

À maneira dos balés russos de Diaghilev: uma ausência naturalmente despercebida

Resumo

No contexto dos 100 anos da criação da *Sagração*, pareceu-nos interessante pensar na ausência despercebida desta obra, nas temporadas dos Balés russos no Brasil em 1913 e 1917, e voltar sobre a formação do balé moderno no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Balés russos, modernismo, nacional, Stravinsky

A contextual study of Diaghilev's russian ballets: an unnoticed absence

Abstract

Within the context of the 100 years celebrating the creation of the Rite of Spring, this study examines the unnoticed absence of that piece in the Russian Ballet program's tours in Brazil in 1913 and 1917. It also reviews the formation of the formation of modern ballet in Rio de Janeiro, in the first half of the twentieth century.

Keywords: Russian Ballets, modernism, national, Stravinsky

Charlotte Caroline Francoise Riom

Doutorado em musicologia pela Universidade de Paris IV-Sorbonne, dançarina e musicista, especializada no estudo do balé, da dramaturgia e das relações entre artes. Atualmente, ela ensina história da música na Escola Superior de Ciências Sociais da Fundação Getulio Vargas no Rio de Janeiro e ajuda um projeto estudante de cultura europeia FGV/Paris IV-Sorbonne.
E-mail: charlotte.riom@fgv.br

Ao contrário do que se pode pensar, o balé a *Sagração da primavera* nunca foi apresentado no Brasil durante as temporadas dos balés russos de Sergio Diaghilev (1872-1929), na América do Sul em 1913 e 1917. No contexto dos 100 anos da criação da *Sagração*, pareceu-nos interessante pensar nessa ausência, que passa despercebida. Obra modernista e vanguardista, poderia ter sido acolhida, por sua forma e seu conteúdo, como fundadora da base do balé moderno no Brasil. Evocar sua falta é então a oportunidade de voltar-se sobre a formação do balé moderno desde a vinda da companhia de Diaghilev. O surpreendente é que, apesar do escândalo provocado pelo balé em Paris, três anos antes, pouca crítica jornalística contemporânea tenha mencionado sua ausência e a de dois outros balés modernos compostos por Igor Stravinsky (1882-1971): *Petrushka* e o *Pássaro de fogo*. Entretanto este gênero ganhará espaço, constituindo-se como base para a criação de um balé nacional, se é que ele existe. Para aprofundar tal perspectiva este trabalho analisa artigos de jornal, escritos sobre a dança no Brasil e entrevistas esclarecedores com a Tatiana Leskova (1922-), a Dalal Achcar (1937-) e a Lia Calabre.¹

Um artigo de Murillo Almeida dos Reis que aborda a história do Teatro Municipal entre 1908 e 1958 apresenta duas informações particularmente interessantes, que são os dois eixos analisados neste artigo, os balés modernos de Stravinsky e os balés modernos de Diaghilev, como referência à criação de um balé nacional. Murillo menciona a ausência dos balés modernos de Stravinsky durante as temporadas de Diaghilev no Rio de Janeiro:

Nota-se a ausência de música de Stravinsky. Sua presença talvez fosse capaz de perturbar, um pouco, o sucesso triunfal daquelas primeiras noites do *ballet* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (REIS, [1959?] p. 5)

O um pouco, irônico de Murillo evoca implicitamente o escândalo da *Sagração da primavera* em Paris, ao qual o autor se referiu anteriormente no artigo. O Teatro Municipal não se destinava a acolher o balé, arte nobre, nascido nas cortes da Itália, da França e da Espanha, símbolo da burguesia e da aristocracia, que segundo Murillo, não tinha espaço no Brasil, país novo e democrático, que contava com menos de 30 milhões de habitantes. Essa situação não explica necessariamente as dificuldades que encontram os russos para criar uma escola de balé em seguida. Mais à frente, Murillo evoca o caráter conservador do público carioca, bastante interessado em emocionar-se frente aos balés românticos e clássicos, mesmo depois de

1 Lia Calabre é doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora e coordenadora do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

1920, época da Bela Época. Aliás, o público não parece questionar a ausência dos balés modernos de Stravinsky. Esta segunda observação contrapõe-se à razão da omissão do gênero balé no teatro, no artigo 7 do decreto nº 1.167, de 13 janeiro 1908, omissão essa que Murillo atribuía à democracia – talvez fosse melhor falar de um regime republicano com aspectos democráticos – e ao caráter novo do país, que se mostra, em matéria de dança, bastante retrógrado ou ainda não em contato com os avanços dessa disciplina nos Estados Unidos e na Europa.

O segundo ponto interessante é o fato de Murillo dar, em seu discurso, um lugar especial às obras modernas em geral, sobretudo àquelas de Stravinsky que serão apresentadas posteriormente no Rio por companhias russas² e também de outros países.

As informações referentes aos balés de Stravinsky destacam-se no artigo:

Petrouchka de Stravinsky, que já se ouvira tantas vezes no Teatro Municipal como peça sinfonia, tornando-se enfim visível no palco. (REIS, [1959?] p. 10)

Mas houve uma exceção notável nos espetáculos coreográficos exibidos no Brasil: *O pássaro de fogo*, de Stravinsky [pelo “Original Ballet Russe”, do coronel De Basil em 3 de julho de 1946]. (REIS, [1959?] p. 11)

Mas, sobretudo, em 1954 o “Ballet do Marquês de Cuevas” dançou a *Petruchka*, de Igor Stravinsky, mais um triunfo da música moderna. (REIS, [1959?] p. 14)

Esses são alguns exemplos, e o tom geral do artigo demonstra certo entusiasmo do autor ao evocar obras “modernas”, saídas da renovação do balé trazido por Diaghilev, Stravinsky, Bakst, Fokine, Nijinski e Lifar, e sobre aquelas constituirá pouco a pouco o balé no Brasil, o que nos leva discutir sobre o nacional no Brasil, a individualidade e o homem novo no século XX.

O início do século XX é caracterizado pelo interesse dos autores modernos em compor dança (Stravinsky, Ravel, de Falla) e por uma colaboração estrita entre a música, a dança e a cenografia. Os balés russos não eram os balés russos clássicos imperiais esperados pelos parisienses. Por causa do contato com artistas franceses e russos da vanguarda, Diaghilev torna-se, o empresário de obras que nem o imperialismo nem o comunismo acolheriam. É um visionário nesse início de século, por sua intuição e seu senso de *marketing*, o qual será criticado pelos surrealistas, que

2 Beatriz Cerbino (2007) mostra que o adjetivo russo deve ser entendido como sinônimo de qualidade, referindo-se a uma boa técnica de dança, ou seja, erudita.

compararam os balés russos a uma empresa capitalista servindo à burguesia francesa. Apresenta delicadamente ao público seu produto misturando os balés clássicos, com obras mais audaciosas e modernas. Pela forma de seu discurso, Murillo elogia os balés modernos, e especialmente os de Stravinsky, depois ter lembrado em um primeiro momento o escândalo da *Sagração* e a ausência das obras do compositor russo em 1913 e 1917, no Rio de Janeiro.

Uma das razões que explicavam essa ausência é que as orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo não tinham condições de tocar a música desses balés.³ Suzana Braga mostra, em sua biografia da dançarina Tatiana Leskova, a dificuldade interpretar a música do compositor russo: “Balés com músicas de Prokofiev e Stravinsky precisavam de orquestras grandes, com muitos músicos”. (BRAGA, 2010, p. 78) Isso é confirmado pela carta de Oswaldo Guerra endereçada a Charles Koechlin, que critica ironicamente o fato de a direção do teatro não querer aumentar o número necessário de músicos para executar a música de Stravinsky. (LAGO, 2010, p. 24)

A ausência dos balés modernos de Stravinsky talvez criasse um terreno favorável à recepção das primeiras companhias russas que vieram regularmente ao Rio a partir de 1918, para a apresentação de um programa *romântico*, adequado ao gosto do público carioca. Roberto Pereira (2003, p. 83) mostra como o balé russo ganha terreno no Brasil:

O modelo seguido foi o russo, em virtude, muito provavelmente, das companhias que aqui estiveram desde o começo do século XX, apresentando espetáculos e deixando bailarinos. Os Balés Russos de Diaghilev e a Companhia de Anna Pavlova são dois exemplos.

Assim, a ideia de criar uma escola de balé dentro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi lançada, mas logo o projeto foi suspenso por falta de vontade política. (PAVLOVA, 2001, p. 13)

Com relação às temporadas dos Ballets Russos de Diaghilev no Teatro Municipal em 1913 e 1917, estudei a partir periódicos da época como: *A Noite*, *A Ilustração Brasileira*, *O Imparcial* e *Fon-Fon*. O livro de Egard Brito Chaves, *Memórias e glória de um teatro: sessenta anos de história*, traz, por gênero, uma lista exaustiva de todas as obras interpretadas no Teatro Municipal até os anos 1960. Não foi sempre possível encontrar obras listadas por Edgard nestes periódicos. Podemos observar, de maneira geral, uma ausência de crítica sobre os desempenhos e sobre a recepção do público. Foca-se mais em uma descrição das obras, de Paris e na apresentação

3 Ambos os teatros eram conduzidos pelo sr. Walter Mocchi no período compreendido entre 1912 e 1926.

dos programas e dos balés russos. Esta ausência de crítica pode ter a ver com a vocação desses veículos, que não eram especialistas em arte, e talvez com o caráter novo do balé no Rio e no Brasil.

Aparece claramente que em 1913-1917 a companhia de Diaghilev muito entusiasmou o público carioca: “O público carioca aplaudiu, até quando escrevemos estes bailados: *Thamar, Giselle, Le Lac des Cygnes* [...]”. (A ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1913, p. 372-373) O jornal *A Noite* descreve, de um lado, a atmosfera da sala do teatro, mostrando o caráter privado e elitista da classe rica carioca, bastante característica de um romantismo em deslocamento com a realidade, e de outro lado, a memória que os balés russos deixaram, ou seja, nada de muito revolucionário, com o *souvenir* de uma valsa do compositor Federico Chopin e o prazer de imitar a dançarina Lopokova e o dançarino Nijinsky. (A NOITE, 1917)

Quando Serge Diaghilev morreu em 1929, e até mesmo antes, bailarinos russos criaram suas próprias companhias, enquanto a situação política na Rússia e Europa os obrigava naturalmente a vir para o continente americano. Assim, o Ballet Russe de Monte Carlo, o Ballets Russe do coronel Wassily de Basil, o Ballets de Champs-Élysées influenciam o mundo do balé no Brasil, cuja vida coreográfica está caracterizada justamente pelas temporadas dessas companhias estrangeiras e por sua criação moderna com a retomada de obras clássicas ou românticas.

A pedido do empresário Walter Mocchi, nasceu oficialmente a primeira escola de dança, em 1927, no dia 11 de abril, um ano antes do fim dos Ballets Russos de Diaghilev. A base do desenvolvimento do balé deveria ser moderna, um estilo que o público brasileiro ainda não tinha visto muito. (PAVLOVA, 2001) Os russos tentariam seguir nessa linha, mas o caminho não seria fácil.

Na primeira temporada desse ano foram apresentados balés clássicos românticos. Em maio de 1931, o prefeito Adolfo Bergamini assinou o decreto oficializando e sistematizando as atividades realizadas na escola. Um ano depois, o repertório do grupo aumentou, com criações de Maria Olenewa, fundadora da escola de dança clássica do Teatro Municipal: *Vitrine encantada*, *Ritmo das ondas*, e a *Dança das horas* (que vem da ópera *Gioconda* de Ponchielli) e *Batuque*.

Com mais de uma década de trabalho no Brasil, Olenewa havia se transformado também numa cultura de nossa música, fazendo questão de incluir, sempre que podia, os compositores nacionais no repertório do grupo. (PAVLOVA, 2001, p. 37)

A ideia de se referir a compositores nacionais é acompanhada pela de ter em conta a música da época, ou seja, moderna, como evoca Murillo quando declara: “Estava definitivamente estabelecido o contato do ballet com a música própria do nosso tempo”. (REIS, [1959?], p. 11) O modernismo define um estilo, uma síntese entre a técnica acadêmica e componentes locais que levariam para o nacional. Beatriz Cerbino mostra que o crítico de dança Jacques Corseuil tinha a preocupação de explicar que a presença dos balés russos podia servir de base ao desenvolvimento da cultura brasileira, como intermediário ou passagem, levando à criação de uma companhia local então formada à maneira dos balés russos. (CERBINO, 2007) É o que planejarão o ministro Capanema, durante o governo de Getúlio Vargas, e o coronel De Basil.

Assim, dançarinos russos imigrados instalados no Brasil ou vindo para cá regularmente, iniciam pouco a pouco a incorporação da música brasileira e do ambiente local na criação de balés modernos similares aos Ballets Russos de Diaghilev. Tatiana Leskova se lembra de Massine, que tinha um interesse ardente pelo folclore quando imaginou uma coreografia, *O hino à beleza*, que seria interpretada pelos dançarinos do teatro com pessoas dos morros. Mas, a aventura se revelou infrutífera, pois os atores vindos das favelas mostravam-se perdidos no palco e não sabiam como agir. Entre 25 de agosto e 22 de setembro 1934, Serge Lifar apresenta um programa contendo uma composição de Oscar Lorenzo Fernandez e duas de Villa-Lobos, entre as quais *Amazonas* (1917), e outras. Murillo enfatiza também que, pela primeira vez, a música brasileira começava a desenvolver-se nas coreografias dos artistas internacionais. (REIS, [1959]) Em 1938, foram apresentados *Amaya*, com música de Lorenzo Fernandez, e *Maracatu de Chico Rei*, com música de Francisco Mignone e coreografia da Tatiana Leskova. Em 1946, Candido Portinari criou o cenário do balé *Iara*, apresentado pela companhia Original Ballet Russe, com música do compositor Francisco Mignone, no Rio e em São Paulo.

O livro de Egard Brito Chaves (1971) mostra que as obras de Stravinsky aparecem essencialmente nos anos 1940,⁴ com o *Baiser de la fée* e *Petrushka*, propostos pelos balés russos de Monte-Carlo no lado da *Boutique fantasque*. O *Pássaro de fogo* é interpretado pelos balés russos do coronel De Basil, em 1946, e *Petrushka*, de novo em 1954 pelo Grand Ballet do Marquis de Cuevas, vindo da Espanha. A *Sagração da primavera* é apresentada pela primeira vez no Brasil nos dias 22 e 23 de maio de 1963, numa coreografia de Maurice Béjart.

4 Embora *Pulcinella* fosse apresentada no Rio em 1931.

Petrushka é mencionado pelo jornal *A Noite*, mas não aparece em *O Globo*. Interpretado na quinta, 13 de junho de 1940, pelos balés de Monte-Carlo conduzidos por Massine, *Petrushka* é apresentado pela primeira vez ao público carioca ao lado de *Caprice espagnol*, de Rimsky Korsakoff, e *Rouge et noir*, de Shostakovitch, porém não é interpretado pelo corpo de baile do Teatro Municipal no Rio, por isso não é possível falar de *première*. O autor do artigo, cujo nome não é mencionado (somente se encontram as iniciais), enfatiza a interpretação picante da bonequinha *Petrushka* e evoca também a dificuldade da orquestra para tocar a música russa. (A NOITE, 1940) O Pássaro de fogo foi interpretado no dia 2 de julho de 1946 pelos balés russos do coronel De Basil instalados no Rio de 1 de julho até 23 de agosto. *O Globo* e *A Noite* não fornecem nenhuma crítica especial a esse balé. *O Globo* somente anuncia *Petrushka*, em 1954, na retomada do Grand Ballet do Marquis de Cuevas de 16 de junho até o 5 de julho, com Rosella Highttower, George Skibine e Marjorie Tallchief.

Referindo-se à *Sagração da primavera* de 1963, o jornalista Geraldo Queiroz escreve algumas linhas anunciadas por este título: “Ballet do século XX. A segunda representação do conjunto belga/Programa superior ao primeiro”, onde aponta o talento do coreógrafo belga Maurice Béjart. (QUEIROZ, 1963, p. 6) O balé seria também apresentado no dia 22 de março desse mesmo ano, mas na minha pesquisa não encontrei referência sobre a exibição. O jornal *A Noite* não foi publicado nesse dia e o *Correio de Manhã* anuncia simplesmente a obra:

Foi extraordinária o sucesso obtido pelo Ballet du XXIème Siècle, de Maurice Béjart, com o seu programa de estreia, que ontem se repetiu no Municipal, destacando-se a magnífica coreografia de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. (CORREIO DE MANHÃ, 1963, p. 3)

Há pouca informação sobre os balés russos de Stravinsky. Não existe crítica real e, sobretudo, ninguém menciona sua ausência em 1913-1917 ou o fato de que em 1963 foi apresentado pela primeira vez no Rio de Janeiro.

A dificuldade encontrada pela criação de um corpo de balé persiste, como mostra um artigo intitulado “A dança dos pinheirais e a arte de Juliana Yanakieva. Vai ao Paraná a estrela de temporada de 39”. (O GLOBO, 1941, p. 3) No paralelo desse corpo de baile do Teatro Municipal, a criação de um teatro nacional de bailados foi discutida no Rio, entre o ministro Gustavo Capanema e o coronel De Basil, porém esta companhia não podia ser formada só com brasileiros, mas também com estrangeiros e, de

fato, essa companhia tradicional seria entendida como balé russo, ou seja, não nacional.

Uma companhia formada por (verdadeiros) bailarinos (russos) com elementos brasileiros deve ter soado algo *colonizador* demais para quem acreditava piamente na competência do povo brasileiro. (PEREIRA, 2003, p. 270, grifo do autor)

Roberto continua mostrando que a formação do Estado Novo devia acabar com corporações autônomas, na sociedade, que não seguissem duramente as corporações escolhidas pelo Estado. (PEREIRA, 2003, p. 277) Lembramos que nesta época também o adjetivo *russo* soava como comunismo, e combater esse modelo político era um dos objetivos do Estado Novo. (VELLOSO, 1987, p. 43) A dançarina brasileira Eros Volússia encarnava, pela dança, o desejo do governo do Estado Novo de criar uma identidade nacional. Formada em dança clássica pela russa Maria Olenawa, Eros apresentava-se principalmente em cassinos. Para Mário de Andrade, era essencialmente uma bailarina brasileira, pois aliava o balé ao material nacional, tentando sistematicamente juntar a utilização artística da mímica brasileira com a coreografia erudita, ou seja, o balé. Mário declara, na linha de Jacques Corseuil, que o uso de recursos locais era, segundo os modernistas, a grande possibilidade de formação nacional. (VOLÚSSIA, 1983, p. 48) A incorporação de elementos folclóricos não era sempre do gosto dos russos, que alimentavam a tradição romântica, a elite e a alta burguesia. Conhecida e reconhecida na França como a estrela brasileira, Eros fala de “uma vitória do Brasil, dos brasileiros, de sua vitória e do bailado nacional”. (VOLÚSSIA, 1983, p. 30) A pergunta é: em que o bailado nacional de Eros era diferente dos russos, uma vez que os ambos misturavam elementos locais e de arte erudita, para retomar a palavra de Mario de Andrade? Em que a dança de Eros seria mais *nacional* do que propõem dançarinos estrangeiros em visita ao Brasil, na imagem dos passos que realizou Juliana Yanakieva no Cassino Atlântico?⁵ São descritos no jornal *O Globo* pelo artigo “1941 Juliana Yanakieva y a voz dos microfones; uma estilização clássica do samba”. A dançarina clássica conseguiu oferecer uma tradução estilizada dos passos de samba. (O GLOBO, 1941)

A preocupação de construir uma identidade nacional, que se opõe à individualidade, é precisamente analisada por Klauss Vianna (1928-1992) em seu livro *A dança*: “[...] A dança não responde a uma política nacional precisa, ela é puro resultado do artista que decide ou não ser envolvido”. (VIANNA, 2005, p. 82) No período 1900-1927, Isadora Duncan

5 Juliana Yanakieva é de origem búlgara, tendo nascido na Áustria e vivido na França.

revolucionaria com a dança livre, propondo uma nova maneira de pensar o corpo, a relação com música e com a representação. No século XIX, o artista rejeita o academicismo e declara sua autonomia. No século XX, vai mais à frente, defendendo que é a obra que faz progresso. O aniversário dos 100 anos da criação da *Sagração da Primavera* oferece a oportunidade para perguntar como ela influenciou o mundo que, aliás, não acabou de interpretá-la, independentemente do seu contexto de origem. A música de Stravinsky é fixa e marca seu tempo, mas o fato de a coreografia não ser gravada deu margem para que os coreógrafos colocassem nela um pouco de sua individualidade e não de sua nacionalidade.

O século XX pode ser definido como um momento de explosão das técnicas de dança. Não se trata mais de fazer nacional ou responder ao nacional, mas propor novas relações à dança, ao corpo e ao mundo. O American Ballet Theater foi fundado em 1937, por Lucia Chase, com o objetivo de reconstruir balés do repertório clássico, privilegiando, de fato, a continuidade. O Ballet Society, criado em 1946 pelo coreógrafo Balanchine e Lincoln Kirstein, transformou-se, em 1948, no New York City Ballet e favorece a apresentação das obras contemporâneas do artista. Cada cidade e cada estado tem seu próprio corpo de balé e tenta responder às suas próprias expectativas independentemente, na medida em que isso seja possível, de uma política nacional.

Vê-se desaparecer, pouco a pouco, nesta primeira metade do século XX, a ideia de centro ou de referência artística. Paris, por exemplo, não define mais o único palco artístico. Terminou também a única referência nacional com o balé do Ópera de Paris (1669) ou do Bolshoi (Moscou - 1776) que eram e ainda são formados por nativos. Essas companhias e escolas formaram dançarinos que criaram sua própria companhia e escola no ocidente, misturando dançarinos de todas as nacionalidades. Martha Graham, pioneira da dança moderna, fundou, em 1926, a Martha Graham Dance Company. Desde suas primeiras coreografias, utilizou a música de seu tempo, seja americana ou de outra nacionalidade. Balanchine, nascido na Geórgia e depois naturalizado francês e americano, cria seu estilo de dança a partir da técnica acadêmica adquirida na Rússia e na França, que mescla com atividades artísticas que ocorrem em Nova York, como o *music-hall* e o *jazz*. No século XX, podemos dizer que são os gêneros artísticos que se tornam nações.

Fazer balé nacional no final dos anos 1930 no modelo dos balés russos não parece ser uma vontade relevante nem uma tarefa fácil. Se considerarmos as pesquisas mais audaciosas nos Estados Unidos e na Europa, as de Rudolf Laban (1879-1956), por exemplo, são as que começam a se destacar

sobre os balés russos. A obra de Diaghilev se exauriu no final da primeira metade do século XX, e seus balés são menos retomados. O que ocorre no Brasil se opõe à situação da dança nos Estados Unidos e na Europa, e a situação política mais refreia a criação artística do que a estimula.

Esta situação poderia ser explicada em parte pelas dificuldades encontradas pelos russos em estabelecer o balé, sempre evocativo de uma velha Europa aristocrata e de outra cultura. À diferença da educação se acrescenta ainda ao problema da política cultural no Brasil. Lia Calabre,⁶ autora de vários livros sobre esse assunto, explica que existe uma tradição da descontinuidade, uma renovação sistemática na imagem do que acontece nos Estados Unidos. Por exemplo, Maria Olenawa fundou, em 1948, sua própria companhia em São Paulo, mas frente à mudança de direção no governo municipal, pediu sua própria demissão por medo de ver seu trabalho rejeitado. (PAVLOVA, 2001, p. 53) Essas dificuldades políticas e as exigências diferentes entre a cultura dos brasileiros e a dos russos são denunciadas por Klaus Vianna (2005).

Depois de Oleneva, vieram outros europeus, como o tcheco Vaslav Veltchek (1896-1967) que, a partir de 1939, deu novo impulso ao balé no Brasil como coreógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e organizador da escola de bailados da prefeitura paulistana. Veltchek elaborou várias coreografias baseadas no folclore brasileiro, como *Uirapuru*, de Villalobos (1939), e *Festa da roça*, de José Siqueira.

Após a passagem de Tatiana Leskova, o balé brasileiro desenvolveu-se por meio do Teatro Municipal e dos Ballets de Champs-Élysées, com Nina Verchinina, ex-integrante do Ballet Russe do coronel De Basil, que deu uma das mais decisivas contribuições à dança brasileira com sua companhia particular e sua linguagem alimentada pelas pesquisas de Rudolf Laban. Já nos anos 1946, sua *Valse triste* mostrava uma mistura de balé clássico e dança moderna. Esse balé foi um sucesso em São Paulo. Por isso Tatiana Leskova para ser mestra do baile do Rio por dois anos (1947 e 1948) por Antonio Vieira de Melo, diretor do Departamento de Difusão Cultural da prefeitura. Foi sua oportunidade de “colocar em prática suas ideias de construir um corpo que fosse adequado à técnica de dança moderna que havia desenvolvido”. (CERBINO, 2001, p. 32-33) Essa ideia de criar um corpo, de dominá-lo pela técnica é uma característica do século XX. As dançarinas do New York City Ballet, formadas pelo *music-hall*, apresentavam corpos flexíveis, similares aos das ginastas, com pernas compridas. É nesse sentido também que os balés russos são revolucionários, pois colocam no palco o homem novo. Depois de “dominar o tempo, dominar o espaço [...]

6 Entrevista na segunda-feira, 25 de junho de 2012, na Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

os homens apressados do primeiro século XX se atribuem outros limites a ultrapassar sendo este do corpo e aquele do cérebro”.⁷ (CHARLES, 2012, p. 359, tradução nossa)

A exaltação do corpo, do esporte e das atividades, como também a emancipação das mulheres, tudo isso acompanhado da higiene coletiva e da vontade de um novo urbanismo, é a nova palavra de ordem deste início de século. O balé que resume bem esta virada é *Jeux* (1913) de Debussy, que imita, numa coreografia de Nijinsky, uma partida de tênis em que o dançarino e as dançarinas trazem pela primeira vez ao palco roupa de esporte e raquetes concebidas por Leon Bakst. O modernismo auxilia então a reflexão sobre o homem e sua condição no século XX, à diferença dos balés modernos brasileiros criados durante o Estado Novo, que se satisfazem em incorporar elementos regionais, principalmente da cultura indígena, respondendo assim à ideia da brasilidade que consistia mais em “converter a cultura em instrumento de doutrinação do que propriamente de pesquisa e de reflexão”. (VELLOSO, 1987, p. 44) O início do século XX se define pela volta à Grécia antiga, ao dual (a parte de tênis). Em 1896, Pierre de Coubertin reabilitava os jogos olímpicos por meio de um pronunciamento na Sorbonne. Observa-se também a volta do dançarino viril na imagem do *Apollon musagète*, de Stravinsky e de Balanchine, interpretado por Serge Lifar. O regime nazista apoia e difunde amplamente os filmes de Leni Riefenstahl, o *Triunfo da vontade* (1934) ou os *Deuses do estádio* (1936), que exaltam os atletas e o corpo da Alemanha nova, herdeira dos gregos.

O controle do corpo, de um corpo moderno, que Nina esperava, não parecia adquirido pelo balé do Rio de Janeiro. Logo será revelada a situação precária do corpo de baile no *Correio da Manhã* de 11 de abril de 1947, cujo título é “A deplorável situação do corpo do baile do Municipal”. (PORTINARI, 2001, p. 15) Posteriormente, Eugênia Feodorova chegou ao Brasil em 1955, atuando como mestra de balé e coreógrafa do corpo de baile do Teatro Municipal. Apresentava uma sólida base técnica numa expressão bem pessoal, ajustada à cultura carioca. Nos anos 1960, criou a Fundação Brasileira de Ballet.

A mestra também disseminava cultura sobre a própria dança e seus vínculos com outras artes: a origem e a compreensão da nomenclatura dos passos; a história do balé com seus expoentes e reformadores, a evolução da música através dos compositores geniais; a importância da cenografia vinculada à ação, com um toque surrealista, desde que Diaghilev encomendou trabalhos a Picasso, Derain e Rouault, entre outros. (PORTINARI, 2001, p. 15)

7 Maitriser le temps, maitriser l'espace avaient été les deux manifestations principales de la modernité aux XIXe siècle. Au moment où ces objectifs sont atteints à une nouvelle échelle, avec la diffusion des nouveaux moyens de transport et des nouveaux réseaux de communication (automobile, avion, radio), les hommes pressés du premier XXe siècle s'assignent d'autres limites à dépasser celle du corps et du cerveau.

Pode-se falar da vitória da individualidade artística? Eugênia possuía todos os componentes que serviram para a evolução do balé brasileiro, vindo da experiência dela nas companhias russas, espanholas, francesas e no trabalho local desenvolvido, e saberia transmiti-los numa relação estrita das artes do balé. Com ela, vê-se fechar-se uma primeira fase do balé no Brasil. Se alguns não consideravam os balés modernos brasileiros pensados por russos como balés nacionais, no outro lado do Atlântico o pensamento era outro. Dalal Achcar⁸ lembra que, em 1961, Margot Fonteyn veio ao Brasil para escolher um balé que o representaria no Gala do Royal Ballet, em Londres. Cada país devia representar um balé. Ela escolheu *Zuimaaluti*, poema de Mario de Andrade, e a música de Claudio Santoro.

Todos esses balés contemporâneos da época citados neste artigo, e outros como *Jurupary*, de Serge Lifar, apresentado em 1934 no Teatro Municipal, foram esquecidos e nunca foram interpretados na segunda parte do século XX no Brasil, ao contrário dos balés modernos de Stravinsky, que continuam a ser mostrados pelo Teatro Municipal e por outros teatros por companhias estrangeiras.

Poderiam ser reconstruídos tanto como os outros balés “modernos” franceses *O homem e seu desejo* e *o Boi no telhado* (1919), concebidos por Darius Milhaud e Paul Claudel. No Brasil, podemos dizer que o primeiro contato com a companhia dos Ballets Russos de Diaghilev, a primeira criação de um balé no Brasil aconteceu em 1917, com *O Homem e seu desejo*, de Paul Claudel e do compositor modernista Darius Milhaud (1892-1974). Paul Claudel, chefe da missão diplomática francesa por dois anos no Brasil, queria continuar suas relações intelectuais e artísticas com Milhaud, seu secretário. Encontrou o compositor Villa-Lobos, para quem o compositor Stravinsky, com sua *Sagração da primavera* e seu ritmo primitivo, tinha sido uma revelação. Em *O homem e seu desejo*,⁹ Milhaud exprime sua visão da floresta tropical brasileira. A ideia veio de Paul Claudel quando viu Nijinsky, dançarino na companhia dos Ballets Russos de Diaghilev, em agosto 1917. Com *o Boi no telhado* trata também do Brasil, mas desta vez não de sua natureza, mas do Carnaval. Foi apresentado no dia 21 de fevereiro de 1920 no Teatro de Champs-Élysées em Paris.

Uma das razões que poderia explicar o porquê de os balés modernos não perdurarem no Brasil é o fato de que eram obra de estrangeiros e também pela política cultural autoritária e descontínua, cada governo não levando em conta o que foi feito antes. Será que a Companhia de Ballet Stagium, fundada em 1971 por Décio Otero e Márka Gidali, se insere na continuidade dessa vontade de inspirar-se no folclore brasileiro?

8 Entrevista na quinta 15 de março na Gávea, Ballet Dalal Achcar.

9 Ver Manoel Aranha Correa do Lago (2010) para ter mais detalhes sobre esse balé e o *Boeuf sur le toit*.

A renovação da dança que se perfila com Klauss Vianna denunciando a desorganização a sua descontinuidade nos anos 1950 pelo conceito de movimento-ideia deu resultado na segunda parte do século XX? Perguntas que são interessantes levantar para ter uma ideia mais precisa da evolução da dança no século XX.

Referências

- A ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, Rio de Janeiro, n. 107, p. 372-373, 1 nov. 1913.
- ARTE, BAILADOS. *A Noite*, p. 4, 12 jun. 1940.
- BALLET DO SÉCULO XX. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 23 maio 1963.
- BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina salta no mundo*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2010. 442 p.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. 144 p.
- CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. 63 p. (Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, v. 8).
- _____. *Cenários cariocas: Jacques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro*. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 6., 2008, Niterói. *Anais...* Niterói: UFF, 2008.
- CHAVES, Edgard Brito. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos de historia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana 1971.
- CHRISTOPHE, Charles. *La discordance des temps*. Paris: Armand Colin, 2012. 494 p.
- LAGO, Manoel Aranha Correa do. O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 3, 27 set. 1941.
- Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010. 268 p.
- PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. 64 p. (Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, v. 10).
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003. 315 p.
- PORTINARI, Maribel. *Eugenia Feodorova: a dança da alma russa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. 64 p. (Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, v. 4).
- QUEIROZ, Geraldo. Ballet do século XX. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 23 maio 1963.
- REIS, Murillo Almeida dos. *Cinquenta anos de ballet internacional no teatro municipal do Rio de Janeiro: 1909-1959*. Rio de Janeiro: Museus dos Teatros [1959?].

VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a politica cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/Fundação Getulio Vargas, 1987. 50 p.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005. 154 p.

VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983. 256 p.