria dos bailarinos, ainda se portava como servo.

⁶⁶ Foi inaugurado em janeiro de 1825. Como até a Revolução Russa os principais teatros eram os de São Petersburgo, o Teatro Bolshoi ganhou destaque com os soviéticos e renome no período de Guerra Fria.

⁶⁷ Nunca ficou claro de quem é a autoria do libreto, não há registros.

⁶⁸ Trinta e duas piruetas seguidas em cima de uma só perna, sem encostar a outra no chão.

Percebendo o sucesso da apresentação, Petipa e Vsevolozhsky decidiram remontar o ballet todo e chamaram o irmão de Tchaikovsky, Modest, para recriar o libreto e o compositor Richard Drigo⁶⁹ para adaptar as músicas à nova versão. Legnani foi novamente escalada, dessa vez para fazer o duplo papel de Odette e Odille, o cisne branco e o negro, e apresentou novamente os seus fouettés, na parte do cisne negro. A estréia em janeiro de 1895 foi um sucesso e a plasticidade das movimentações dava a sensação de haver cisnes flutuando pelo palco com graciosidade. A coreografia foi novamente dividida, pois Petipa teve problemas de saúde e na família, como a morte de uma filha. As partes de corte do ballet têm o jeito de Petipa, enquanto as partes mais etéreas e dramáticas de Ivanov; o primeiro fez o I e grande parte do III Atos, enquanto o II e IV Atos foram feitos pelo segundo – e estas foram mais impressionantes.⁷⁰

No II Ato, quando as bailarinas do corpo de baile dançam pelo palco perfeitamente juntas e simétricas, muitos se lembraram do famoso “Reino das Sombras” de Petipa em *La Bayadère*. Essa unidade que Ivanov atingiu com a cena é uma característica que a música de Tchaikovsky proporciona: a sustentação dos movimentos baseada na frase musical, e não somente no acompanhar dos colegas ao lado. Muitos passos eram bem rápidos e pequenos, cativantes pela disciplina e atenção à música necessárias na execução. A diferença dos coreógrafos não é evidente somente em estilo, mas em ideias. O cisne negro parece bem perverso porque há em Odile uma bravura exagerada, habilidosa e sedutora, beirando o grosseiro, corrompendo a técnica clássica. Ivanov também se submeteu a essa corrupção, mas à sua maneira, buscando o que há de íntimo e simples na grande representação. Ele estava interessado nos santuários, nas câmaras privadas russas, por dentro da marmórea estética clássica. E foi além ao incorporar a bailarina ao seu contexto, ela era mais um dos cisnes que dançava e sofria. Os dois atos de Ivanov inspiraram coreógrafos que tiveram sua origem artística na Rússia prerrevolucionária, especialmente na forma de acomodar dança e música.

3.4 O declínio do Czarismo.

O grande ballet que se tornou símbolo russo não teve um sucessor à sua altura, pelo menos não com o mesmo tipo de linguagem. Até então, a principal influência no ballet russo era romântica, com algum aspecto lembrando Marie Taglioni, revivendo inspirações emocionais às quais Noverre aludia. O *Lago dos Cisnes* não era uma *féerie*

⁶⁹ Já havia feito ballets com *Talismã* e *A Flauta Mágica*

⁷⁰ Balanchine, George. *101 stories of the great ballets*. New York: Anchor Books, 1989. pp. 432-458

nem pretendia rivalizar com elas, era uma típica tragédia romântica e foi um belo ponto final para do Romantismo no Ballet, que começou com *La Sylphide* e *Gisèlle*. Junto com *A Bela Adormecida*, ele forma um marco na arte imperial russa. Após os dois, o tempo da tríade Petipa, Vsevolozhsky e Tchaikovsky passou subitamente e o interesse pelo ballet ficou mais intenso em Moscou do que em São Petersburgo.

No lugar de Vsevolozhsky, o inapto Príncipe Volkonsky arriscou e perdeu o cargo de diretor dos Teatros Imperiais ao tentar disciplinar as extravagâncias da amante do czar, a bailarina Matilda Kschessinska. Logo depois, assumiu V. A. Teliakovsky, um militar que pouco se importava com a figura do aposentado Petipa. Os famosos ballets continuaram sendo remontados, mas o novo diretor queria uma geração consciente do Império e não permitiu novos ballets como aqueles, que julgava serem franceses. A autobiografia de Petipa, dedicada a Vsevolozhsky, é um documento de tom de irritação com o que ocorria nesses anos. Sua fúria era com o desgaste social, o declínio das boas maneiras e o desaforo da nova geração que desdenhava o passado. “Eu ainda não estou morto, Senhor Teliakovsky”, escreveu ele.⁷¹ Quando sua história foi publicada em russo em 1906, muitos dos seus colegas já haviam partido. Ivanov e Johansson morreram antes, Vsevolozhsky viria a falecer em 1909 e as bailarinas italianas saíram da Rússia.

Se a figura do coreógrafo ficava distante, o seu legado, sua obra, permanecia. Não somente seus grandes ballets *La Bayadère*, *A Bela Adormecida*, *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes*, mas também remontagens dos franceses *Gisèlle*, *Paquita* e *Le Corsaire* e do russo *Don Quixote*, baseado na obra de Miguel de Cervantes. Seu mais significativo ballet de cultura russa foi *Raymonda* de 1898, com música de Glazunov, retratando o século XIII e a participação do protagonista numa cruzada.⁷² Esses ballets todos do final do século XIX na Rússia se tornaram raiz e fonte do ballet no mundo – Rússia, França, Itália, Estados Unidos e Inglaterra principalmente⁷³ –, bem como da *dança moderna*, que surgia. Se antes a referência era francesa, a partir de Petipa e Ivanov ela passou a ser russa. O ballet russo foi criado por meio da mistura dos estilos francês, escandinavo e italiano, que Petipa reuniu e transformou. Mas, para além dessas fontes, o que de fato o mudou foi a relação com o Império; características como a servidão, a autocracia, a nova capital, o prestígio da cultura estrangeira, a hierarquia, a

⁷¹ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 287

⁷² A Tia de *Raymonda* é a Condessa Sibila, que lhe apresenta uma estátua de uma antepassada, a Dama Branca. Mais tarde, a protagonista sonha com o fantasma da estátua. É sugestivo que o nome da tia seja esse, já que provavelmente foi inspirado nos Oráculos Sibilinos, especialmente porque a história tem tema oriental, com a cruzada em direção à Ásia Menor.

⁷³ Os dois últimos foram muito importantes na manutenção da cultura do ballet no século XX.

ordem, os ideais aristocráticos e a constante tensão com o folclore europeu do oeste deram força a essa arte. Na Rússia, ela tomou um simbolismo incomparável: até hoje, o ballet tem mais prestígio na Rússia que em qualquer outro lugar do mundo.

Marius Petipa foi o último mestre de ballet estrangeiro do Império e Lev Ivanov a primeira voz nativa. A partir deles surgiu uma nova e confiante geração de bailarinos e mestres, como Alexander Gorsky e Agripina Vaganova (que criou uma nova metodologia de ensino, até hoje uma das mais conceituadas), Mikhail Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina e Vaslav Nijinsky. Todos se graduaram na Escola do Teatro Imperial próximo ou na virada do século, Gorsky se tornou diretor do Ballet Bolshoi em Moscou e Fokine da Companhia Imperial em São Petersburgo. Daí em diante, as grandes estrelas do ballet no mundo seriam russas, mas essa geração teve que enfrentar desafios, já que o Império não ia nada bem. Tudo que havia tornado o ballet importante desde Pedro, o Grande, estava para sucumbir num violento fim. Nos anos que se seguiram, fazer ballets inspirados em Petipa e Ivanov se provaria difícil e litigioso, em vista do declínio do princípio aristocrático. O ballet teria uma chance de permanência, mas à custa do desafiador novo século.

As bailarinas estabeleceram um físico diferente como padrão, longilíneo, ágil e flexível, com linhas suaves, músculos bem distribuídos e uma sensualidade branda. Isso se deu pelos treinamentos dos mestres italianos, que não buscavam tais qualidades, mas forneceram ferramentas para trabalhar o corpo e demonstrar movimentos maleáveis e fluidos enfatizando a plasticidade. Exemplo maior disso foi Anna Pavlova que, junto com Karsavina, se tornou modelo da bailarina perfeita da época. Muito magra e com um longo pescoço, essa figura encantou, pois, apesar de ter pernas fortes, ela parecia esguia e evanescente, espontânea e arisca, como se saída de um quadro impressionista. As novas bailarinas não tinham o charme coquete que tanto acompanhou essa arte. Elas eram extremamente sérias sobre seu trabalho e garantiam bom desempenho com muita determinação. Pavlova, Karsavina e os alunos Nijinsky e sua irmã Bronislava eram ávidos leitores e discutiam obras, como as de Dostoievsky e Tolstoy. Seus maiores fãs não eram mais duques e cortesãos influentes, mas estudantes e intelectuais que enfrentavam horas de filas para vê-los e apoiá-los.⁷⁴

Esses bailarinos precisavam um bom coreógrafo e se apoiaram no trabalho de Fokine, mestre que trabalhou com Petipa e se inspirava num profundo estudo de todas

⁷⁴ Id. Ibid. p. 292

as artes. Ele pesquisou bastante para tentar compreender por que o ballet desenvolveu passos tão antinaturais para a fisiologia humana, simetrias e sincronias ao representar camponeses, algo que não faz sentido, com posturas tão rigidamente determinadas. Para ele, o ballet era confuso, por isso estudou música, artes plásticas e teatro, principalmente de origem russa. Ele viajou pelo Império e outros países do leste europeu, e, quando visitou sua irmã na Suíça, encontrou emigrantes políticos que lhe introduziram literatura socialista e revolucionária, fazendo-o se empenhar para levar ballet de ricos às massas. No entanto, nada foi mais revolucionário para Fokine do que a visão iconoclasta da americana Isadora Duncan dançando descalça e com pouca roupa, o que lhe permitia uma movimentação livre de fronteiras – o seu limite era sua imaginação e a natureza física, dançando movimentos improvisados, deixando-se levar pela música – era a origem do que hoje chamamos de dança moderna. Ela personificava a nova mulher, à qual Hobsbawm aludiu, trabalhando, se expressando livremente, até em relação ao sexo.⁷⁵ Fokine apreciou essa expressão, mas ainda estava muito preso à estética clássica.

A geração de Fokine, da primeira década do século, lidou com a decadência aristocrática e a violenta repressão imperial, ponto crítico nos problemas de 1905. Com o massacre contra manifestantes, o czarismo perdeu aliados e irritou mais os descontentes com as situações de pobreza, frio e guerras que não viam necessidade de participar. O ballet caía cada vez mais no gosto do povo com os teatros de subúrbio e a nova geração, como acontecia com várias artes por toda a Europa, enquanto as que se mantinham em tom aristocrático estavam pouco à vontade.⁷⁶ Quando o czar emitiu o Manifesto de Outubro, os bailarinos do Mariinsky organizaram protestos por liberdade na arte. Fokine, Pavlova e Karsavina lideraram reuniões secretas e estudantes, como Nijinsky, também protestaram, mas as autoridades se mantiveram intransigentes. O czar pressionou os artistas para que assinassem uma declaração de lealdade e Sergei Legat – um dos principais solistas dos Teatros Imperiais no período de Petipa, casado com uma de suas filhas e muito querido pelos alunos –, a assinou, mas se vendo atormentado pela ideia de que era um traidor da arte. Legat cometeu suicídio e desestabilizou artistas que acompanhavam sua carreira, apesar do problema das assinaturas ter sido resolvido pacificamente depois. Esse fato marcou uma quebra do vínculo do ballet com o czarismo. No funeral, Pavlova levou uma coroa escrita “À primeira vítima da alvorada da liberdade da arte.”

⁷⁵ Hobsbawm, Eric J. A era dos impérios, 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2011. pp. 317-335

⁷⁶ Id. Ibid. pp. 347-353

Logo depois, Fokine criou um solo para Pavlova, *A Morte do Cisne*. Era pequeno, mas traduzia as crenças artísticas que emergiam nesse novo século. Ele buscou se distanciar da rigidez do ballet clássico e Pavlova flutuava pelo palco com movimentos que pareciam improvisados e surpreendentemente simples, sem passos de bravura italiana. A força da dança está na qualidade de expressividade nos movimentos ao mostrar a vida se esvaindo, quando energia e espíritos eram drenados da bela criatura. Era uma dança, não fazia parte de um ballet, de uma história, apesar de ter sido inspirado em *O Lago dos Cisnes*. Era uma representação pura da morte e parecia com a liberdade de Isadora Duncan. Enquanto Pavlova se enfraquecia, se entregava e se arqueava num suave movimento ao chão, o antigo ballet parecia morrer junto com ela.⁷⁷ Fokine e Pavlova abriram espaço para um estilo de dança livre, intenso e imediato.

Essa nova dança engrandeceu o Ballets Russes, companhia que apresentou os russos ao mundo. Criada por Sergei Diaghilev, foi uma das companhias mais renomadas da história do ballet. Ela abriu espaço para a dança no século XX e criou o modernismo sem perder a postura e a classe do ballet, com uma mistura perfeita. Em vinte anos, de 1909 a 1929, Diaghilev e sua companhia reuniram a força e vitalidade do ballet russo e trouxeram de volta a dança clássica ao ápice da cultura europeia, ao mesmo tempo em que forçaram o ballet para fora do seu conforto imperial moldado nos séculos anteriores. Tudo isso ocorreu fora da Rússia, dado que a companhia russa nunca se apresentou no seu país, apesar constantes retornos para pesquisar novos ballets. Diaghilev tomou como sua missão a transposição da cultura russa para o conhecimento fora dela e teve como aliado Igor Stravinsky como compositor e Vaslav Nijinsky como modelo de bailarino.⁷⁸ Com a Primeira Guerra Mundial, a companhia debandou, muitos voltaram para a Rússia e, apesar de parecer controverso, o ballet foi salvo pelos socialistas após a Revolução Russa como forma de aproximação das massas, como quis fazer anteriormente Fokine, que teve poucos recursos para concretizar seu desejo. O povo tinha agora a possibilidade real de acesso ao que nunca puderam ver, um ballet num ex-teatro imperial, todos juntos, já que não deveria mais haver ricos e pobres, mas homens iguais. No entanto, esse assunto merece um estudo à parte, específico e com maior atenção.

⁷⁷ Homans, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010. p. 295

⁷⁸ Id. Ibid. p. 290

Conclusão

O ballet tem a sua história marcada pela sua ligação com a aristocracia e seu berço é a corte. Ao longo dos séculos, houve várias tentativas isoladas de suavizá-lo e humanizá-lo, mas contrastavam com as reações conservadoras de parte dos artistas. Esses pequenos entraves se alternavam até o século XVIII, mas duravam um tempo insuficiente para ter alcance significativo. O expoente da dança clássica, a França, exportava as técnicas e etiquetas mais refinadas dessa arte, bem como as próprias coreografias feitas na sua corte. O século XIX foi um grande período de mudanças para o ballet em vários sentidos e por muitos meios e a arte viajou pelo continente europeu transportada por seus artistas, deixando de ter a França como referência de excelência de produção, mesmo que sua influência nunca tenha desaparecido. Até hoje, todos os métodos de ballet têm nomes franceses para a maioria dos passos, até o método cubano. Mesmo assim, é inegável que foi esse período que marcou a transição da referência mundial da dança clássica da França para a Rússia.

Não se pode fazer uma divisão exata, mas a primeira metade do século ainda foi de primazia francesa, primeiramente com o período napoleônico, que moldou a forma militarmente rígida do ensinamento do ballet. Essa característica o acompanhou desde então e é uma das marcas dessa arte, que exige muito esforço físico, principalmente para não deixar transparecer força na movimentação. A disciplina desse período foi importante para garantir a segunda parte da primazia francesa desse século e talvez a mais especial na sua história. Com a Restauração, o ballet retomou seu maior apoio, a aristocracia, possibilitando o grande momento do Romantismo e da dama Marie Taglioni. Tal momento demonstrou a importância da disciplina napoleônica, da força italiana e da contenção feminina de tal força, elevando o papel da bailarina. Isso tudo teve desenvolvimento e repercussão por conta da profissionalização do ballet, dos seus artistas e de um meio de comunicá-lo, com uma notação.

Na Rússia, após os acontecimentos de 1825 contra o czar e 1848 na França, na Itália e tantos outros, a autocracia se fechou ainda mais para as forças populares e se voltou para a sua corte afrancesada, procurando manter a elitização aristocrática. Dessa forma, os bailarinos, mestres e produtores de ballet acharam espaço para a sua arte, principalmente perpetuando o Romantismo, que havia perdido grande parte da sua referência e possibilidade de continuação na França com as revoltas de 1848. Mesmo

que Alexander III tenha rompido com a forma europeizada da corte czarista e buscado reformar a essência e o sentimento russo, a salvação do ballet de uma nova diáspora foi o desafio de tornar uma arte estrangeira em arte do império, com aspectos e características que permeavam em grande medida sua cultura. Essa russificação selou a mudança do centro fundamental do ballet de Paris para São Petersburgo.

É difícil imaginar e supor, como num modelo contra-factual, que tal transição não poderia ter ocorrido sem as revoltas na Europa na primeira metade do século XIX. No entanto, não se pode negar que essas agitações sociais tiveram uma forte influência no desenrolar da história do ballet. Ele ficou decadente na França e na Itália, enquanto teve aceitação, ainda que forçada, entre os escandinavos e russos. A Revolução, e a desilusão, de 1848 foram fortes nos dois primeiros, ao passo que para os dois últimos houve uma experiência branda e sem grandes repercussões sociais. Os artistas do ballet se espalharam e viram maior possibilidade de expressar a sua arte onde havia público pagante e receptivo. Eles levaram consigo materiais, técnicas e ideias francesas e italianas da primeira metade do século XIX e as desenvolveram durante a segunda metade, se adaptando aos seus novos ambientes. A situação criada pelos grandes impérios do final do século, com o fortalecimento das suas tradições e emancipação de ideias nacionalistas, deu impulso a uma renovação do ballet apoiada por um lado na busca da aristocracia de legitimar sua autoridade, e por outro na nova classe média burguesa que sustentava a arte como público pagante.

Acredito, portanto, que a história do ballet pode ser um fio condutor para compreender algumas movimentações sociais do século XIX e interpretar suas consequências. A contribuição de pequenos momentos e até mesmo de um esforço pontual e isolado, como o de Bournonville na Dinamarca, pode trazer à luz aspectos da mentalidade da época que por vezes têm pouca visibilidade. Seguir esses indícios de que há algo além, novas fontes ou meios de aproximação do sujeito histórico, permite ampliar o entendimento de determinado tempo histórico e perceber como os aspectos social, político, cultural e ideológico estão na verdade muito entrelaçados. O longo século XIX ainda tem muito a oferecer aos historiadores e devemos deixar que ele conte as suas experiências, mas também ir atrás daquelas que parecem ter ficado no esquecimento para chegarmos o mais próximo possível da sua essência.

Bibliografia

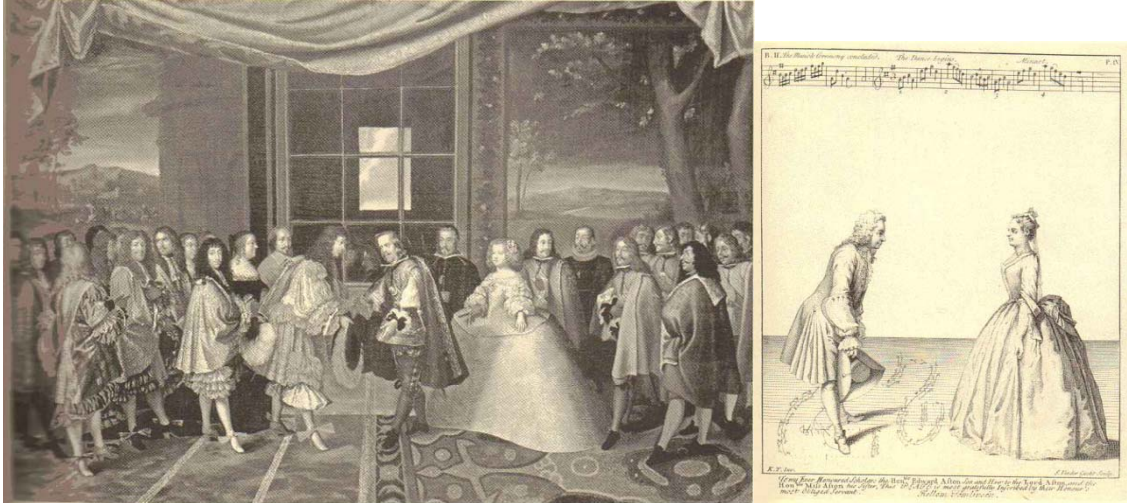
- ACHCAR, Dalal. *Balé: uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BALANCHINE, George. *101 stories of the great ballets*. New York: Anchor Books, 1989.
- BEAUMONT, Cyril W. *Complete Book of Ballets*. Londres: Putman, 1949.
- _____. *Michel Fokine and his Ballets*. Nova Iorque: Dance Books, 1981.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem* – Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- DUNLOP, Ian. *Luis XIV*. Londres: Pimlico, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício* – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____. *A Era do capital, 1848-1875*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- _____. *A era dos impérios, 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOMANS, Jennifer. *Apollo's angels: a history of ballet*. Nova Iorque: Random House, 2010.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2006
- MCGOWAN, Margaret. *L'art du Ballet de Cour en France, 1581- 1643*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963.
- RAPPORT, Mike. *1848, Year of Revolution*. New York: Basic Books, 2010.
- REYNA, Ferdinand. *A Concise History of Ballet*. Londres: Thames and Hudson, 1965.

Anexos

Ballets importantes no século XIX
Ordem Cronológica

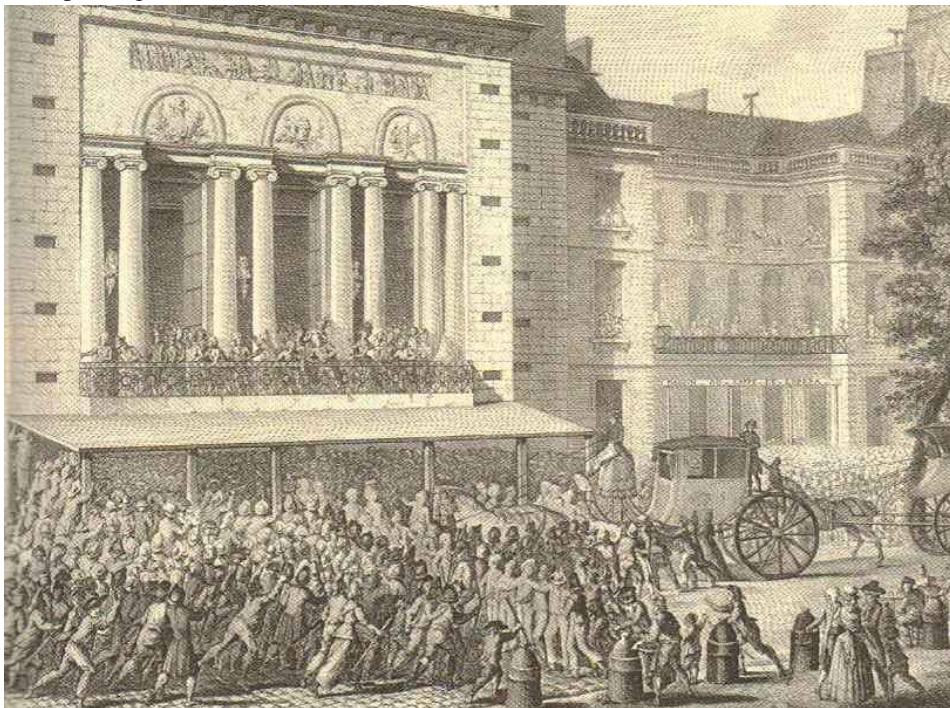
1	La Fille Mal Gardeé	1789	França
2	La Sylphide	1832	França
3	Giselle	1841	França
4	Napoli	1842	Dinamarca
5	Pas-de-Quatre	1845	Inglaterra / Itália / França
6	Conservatório	1849	Dinamarca
7	Le Corsaire	1856	França
8	Don Quixote	1869	Rússia
9	Copélia	1870	França
10	La Bayadère	1877	Rússia
11	Excelsior	1881	Itália
12	A Bela Adormecida	1890	Rússia
13	O Quebra-Nozes	1892	Rússia
14	O Lago dos Cisnes	1877 / <u>1895</u>	Rússia
15	As Estações	1900	Rússia
16	A morte do Cisne	1905	Rússia
17	Les Sylphides	1909	Rússia
18	Pássaro de Fogo	1910	Rússia
19	Petrouchka	1911	Rússia
20	O Espectro da Rosa	1911	Rússia

Figuras



Uma arte e etiqueta. Esta pintura de Laumosnier mostra um encontro entre Luís XIV e Felipe IV em 1659. A imagem parece uma dança, em que os dois principais estão em destaque no centro, em posições espelhadas, em meio a cortesãos figurando como corpo de baile. Essas posturas eram muito copiadas nos manuais de dança.

Em 12 de julho de 1789, o povo foi protestar na Ópera de Paris, símbolo do privilégio aristocrático.



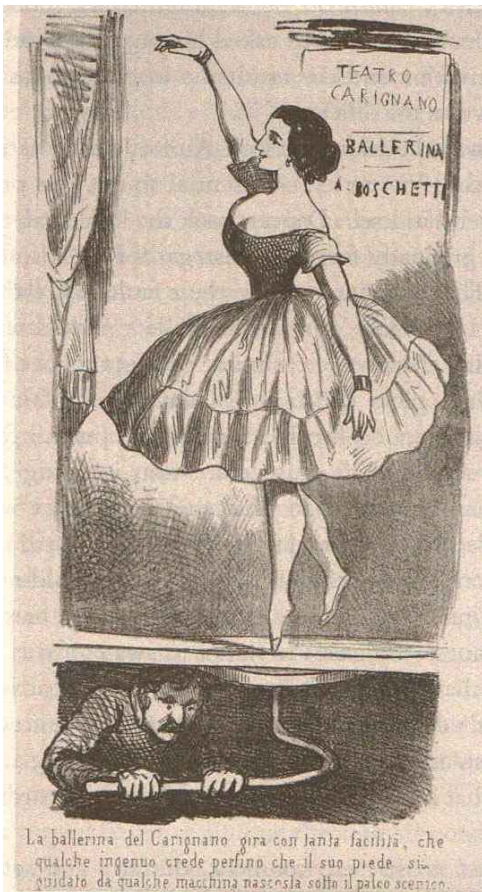


Luís XIV como Apolo no *Ballet de la Nuit*.



Um esboço satírico de uma peça de Noverre, enfatizando seu uso dramático dos gestos.

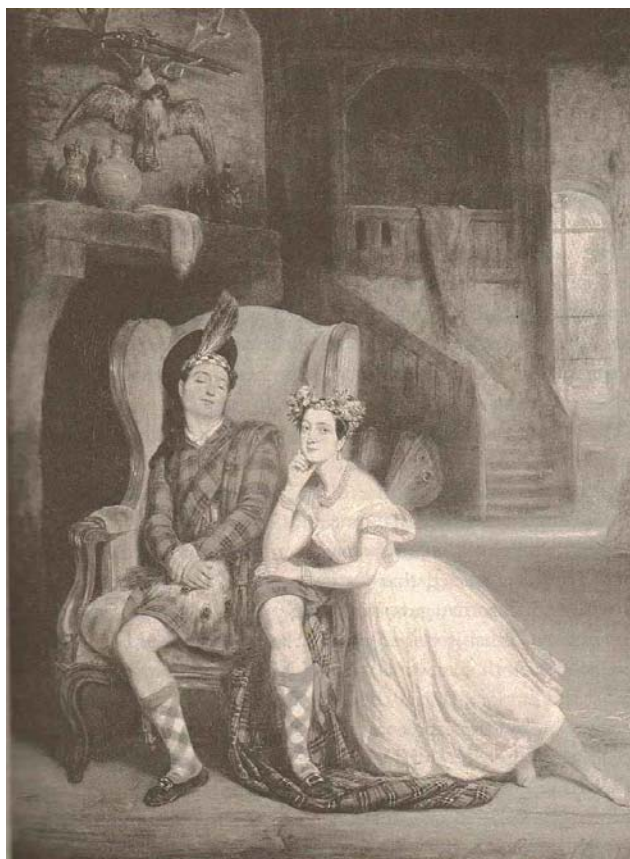
Caricatura da técnica de bravura italiana, aparentando por vezes ser mecânica demais.



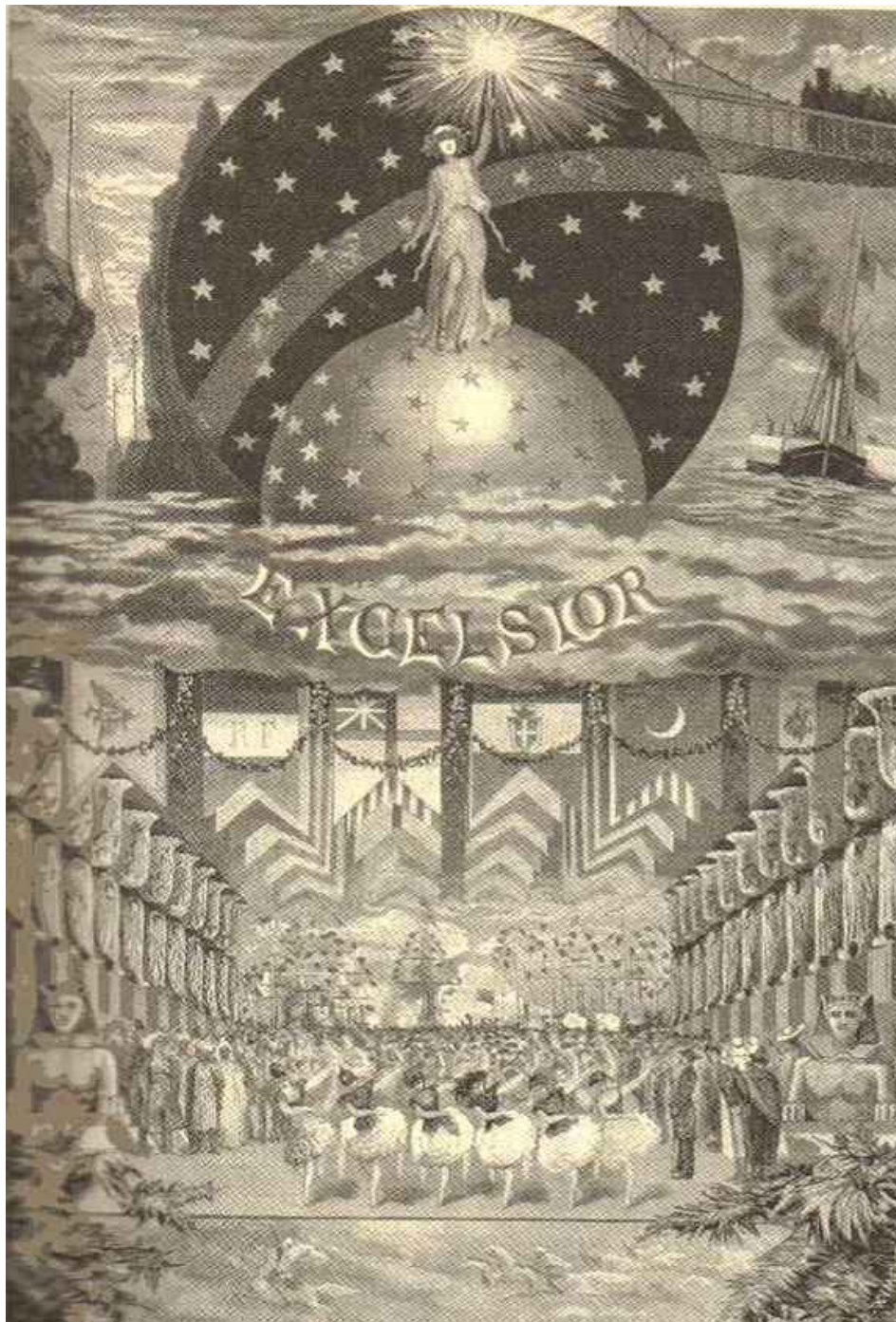
Esse passo acrobático fazia parte da *commedia dell'arte* e foi posteriormente incluído no ballet.



Figuras representando a dama Marie Taglioni. Ao lado, ela estava apresentando o ballet *La Sylphide*.



Este pôster foi produzido para o mais famoso ballet de Manzotti, *Excelsior*. É possível perceber a exaltação feita na peça acerca do domínio da Itália em tecnologia, sobre pessoas e lugares.





J.-G. Noverre 1727-1809

Noverre



Jules Perrot
1810-1892

Perrot



Auguste Bournonville 1805-1879

Bournonville



Marius Petipa 1822-1910

Petipa

Marius Petipa utilizando insígnias imperiais.



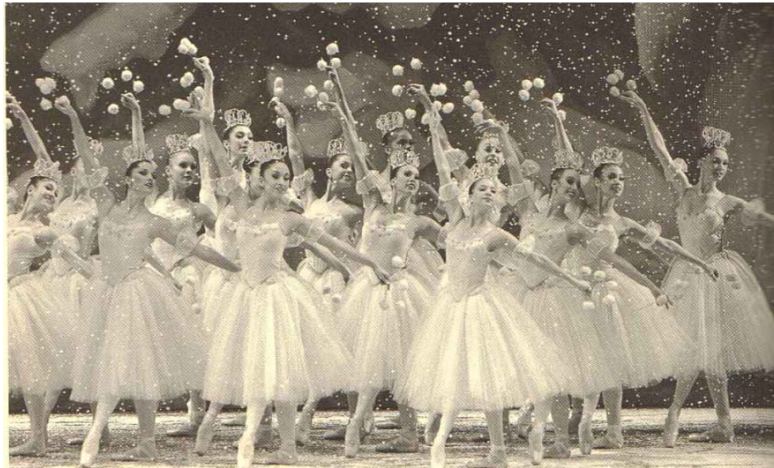
A bailarina italiana Carlotta Brianza como Princesa Aurora na produção original de *A Bela Adormecida*.



Agrippina Vaganova



Comparação entre a primeira montagem da dança dos Flocos de Neve do ballet *O Quebra Nozes*, em 1892, e uma remontagem de George Balanchine, em 1954, em Nova Iorque.



Isadora Duncan e sua dança moderna revolucionária.

