



**O Romantismo no balé
e sua ressignificação nos
corpos do século XXI**

por Natália Samarino

O Romantismo no balé e sua ressignificação nos corpos do século XXI

Natália Samarino

publicado em 29/10/2021

“Romantismo é um termo que não designa tanto um período histórico ou um movimento artístico preciso quanto um conjunto de características, atitudes e sentimentos cujas peculiaridades residem em sua natureza específica e sobretudo em suas relações originais. Mas original é sobretudo o laço entre as diversas formas, ditadas não pela razão, mas pelo sentimento e pela razão, laço que não visa excluir as contradições ou resolver as antíteses.”
(ECO, 2010, p.299)

“O verdadeiro, único e eterno tema do balé é a própria dança.”
(Gautier, in DELAPORTE, p.121)

As obras de balé produzidas no período denominado romantismo formam um acervo de modelos sociológicos e políticos da reacionária burguesia pós-revolução de 1830 que ressoam até hoje. É que, resultando de um longo processo de transformação social iniciado pelos iluministas, o movimento romântico foi um reflexo da transição política e cultural das comunidades citadinas da Europa Ocidental, mas formulou temas e debates que atravessaram os séculos XIX e XX e chegaram ao XXI.

Foi aí que, muito antes das redes sociais contemporâneas, o individualismo se tornou base do comportamento: os germes da

indústria cultural se desenvolviam a pleno êxito com a novidade da exploração¹ da celebridade e da fama, gerando um novo tipo de estratificação social voltada aos costumes e aos lugares dos gêneros no mundo burguês.

O sucesso masculino era exercido no domínio intelectual, na performance musical, na pintura e na escrita literária; porém, por que não na dança?² Isso tem origem no processo de objetificação e demonização da figura feminina: ao homem era dado desejar, descrever e moldar esse ideal de mulher. Ela era objeto de apreciação e fruição para todos; não tinha o direito de criar arte por si. Sob esta lógica, o bailarino é mero coadjuvante ao protagonismo cênico da bailarina, e as estrelas do período eram vigiadas por todos os lados, com olhares de medo e desconfiança. Como hoje, o fenômeno da celebridade não tinha o mesmo significado para homens e mulheres.³

À bailarina coube encarnar a contradição romântica: delírio e racionalidade, angelitude e diabolismo, humanidade e super-humanidade; seria condenada por sua “beleza” irresistível e sua “natureza” submissa; seria vista como frágil, indomável e, em alguns casos, “louca”. A luta contra a autonomia da mulher é foco da

1. “Véron apressou-se a registrar a imagem romântica do bailado e comentou que as bailarinas a voarem pelo palco vendiam mais bilhetes do que pantomimas sérias sobre temas nacionais.” (HOMANS, 2012, p.191) O regime político Napoleônico, que havia inaugurado a institucionalização das propriedades do Estado, proporcionou uma irreversível situação de estrutura social que ressoa ainda na atualidade. No entanto, mesmo com a supervalorização do indivíduo, a lógica artística subverte e adere o culto a celebridade formando a relevância exagerada do mito, do herói. É uma superexposição da contradição quase rumo ao caos.

2. Théophile Gautier deixa explícita essa visão da época sobre a figura do bailarino demonstrando que não é um grande admirador da dança masculina. Muitas vezes ele escreve para a imprensa o seu desgosto para com o bailarino que chega a considerar “algo monstruoso e indecente”. E, quando elogia o talento de Saint-Léon como dançarino, se lembra com desprezo de Lucien Petipa (1815-1898). “Ele (Saint-Léon) pôde ser aplaudido, o que não é fácil numa época em que a dança viril não é favorável. Embora geralmente participe de papéis cômicos, o dançarino Mérante é, no entanto, aclamado pela imprensa francesa como um ‘dançarino muito habilidoso’, sempre um jovem gracioso em primeiro lugar.” (GAUTIER Th., La Presse, 25 de fevereiro de 1850)

3. “A Mulher Célebre (...) é uma figura desacreditada, ilegítima. Seu potencial de sedução é necessariamente imoral, coloca-a ao lado de prostitutas e cortesãs” (LILTI, 2018, p.364).

estruturação cultural das instituições do Estado. Ciência, arte, literatura e imprensa não mediram esforços para lhe construir um lugar mítico, aprisionando-a no lar por meio do moralismo e do louvor à figura materna. A bailarina - como o próprio romantismo - é fenômeno dialético: contradição encarnada em cena.

Completando a construção desta figura mítica, os teatros do período se adequam à nova demanda de fantasia, sonho e individualismo. Os avanços tecnológicos na arquitetura da caixa cênica tornam possível criar materialmente um mundo imaterial. A cenografia se inspira na tendência literária do fantasmagórico medieval, concebido e representado de forma romantizada e irreal. Se os movimentos artísticos acadêmicos do século XVIII ligavam-se a um imaginativo retorno à Grécia e à Roma Antiga (fruto das descobertas da nascente ciência da arqueologia), no Romantismo do século XIX a fixação será pelas ruínas góticas. Um culto ao passado mítico, ilusório, irracional e totalmente fantástico. Os cenários de muitas tramas, seja na ópera, seja em capítulos da literatura, criam uma espécie de poética das ruínas.

Mas o contexto político e econômico também experimentava a ascensão do imperialismo. A atração do europeu pelo exótico (que já vinha do início da colonização) se projeta nas artes e particularmente nos balés e óperas. *La Sylphide*, *Giselle*, *Paquita* e *La Esmeralda* estão recheados de orientalismo em suas danças de caráter em contraste com a presença, cada vez mais ostensiva, dos seres mitológicos do *folk* alimentado pelo nacionalismo, pela ideia de pátria.

Atendendo às aspirações da classe dominante por lucro empresarial⁴ e participação nas esferas da “alta cultura”, o balé reinou

4. “Quando em 1793 a burguesia faz correr o sangue sagrado do monarca, separa-se dessa ideologia, mas, estando vago o lugar, tentará encontrar outra transcendência para justificar, por sua vez, sua superioridade e seus privilégios. (...) a posse desta cultura desejável, a capacidade de trocar os signos complexos do saber, definirão a natureza intrínseca de cada burguês e a prova de sua superioridade sobre o proletariado inculto. A cada um dos grandes períodos do desenvolvimento do capitalismo corresponde um lugar coletivo que, exibindo semióforos,

nas melhores noites da Ópera de Paris nas décadas de 1830 e 1840. Uma invasão de *syphides*, *willis* e *ondinas* espelhando o anseio burguês pela política liberal - mesmo dentro de uma monarquia.

É neste cenário que estreia, em 12 de março de 1832, a primeira versão de *La Sylphide*, na Opéra de Paris, com coreografia de Filippo Taglioni (1777-1871) e música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffter (1785-1852). Encarnando o Romantismo em muitos de seus aspectos, o sonho do poeta se manifestava como um espírito na carne de Marie Taglioni (1804-1884) e, juntamente com o trabalho de pontas (forjado por ela), transformaria ela própria no epítome da bailarina.

A obra foi um sucesso que ultrapassou os círculos artísticos. *La Sylphide* influenciou os modismos urbanos europeus: muito antes do Instagram, a figura da bailarina romântica, leve, pálida e frágil, inaugura o culto à magreza, apoiado e difundido pelos homens de negócio e internalizado na mentalidade social pelos poetas. Espartilhos apertados e dietas restritivas levavam a mulher à desnutrição e aos desmaios, fortalecendo a tese da fraqueza e da “histeria” feminina. Ao mesmo tempo, a figura da *Sylphide* fomenta a fuga da vida familiar que se tornara monótona, principalmente na imaginação da juventude burguesa, numa nova contradição tipicamente romântica: o ser angelical representado por uma fada do ar que ameaça a família “tradicional” - uma tentação para jovens maridos⁵.

concentra em si a significação separada e a oferece como representação. (...) Finalmente, depois da Revolução, este (o castelo dos príncipes) se transformou em museu: os livros do rei formaram o embrião da Biblioteca Nacional. Suas pinturas constituem o primeiro acervo das coleções públicas. Seu castelo torna-se museu histórico. O museu, local permanente da cultura burguesa, é a forma sob a qual sobrevivem os espaços significantes de outrora, religiosos ou da vida da corte foi suspensa, cristalizada em um momento preciso de sua história. Igrejas e castelos, convertidos em imagens fixas de um passado retrabalhado, continuam a representação do poder na festa autônoma da estética. A título de objetos de arte, participam do espetáculo geral contemporâneo.” (APOSTOLIDÉS, 1993, p.145)

5. “Em *La Sylphide*, como em muitos de seus descendentes, o tema do casamento é introduzido, apenas para ser subvertido de várias maneiras. Se os balés do século XVIII representavam cerimônias de casamento, os balés românticos com frequência os mostram prejudicados. A trama do casamento humano de *La Sylphide*, como a de tantos balés românticos, fracassa. Mas a trama

Mas é nas décadas de 1840 e 1850 que encontraremos um marco dos costumes e do imaginário em sua documentação: “dansomania”, patologias atribuídas aos bailes, espiritualismo, mesas dançantes e materializações de espíritos – toda essa amálgama de crenças da elite burguesa retirada do folclore está presente em *Giselle*.

O poeta Théophile Gautier (1811-1872), autor do libreto, quis unir duas obras representativas da época: “*L’Allemagne*”, de Heinrich Heine (1797-1856), e “*Fantômes*” de Victor Hugo (1802-1885). O tema das lendas eslavas sobre *willis* já era moda nas festividades de salão burguesas tal como a prática de evocação de espíritos nas mesas girantes. Contos populares eram misturados à forma das festividades dançantes e, em 1835, se materializam na obra literária de Heine, o que resultou num aumento do interesse pelas *willis*. Já o poema de Victor Hugo, *Fantômes*, conta a história de uma moça de 15 anos pertencente à elite espanhola que literalmente morre de tanto dançar - uma amostra da crença amplamente difundida então de que a valsa, a polca e as mazurcas estavam matando moças mais exaltadas, numa tentativa de controle sobre corpos e comportamentos femininos. Em muitas partes da Europa Ocidental esse fenômeno ficou conhecido como “dansomania”.

Giselle representa também as reuniões de mulheres, temidas pelos políticos desde a Revolução de 1789 e suavizadas no balé como falanges de *willis*, mais digeríveis pelo público burguês, que ansiava por estabilidade com o rei Luís Filipe I mas que, na realidade, estava à beira de um colapso com a revolução de 1848. “No contexto da Monarquia de Julho, harmonia e reconciliação eram valores menos espirituais do que sociopolíticos, e a noite de terror de *Giselle* que termina com um amanhecer pacífico expressa claramente um desejo metafórico de tranquilidade pós-revolucionária

do casamento humano também é disfórica, pois parece que James não poderia ter sido feliz casado com Effie. Em vez de uma celebração da incorporação da comunidade, *La Sylphide* explora a ansiedade da sociedade em relação ao Outro, e talvez em relação à própria instituição do casamento.” (BANES, 2005, p. 23)

- em particular, entre as mulheres” (BANES,2005, p.25). As obras de Heine e Hugo impregnam *Giselle*, mas também a discussão cultural e social da permanência das diferenças entre as classes e gêneros aí se encontra, cristalina. Portanto, *Giselle* simboliza não só a presença ostensiva da cultura romântica, como também o colapso político com o avanço das revoltas que se anunciavam.

Ao final da década de 1840, o desgaste do romantismo no espetáculo cênico deu espaço a obras mais ligadas às representações do “oriente” imaginado pelos europeus imperialistas. A Rússia dos tzares deu continuidade a práticas já abandonadas na Europa, incluindo o balé romântico, que aí sobreviveu de forma algo caricata. Mestres de balé franceses – como Jules Perrot (1810-1892), Arthur Saint-Leon (1821-1870), Marius Petipa (1818-1910) – dominaram a direção do Teatro Imperial e inseriram os balés românticos como uma tradição a ser conservada, formando um tipo de cânone a ser transmitido às próximas gerações. Fruto dos Conservatórios de Dança em São Petersburgo, Mikhail Fokine (1880-1942) foi um dos primeiros a homenagear e resgatar o estilo romântico.

Pesquisa aprofundada sobre estilos e estética do balé soa como prática recente, mas já nos últimos anos do século XIX Fokine se dedicava a isso⁶. Foi assim que nasceu a ideia de uma obra que fizesse reverência à *sylphide* de Marie Taglioni e lembrasse os delírios fantásticos dos poetas do romantismo. Fokine relata em suas memórias: “Comecei a ver a realização de meus sonhos, minhas esperanças de um balé totalmente diferente do que estava

6. “Eu havia encenado cinco pequenos quadros ao som da música de Chopin. Pouco antes, o compositor Alexander Glazunov havia orquestrado várias peças para piano, intitulado esta suite ‘Chopiniana’: Eu decidi encenar cada peça como um quadro individual e independente. Glazunov não apenas aprovou minha identidade e a de usar sua orquestração para uma composição de balé, mas até mesmo, em conformidade com meu pedido, orquestrou um número adicional – a *Valsa em dó agudo menor*. Eu precisava daquela valsa, porque a maioria das outras valsas sugeria uma dança de caráter e eu queria criar pelo menos uma dança na ponta dos pés e nas saias longas do período Taglioni. Glazunov orquestrou a valsa de forma soberba. (...) A valsa foi dançada por Anna Pavlova e Michael Oboukhov. Pavlova apareceu com o traje Taglioni do desenho de Léon Bakst. Era uma reprodução simples das águas-nascentes do período de 1840.” (FOKINE, 1961, p.100)

acostumada a ver no Teatro Mariinsky. Naquele momento tive a ideia de criar um balé como *Les Sylphides*, de donzelas fluando em torno de um jovem solitário apaixonado pela beleza.” (FOKINE, 1961, p.101)

Les Sylphides não foi uma obra coreografada especificamente para a primeira apresentação dos Balés Russes em Paris. A composição teve um longo caminho e já se desenhava na mente de Fokine dois anos antes. Em 1907 estreou no Mariinsky a versão primária de sua pesquisa sobre o tema romântico intitulada *Chopiniana*⁷. Somente em 1909 *Les Sylphides* foi apresentada no ocidente com a configuração que conhecemos na atualidade. Fokine relata em suas memórias o processo de construção: “Criei *Les Sylphides* em três dias. Este foi um recorde para mim. Nunca mudei nada neste balé e, depois de trinta anos, ainda me lembro de cada um dos menores movimentos em cada posição. (...) Eu criei como me sentia. A arte não se origina da reflexão, mas do sentimento. Uma segunda *Chopiniana* estreou na Rússia e, posteriormente, rebatizada de *Les Sylphides*, foi apresentada, sem alterações ou alterações na coreografia, na Europa Ocidental. Desde então, ele se tornou o balé ‘obrigatório’ de todas as grandes companhias do mundo.” (FOKINE, 1861, p. 134)

Les Sylphides acabou se tornando referência de romantismo no balé, mesmo tendo sido concebido como uma releitura modernizada dos devaneios do poeta romântico. A obra expressava a fuga pelo enredo abrindo espaço para que o movimento falasse por si na renovação buscada por Fokine.

Reverência e inovação trazem para o século XXI uma imersão no imaginado balé romântico para os corpos e mentes de agora,

7. “Fokine começou a experimentar temas de balé romântico em *Chopiniana*, sua primeira versão de *Les Sylphides*. (...) A versão de exportação do balé evoluiu para um balé branco romântico, completo com a conhecida clareira na floresta. A obra não tem enredo: um nobre *danseur* e três bailarinas em longos tutus brancos da era romântica executam uma série de variações de obras orquestradas para piano de Chopin.” (SCHOLL, 2002, p.49-50)

mas o gesto de olhar o passado jamais se furta do presente de onde partiu; nunca pode se livrar de “seu capricho, sua ilusão, sua miopia”⁸... Românticos recorrem a ruínas góticas medievais, bailarinos da *belle époque* tentam reviver a imaginada glória do repertório novecentista. Talvez tenham experimentado esse drama tão próprio do historiador: olhar o passado para compreender o presente.

Hoje a São Paulo Companhia de Dança nos oferece a oportunidade de nos contemplarmos neste espelho do tempo e do espaço. A cada vez que remontamos os balés românticos em nosso contexto e em nossos corpos, trazemos à luz a mesma dicotomia, caos e contradição encarnada e inaugurada pela noção de “*je ne sais quoi*” posta por Rousseau, na qual “a beleza deixa de ser uma forma e torna-se Belo o informe, o caótico.” (ECO, 2015, p.303). Será que a arte paira fora do tempo, para reencarnar-se em nossos corpos, a revelar nossas almas?

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Jack. Dança. Editorial Verbo. Lisboa, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond. Nova Reunião. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. O Rei-Máquina: Espetáculo e Política no Tempo de Luís XIV. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.

BANES, Sally. Dancing Women: Female bodies on stage. Londres: Routledge, 2005.

BEAUMONT, Cyril. O Livro do Ballet. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

8. ANDRADE, Carlos Drummond, 2015, p.865.

- BEAUMONT, Cyril. *The Ballet Called Giselle*. Londres: Dance Books; 1^ª edição, 1944.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BOURNONVILLE, August. *My Theatre Life*. British edition, 1979.
- BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. Atheneum Books, 1979.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Brasil: Coletivo Periferia, 2003.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.
- ENGELHARDT, Molly. *Dancing out of Line: Ballrooms, Ballets, and Mobility in Victorian Fiction and Culture*. EUA: Ohio University Press, 2009.
- FOKINE, Michel. *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*. Boston: Little Brown, 1961.
- FOSTER, Andrew R. *Tamara Karsavina, Diaghilev's Ballerina*, U.K: Foster, 2010.
- GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University, 1989.
- GAUTIER, Théophile. *Gautier on Dance*, selected, edited, and translated by Ivor Guest. London: Dance Books, 1986.
- GUEST, Ivor. *The Ballet of the Second Empire*. Dance Books Ltd, 2014.
- GUEST, Ivor Guest. *Fanny Cerrito*. Princeton Book Co Pub; Revised edition, 1974.
- GUEST, Ivor Guest. *Fanny Elssler*. Dance Books Ltd, 2014.
- GUEST, Ivor Guest. *Jules Perrot*. Princeton Book Co Pub, 1984.
- GUEST, Ivor Guest. *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books Ltd, 2016.

- HOBBSAWN, Eric. A Era dos Impérios: 1875- 1914. São Paulo: Paz & Terra, 1988.
- HOMANS, Jennifer. Os Anjos de Apolo: uma História do Ballet. Edições 70. Lisboa, 2012.
- J FIGES, Orlando. El Baile de Natacha: Una Historia Cultural Rusa. Edhasa, 2006
- KARSAVINA, Tamara. Theatre Street: The Reminiscences of Tamara Karsavina. Londres: Dance Books, 1981.
- KOSTROVITSKAYA, Vera. The Beginning of the Soviet School of Classical Dance. Moscow: Iskusstvo, 1978.
- LILTI, Antoine. A Invenção da Celebridade. (1750-1850). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- MEISNER, Nadine. Marius Petipa: The Emperor's Ballet Master. OUP USA; Illustrated, 2019.
- MONEY, Keith. Anna Pavlova: Her Life and Art. Reino Unido: Alfred A. Knopf, 1982.
- NIJINSKA, Bronislava. Bronislava Nijinska: Early Memoirs. New York: Holt, Rinerhart and Winston, 1981.
- PERROT, Michelle. História da Vida Orivada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROSLAVLEVA, Natália. The Era of the Russian Ballet. New York: Da Capo, 1979.
- SCHOLL, Tim. From Petipa to Balanchine. London: Routledge, 2002.
- SLONIMSKY, Yuri. The Bolshoi Ballet. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960.
- SMITH, Marian. Ballet and Opera in the Era of "Giselle". Princeton University Press, 2010.
- USTAMANT, Henri. Giselle. Deutsches Tanzarchiv, 2008.
- WILEY, Roland John. A Century of Russian Ballet. Dance Books Ltd, 2000.

NATÁLIA SAMARINO é historiadora da Dança, bacharel e licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Bailarina formada pela Royal Academy of Dance. Foi bailarina da SESI Minas Companhia de Dança e do Grupo Mineiro de Danças Clássicas. Como professora de história do balé, é convidada regular de eventos como o Mostra Dança e o Intensivo de Dança Curso de Verão, além de ter criado o Curso de História do Balé do Pas de Quatre Centro de Dança, do qual é fundadora. Foi professora convidada do módulo 4 da Pós-Graduação Ensino do Balé Clássico pela Faculdade IDE. Escreve artigos mensalmente sobre História do Ballet para a Revista Dança Brasil e é autora do livro Histórias do Ballet.

Para citar este texto como fonte de pesquisa utilize o modelo abaixo:
SAMARINO, Natália. In: O Romantismo no balé e sua ressignificação nos corpos do século XXI. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2021. Disponível em <<http://www.spcd.com.br/memoria/olhares>>. Acessado em (DIA/MÊS/ANO).