UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

GEORGE RICARDO CARVALHO MONTEIRO

**O traje de cena da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte:
um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção**

São Paulo

2019

GEORGE RICARDO CARVALHO MONTEIRO

**O traje de cena da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte:
um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção**

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências pelo Programa de Pós-graduação em
Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações
solicitadas pela comissão julgadora em 19 de
setembro de 2019. A versão original encontra-se
em acervo reservado na Biblioteca da
EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e
Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a
Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de
2011.

Área de concentração:

Têxtil e Moda

Orientadora:

Profa. Dra. Francisca Dantas Mendes

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Monteiro, George Ricardo Carvalho

O traje de cena da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte: um estudo dos elementos formais do design e das técnicas de construção / George Ricardo Carvalho Monteiro ; orientadora, Francisca Dantas Mendes. – 2019

281 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida

1. Figurino - Construção. 2. Traje de cena. 3. *La Sylphide* (Balé). 4. Sílfi (Personagem). 5. Moda feminina - França. 6. Lacotte, Pierre. I. Mendes, Francisca Dantas, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –. 792.026

Nome: MONTEIRO, George Ricardo Carvalho

Título: O traje de cena da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte:
um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção

Dissertação apresentada à Escola de Artes,
Ciências e Humanidades da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências pelo Programa de Pós-graduação em
Têxtil e Moda.

Área de concentração:

Têxtil e Moda

Banca Examinadora

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana (Escola de Comunicação e Artes da USP)

Prof. Dr. Ítalo Rodrigues Faria (Faculdade Paulista de Artes)

Prof. Dr. Luís Claudio Portugal do Nascimento (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP)

Dissertação defendida em 19 de setembro de 2019

À Amaury Pereira Monteiro e Antônia Auricina Carvalho Monteiro.

À Maria das Graças Monteiro da Fonseca.

À Ricardo Alberto Peres Martins e Carlos Eduardo Monteiro Prates.

Aos meus professores.

Agradecimentos

Fábio Lang da Silveira

Irani Alvarenga Rodrigues

Tatiana Leskova

Rojan Cavina

Prof. Dr. Ítalo Rodrigues Faria da Faculdade Paulista de Artes

Profa. Dra. Francisca Dantas Mendes, Prof. Dr. Luís Claudio Portugal do Nascimento
e Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana da Universidade de São Paulo.

André Lazaroni, Bárbara de Lima, Manuel Puoci,
Fátima Cristina Gonçalves e Deborah Lins da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Hulda Bittencourt, Dany Bittencourt e Giselle Bittencourt do Estúdio de Ballet Cisne Negro e
Cisne Negro Cia. de Dança.

Agradecimento muito especial à Ana Botafogo pelo acolhimento da pesquisa, viabilizando a
coleta de dados na Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, peça central dessa dissertação.

RESUMO

MONTEIRO, George Ricardo Carvalho. **O traje de cena da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte**: um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção. 2019. 281 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida.

Esta pesquisa tem como objetivo realizar um estudo bibliográfico e documental do traje da personagem Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni, a partir da reconstrução deste bailado por Pierre Lacotte para o *Ballet de l'Opéra National de Paris* e Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CBTMRJ). A pesquisa investiga eventuais associações dos aspectos formais do design e técnico-construtivos desse figurino com os padrões estéticos da indumentária feminina do período romântico. As principais fontes da pesquisa desse estudo são a bibliografia especializada em história da dança e da indumentária, do design de figurinos para balé, bem como documentos do acervo da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde os dados foram coletados por meio de entrevistas, análise e medições das peças do acervo de figurinos. O guarda-roupa da produção da *La Sylphide* do CBTMRJ guarda um rico corpo de dados sobre o fazer secular de trajes de cena da dança clássica, que esta pesquisa pretende disseminar e preservar, contribuindo para o acesso à bibliografia sobre figurino de balé clássico e a qualificação e o aprimoramento de mão de obra especializada.

Palavras-chave: Tutu romântico. Traje de cena. Sílfige. Pierre Lacotte.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

MONTEIRO, George Ricardo Monteiro. **The costume of Sylph of the ballet *La Sylphide* by Philippe Taglioni and Pierre Lacote**: a study of the formal design and construction techniques aspects. 2019. 281 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Corrected Version.

The debut of the ballet *La Sylphide* by Philippe Taglioni in 1832 at the *Théâtre de l'Académie Royale de Musique* in Paris has profoundly and definitively transformed the way of staging and designing new ballets. This ballet, one of the masterpieces of classical dance, ushered in the age of romantic ballet and innovated in many aspects of scenic production. With *La Sylphide* was born a revolutionary costume, the romantic tutu, which has become a canon of classic dance attire to this day. This research aims to carry out a bibliographical and documentary study of the costumes of the Sylph character of the ballet *La Sylphide* by Philippe Taglioni, from the reconstruction of this ballet by Pierre Lacotte to the *Ballet de l'Opéra National de Paris* and the *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CBTMRJ)*. The research investigates possible associations of the formal design and constructive aspects of this wardrobe with the aesthetic of the feminine clothings of the romantic period. The main sources of research in this study are the bibliography specialized in the history of dance and clothings, from design of ballet costumes, as well as documents from the collection of the *Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, where the data were collected through interviews, analysis and measurements of the pieces of the collection of costumes. The wardrobe of the *La Sylphide* production of the *CBTMRJ* stores a rich body of data on the making of classical dance costumes over the centuries, which this research intends to disseminate and preserve, contributing to the access to the bibliography on classic ballet costume and the qualification and enhancement of skilled labor.

Keywords: Romantic Tutu. Costume. Sylph. Pierre Lacotte.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA	19
2.1	QUESTÃO FUNDAMENTAL	19
2.2	JUSTIFICATIVA	19
2.3	OBJETIVOS	20
2.3.1	Objetivo geral	20
2.3.2	Objetivos específicos	21
2.4	DELIMITAÇÕES DO ESTUDO	21
2.5	PRESSUPOSTOS	21
2.6	DEFINIÇÕES E TERMOS-CHAVE	22
3	MÉTODO	25
3.1	ENUNCIADOS	25
3.1.1	Enunciado sintético	25
3.1.2	Enunciado completo	25
3.1.3	Enunciado expandido	26
3.2	SUBPROBLEMAS	26
3.2.1	Subproblema 1	26
3.2.2	Subproblema 2	26
3.2.3	Subproblema 3	26
3.2.4	Subproblema 4	27
3.3	MÉTODO DE PESQUISA PARA O QUADRO REFERENCIAL TEÓRICO	27
3.3.1	A: dados necessários	27
3.3.2	B: fontes de dados	27
3.3.3	C: técnicas de coleta de dados	28
3.3.4	D: tratamento de dados	28
3.4	MÉTODO DE PESQUISA PARA ESTUDO DE CASO	29
3.4.1	A: dados necessários	29
3.4.2	B: fontes de dados	30
3.4.3	C: técnicas de coleta de dados	30

3.4.4	D: tratamento de dados.....	30
3.5	MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 1.....	31
3.5.1	A: dados necessários.....	31
3.5.2	B: fontes de dados.....	31
3.5.3	C: técnicas de coleta de dados.....	31
3.5.4	D: tratamento de dados.....	32
3.5.5	E: indagações exploratórias.....	32
3.6	MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 2.....	32
3.6.1	A: dados necessários.....	32
3.6.2	B: fontes de dados.....	32
3.6.3	C: técnicas de coleta de dados.....	33
3.6.4	D: tratamento de dados.....	33
3.6.5	E: indagações exploratórias.....	33
3.7	MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 3.....	33
3.7.1	A: dados necessários.....	33
3.7.2	B: fontes de dados.....	34
3.7.3	C: técnica de coleta de dados.....	34
3.7.4	D: tratamento de dados.....	34
3.7.5	E: indagações exploratórias.....	34
3.8	MÉTODO DE PESQUISA PARA SUBPROBLEMA 4.....	35
3.8.1	A: dados necessários.....	35
3.8.2	B: fontes de dados.....	35
3.8.3	C: técnica de coleta de dados.....	35
3.8.4	D: tratamento de dados.....	36
3.8.5	E: indagações exploratórias.....	36
4	REFERENCIAL TEÓRICO.....	37
4.1	DO BALÉ DE CORTE AO BALÉ DE AÇÃO: HISTÓRIA E ESTÉTICA.....	37
4.1.1	A dança metrificada da Renascença italiana.....	37
4.1.2	O <i>ballet de cour</i> / balé de corte.....	39
4.1.3	A <i>comédie-ballet</i> / comédia-balé.....	52
4.1.4	A <i>tragédie lyrique</i> / tragédia lírica.....	58

4.1.5	<i>A opéra-ballet / ópera balé</i>	63
4.1.6	<i>Académie Royale de la Danse e Académie Royale de Musique</i>	67
4.1.7	O movimento reformador na dança do século XVIII e o <i>ballet d'action</i> / balé de ação	71
4.2	O MOVIMENTO ROMÂNTICO NA EUROPA	78
4.2.1	Aspectos históricos	79
4.2.2	Literatura e artes no Movimento Romântico	81
4.2.3	A mulher e a indumentária feminina europeia, de 1830 a 1835	93
4.2.4	O <i>ballet romantique</i> / balé romântico	100
4.3	O BALÉ <i>LA SYLPHIDE</i>	108
4.3.1	A gênese de <i>La Sylphide</i>	108
4.3.2	As fontes do enredo do bailado	120
4.3.3	Philippe e Marie Taglioni	127
4.3.4	O estilo Taglioni: os fundamentos da técnica e do corpo da bailarina romântica	133
4.3.5	A personagem e o traje da Sílfi	139
5	ESTUDO DE CASO	149
5.1	PIERRE LACOTTE E A RECONSTRUÇÃO DA <i>LA SYLPHIDE</i> DE PHILIPPE TAGLIONI	149
5.2	O CORPO DE BAILE DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO (CBTMRJ)	155
5.3	A MONTAGEM DA RECONSTRUÇÃO DE <i>LA SYLPHIDE</i> DE PIRRE LACOTTE PARA O CBTMRJ	161
5.4	A PESQUISA DE CAMPO NA FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	167
5.5	O TRAJE DE CENA DA SÍLFIDE DO ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	173
6	ANÁLISE E CONCLUSÃO	177
6.1	ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 1	177
6.2	ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 2	223
6.3	ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 3	227

6.4	ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 4.....	233
7	SUGESTÕES DE PESQUISA.....	240
	REFERÊNCIAS.....	242
	APÊNDICE A – Entrevista com Irani de Alvarenga Rodrigues.....	265
	APÊNDICE B – Entrevista com Ana Botafogo.....	271
	APÊNDICE C – Entrevista com Tatiana Leskova.....	277

1 INTRODUÇÃO

O conturbado período da Restauração na França, entre 1814 e 1830 (ALEXANDER, 2003), ditou mudanças profundas e definitivas na política, economia e, conseqüentemente, nos hábitos e costumes da sociedade francesa. Neste mesmo cenário o “espírito romântico” se estabeleceu, propondo uma renovação estética na moda e nas artes.

O balé *La Sylphide*, de Philippe Taglioni, foi uma consequência deste panorama de transformações e, desde sua estreia em 12 de março de 1832 no *Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, em Paris, ocupou uma posição ímpar na história do bailado por inaugurar uma nova era nas artes coreográficas: o balé romântico. O bailado obteve um triunfo imediato e sua influência foi imensa (BEAUMONT, 1953).

La Sylphide inovou em muitos aspectos da produção de um balé e, sobretudo, imortalizou a imagem da bailarina ao consagrar a sapatilha de pontas e o traje de cena vaporoso de musselina branca usado por Marie Taglioni, posteriormente batizado como tutu romântico.

A obra foi constantemente montada e reencenada na maioria das capitais europeias e até o final dos anos de 1850 e início dos 60¹, quando deixou o repertório, alcançou 146 representações (FARO, 1990; HOMANS, 2012; HAMMOND, 2012). Um século mais tarde, após uma pesquisa de seis anos em toda Europa, o bailarino, coreógrafo e pesquisador francês, Pierre Lacotte, devolveu a *La Sylphide*, de Philippe Taglioni, ao *Ballet de l'Opéra de Paris*, a mesma companhia que havia encenado a montagem original de 1832 (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

Esta pesquisa, inscrita na linha de Materiais e Processos Têxteis do Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda, no nível de Mestrado, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP) configura-se como bibliográfica, documental, teórica e descritiva na modalidade estudo de caso com uma componente histórica, cujo objeto de estudo é o traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, de Philippe Taglioni de 1832, do acervo da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro (FTMRJ). Esse traje, atribuído à Eugène Lami, foi recriado pelo *designer* Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, em 1972, para o *Ballet de l'Opéra de Paris* e remontada em 1990 para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CBTMRJ). A pesquisa busca identificar eventuais associações dos aspectos formais do *design* e técnico-construtivos desse traje de cena com os

¹ Não há consenso entre os autores quanto ao ano da última temporada de *La Sylphide* na *Opéra de Paris*.

mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do traje da Sílfi e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835.

O estudo analisa aspectos formais do *design* e das técnicas e procedimentos específicos do desenvolvimento de figurinos para dança clássica, tais como modelagem, montagem e acabamentos, contribuindo para a disseminação deste conhecimento, raramente abordado na bibliografia especializada.

O método de pesquisa se fundamenta na coleta de dados bibliográficos na literatura especializada e dados documentais, fotos, medições e anotações obtidos em coleta no acervo da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

2 CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA

2.1 QUESTÃO FUNDAMENTAL

Que se pode depreender de um estudo de caso do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, coreografado por Philippe Taglioni em 1832 para o *Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, em Paris, buscando identificar eventuais associações dos aspectos formais do *design* e técnico-construtivos desse traje de cena, atribuído a Eugène Lami e recriado pelo designer francês Michel Fresnay para a reconstrução da obra de 1972 assinada por Pierre Lacotte, com os mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do século XIX do traje da Sílfige e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, em termos de materiais, modelagem e cânones estéticos?

2.2 JUSTIFICATIVA

Braw (2015), em sua coluna de cultura do Newsweek intitulada *Dearth of tutu-makers puts ballet in crisis* alerta sobre a carência de mão de obra para a confecção de figurinos, que está causando problemas para as companhias de ópera e balé ao redor do mundo. O principal motivo desta crise é o fato de que a mão de obra para a confecção de figurinos, que atua nos ateliês especializados está se aposentando e a demanda por uma nova geração de profissionais qualificados não está sendo atendida. Ainda no mesmo artigo, Hiibel² (2015, apud BRAW, 2015), diretora de figurinos da Ópera da Filadélfia, queixa-se que “as faculdades de moda não ensinam seus alunos a costurar, elas apenas os qualificam como *designers*”³, o que pode indicar que estas instituições de ensino não estão atentas ou preocupadas em atender à demanda do mercado de confecção de trajes de cena.

No Brasil, a escassez de mão de obra qualificada para a confecção de figurinos para dança clássica é uma questão mais complexa, porque está associada tanto à falta de instituições de ensino que proporcionam a formação desta mão de obra especializada quanto à ausência de uma

² HIIBEL, M. Entrevista concedida à Braw no artigo *Dearth of tutu-makers puts ballet in crisis*. New York: Newsweek. 2015.

³ *Fashion colleges don't teach students how to sew; they just teach them to be designers*. Tradução do pesquisador.

tradição secular de fazeres originalmente desenvolvida e preservada nos ateliês das grandes casas de ópera dos países desenvolvidos.

A *La Sylphide* de Taglioni, que revolucionou a dança teatral na primeira metade do século XIX, atravessou o atlântico e ocupou espaço no repertório do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1990. Esta montagem trouxe em sua bagagem uma porção daqueles fazer seculares dos elementos de produção cênica, meticulosamente restaurados pelo coreógrafo e pesquisador francês Pierre Lacotte, em 1972.

Compreendemos que o traje da Sílfige da produção brasileira de *La Sylphide* guarda conhecimentos sobre o processo de desenvolvimento e técnicas de confecção de trajes de cena para dança clássica, compartilhadas por Lacotte com a equipe de costura da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ). Esses conhecimentos podem ser acessados por meio da análise do traje do acervo da CTPTMRJ, dos registros dos arquivos e dos saberes de sua equipe de costura.

Ao estudar o desenvolvimento do figurino da Sílfige da montagem supracitada, este projeto de pesquisa contribui para o estudo teórico e prático do processo de construção de trajes de cena para o balé clássico, uma vez que a bibliografia especializada sobre o tema é escassa.

2.3 OBJETIVOS

2.3.1 Objetivo geral

Estudar o traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, coreografado por Philippe Taglioni em 1832 para o *Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, em Paris, e sua recriação pelo designer francês Michel Fresnay para a reconstrução da obra de 1972 assinada por Pierre Lacotte, buscando perceber eventuais associações dos aspectos formais do *design* e técnico-construtivos deste traje com os mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do século XIX do traje da Sílfige e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, em termos de materiais, modelagem e cânones estéticos.

2.3.2 Objetivos específicos

Analisar o traje da Sílfige do acervo da CTPTMRJ recriado por Michel Fresnay para a reconstrução do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni assinada por Pierre Lacotte, buscando identificar os aspectos formais do *design* e os elementos técnico-construtivos do desenvolvimento da peça, tais como materiais, traçado de modelagem e acabamentos.

Realizar uma análise comparativa dos documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni, buscando identificar eventuais similaridades entre eles do aspecto formal do *design*.

Realizar uma análise comparativa dos documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni com o traje recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, buscando identificar eventuais correspondências no aspecto formal do *design*.

Realizar uma análise comparativa do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide* recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte com a indumentária feminina europeia do período romântico, nos anos de 1830 a 1835, buscando identificar eventuais correspondências dos aspectos formais do *design*.

2.4 DELIMITAÇÕES DO ESTUDO

Este estudo do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, de 1832, e sua reconstrução por Michel Fresnay não pretende abordar:

- a) adereços de traje de cena e calçados;
- b) visagismo;
- c) aspectos conceituais e semióticos do *design* do traje de cena.

2.5 PRESSUPOSTOS

No programa oficial da *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte, do *Ballet de l'Opéra de Paris*, temporada 2013-2014, e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, temporada 1997, o nome do *designer* francês Michel Fresnay aparece na seção dos

créditos de criação como o responsável pelo guarda-roupa da obra, seguido da expressão *d'après* Eugène Lami. Este dado sugere que Fresnay tenha recriado os figurinos segundo os croquis de Lami, que estão preservados no acervo da *Bibliothèque de l'Opéra*. A exceção é para o traje da Sílfiade, usado por Marie Taglioni, que se pressupõe tenha sido recriado a partir dos documentos iconográficos do século XIX, uma vez que seu croqui original se encontra desaparecido.

2.6 DEFINIÇÕES E TERMOS-CHAVE

Faz-se necessário definir alguns termos da maneira como são empregados nessa dissertação.

O termo **bailado** é usado como sinônimo de balé ao se referir a uma obra baseada na “dança teatral acadêmica codificada da cultura ocidental, apresentada em forma artisticamente sistematizada” (KOEGLER, 1977). **Dança clássica** também é sinônimo de balé, mas aqui se refere ao gênero ou linguagem de dança teatral codificada da cultura ocidental.

Coreógrafo é o “autor ou criador de uma dança, aquele que arranja os passos e formas que integra um trabalho artístico” (KOEGLER, 1977).

O dicionário Houaiss (2009) define **indumentária** como o “conjunto de vestimentas usa. [usadas] em determinada época ou por determinado povo, classe social, profissão etc. [...] e também como “[...] o que uma pessoa veste; roupa, indumento, induto, vestimentaria [...]”.

Viana e Neira (2010) identificam o traje em três grupos:

- a) traje eclesiástico - os trajes rituais ou ritualísticos;
- b) traje militar - os uniformes usados no exército, marinha, forças aéreas e forças especiais;
- c) **traje civil** - relativo ao cidadão em geral, que não tem caráter eclesiástico ou militar.

O traje civil, por sua vez, tem várias subdivisões:

- a) **traje civil social** – a indumentária das atividades sociais;
- b) traje regional – característico de uma região;
- c) traje profissional – usados nas atividades profissionais exercidas por civis;
- d) **traje interior ou íntimo** - todas as peças que são usadas por dentro ou por baixo do traje exterior;
- e) traje de folguedo – usado em festas, divertimentos e brincadeiras de caráter popular;
- f) **traje de cena** – usado nas artes cênicas em geral.

Nessa pesquisa, o termo **figurino** é usado como sinônimo de **traje de cena**. Viana (2012) esclarece que figurino é muito disseminado no Brasil com esse significado, mas adverte que pode gerar “[...] conflito com o termo empregado para designar as figuras de moda estampadas nas revistas do séc. XIX [...]” ou “[...] com o conjunto de trajes do dia-a-dia [...]”.

Maître de ballet ou **mestre de balé** designava [nos séculos XVII ao XIX] o homem da corte ou do teatro responsável pelo arranjo e produção de danças, e algumas vezes pela composição da música, e pela preparação física e técnica dos bailarinos (KOEGLER, 1977).

3 MÉTODO

A pesquisa desta dissertação, inserida no modelo qualitativo, se caracteriza como bibliográfica, documental, teórica e descritiva. Integra a modalidade estudo de caso com uma componente histórica, apoiando-se em diversas técnicas de coleta de dados tais como entrevistas semiestruturadas, observação direta, desenhos, anotações, esquemas, revisão da bibliografia especializada e busca em bancos de dados de trabalhos científicos.

As subseções denominadas dados necessários, fontes de dados, técnicas de coleta de dados, tratamento de dados e indagações exploratórias, contidas nas seções 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6, são identificadas como A, B, C, D e E, respectivamente, e o conteúdo de suas alíneas se relacionam.

3.1 ENUNCIADOS

3.1.1 Enunciado sintético

Que se pode depreender de um estudo de caso do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte, buscando identificar eventuais associações de aspectos formais do *design* e técnico-construtivos deste figurino com os mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do traje da Sílfige e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835?

3.1.2 Enunciado completo

Que se pode depreender de um estudo de caso do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, coreografado por Philippe Taglioni em 1832 para o *Théâtre de l'Académie Royale de Musique* em Paris e reconstruído por Pierre Lacotte, buscando identificar eventuais associações dos aspectos formais do *design* e técnico-construtivos deste traje de cena, com os mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do traje da Sílfige e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, em termos de materiais, modelagem e cânones estéticos?

3.1.3 Enunciado expandido

Que se pode depreender de um estudo de caso do traje de cena da personagem Sílfige do balé *La Sylphide*, coreografado por Philippe Taglioni em 1832 para o *Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, em Paris, buscando identificar eventuais associações dos aspectos formais do *design* e técnico-construtivos deste traje de cena, atribuído a Eugène Lami e recriado pelo designer francês Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, com os mesmos aspectos eventualmente correspondentes identificados nos documentos iconográficos do século XIX do traje da Sílfige e na indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, em termos de materiais, modelagem e cânones estéticos?

3.2 SUBPROBLEMAS

3.2.1 Subproblema 1

Que se pode depreender de uma análise do traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, buscando identificar os aspectos formais do *design* e os elementos técnico-construtivos do desenvolvimento da peça, tais como materiais, traçado de modelagem e acabamentos?

3.2.2 Subproblema 2

Que se pode depreender de uma análise comparativa dos documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni, buscando identificar eventuais similaridades entre eles no aspecto formal do *design*?

3.2.3 Subproblema 3

Que se pode depreender de uma análise comparativa entre os documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e o traje

recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, buscando identificar eventuais similaridades no aspecto formal do design?

3.2.4 Subproblema 4

Que se pode depreender de uma análise comparativa do traje da Sílfiide do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni com a indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, buscando identificar eventuais similaridades no aspecto formal do design?

3.3 MÉTODO DE PESQUISA PARA O QUADRO REFERENCIAL TEÓRICO

O quadro referencial teórico é apresentado no capítulo 4 desta dissertação.

3.3.1 A: dados necessários:

- a) aspectos históricos e estéticos do balé e do traje de cena do balé, até o balé romântico;
- b) aspectos históricos e estéticos do Movimento Romântico na Europa;
- c) aspectos gerais da indumentária feminina romântica da Europa Ocidental, no período de 1830 a 1835;
- d) aspectos gerais do balé *La Sylphide* coreografado por Philippe Taglioni em 1832.

3.3.2 B: fontes de dados:

- a) bancos de dados e acervo do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; Sistema de Bibliotecas da Unicamp; Sistema Universitário de Bibliotecas da Universidade Federal da Bahia; sites oficiais da *Bibliothèque Nationale de France*, *Opéra National de Paris*, *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum*, Google acadêmico; Google e acervo particular do pesquisador;
- b) bancos de dados e acervo do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; Google acadêmico; Google e acervo particular do pesquisador;

- c) bancos de dados e acervo do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; sites oficiais do *Victoria and Albert Museum*, *Metropolitan Museum of Art*, *The Museum of Fit*; Google e acervo particular do pesquisador;
- d) bancos de dados e acervo do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; Sistema de Bibliotecas da Unicamp; Sistema Universitário de Bibliotecas da Universidade Federal da Bahia; acervos de dados digitais da *Bibliothèque Nationale de France*, *Opéra National de Paris*, *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum*, Google acadêmico, Google e acervo particular do pesquisador.

3.3.3 C: técnicas de coleta de dados:

- a) pesquisa bibliográfica na literatura especializada em história e design do traje de cena para balé. Pesquisa iconográfica na literatura, bancos de dados e acervos digitais na internet;
- b) pesquisa bibliográfica na literatura especializada em filosofia sobre o Movimento Romântico na Europa. Pesquisa iconográfica na literatura, bancos de dados e acervos digitais na internet;
- c) pesquisa bibliográfica na literatura especializada na indumentária feminina romântica da Europa Ocidental, no período de 1830 a 1835. Pesquisa iconográfica na literatura, bancos de dados e acervos digitais na internet;
- d) pesquisa bibliográfica na literatura, em dissertações, teses, artigos, programas de espetáculos e periódicos sobre a história da dança clássica no período romântico e do bailado *La Sylphide*. Pesquisa iconográfica na literatura, bancos de dados e acervos digitais na internet.

3.3.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica sobre a história do balé e o design do traje de cena para balé. Tratamento e indexação das imagens coletadas em bibliografia e bancos de dados de acervos digitais;

- b) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica sobre o Movimento Romântico na Europa. Tratamento e indexação das imagens coletadas em bibliografia e bancos de dados de acervos digitais;
- c) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica referentes à indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835. Tratamento e indexação das imagens coletadas em bibliografia e bancos de dados de acervos digitais;
- d) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica na literatura, em dissertações, teses, artigos, programas de espetáculos e periódicos sobre o bailado *La Sylphide*.

3.4 MÉTODO DE PESQUISA PARA O ESTUDO DE CASO

O estudo de caso é apresentado no capítulo 4 desta dissertação.

3.4.1 A: dados necessários:

- a) dados biográficos de Pierre Lacotte;
- b) aspectos gerais da reconstrução do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni por Pierre Lacotte para o *Ballet de l'Opéra de Paris*, em 1972;
- c) história do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CBTMRJ);
- d) aspectos gerais da remontagem do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni por Pierre Lacotte para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1990, 1997 e 1998;
- e) aspectos formais do design e técnico-construtivos do traje da Sílfige do acervo da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ), confeccionado segundo a recriação de Michel Fresnay para o *Ballet de l'Opéra de Paris*.

3.4.2 B: fontes de dados:

- a) site oficial da *Opéra Nationale de Paris*; programas de espetáculos; periódicos, acervo particular do pesquisador e Google;
- b) site oficial da *Opéra Nationale de Paris*; programas de espetáculos; periódicos; acervo particular do pesquisador e Google;
- c) site oficial da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro e literatura sobre história da dança no Brasil;
- d) site oficial da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Brasil; acervo do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC); entrevistas semiestruturadas, periódicos, programas de espetáculos e literatura especializada em história da dança;
- e) acervo de trajes de cena da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ) e entrevistas semiestruturadas.

3.4.3 C: técnicas de coleta de dados:

- a) pesquisa bibliográfica em artigos, programas de espetáculos e periódicos;
- b) pesquisa bibliográfica em artigos, programas de espetáculos e periódicos;
- c) revisão bibliográfica na literatura e pesquisa em artigos;
- d) pesquisa em periódicos e programas de espetáculos e entrevistas semiestruturadas;
- e) entrevistas semiestruturadas, observação direta, desenhos, anotações, medições, esquemas, fotos do traje da Sílfi de do acervo da CTPRJ.

3.4.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica em artigos, programas de espetáculos e periódicos. Tratamento e indexação de imagens;

- b) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa bibliográfica em artigos, programas de espetáculos e periódicos. Tratamento e indexação de imagens;
- c) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em pesquisa bibliográfica na literatura e artigos. Tratamento e indexação de imagens;
- d) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados na pesquisa em periódicos e programas e pesquisas semiestruturadas. Transcrição de entrevistas. Tratamento e indexação de imagens;
- e) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em entrevistas, observação direta, desenhos, anotações medições, esquemas e fotos do traje da Sílfi de do acervo da CTPRJ. Tratamento e indexação de imagens.

3.5 MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 1

3.5.1 A: dados necessários:

- a) aspectos formais do *design* e técnico-construtivos do traje da Sílfi de do acervo da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ), confeccionado segundo a recriação de Michel Fresnay para o *Ballet de l'Opéra de Paris*.

3.5.2 B: fontes de dados:

- a) acervo de trajes de cena da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ) e entrevistas semiestruturadas.

3.5.3 C: técnicas de coleta de dados:

- a) entrevistas semiestruturadas, observação direta, desenhos, anotações, medições, esquemas, fotos do traje da Sílfi de do acervo da CTPRJ.

3.5.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em entrevistas, observação direta, desenhos, anotações medições, esquemas e fotos do traje da Sílfige do acervo da CTPRJ. Tratamento e indexação de imagens.

3.5.5 E: indagações exploratórias

Que elementos de natureza formal do *design* podem ser identificados a partir de uma análise do traje da Sílfige, recriado por Michel Fresnay para a reconstrução do balé *La Sylphide* de Pierre Lacotte, e confeccionado para a produção do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro?

Que tipo de materiais, modelagem e técnicas de construção podem ser identificados em uma análise do traje da Sílfige, recriado por Michel Fresnay para a reconstrução do balé *La Sylphide* de Pierre Lacotte, e confeccionado para a produção do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro?

3.6 MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 2

3.6.1 A: dados necessários:

- a) documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni.

3.6.2 B: fontes de dados:

- a) acervo de dados digitais do *Bibliothèque Nationale de France*, *Opéra National de Paris*, *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum*;
- b) literatura sobre história da dança e *design* de trajes de cena para balé.

3.6.3. C: técnica de coleta de dados:

- a) pesquisa em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus;
- b) pesquisa em literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé.

3.6.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus e na literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé;
- b) tratamento e indexação de imagens.

3.6.5 E: indagações exploratórias

Que associações dos aspectos formais do design do traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni são possíveis a partir de uma análise comparativa entre as iconografias do século XIX que retratam esse traje?

3.7 MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 3

3.7.1 A: dados necessários:

- a) documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni;
- b) dados dos aspectos formais do *design* do traje da Sílfige do acervo da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ), confeccionado segundo a recriação de Michel Fresnay para o *Ballet de l'Opéra de Paris*.

3.7.2 B: fontes de dados:

- a) acervo de dados digitais do *Bibliothèque Nationale de France*, *Opéra National de Paris*, *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum* e literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé;
- b) acervo de trajes de cena da Central Técnica de Produções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTPTMRJ) e entrevistas semiestruturadas.

3.7.3 C: técnica de coleta de dados:

- a) pesquisa em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus e na literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé;
- b) entrevistas semiestruturadas, observação direta, desenhos, anotações, medições, esquemas, fotos do traje da Sílfi de do acervo da CTPTMRJ.

3.7.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus e na literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé;
- b) organização, seleção, exame, indexação e sistematização das imagens coletadas do traje da Sílfi de do acervo da CTPTMRJ;
- c) tratamento e indexação de imagens.

3.7.5 E: indagações exploratórias

Que associações dos aspectos formais do design do traje da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni são possíveis a partir de uma análise comparativa entre as iconografias do século XIX, que retratam esse traje, e o traje recriado por Michel Fresnay do acervo da CTPTMRJ?

3.8 MÉTODO DE PESQUISA PARA O SUBPROBLEMA 4

3.8.1 A: dados necessários:

- a) documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni;
- b) documentos iconográficos e dados dos aspectos formais do *design* do traje da Sílfige do acervo da CTPTMR, confeccionado segundo a recriação de Michel Fresnay para o *Ballet de l'Opéra de Paris*.
- c) documentos iconográficos e dados dos aspectos formais do design da indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835.

3.8.2 B: fontes de dados:

- a) acervo de dados digitais do *Bibliothèque Nationale de France*, *Opéra National de Paris*, *Metropolitan Museum of Art* e *Victoria and Albert Museum* e literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé;
- b) acervo de trajes de cena da CTPTMRJ e entrevistas semiestruturadas;
- c) bancos de dados e acervo do Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo; sites oficiais do *Victoria and Albert Museum*, *Metropolitan Museum of Art*, *The Museum of Fit*; Google e acervo particular do pesquisador.

3.8.3 C: técnica de coleta de dados:

- a) pesquisa em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus e na literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé.;
- b) entrevistas semiestruturadas, observação direta, desenhos, anotações, medições, esquemas, fotos do traje da Sílfige do acervo da CTPTMRJ;
- c) pesquisa na literatura especializada em moda e acervos digitais de bibliotecas e museus em busca de documentos iconográficos e dados dos aspectos formais do design da indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835.

3.8.4 D: tratamento de dados:

- a) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados coletados em acervos de dados digitais de bibliotecas e museus e na literatura especializada em história da dança e *design* do traje de cena para balé. Tratamento e indexação de imagens;
- b) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados e imagens coletados do traje da Sílfi de do acervo da CTPTMRJ e entrevistas. Tratamento e indexação de imagens;
- c) organização, seleção, exame, indexação e sistematização dos dados e imagens coletados sobre a indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835. Tratamento e indexação de imagens.

3.8.5 E4: indagações exploratórias

Que associações dos aspectos formais do *design* são possíveis a partir de uma análise comparativa entre o traje da Sílfi de do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni e a indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835?

4. REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo está dividido em três seções. A primeira, denominada Do balé de corte ao balé de ação: história e estética, delineia a trajetória do balé clássico do século XV ao XIX, ressaltando os aspectos históricos e estético; a segunda, denominada O Movimento Romântico na Europa, aborda os aspectos históricos, econômicos filosóficos e estéticos do Romantismo europeu e sua expressão nas linguagens artísticas; o terceiro, denominado O balé *La Sylphide*, traça um panorama do processo de criação do bailado de Philippe Taglione.

4.1 DO BALÉ DE CORTE AO BALÉ DE AÇÃO: HISTÓRIA E ESTÉTICA

4.1.1 A dança metrificada da Renascença italiana

Na Itália quatrocentista, enriquecida pelo comércio, floresceram com esplendor a filosofia, literatura, ciência, e as artes constituindo um patrimônio que revolucionou o pensamento e a estética do mundo ocidental: a Renascença. Forma-se rapidamente uma sociedade cortesã em torno do príncipe, dedicada a cultivar o indivíduo, a apreciar o refinamento pela elegância intelectual e pelas artes e para exaltar um estilo de vida que busca o extraordinário. As danças populares foram refinadas e disciplinadas pelos mestres de dança, segundo o gosto e o estilo de vida da aristocracia, bem como pelo pensamento neoplatônico renascentista. A erudição, metrificação e o ensino regular marcaram o fim da espontaneidade e a divisão definitiva entre dança cortesã (*basse danse*) e dança popular (*haute danse*)⁴. Este processo foi grandemente influenciado pelos trajes das classes dominantes constituídos fundamentalmente por calças apertadas, sapatos enormes e gibões para os homens, e longas anáguas, espartilhos bem ajustados e saias para as mulheres; o que inviabilizava a execução de uma dança expansiva e livre. (PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999; HOMANS, 2010).

Tratados importantes que codificaram e sistematizaram os movimentos do corpo, criando gramáticas e formas eruditas de dançar, foram escritos no século XV. O primeiro grande mestre de dança foi Domenico de Piacenza, autor do primeiro tratado de dança de que se tem notícia, *De*

⁴ *Haute danse* é “um termo antigo geral no qual os pés eram levantados do chão, diferente da *basse danse*, na qual eram mantidos perto do solo” (OXFORD REFERENCE, 2019).

arti saltendi et choreas ducendi, escrito entre 1435 e 1436. Posteriormente surgiram obras de conteúdos semelhantes como *Libro del arte de danzare*⁵ (1455), de Antonio Cornazano e *De practica seu arte tripudii* (1463), de Guglielmo Ebreo. (BOURCIER, 1987; CAMINADA, 1999).

Essas danças sociais simples, elegantes e sinônimo de refinamento intelectual, as danças de corte, ficaram conhecidas na Itália como *balli* e *balletti* quando foram incorporadas como entretenimento à encenações em bailes formais, cerimônias e festas temáticas, ou em pantomimas estilizadas, conhecidas pelos franceses como *ballets*. Nestas celebrações pomposas de vitórias militares, casamentos e nascimentos, os cortesãos se tornaram, ao mesmo tempo, espectadores e participantes para a glória do príncipe. (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; HOMANS, 2010).

Figura 1 – *Mascherate* na Corte do Imperador Maximiliano I

Fonte: Dürer (1517).

⁵ *Libro sull' arte del dansare* em Caminada (1999).

Esses entretenimentos de corte foram conhecidos com vários nomes como momos (*momeries*), mascaradas (*mascherate*) (Figura 1) e interlúdios (*intermedii* ou *intermezzo*). Os momos eram encenados por mascarados que dançavam sem se misturarem com os espectadores e algumas vezes apareciam repentinamente no meio de um grupo, outras vezes executavam uma entrada mais formal a pé ou sobre um carro alegórico, precedidos por portadores de tochas e músicos. A mascarada consistia de um conjunto de carros decorados e repletos de atores caracterizados; o cortejo apresentava o personagem que se desejava homenagear e, quando cada carro parava diante dele, o ator principal declamava um poema ou discurso elogioso. Estes carros apresentavam uma espécie de quadro vivo, em cima de uma plataforma decorada sobre rodas e puxada por pessoas caracterizadas ou cavalos ornamentados. O interlúdio era uma pequena cena de dança, acompanhada por canto e efeitos mecânicos, executada entre os atos de uma peça ou entre as diversas fases de um banquete (BEAUMONT, 1946; ELLMERICH, 1988).

Nesse contexto nasceu o ancestral do balé de enredo, o *trionfi* (triumfo), lançado em Florença pelo chefe de governo Lourenço de Medicis, o Magnífico (1449 – 1492). O triunfo era uma festa temática luxuosa ilustrada por enormes cortejos inspirados nas apoteoses de imperadores romanos, que haviam sobrevivido através do teatro religioso medieval. Música, cantos, danças eram criados especialmente para a ocasião e conduzidos por um tema central baseado em lendas e feitos heroicos da antiguidade, com propósitos políticos de promover a figura do patrono da festa ou de seu principal convidado, sempre identificados com os heróis apresentados. Renomados artistas eram convidados para a preparação dos triunfos. Leonardo Da Vinci emprestou seu gênio para uma dessas festas fabulosas em Milão, no palácio de Ludovico Sforza, inventando um cenário com elaborado mecanismo que simulava o movimento de astros e planetas. (PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999).

4.1.2 O *ballet de cour* / balé de corte

O casamento em 1533 do duque de Orleans, futuro rei Henrique II da França (1519-1559), com a florentina Catarina de Medicis (Figura 2), a bisneta de Lourenço, o Magnífico, estreitou os laços políticos, econômicos e culturais entre a França e a Itália. A morte de Henrique II concedeu poder político a Catarina como a mãe do frágil primogênito, Francisco II, de quinze anos. Quando ele morreu, em 1560, ela tornou-se regente de seu filho, o rei Carlos IX (Figura 3), de

apenas dez anos, com amplos poderes. Mesmo depois da morte de Carlos, em 1574, Catarina continuou exercendo forte influência no reinado de seu terceiro filho, Henrique III, até seus últimos meses de vida. Ela imprimiu o requinte e o gosto florentino pelas artes e favoreceu a vinda de numerosos artistas italianos à corte francesa. Seus filhos Carlo IX e Henrique III compartilharam com a mãe do extremo interesse por eventos cerimoniais e teatrais. Tais eventos constituíam um antigo e importante instrumento renascentista italiano de propaganda política, com a finalidade de controlar conflitos civis e religiosos, aliviando tensões e apaziguando facções antagônicas (PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999, HOMANS, 2010).

Figuras 2 e 3 – Catarina de Medicis (1519-1589) e Carlos IX (1550-1574

Fonte da Figura 2: Clouet (cerca de 1555). Fonte da Figura 3: Clouet (século XVI).

Carlos IX fundou em 1570 a *Académie de Poésie et de Musique* nos moldes da famosa Academia Platônica da Florença renascentista, encabeçada pelo poeta Antoine de Baïf e pelo compositor Thibault de Courville. Seus membros, poetas e músicos franceses distintos, acreditavam que a harmonia e a ordem na natureza eram regidas por uma teia de relações racionais e matemáticas que demonstravam o poder de Deus. Fundindo suas ideias religiosas com os ideais platônicos e trabalhando em conjunto com atores, poetas e músicos, estes homens pretendiam criar um novo tipo de espetáculo em que os ritmos da poesia grega clássica se

harmonizassem à dança, à música e à língua num todo equilibrado. A academia via no *ballet* uma oportunidade de reorientar as paixões e os desejos físicos para adaptar o homem às harmonias celestiais, disciplinando os movimentos do corpo com a métrica e o ritmo poético, arranjando-os de acordo com os princípios musicais e matemáticos. (BOURCIER, 1987; HOMANS, 2010).

Em 1581, as investigações da Academia tiveram como resultado o *Ballet Comique*⁶ de la Reine, considerado como a primeira expressão do *ballet* como espetáculo e responsável pela consolidação de um novo gênero que põe fim às festas renascentistas: o balé de corte. Tratava-se ainda de um espetáculo para público reduzido, o da corte, mas já apresentava elaborada produção e metucioso preparo com divisão de tarefas.

O *ballet comique* foi encomendado por Catarina de Medicis ao mestre de dança e violinista italiano Baldassarino da Belgiojoso, depois crismado como Balthasar de Beaujoyeux. Ela desejava um espetáculo imponente para celebrar o casamento de Marguerite de Vaudémont, cunhada do rei Henrique III, com o duque de Joyeuse, ele próprio apoiador entusiástico da Academia. O balé era um dos dezessete entretenimentos dedicados às bodas do casal, incluindo torneios, um balé equestre e fogos de artifício. Estreou em 15 de outubro de 1581, em Paris, na grande sala do Petit-Bourbon com libreto de La Chesnaye; música de Lambert de Beaulieu e Jacques Salomon; cenários e figurinos de Jacques Patin e coreografia e direção de Beaujoyeux. O evento começou às 10 da noite e durou quase seis horas a um custo de três milhões e meio de francos (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; PASI, 1991; HOMANS, 2010).

O enredo, elaborado em torno da antiguidade clássica, como era o gosto vigente, baseava-se no conto alegórico e simbólico da feiticeira Circe derrotada pelos deuses Minerva e Júpiter, tema da Odisseia de Homero. O espetáculo foi organizado em um prólogo, seis *entrées*⁷ e um final, em que constavam seis corais, dois bailados em cinco partes, duas árias e dois duetos. Tratava-se de uma enorme máquina com intenções políticas em que a legendária feiticeira Circe era identificada a Catarina de Medicis, ambas dotadas com o poder de transformar as pessoas conforme seus desígnios e caprichos. A história, que funcionava em vários níveis de compreensão, fazia referência clara ao fanatismo religioso associado ao massacre da Noite de São

⁶ Aqui o termo *comique* não estava associado ao conceito de cômico, mas sim a algo ameno sem componentes trágicos e que possuía um fio dramático condutor (CAMINADA, 1999).

⁷ Termo francês que designa a entrada no palco de solistas ou grupo de bailarinos, podendo também denominar os números individuais de alguns balés ou divertimentos. (FARO; SAMPAIO, 1989).

Bartolomeu, e narrava a vitória de um rei e uma rainha sobre seus inimigos, triunfando com a reconciliação e a paz. No final, Circe transmitia seu mágico poder à coroa francesa, reconhecida como símbolo de união e harmonia (BOURCIER, 1987; ELLMERICH, 1988, PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012).

Figura 4 – *Ballet comique de la Reine*, 1581

Fonte: Patin (1582).

Balthazar de Beaujoyeux (15??-1587), violinista piemontês, chegou à França em 1555 com um grupo de músicos convidados pelo Duque de Brissac. Fez carreira na corte como *valet de chambre* de Catarina, sua patrona, e mais tarde desempenhou a mesma função junto a Maria Stuart. Participou da vida intelectual, frequentando a Academia de Baïf e qualificou-se como organizador dos espetáculos de corte com o sucesso do *Ballet des ambassadeurs polonais*, de

1573, de sua autoria (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989). É dele a primeira definição de balé como um novo gênero de bailado: “um arranjo geométrico de muitas pessoas juntas sob a variada harmonia de diversos instrumentos” (BEAUMONT, 1946; ELLMERICH, 1988). Ele criou este novo conceito de espetáculo como uma ação falada e cantada, onde a dança era dominante e organizada (BOURCIER, 1987; PASI, 1991). Ao escrever no prefácio do seu libreto, deixou clara suas intenções de imprimir a lógica do “teatro total” no balé de corte:

Não se deve atribuir tudo ao balé sem prejudicar a comédia... Assim, animei a fazer falar o balé e retumbar a comédia e, acrescentando representações e ornamentos ricos, raros, posso dizer ter contentado, em um corpo bem proporcionado, os olhos, os ouvidos e a compreensão. (BOURCIER, 1987).

Toda a ação foi concebida para ser vista do alto, a partir de bancadas suspensas nas laterais do salão, onde estava acomodado o público, e encenado de frente para o casal real, sentado em um dossel no fundo da sala. O cenário é conhecido por meio de uma única gravura que ilustra o prólogo, reproduzida neste texto na Figura 4. Ele ainda era estático e fragmentado em partes temáticas, distribuídas no piso da sala, logo abaixo do público, da seguinte forma: no primeiro plano, do lado direito, uma pequena mata e a gruta de Pã; do lado esquerdo a tribuna para os cantores e músicos com o aspecto de uma abóboda celeste dourada, pintada com nuvens e iluminada por dentro; no fundo da cena, sobre um pequeno palco, os jardins e o palácio de Circe, ladeados por passagens para os carros alegóricos e os atores. Carros alegóricos, máquinas e efeitos cênicos foram utilizados abundantemente. Mais tarde a cenografia passará por grandes mudanças, quando a cena italiana for incorporada e as máquinas aperfeiçoadas. (BOURCIER, 1987, PASI, 1991; CAMINADA, 1999).

A orquestra da câmara real foi regida por Salomon e constituída por órgão, alaúdes, liras, oboés, cornetas e trombones. (ELLMERICH, 1988).

As danças alternaram-se com os versos, obedecendo rigorosamente a desenhos geométricos impregnados de simbolismo: o triângulo representou a justiça; três pequenos círculos, a verdade do conhecimento; um quadrado inscrito em outro quadrado, a perfeição última e três círculos dentro de outro, a verdade perfeita. Os balés foram dançados pelos próprios nobres, selecionados no círculo mais íntimo da rainha, ela mesma integrante do elenco na companhia de suas damas de honra⁸. A participação de profissionais ainda estava distante e limitou-se por muito tempo à

⁸ “Embora dançarinos plebeus [...] se exibissem esporadicamente na corte e fossem admirados, os nobres preferiam tê-los apenas na função de mestres” (PORTINARI, 1989, p. 65).

atuações de mestres de dança⁹. Beaujoyeux misturou o estilo virtuoso das danças italianas com o refinamento característico do francês e reinventou os passos das danças de corte, associando-os com movimentos extraídos da esgrima e equitação, uma visível tentativa de suprir as limitações técnicas de seu elenco. O espaço cênico do *Ballet comique*, um salão com uma audiência no entorno da cena, condicionou a execução coreográfica à existência de vários pontos de observação, mas o espaço só foi utilizado em quatro direções: as perpendiculares dos cantos da sala; regra vigente até o século XVII. (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; PASI, 1991; CAMINADA, 1999).

Jacques Patin, o figurinista do *Ballet comique*, deu vazão à sua fantasia, inspirando-se nos triunfos italianos e nos símbolos mitológicos da antiguidade clássica (PASI, 1991). Sobre o esplendor dos seus figurinos, Beaujoyeux escreveu algumas linhas no prefácio do libreto do balé:

Circe, a feiticeira, usava um traje de tecido de ouro, de duas cores, coberto com pequenos tufo de seda bordados com ouro e coberto com um grande véu sedoso bordado em prata. Seus ornamentos de cabeça, pescoço e braços, eram enriquecidos maravilhosamente com pedras preciosas e pérolas incalculáveis. Na sua mão ela segurava uma varinha dourada com cinco pés de comprimento, como a usada pela lendária Circe, que ao tocar os homens transformava-os em animais ou objetos inanimados. (BEAUMONT, 1946).

No *Ballet comique*, Beaujoyeux iniciou a tradição do *grand ballet* final, no qual todos os nobres participavam, usando trajes que também se tornaram tradicionais. Assim ele os descreveu:

[...] penacho na cabeça, máscara em geral dourada, túnica curta que deixa as pernas nuas, borzeguins flexíveis que vão até o meio da barriga da perna. Quando o rei participa, tem nos braços laços de fitas (BOURCIER, 1987).

O balé de corte foi o primeiro gênero de bailado a transformar o traje do bailarino em um elemento expressivo, que comunicava as características e emoções do personagem pelo uso de elementos visuais simbólicos. Apesar de estar integrado à narrativa dramática e, algumas vezes, adaptar a forma para privilegiar a performance, estes trajes ainda preservavam elementos da moda do vestuário do cotidiano da corte dos séculos XVI e XVII (MENDES, 2015).

Em nome do decoro, havia sérias restrições à participação da mulher em espetáculos e os papéis femininos nos balés de corte eram sempre representados por homens mascarados e travestidos. As damas participavam no *grand ballet* final, que incluía todas as damas do palácio e tinha, assim, uma conotação social (ELLMERICH, 1988; PASI, 1991). Foi somente no final do

⁹ Os bailarinos profissionais só substituíram completamente os amadores no final do século XVII, quando o balé de corte estava prestes a desaparecer (BOURCIER, 1987).

século XVII que as mulheres passaram a ter participação no balé-espetáculo (ELLMERICH, 1988).

O *Ballet comique de la reine* fixou o arquétipo do balé de corte e o gênero teve sua forma refinada no decorrer de cem anos, mas não passou por mudanças profundas. Espalhou-se pelas cortes europeias e sobreviveu até o final do século XVII, quando o interesse da aristocracia se voltou para outras artes (BOURCIER, 1987). Gêneros semelhantes de espetáculos derivados do balé de corte surgiram além das fronteiras francesas, como é o caso da *maske* ou *masque* inglesa, que misturava pantomima, dança, declamação e música e do *drammi per musica* italiano, baseado em canto e dança, o embrião da ópera (ELLMERICH, 1988; PORTINARI, 1989). Foi no balé de corte que a precisão e a preocupação com a métrica dos passos estabeleceram as bases técnicas do balé clássico, sobre as quais os mestres de dança do reinado de Luís XIV iriam sistematizar e codificar, segundo rigorosos princípios geométricos (HOMANS, 2012).

Figura 5 – *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*, 1625

Ilustração de trajes de cena de Daniel Rabel em estilo grotesco para a *Troisième Entrée*.
Fonte: Rabel (1625).

Na corte de Luís XIII (1601-1643), considerado um excelente e entusiástico bailarino, os balés mitológicos sucederam aos burlescos, os ideais neoplatônicos desapareceram e o significado e a natureza do *ballet* se ocuparam, ainda mais do que antes, em reafirmar a autoridade régia e o seu poder absoluto; propósito fortalecido pela tese de que a monarquia era uma herança de sangue e não dinástica. Neste período, os balés de corte assumiram tom melodramático e, aos poucos, substituíram as partes meramente recitadas por versos integrados ao enredo. Eles continuaram a ser realizados normalmente em palácios, jardins e outros recintos espaçosos, mas lentamente a cena começou a se transformar, influenciada por cenógrafos italianos pioneiros: o palco foi elevado e ganhou bastidores, cortinas, alçapões, pano de fundo e máquinas. O objetivo destas inovações teatrais era criar efeitos espetaculares e mágicos e rodear atores e o próprio rei de uma aura sobrenatural e de encanto (PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012). O principal *designer* de figurinos dos balés produzidos na corte de Luís XIII foi Daniel Rabel (1578-1637), conhecido por sua imaginação fértil e um talento raro para criações no estilo grotesco (BEAUMONT, 1946), como os trajes criados para o *Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain*, de 1625 (Figura 5).

Filho de Luís XIII e Ana da Áustria, Luís XIV (Figura 6)) ocupou a coroa francesa por 72 anos (1643-1715) e seu reinado representou um apogeu para a arte e a cultura; o bailado tornou-se parte da vida da corte, símbolo e condição de identidade aristocrática (PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012), e espelhou “[...] o absolutismo monárquico, o classicismo, com seu rigor formal, ditou normas para toda a civilização europeia” (PORTINARI, 1989).

Após a morte de Luís XIII, em 1643, a regente Ana da Áustria nomeou o cardeal italiano Jules Mazarin (Figura 7) para o cargo de primeiro-ministro. Ele exerceu suas funções até o fim da vida, em 1661, quando o jovem Luís XIV assumiu pessoalmente o poder. Foi fiel conselheiro de Luís XIV e seu mentor religioso e político. Apreciador do espetáculo italiano, Mazarin importou produções e artistas de sua pátria, estimulou o gosto da corte francesa pelas óperas italianas e incentivou a produção de balés de corte (BOURCIER, 1987).

Mais do que qualquer outro monarca, Luís XIV se dedicou de forma apaixonada à dança em sua juventude. Debutou como bailarino em 1651, no *Ballet de Cassandre*, aos treze anos, e interpretou papéis em cerca de quarenta grandes produções, em que geralmente encarnava divindades mitológicas, até sua última atuação no *Ballet de Flore*, de 1669, de Lully e Molière. Dotado de porte físico elegante, bem proporcionado, dedicava-se diariamente a equitação,

esgrima e dança. O interesse de Luís XIV pelo balé era um assunto de Estado porque os espetáculos lisonjeavam os cortesãos, conquistavam o coração e espírito do povo e sugeriam poder e império. Muito da etiqueta no seu reinado espelhava o balé de corte; era uma espécie de meticolosa coreografia para regulamentar um cerimonial do dia-a-dia. (BOURCIER, 1987; ELLMERICH, 1988; PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012).

Figuras 6 e 7 – Luís XIV (1638-1715) e Jules Mazarin (1602-1661)

Fonte da Figura 6: Brun (cerca de 1661-62)

Fonte da Figura 7: Mignard (cerca de 1658-60)

O professor particular de balé de Luís XIV foi o mestre de dança Pierre Beauchamp (Figura 8)), que trabalhou com o rei por mais de vinte anos (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; HOMANS, 2012). Beauchamp pertenceu a uma linhagem de mestres de dança e violinistas, qualificação dupla que era regra na época, e seu pai, Luís, foi um bom dançarino e músico do rei. Tornou-se professor de dança do rei em 1650¹⁰, em substituição a Henri Prévost, e foi mais tarde nomeado presidente da *Académie Royale de Danse* e “compositor dos balés de Sua Majestade”, título justificado pelo trabalho em todos os balés de corte a partir de 1655 e as comédias-balé de

¹⁰ Homans (2012) afirma que Beauchamp assumiu a função de professor de Sua Majestade em 1661.

Molière (BOURCIER, 1987, HOMANS, 2012). Dançou ao lado do rei, substituindo-o em seus papéis algumas vezes quando ele estava indisposto (HOMANS, 2012).

Figura 8 – Pierre Beauchamp (1636-1719)

Fonte: Pierre [...] (cerca de 1670)

Quando criança, Luís XIV foi obrigado a fugir de Paris durante as desordens causadas por parlamentares e nobres, conhecidas como Fronadas (1648-52), que desafiaram de forma agressiva o poder do Estado Francês. Quando estas guerras civis acalmaram, o primeiro-ministro Jules Mazarin (1602-1661) encomendou um balé com Luís XIV, então na idade de quatorze anos, no papel principal. *Le Ballet de la Nuit* (Figura 9), um desafio político e teatral, mostrava o jovem monarca vencendo perturbações, pesadelos e escuridão. Para consolidar a mensagem, o balé foi repetido para a corte e em Paris por oito vezes (PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012).

A obra-prima do gênero balé de corte, o *Ballet de la Nuit*, estreou em 23 de fevereiro de 1653, na sala do Petit-Bourbon, em Paris, organizado por Clément, intendente do duque de Nemours. Encenado em um prólogo, quatro vigílias e mais de quarenta *entrées*¹¹, alternava de forma sistemática a dança majestosa, a dança pitoresca e a cômica. Os créditos de criação são os

¹¹ Não há consenso entre os autores quanto ao número de *entrées*: Kirstein (1984) cita quarenta e três, Bourcier (1987) quarenta e cinco, Pasi (1991) quarenta e nove.

seguintes: libreto de Isaac de Benserade; música de Jean-Baptiste Boësset, Jean de Cambefort e provavelmente de Jean-Baptiste Lully; coreografia de Pierre Beauchamp François Chancy, Michel Mazuel, Louis de Mollier, M. Verpré e Jean-Baptiste Lully; figurinos atribuídos a Henri de Gissey, cenários e efeitos de maquinaria de Giacomo Torelli e Carlo Vigarini. (KIRSTEIN, 1984; PASI, 1991; BOURCIER, 1987; CAMINADA, 1999; COWART, 2008).

Figura 9 – Cena do *Ballet de la nuit*, 1653

Fonte: Gissey (1653a).

O *Ballet de la Nuit* consolidou a cenografia italiana no gênero balé de corte. Sua encenação durou doze horas e se estendeu por toda a noite, finalizando ao alvorecer quando sincronicamente Luís XIV surgia representando o Sol¹² (BOURCIER, 1987). Uma síntese do libreto é apresentada a seguir, a partir da descrição de Bourcier (1987):

Primeira vigília. O crepúsculo, das seis às nove horas da noite. A Noite entra num carro puxado por mochos, seguida pelo cortejo das Doze Horas de seu império. [...] vê-se [...] uma rua de Paris, onde os comerciantes guardam suas bancas, os passantes acendem suas lanternas e os trapaceiros cortam bolsas.

¹² Personagem que lhe imprimiu a alcunha de *Roi Soleil* (CAMINADA, 1999).

Segunda vigília. Os divertimentos, das nove horas à meia-noite. Diante da assembleia dos heróis de Ariosto, mostra-se [...] um “balé dentro de um balé” sobre o tema do casamento de Tétis.

Terceira vigília. Da meia-noite às três horas da manhã. Na noite, a Lua aparece em seu carro e descobre Endymion. [...] [encena-se] um sabá de feiticeiras.

Quarta vigília. O sono, das três às seis horas da manhã. A hora dos sonhos, em que o homem se revela em sua identidade profunda [...].

Enfim, o triunfo no final, com o Sol ascendente, magnífico sobre uma máquina [...].

O traje de cena do deus Apolo, usado por Luís XIV na cena final do *Ballet de la Nuit* (Figura 10), era ricamente ornamentado com ouro, rubis, pérolas e diamantes e, na cabeça, ele usou um adereço com longas plumas de avestruz, símbolo de nobreza (BOURCIER, 1987). Trata-se de um estilo de traje masculino muito usado nos balés de corte, uma versão teatralizada do traje de um guerreiro romano, estilo conhecido como *à la romaine*, que continuou a ser aceito como um estilo nobre até o século XVIII (BEAUMONT, 1946).

Figura 10 – Luís XIV como Apolo no *Ballet de la Nuit*, 1653

Fonte: Gissey (1653b)

Após sua morte, em 1637, Daniel Rabel foi sucedido por Henry Gissey (1621-1673) como o principal designer de figurinos dos espetáculos da corte francesa. Embora todo o seu trabalho se distinga por uma invenção engenhosa, sua obra prima foi o figurino para o célebre *Le Grand Carrousel*, um balé equestre encenado em frente ao Louvre, em 1662, no qual Luís XIV tomou parte. Gissey faleceu em 1673, quando seu lugar foi ocupado por Jean Bérain (1638-1711), considerado o maior designer dos entretenimentos da corte de Luís XIV (BEAUMONT, 1946).

Os figurinos femininos no estilo nobre criados por Bérain têm uma relação formal muito estreita com os vestidos de corte de sua época: o corpete muito ajustado e a saia seguindo as linhas dos quadris para alargar ligeiramente à medida que desce na altura do tornozelo. O adereço de cabeça era geralmente um bonito arranjo gofrado de plumas de avestruz fixado em um barrete, capacete, *fontange* ou boina. O figurino masculino no mesmo estilo é o traje *à la romaine*, que neste período mostra traços da influência das pinturas de Le Brun, retratando as vitórias de Alexandre o Grande. A arte, nas concepções de Bérain, reside em sua qualidade altamente decorativa e no simbolismo contido e elegantemente introduzido nos ornamentos (BEAUMONT, 1946).

Figuras 11 e 12 – Trajes em estilo nobre de Jean Bérain para o balé *Le triomphe de l'amour*, de 1681

Fonte da Figura 11: Dolivar (1681). Fonte da Figura 12: Lepautre (1681)

Em 1681 Bérain foi encarregado dos figurinos e cenários do balé *Triomphe de l'amour* (Figuras 11 e 12), estreado em 21 de janeiro no castelo de Saint-Germain-en-Laye, com a presença do rei. Este balé de corte tinha texto de Benserade e Quinault, música de Lully e produção e coreografia de Beauchamp e Pécour. Cerca de setecentos integrantes dançaram vinte grandes cenas e, pela primeira vez, mulheres fizeram parte do elenco. Eram todas amadoras, damas da corte, entre elas a Princesa de Conti e Mlle. de Nantes, como primeiras *danseuses*. A partir deste bailado, bailarinos mascarados e travestidos deixam de ser usados. Quatro meses depois *Triomphe de l'amour* foi encenado publicamente no palácio real em Paris, quando a *Académie de Musique* forneceu quatro *danseuses* profissionais, das quais Mlle. Lafontaine (1655–1738) foi a líder e se tornou a primeira *première danseuse* profissional da história da dança clássica (BEAUMONT, 1946, KOEGLER, 1977; ELLMERICK, 1987).

A monarquia e o *ballet de cour* estavam intimamente ligados e pareciam imortais. Foi durante a regência de Luís XIV (1643-1715) que as produções desse gênero começaram a declinar gradual e lentamente e morreram no final do século XVII, com a encenação de *Triomphe de l'amour*, o último *balé de cour* (BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012, MENDES, 2015). O extenso *ballet de cour* não foi transformado em algo novo, dissolveu-se, perdendo aos poucos sua coerência e espaço para outros gêneros teatrais. A ópera, uma forma de arte próxima e concorrente, importada da Itália, pode ter contribuído para o esquecimento do balé de corte, mas o surgimento da *comédie-ballet*, criada por Jean-Baptiste Molière, é apontada como uma causa imediata (HOMANS, 2012).

4.1.3 A *comédie-ballet* / comédia-balé

Na década 60 do século XVII, Molière (Figura 13), nome artístico de Jean-Baptiste Poquelin, trabalhou em parceria com o compositor Jean-Baptiste Lully (1632-1687), o mestre de balé Pierre Beauchamps e, algumas vezes, com o maquinista Carlo Vigarani¹³ (1637-1713), para criar divertimentos de corte, apresentados geralmente durante banquetes e festividades. Gradualmente, estes divertimentos iconoclastas, maliciosos e espirituosos subverteram e

¹³ Arquiteto italiano, chegou a Paris em 1659 para participar na elaboração das maquinarias do teatro das Tuilleries. Em 1662, foi nomeado engenheiro do rei Luís XIV e conduziu várias carreiras na corte: maquinista de teatro, engenheiro, arquiteto, cenógrafo e diretor cênico. Trabalhou no castelo de Saint-Germain-en-Laye (onde escreveu várias tragédias) e colaborou com Lully na direção da Ópera (DE LA GORCE, 2005).

enfraqueceram o *ballet de cour*, originando um novo gênero de espetáculo: a *comédie-ballet*. Diferentemente do *ballet de cour*, a *comédie-ballet* era um gênero satírico conciso e elaborado, que “costurava” teatro, música e balé em um enredo. Nele, a dança fazia parte de *divertissements* integrados à ação dramática (KOEGLER, 1977; HOMANS, 2012). Desde os primórdios da dança clássica já havia as alternativas do balé de dança, puramente formal, ou o balé de ação, dedicado à expressão dos sentimentos humanos, inserindo-os na ação dramática. Com a *comédie-ballet*, Molière propõe o segundo e o balé encontra uma nova finalidade: participar da ação (BOURCIER, 1987).

Figura 13 – Molière (1622-1673)

Fonte: Mignard (cerca de 1658).

Embora os resultados algumas vezes carecessem de homogeneidade e a dança nem sempre fosse “costurada” à comédia como Molière gostaria, em razão do volume extremo de trabalho que lhe era imposto, permaneceu o fato de que o autor insistiu na necessidade de alcançar uma perfeita coordenação entre coreografia e trama, contrapondo-se de forma original à produção de bailados da época, nos *ballets de cour*, que diluía a trama em favor de um desempenho essencialmente formal (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982).

A primeira *comédie-ballet*, *Les fâcheux* (Figura 14), foi encenada em 17 de agosto de 1661, no castelo de Vaux-le-Vicomte, em uma grandiosa recepção ao rei e à corte, patrocinada pelo Superintendente de Finanças de Luís XIV, Nicolas Foucquet, para comemorar o restauro do seu castelo. O espetáculo em três atos, com versos de Molière e música e coreografia de Beauchamps¹⁴, era uma pintura dos costumes e não mais um divertimento mitológico (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; KIRSTEIN, 1984; BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012). Em seu prefácio, Molière dá detalhes sobre esta experiência de fundir balé e comédia em uma mesma obra cênica:

O objetivo era também apresentar um balé; e, como só havia um pequeno número de dançarinos excelentes, fomos obrigados a separar as entrées deste balé, e a ideia foi jogá-las nos entreatos da comédia, para que estes intervalos dessem tempo aos bailarinos de voltar com outros trajes; de forma que, para não cortar o fio da peça com estes intervalos, achamos que deveríamos costura-los ao assunto da melhor maneira possível e transformar o balé e a comédia numa coisa só: mas como o tempo era muito curto e tudo isto não foi organizado por apenas um cérebro, os senhores acharão talvez que alguns trechos do balé não se inserem na comédia tão naturalmente quanto outros. De qualquer forma, é uma nova combinação para nossos teatros (BOURCIER, 1987, p.123).

Figura 14 – Frontispício da edição de 1682 de *Les fâcheux*

Fonte: Brissart (1680)

¹⁴ “Apenas a *courante*, cantada e dançada por Lysandre, é de autoria de Lully” (BOURCIER, 1987, p. 121).

Les fâcheux agradou Luís XIV e Molière foi convidado à remontar o espetáculo em Fontanebleau. Neste primeiro experimento, Molière ainda se mostrou comprometido com os estereótipos, não conseguindo estabelecer uma ligação verdadeira entre balé e ação, mas evoluiu em suas obras subsequentes sem, no entanto, alcançar plenamente este objetivo (BOURCIER, 1987). A *comédie-ballet* se tornou o espetáculo predileto do rei, fato que favoreceu a sucessão de diversas obras do mesmo gênero com destaque para *Le Mariage Forcé* e *La Princesse d'Élide* (1664), *La Pastorale Comique* (1667), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982, HOMANS, 2012).

Figura 15 – *Cérémonie turque* de *Le Bourgeois gentilhomme*

Fonte: *Cérémonie* [...] (1801).

Le Bourgeois gentilhomme, apresentada pela primeira vez ao rei em 1670 na abertura da temporada de caça em Chambord, é a obra-prima do gênero. Ela assinala um momento importante na história do balé ao estabelecer uma conexão estreita entre texto e dança, na qual os *divertissements* desconexos e ornamentais dão lugar à coreografias com coerência dramática (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; HOMANS, 2012). A obra em cinco atos, com texto de Molière, música de Lully, coreografia de Beauchamp, cenários de Carlo Vigarani e figurinos do

chevalier d'Arvieux, é uma crítica à ambição incisiva da burguesia e às regras autoritárias da etiqueta na corte de Luís XIV. No quarto ato está a *Cérémonie Turque* (Figura 15), um grandioso balé burlesco com coros em cena e uma grande quantidade de bailarinos usando trajes exóticos. Ele teria sido inspirado por uma visita a Paris, pouco tempo antes, de uma comitiva turca e a ação dramática satirizava o cerimonial cortesão ao expor os modos desapropriados de um emissário otomano desajeitado que expressava perplexidade com as exigências e caprichos da corte francesa. Molière interpretou o papel de Jourdain e Lully o do grande *mufti*. *Le Bourgeois gentilhomme* termina com um *grand ballet*, o *Ballet des nations*, uma sucessão de *entrées* ao estilo dos balés de corte, sem ligação com a peça, executadas por bailarinos profissionais (BOURCIER, 1987; HOSSAIN, 1990; HOMANS, 2012).

Molière utilizou a dança em seus trabalhos desde os tempos da L'illustre Théâtre¹⁵ (1644-1645), seguindo com genialidade as convenções da época de misturar dança e comédia, influência que herdou de uma trupe italiana notória de *commedia dell'arte*, sediada em Paris, da qual fez parte (BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012). A *commedia dell'arte* também influenciou Molière na maneira de tratar assuntos “sérios” de forma cômica, no uso de referências literárias, na inversão de gêneros, na paródia das modas acadêmicas rígidas e pomposas (HOMANS, 2012). Os trajes de cena da *comédie-ballet* apoiavam esta vocação e favoreciam a expressão dos elementos cômicos da obra (MENDES, 2015). Além disso, em suas obras, o autor fez uso da astúcia verbal forjada nos círculos literários parisienses, conhecidos como *précieuses*¹⁶, assim como da retórica, persuasão moral e a prática de ligar os balés à tragédia, conhecimentos adquiridos quando frequentou o *Collège de Clermont*¹⁷, no período de 1633 a 1639 (HOMANS, 2012).

O conjunto da obra conhecida de Molière é constituído por vinte e oito peças, das quais doze são *comédies-ballet* e onze destas criadas em parceria com Lully e Beauchamp¹⁸: Beauchamp se encarregava das danças formais e Lully dos papéis cômicos, dirigindo-os e dançando-os, muitas vezes, de forma improvisada (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982;

¹⁵ Trupe de teatro que fundou com a atriz Madeleine Béjart em 1644 (SCOTT, 2000).

¹⁶ “Estes círculos eram liderados por mulheres de espírito independente cujo convívio íntimo e discussões argutas e eruditas sobre etiqueta e amor cortês eram uma espécie de refúgio contra a cultura sufocante da corte de Luís XIV, à qual as *précieuses* (como Molière) se opunham por vezes de forma sutil [...]” (HOMANS, 2012).

¹⁷ Colégio jesuíta, hoje *Lycée Louis-le-Grand*, fundado no século XVI, em Paris, onde estudaram franceses ilustres como Voltaire (MOORE e TOBIN, 2018, p.62).

¹⁸ Com exceção da última, *Le malade imaginaire*, com música de Marc-Antoine Charpentier e coreografias de Beauchamp (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012). A dança foi um elemento essencial do espetáculo, mesmo no auge da crise financeira que abalou Molière, provocada pelo conflito com Lully, quando o autor, ainda que ameaçado de falência, manteve os bailarinos de sua trupe e se apressou em se associar ao compositor Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) para substituir a partitura original de Lully para *Mariage forcé* (1664) e criar uma nova para sua última obra: *Le malade imaginaire* (BOURCIER, 1987).

Le malade imaginaire (Figura 16) estreou em 10 de fevereiro de 1673, no Palais-Royal, sem a presença do rei, uma vez que este retirara sua proteção à Molière, em 1672, em favor de Lully. A cena final, conhecida como a cerimônia de douramento, estava completamente integrada à ação dramática e constituía um pastiche caricatural das cerimônias da faculdade. Foi durante este balé, cantado e dançado de forma endiabrada, que Molière teve a hemorragia pulmonar que o levou à morte, na quarta e última encenação do espetáculo, a 17 de fevereiro (BOURCIER, 1987).

Figura 16 – Cena de *Le malade imaginaire*

Fonte: Le malade (1673).

Molière passou por dificuldades financeiras depois de *Psyché* (1671)¹⁹, quando Lully, ao constatar o sucesso da obra e o grande interesse do público pela música e dança, fez manobras para adquirir o privilégio de encenar com exclusividade espetáculos em que canto e dança se misturavam, gêneros muito apreciados pelo público da época. No decreto, assinado por Luís XIV, ele conseguiu proibir que os atores “fizessem apresentações acompanhadas por mais de duas árias e de dois instrumentos”, desta forma, Molière ficou impossibilitado de apresentar onze de suas obras, uma vez que Lully também retirou os direitos de execução de suas músicas (BOURCIER, 1987).

As *comédies-ballet* podem ser divididas em dois grupos: as criadas para o público que frequentava o teatro de Molière e as encomendadas para os festejos da corte (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987). Sobre elas, o autor escreveu na publicação de *L'Amour médecin* (1665):

O que vou lhe dizer é que seria desejável que esses tipos de obras pudessem sempre ser mostradas a você com aqueles ornamentos que acompanham o rei [...] As melodias e as sinfonias do incomparável Lully, misturadas com a beleza das vozes e com a destreza dos bailarinos, dando-lhes, sem dúvida, indultos de que têm todas as tristezas do mundo para acontecer (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982, p. 21).

A *comédie-ballet* de Molière nasceu a partir do *ballet de cour* e transformou este gênero ao condensá-lo e virá-lo pelo avesso, escancarando as portas com seu tom satírico e prefigurando em um século a fórmula do *ballet d'action* de Noverre (BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012).

Com a morte de Molière, em 1673, as *comédies-ballets* deixaram de ser encenadas, dando lugar a dois novos gêneros teatrais que compartilharam a preferência do público no século XVIII: a *tragédie lyrique* e a *opéra-ballet*. Gradualmente a dança se profissionalizou, abandonou a corte e ocupou os teatros, favorecendo a criação de uma trupe de artistas na *Académie Royale de Musique* (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982).

4.1.4 A *tragédie lyrique* / tragédia lírica

A *Académie Royale de Musique*, hoje conhecida como *Opéra de Paris*, foi fundada em 1669 por um decreto de Luís XIV que concedia um monopólio de vinte anos ao poeta Pierre

¹⁹ Obra única de um gênero inteiramente novo, a *tragédie-ballet*, que misturava versos, canto, danças e efeitos cênicos intrincados. Estreou na sala das Tuilleries, em Paris, em janeiro de 1671 e foi reencenada no teatro do Palais-Royal em 24 de julho (BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012).

Perrin (1620-1675) e ao compositor Robert Cambert (1628-1677), para a criação de uma academia de poetas e músicos com a finalidade de forjar um gênero de ópera francesa, distinta e superior de sua nova congênere italiana, que fazia progresso naquela época no resto da Europa. O rei não garantiu o financiamento da instituição, que deveria subsistir apenas com a receita de bilheteira e, dois anos depois, a despeito do sucesso dos espetáculos produzidos, Perrin e Cambert se endividaram e faliram. O primeiro foi preso na *Cociergerie* e o segundo fugiu para a Inglaterra, onde foi assassinado em 1677 (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

Figura 17 – Palais-Royal

Fonte: Perelle (século XVII).

Após o êxito da *tragédie-ballet Psyché*, em 1671, Lully comprou os privilégios reais de Perrin para a *Opéra* e, com o apoio de Jean-Baptiste Colbert²⁰ (1619-1683), em 12 de março de 1672, obteve do rei cartas patentes que o tornaram o único mestre da Ópera e do balé associado a qualquer gênero dramático, até sua morte. Assim, Lully sufocou a concorrência e obteve carta-

²⁰ Jean-Baptiste Colbert foi Ministro de Estado, superintendente das construções, artes e manufaturas e intendente das finanças de Luís XIV (SOLL, 2009).

branca para inaugurar um gênero novo de arte cênica que associava ópera e balé: a *tragédie lyrique* ou *tragédie en musique*. Marcou a criação de um gênero de ópera francesa com uma série de *tragédies lyriques* apresentadas no teatro do *Palais-Royal*²¹ (Figura 17), em Paris: *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Psyché* (1678), *Bellérophon* (1679), *Proserpine* (1680), *Persée* (1682). *Phaëthon* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), *Roland* (1685), *Armide* (1686) e *Achille et Polyxène* (1687, concluída por Pascal Collasse após a morte de Lully) (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; WARRACK; WEST, 1992).

Figuras 18 e 19 – Jean-Baptiste de Lully (1632-1687) e Philippe Quinault (1635-1688)

Fonte da Figura 18: Mignard (século XVII). Fonte da Figura 19: Philippe (1670).

Este período foi marcado por grande atividade artística centrada na *Opéra de Paris*, onde Lully (Figura 18) trabalhou, na maior parte de suas obras, com o libretista Philippe Quinault (Figura 19) para criar uma ópera nacional, buscando afastar-se do *ballet de cour* e da *comédie-ballet* e resgatando a tragédia e a forte tradição clássica francesa, desenvolvida por Corneille e Jean Racine (HOMANS, 2012). Diferente da ópera italiana, em três atos, a *tragédie lyrique* era concebida em cinco atos, sobre temas baseados na mitologia clássica e poemas épicos

²¹ Em 1673 Lully conseguiu autorização do rei para transferir a *Académie Royale de Musique* para o teatro do *Palais-Royal*, reformado por Molière, para montar *Psyché*, e até então a sede de sua trupe de atores (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

Renascentistas, levados à cena pela interação de diversos elementos, tais como texto em versos, encenação, guarda-roupa, música, efeitos de maquinaria, iluminação e dança (WARRACK; WEST, 1992).

Em suas *tragédies lyriques*, Lully não contribuiu para a evolução da dança, pois a empregou como ornamentação subalterna das óperas. Distribuiu-a pela obra na forma de interlúdios líricos integrados a cada ato, nos quais o balé estava reduzido a um papel decorativo de virtuosismos e elegância formal. O estilo coreográfico privilegiava as formas mais vistosas e ornamentadas, com jogos rápidos de pernas e saltos extravagantes, perdendo a espontaneidade, a nobreza e o tom satírico, o que parece ter destituído a dança da pretensão de ser uma arte séria (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012).

Louis Pécourt (1653-1729) sucedeu seu mestre Beauchamp na criação coreográfica das *tragédie lyrique* e a *Académie* rapidamente ganhou suas primeiras estrelas profissionais virtuosas, geradas pela competição entre bailarinos, que Lully estimulava com o objetivo de elevar o nível técnico. Destacaram-se Lestang, Blondy, Jean Ballon e as primeiras bailarinas profissionais: Lafontaine, Subligny, Prévost, Cupis de Camargo e Marie Sallé (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982, BOURCIER, 1987).

Figura 20 – Projetos de figurinos de Jean Bérain para *Armide*, 1686

Fonte: Bérain (1686).

Assim como no *ballet de cour*, os bailarinos dançavam com trajes civis sociais teatralizados pesados, máscaras, penachos e perucas; as bailarinas usavam salto alto e vestidos de corte, que dificultavam a execução de passos rápidos e de elevação (BOURCIER, 1987), como é possível observar nos desenhos dos figurinos de *Armide*, criados por Jean Bérán (Figura 20).

Figura 21 – Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Fonte: Aved (cerca de 1728).

A hegemonia que Lully exerceu sobre a cena lírica na Opéra teve fim com seu falecimento em 1687 (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982). O gênero que criou, a *tragédie lyrique*, permaneceu exclusivamente francês e continuou a ser encenado até meados do século XVIII, com partituras de numerosos compositores, como André Campra, Marin Marais, Jean-Marie Leclair, Marc-Antoine Charpentier e Jean-Joseph Mouret. Era considerada uma arte antiquada quando Jean-Philippe Rameau (Figura 21) a renovou completamente, ao criar cinco trabalhos reconhecidos como as obras-primas desse gênero: *Hippolyte et Aricie* (1733-34), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), *Zoroastre* (1749) e *Les Boréades* (1763) (WARRACK; WEST, 1992). A última obra desse gênero foi *Thésée*, encenada na Opéra de Paris em 13 de janeiro de 1767,

com partitura de Jean-Joseph de Mondonville, uma nova versão para o libreto de Quinault, originalmente escrito para Lully em 1675 (HOLDEN; KENYON; WALSH, 1993).

4.1.5 A *opéra-ballet* / *ópera-balé*

Em 1697, dez anos após a morte de Lully, o regente e compositor André Campra (Figura 22) e o poeta Antoine Houdar de la Motte (Figura 23) criaram a *opéra-ballet*, um novo gênero dramático inaugurado com a estreia de *l'Europe galante* (BOURCIER, 1987).

Figuras 22 e 23 – André Campra (1660-1744) e Antoine Houdar de la Motte (1672-1731)

Fonte da Figura 22: Edelinck (1725). Fonte da Figura 23: Antoine [...] (cerca de 1710-94).

l'Europe galante (Figura 24) estreou em 24 de outubro de 1697 na *Salle du Palais-Royal*, teatro que abrigou a *Opéra* até 1763. Esta primeira *opéra-ballet* foi estruturada em um prólogo e quatro *entrées*, que compartilhavam um tema comum, neste caso o amor em quatro países: França (*entrée* 1), Espanha (*entrée* 2), Itália (*entrée* 3) e Turquia (*entrée* 4) (ANTHONY, 1992). A esta, seguiram-se muitas produções semelhantes, com destaque para *Les Fêtes galantes* (1698), *le Carnaval de Venise* (1699), *Les Muses* (1703), *la Vénitienne* (1705), *les Fêtes vénitiennes* (1710), *les Amours déguisés* (1713), *les Plaisirs de la paix* (1715), *les Éléments* (de Destouches e Delalande, 1721), *les Fêtes grecques et romaines* (de Fuzelier, Colin de Blamont, 1725.),

Endymion (de Colin de Blamont e Fontenelle, 1731), *Le Ballet des sons* (de Mouret e Roy, 1732). A obra-prima do gênero é *les Indes galantes* (Figura 25), apresentado pela primeira vez em 23 de agosto de 1735, no *Théâtre de l'Académie de Musique*, em Paris, com coreografia de Louis Dupré, música de Jean-Philippe Rameau, libreto de Louis Fuzelier e cenários de Giovanni-Niccolò (BOURCIER, 1987; SADLER, 1992). Também de autoria de Rameau são as partituras de *Fêtes de Polymnie* (1745), *Fêtes de l'hymen et de l'amour* (1747) e *Surprises de l'amour* (1748) (BOURCIER, 1987).

Figura 24 – Cena da *entrée* final de *l'Europe galante*

Fonte: Ertinger (1703).

No gênero *opéra-ballet*, ao contrário da *tragédie lyrique*, os elementos da ópera, como a ária, o recitativo e o coro, estavam a serviço e conduziam o seu elemento principal: a dança. A construção dos atos, em número de três a cinco, assemelhava-se à de grandes *entrées* independentes. Eram uma sucessão de quadros, cada um com seu próprio *divertissement*

coreográfico, conectados por um tema central, nos quais se apresentavam as danças da época, como o minueto, a gavota, o tamboril, o rigodão, a museta e, em menor número, as danças “representadas”, coreografias criadas pelos mestres de dança a partir de passos codificados. O fio condutor era bastante flexível, permitindo que trechos fossem destacados para serem reutilizados em outras obras da mesma natureza, ou adicionar novas *entrées* ao conjunto (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

Figura 25 – Cena *Le turc genereux de Indes galantes*

Fonte: Belloto (1758).

A temática da *opéra-ballet* explorava frequentemente o exotismo e a “selvageria” de todos os tipos, apoiando-se ainda na mitologia greco-romana, mas aplicando-lhe uma escala humana, na qual os deuses experimentavam aventuras análogas às dos mortais, quase sempre amorosas. Os personagens históricos eram encontrados com frequência, bem como quadros semelhantes aos “balés das nações”, presentes no *ballet de cour* (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

Figuras 26 e 27 – Gravuras de Jean Baptiste Martin de personagens de *opéras-ballets*

Fonte da Figura 26: Martin (cerca de 1735). Fonte da Figura 27: Martin (1779).

A *opéra-ballet* ainda era uma festa luxuosa ornamentada no estilo *rocaille*²² e apresentada nos salões de mansões elegantes e palcos dos teatros para impressionar as classes abastadas. Os efeitos de maquinaria em cena aberta continuaram a serem usados para impressionar os olhos, desta vez com remates realistas e menos intenções poéticas. Personagens completamente distintos se expressavam com a mesma linguagem coreográfica; cenários sacrificavam a verossimilhança em favor do efeito; trajes seguiam padrões estereotipados, independentes dos papéis e épocas. Os trajes de cena permaneceram inconvenientemente incômodos, inadequados e pesados, semelhantes aos do cotidiano: vestidos longos, *paniers* sobrecarregadas de passamanarias e bordados e sapatos de salto alto para as mulheres; perucas, toucas emplumados, máscaras e *tonnelets*²³ alargados como saias curtas e rígidas, para os homens (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987), como é possível observar nas gravuras das Figuras 26 e 27.

²² Estilo decorativo rococó surgido na França nos últimos anos do reinado de Luís XIV, caracterizado por fantasias, linhas sinuosas e ornamentos representando rochas (de onde deriva o nome), grutas, conchas, cristas de onda e outras formas da natureza. Fontes: <https://dicionario.primeram.org/rocaille> e [https://www.infopedia.pt/\\$rocaille](https://www.infopedia.pt/$rocaille).

²³ “[...] espécie de saias enrijecidas por galões [...]” (BOURCIER, 1987).

A Escola de Dança da *Opéra*, criada em 1713, preparou uma geração de bailarinos dedicados à evolução da dança no sentido da técnica como um fim em si e não como uma via de expressão, que culminou com Louis Dupré (1697-1774) e Auguste Vestris (1760-1842). O gênero *opéra-ballet* esgotou esse tipo de recurso artístico e caiu em desuso depois de 1770. Alguns bailarinos e coreógrafos desse período tomaram iniciativas isoladas de cultivar a dança de ação²⁴, preconizando a reforma artística que tomaria forma com o *ballet d'action* de Noverre (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOURCIER, 1987).

4.1.6 Académie Royale de la Danse e Académie Royale de Musique

Luís XIV deu duas importantes contribuições para o progresso da dança teatral ocidental: a criação da *Académie Royale de Danse*, em 1661 e da *Académie Royale de Musique*, em 1669. Em seu reinado a dança imperou no aspecto mais refinado e codificado; o balé deixou de ser um espetáculo restrito da corte e passou a ser encenado em teatros públicos (BEAUMONT, 1946; FARO, SAMPAIO, 1989); o elenco se profissionalizou e marcou a ascensão feminina como intérprete nos bailados (MENDES, 2015).

A *Académie Royale de Danse*, fundada em Paris, foi a primeira criação acadêmica do Rei, no mesmo ano em que assumiu o poder pessoal como regente. O objetivo da instituição era estabelecer cânones para o aperfeiçoamento, execução e ensino da arte da dança. A direção e seus membros, treze experientes mestres de dança, tinham a missão de se reunirem uma vez por mês para deliberar sobre a emissão de registros de bailarinos profissionais, aprovar a produção de novos bailados e fornecer ao rei artistas para seus balés e outros entretenimentos semelhantes (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOUCIER, 1987).

No período de 1671 a 1687, o diretor da *Académie* foi o mestre de balé particular de Sua Majestade, Pierre Beauchamp. Preparada por ele na instituição, a primeira geração de bailarinos profissionais surgiu nos palcos. Ele teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica da dança clássica e na definição das cinco posições básicas. Desenvolveu também um sistema de notação da dança, recuperado e publicado em 1699 por seu aluno Raoul Auger Feuillet, sem sua autorização (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOUCIER, 1987).

²⁴ “[...] aquela que permite ‘exprimir, pintar e traçar aos olhos qualquer afeição da alma’, no contexto geral de uma arte dramática em que ‘tudo o que é sem ação é indigno do teatro, tudo o que não é relativo à ação se torna um ornamento sem gosto e sem calor [...]’” (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982, p 25).

Não se sabe muito sobre as atividades e deliberações da *Académie*, mas ações judiciais de artistas independentes contra seus membros evidenciam uma atmosfera de intrigas. Cessou completamente suas atividades, mesmo as puramente formais, em 1780 (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; BOUCIER, 1987, PORTINARI, 1989).

A *Académie Royale de Musique* foi fundada pelo poeta e libretista Pierre Perrin (Figura 28) e pelo compositor Robert Cambert (Figura 29) como *Académie de l'Opéra* ou *Opéra*. A instituição, sob a tutela real e dirigida inicialmente por Perrin, reuniu um grupo de cantores, uma orquestra profissional e um corpo de baile permanente, que em 1681 deixou de ser um conjunto exclusivamente masculino (PORTINARI, 1989, OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2018). Conheceu extraordinário desenvolvimento sob a direção de Lully, no período de 1672 a 1687, quando compôs vinte obras e Beauchamp foi seu mestre de balé. Após a morte de Lully, em 1687, Beauchamp aposentou-se e o posto de mestre de balé foi assumido por seu pupilo, Louis Pécourt (1651-1702) (BOURCIER, 1987, PORTINARI, 1989).

Figuras 28 e 29 – Pierre Perrin (1620-1675) e Robert Cambert (1627-1677)

Fonte da Figura 28: Renaudot (sem data). Fonte da Figura 29: Durandelle (século XIX).

No final do seu reinado, em 1713²⁵, Luís XIV promulgou um decreto que criou oficialmente o *Conservatoire de danse*, destinado inicialmente a oferecer cursos para os bailarinos profissionais da *Académie Royale de Musique*, comparáveis hoje aos desfrutados no corpo de baile. Em 1780 um novo regulamento estabeleceu uma escola inteiramente dedicada às crianças, gratuita, com seleção para o ingresso e enquadramento profissional para seus pupilos. Foi Luís XVI, em 1784, quem dotou oficialmente a *Opéra* de uma escola de dança, até então *Ecole de l'Académie* (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2018).

Uma vez que o *Ballet de l'Opéra* estabeleceu-se no quadro de corpos estáveis do teatro da *Opéra*, continuou a se desenvolver, permanecendo fiel à dupla vocação de transmitir o repertório e acolher criações novas. Nos séculos XVIII e XIX, bailarinos e coreógrafos franceses disseminaram a tradição do balé da *Académie* por toda Europa; entre eles Jean-Georges Noverre (na Alemanha, Londres e Viena), August Bournonville (na Dinamarca), Charles-Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon e Marius Petipa (na Rússia), bem como as famílias de Vigano e Taglioni (na Itália). O século XIX foi berço do balé romântico e seus experimentos culminaram com a criação de *La Sylphide* de Philippe Taglioni (1832) e *Giselle* de Jean Coralli e Jules Perrot (1841), duas obras-primas deste período (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2018).

A *Académie Royale de Musique* mudou de nome várias vezes, mas desde 1994 é chamada de *Opéra National de Paris* e sua companhia de dança é o *Ballet de l'Opéra de Paris* (FARO, SAMPAIO, 1989; PORTINARI, 1989). Os dois séculos que se seguiram à sua criação viram a ópera mudar onze vezes de endereço: *Bouteille* (1670-1672), *Jeu de Paume* (1672-1673), *Palais-Royal* (1673-1763), *Machines* (1764-1770), a segunda sala do *Palais-Royal* (1770-1781), *Menus-Plaisirs* (1781), *Porte Saint-Martin* (1781-1794), *Rue de Richelieu* (1794-1820), *Théâtre Louvois* (1820), *Favart* (1820-1821) *Le Peletier* (1821-1873) (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2018). Atualmente possui duas salas de espetáculos: o *Opéra Garnier*, inaugurada em 1875 (Figura 30) e *Opéra Bastille*, aberta em 1983 (Figura 31) (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2018).

²⁵ Portinari (1989) relaciona esta data com a promulgação do *Règlement concernant l'Opéra*, destinado a sanear as finanças da *Académie* e criar uma companhia de dança permanente, formada por dez bailarinos e dez bailarinas. Por sua vez, Beaumont (1946) cita a data de 1672 como a origem da fundação da escola de dança.

Figura 30 – *Opéra National de Paris: Palais Garnier*

Fonte: S'offrir [...] (2016).

Figura 31 – *Opéra National de Paris: Opéra Bastille*

Fonte: The Opéra [...] (2019).

4.1.7 O movimento reformador na dança do século XVIII e o *ballet d'action* / balé de ação

Quando Luís XIV morreu em 1715, o modelo da corte francesa já estava difundido em diversas monarquias da Europa, mas logo este acolhimento deu lugar a uma profunda inquietação e questionamento sobre os princípios do *ancien régime* e suas formas de expressão. Os Iluministas questionaram o gosto e os costumes franceses e o balé foi acusado de ser uma arte de corte por excelência, personificação da aristocracia francesa, falsa e artificial, símbolo de frivolidade e decadência (HOMANS, 2012).

Durante o século XVIII ocorreu uma ampla e radical reestruturação das artes na Europa. Enquanto a *Opéra* se mantinha artisticamente inflexível, produzindo apenas *la belle danse* (*tragédies lyriques* e *opéra-ballets*), diversos teatros europeus também experimentavam a mistura de formas teatrais altas e baixas²⁶. A revigoração do balé foi protagonizada por muitos agentes, que compartilhavam o desejo de repensar a herança aristocrática francesa, povoada por personagens mitológicos e heroicos, e tornar a dança à imagem do próprio homem (HOMANS, 2012).

A primeira tentativa de dotar o balé de uma ação é atribuída a Franz van Weuwen Hilferding²⁷ (1710-1768), um bailarino, coreógrafo e mestre de balé austríaco que estudou dança em Paris com Blondy. Ao retornar a Viena foi nomeado mestre de balé e a partir de 1744 criou mais de 30 balés nos quais introduziu o realismo na dança. Substituiu os personagens burlescos tradicionais por camponeses, carvoeiros, profissionais diversos que faziam mímica dos movimentos de suas profissões e transformou tragédias em balés, como *Britannicus*, de Racine, *Idoménée*, de Crébillon e *Alzire* de Voltaire. Além de Viena, trabalhou em Stuttgart, São Petersburgo e Moscou (KOEGLER, 1977; BOURCIER, 1987).

Marie Sallé (Figura 32), nascida em família humilde de atores e acrobatas itinerantes, figurou também como um daqueles agentes reformadores do balé. Admirada por sua sensibilidade dramática, Sallé usou seu talento contra as convenções, mesclando pantomima, arte originada nas feiras populares, com a dança de estilo nobre; dançou sem máscaras e causou

²⁶ Teatro popular, baseado nas tradições de feiras populares, mímica italiana e estilos acrobáticos (HOMANS, 2012).

²⁷ Ou Franz Anton Christoph Hilverding, segundo Koegler (1977).

sensação substituindo a tradicional e volumosa saia barroca com *panniers*²⁸ e o espartilho por uma túnica grega de musselina, ao se apresentar em *Pigmalion* (1734). Sua contemporânea e rival parisiense, Marie-Anne de Cupis de Camargo (Figura 33), La Camargo, destacou-se pelo brilhantismo técnico. Rompeu com os modos prescritos do estilo nobre executando saltos, baterias e outros passos virtuosos até então exclusivos do repertório masculino e dançarinas acrobáticas italianas. Inovou também ao encurtar as saias até a altura da panturrilha com a finalidade de mostrar o brilhantismo técnico de suas performances. Sallé e Camargo valeram-se do gosto da época pelo erotismo, teatro popular e sentimentalismo para direcionar o estilo nobre francês para uma técnica feminina do balé, ampliando possibilidades técnicas e expressivas dessa arte e preparando desenvolvimentos futuros (KOEGLER, 1977; HOMANS, 2012).

Figuras 32 e 33 – Marie Sallé (1707-1756) e Marie Camargo (1710-1770)

Fonte da Figura 32: Lancret (1732). Fonte da Figura 33: Lancret (1730).

John Weaver (1673-1760), conhecido como o pai da pantomima inglesa e um dos pioneiros do balé de ação, foi um bailarino, mestre de balé e teórico da dança britânico. Interpretou principalmente personagens de caráter e cômicos. Dançou e coreografou para os teatros londrinos de Drury Lane e Lincoln's Inn Fields, onde encenou trabalhos importantes para o

²⁸ Peças estruturadas da roupa de baixo feminina usadas nos séculos XVII e XVIII para ampliar a medida da saia para os lados, deixando a parte da frente e a de trás relativamente planas (RIBEIRO, 2002).

desenvolvimento do balé de ação como *The Tavern Bilkers* (1702) e *The Loves of Mars and Venus* (1717). Criou o libreto de suas próprias obras coreográficas e se tornou um dos mais distintos escritores de dança de seu tempo ao publicar *Orchesography. Or The Art of Dancing* (1706), *An Essay Towards a History of Dancing* (1712), *Anatomical and Mechanical Lectures of Dancing* (1721) e *History of Mimes and Pantomimes* (1728) (KOEGLER, 1977; HOMANS, 2012). Buscou transformar a dança em uma arte teatral respeitada, polida e elegante; tratou de temas da literatura clássicos e usou uma quantidade significativa de pantomima no estilo clássico para substituir as formas faladas. Por usar o enredo e a emoção em substituição a *danse noble* aristocrática e métodos de fala, seu balé-pantomima é considerado uma grande influência para coreógrafos subsequentes, como Jean-Georges Noverre e Gasparo Angiolini (WILLIAMS, 1903; HOMANS, 2012).

Pantomima, música e dança como linguagens capazes de contar uma história sem o auxílio da palavra já existiam na *commedia dell'arte*, nas feiras populares, nos bailados das óperas italianas e no teatro jesuíta. Os experimentos de Sallé e Weaver precederam a transformação do balé de um elemento decorativo em uma forma de arte narrativa autônoma aplicada na obra de Jean-Georges Noverre (Figura 34) (HOMANS, 2012).

Noverre foi um bailarino, coreógrafo, mestre de balé e teórico da dança francês. Estudou com o conceituado *danseur noble* Louis Dupré (1697-1774) na *Académie Royale de Musique et Danse*, e sob sua direção, estreou na *Opéra Comique*²⁹ em 1743, ao lado de Marie Sallé. Seguiu carreira em Berlim, Dresden, Strasburg, Marseille e Lyon, onde dançou com Camargo e coreografou seus primeiros balés. Assumiu o posto de mestre de balé na *Opéra-Comique* em 1754, remontando seu primeiro balé de sucesso, *Les Fêtes Chinoises*³⁰, uma obra luxuosa com temática exótica. Com o sucesso deste espetáculo, Noverre estabeleceu um fecundo intercâmbio com a Inglaterra e com o ator e diretor do Drury Lane, David Garrick, em 1755. O estilo de atuação de Garrick, que revelou recursos novos para a cena muda, influenciou e estimulou grandemente o coreógrafo a incorporar a pantomima à dança. Foi na biblioteca de Garrick,

²⁹ “Deu-se a princípio o nome de *Opéra-Comique* aos espetáculos que eram apresentados na feira de St. Laurent: pantomimas, acrobacias, arlequinadas, no estilo italiano. Mais tarde, dá nome ao teatro, localizado na esquina da Rue du Faubourg St. Martin com a Passage de l’Opéra, onde ocorriam esses espetáculos. Em 1743, o teatro passa para o controle do grande empresário artístico Jean Monet, que adquire a concessão oficial para produzir musicais” (MONTEIRO, 1998).

³⁰ “Segundo Chujoy, foi apresentado pela primeira vez no Foire St. Laurent, Paris em 1749. (Lynham aponta o ano de 1751 ou antes, provavelmente em Marseilles ou Strasburg). Apresentado em Lyons em 1751-2 [...]” (KOEGLER, 1977).

repleta de títulos sobre pantomima, onde Noverre começou a escrever *Lettres sur la danse et sur les ballets*, obra teórica dedicada a um novo e renovador gênero dramático: o *ballet d'action*, publicada simultaneamente em Lyon e Stuttgart no final de 1759 (datada de 1760) e completada em três edições subsequentes até 1807 (KOEGLER, 1977; BOURCIER, 1987; MONTEIRO, 1998).

Figura 34 – Jean-Georges Noverre (1727-1810)

Fonte: Perronneau (1764).

Apoiado por Madame de Pompadour³¹, a influente amante de Luís XV, Noverre esperava ser indicado mestre de balé da *Opéra de Paris*, mas a intriga e a resistência a sua nomeação terminaram por engajá-lo na *Opéra de Lyon*. O período em Lyon (1758-9) mostrou-se de muita criatividade e possivelmente foi necessário ao amadurecimento de suas teorias sobre o *ballet d'action*. Como mestre de balé em Stuttgart, trabalhou até o final de 1766 sob o patronato do duque de Württemberg, quando a experimentação cênica foi amplamente favorecida, permitindo-lhe colocar em prática e avaliar as ideias defendidas em *Lettres*. Em 1770, Noverre é chamado à corte de Viena, onde por quatro anos afirma sua concepção de arte dramática e explora os temas

³¹ Bourcier (1987) atribui esse apoio ao “[...] marquês de Pompadour, irmão da favorita e superintendente dos Menus Plaisirs (Pequenos Prazeres) [...]”, p. 166.

patéticos, em voga nessa época. Milão e Londres se sucedem até que, em 1776, já com sólida reputação, assume o posto de mestre de balé da *Opéra de Paris*, por imposição da rainha Maria Antonieta. Em 1781 remontou *Les Caprices de Galathée*, desta vez sem a parte cantada, o que o tornou o primeiro balé a romper com a ópera. Oposições, resistências e restrições internas o impediram de criar livremente, levando-o a deixar a *Opéra* em 1782. Londres mostra-se mais favorável e lá criou vinte e um balés. A temporada na Inglaterra, até 1789, seguida de um breve refúgio durante o Terror de 1793 a 94, foi coroada de triunfos indiscutíveis. Em 1795 retornou à França, aposentou-se e retirou-se em Saint-Germain-en-Laye, onde faleceu a 14 de outubro de 1810 (BOURCIER, 1987; MONTEIRO, 1998; HOMANS, 2012).

Figura 35 – *Médée et Jason* criado em 1763 por Noverre para a Ópera de Stuttgart

Gaetano Vestris (Jason), Giovanna Bacelli (Créuse, a esquerda)
e Mme. Simonet (Médée, a direita)

Fonte: Bartolozzi (1781).

O conjunto de ideias desenvolvido por Noverre em *Lettres sur la danse et sur les ballets*, é regido por dois princípios: 1) o balé deve narrar uma ação dramática, sem interrompe-la com *divertissements*; 2) a dança deve ser natural e expressiva (BOURCIER, 1987).

Na elaboração do novo estilo, Noverre fez críticas e sugestões a vários aspectos fundamentais da dança cênica de sua época: máscaras, trajes, técnica, organização da Ópera, formação dos bailarinos, estilo e composição dos balés.

Sobre as máscaras e a importância da expressão do rosto:

‘Tive coragem de proscrever-las do teatro [...] Sempre considerei as máscaras de madeira ou cera como um invólucro espesso e grosseiro que abafa os afetos da alma e que não lhe permitem manifestar as impressões que sente...’ [...]. ‘O rosto [...] é o órgão da cena muda, é o intérprete fiel de todos os movimentos da pantomima: é o suficiente para banir as máscaras da dança’ (BOURCIER, 1987, p. 171).

Sobre os trajes de cena inadequados:

‘No ano de 1762, declarei guerra às enormes perucas da Ópera [...]’. A variedade e a verdade nos trajes ... são tão raras quanto na música, nos balés e na dança simples. O ouro por toda a parte: o camponês, o marinheiro, o herói estão sempre sobrecarregados; quanto mais um traje é ornado de bugigangas, lantejoulas, filó e rendas, mais adquire mérito diante do autor e do espectador sem gosto. Não queria mais esses toneletes rígidos que, em certas posições, colocam, por assim dizer, as ancas nos ombros e que eclipsam todos os contornos... Diminuiria em três quartos as crenolinas ridículas de nossas dançarinas; impedem também a liberdade, a rapidez e a ação pronta e animada da dança... Diminuem a graça dos braços; na verdade, enterram a graciosidade...’ (BOURCIER, 1987, p. 171).

Sobre o virtuosismo técnico sem significado:

‘*Entrechats* de seis, de oito, cabriolas e piruetas de sete giros, invenções sublimes que faz girar as fúteis cabeças parisienses.’ [...] ‘Crianças de Terpsichore, renunciem às cabriolas, aos *entrechats*, aos passos por demais complicados; deixem de lado os trejeitos para se abandonarem aos sentimentos, à graça ingênua, à expressão.’ (C.X) (BOURCIER, 1987, p. 172).

Sobre a organização hierárquica da Ópera de Paris:

‘A senhorita Fulana de T; a fonte desta monotonia é a imitação maquinal...ao reservar os *passe-pieds* para si, outra, as musetas, outra ainda, os tamboris; mais outra, os *lourés*, aparece mais uma que quer as chaconas; e este direito imaginário, esta briga por empregos e gêneros fazem com que a Ópera tenha vinte *entrées*, dançadas com trajes de gostos e gêneros diversos, mas que não diferem pelo caráter, pelo espírito, pelo encadeamento dos passos, ou pelas atitudes; a fonte desta monotonia é a imitação maquinal...’ (BOURCIER, 1987, p. 172).

Sobre a formação dos bailarinos:

Reivindica uma cultura geral bem vasta, com estudos mais detalhados de poesia, história, pintura e geometria; exige conhecimentos sólidos de música e anatomia (BOURCIER, 1987, p. 173).

Sobre o estilo proposto por Noverre:

‘Seria me compreender mal pensar que tento abolir os movimentos comuns dos braços, todos os passos difíceis e brilhantes e todas as posições elegantes da dança; peço maior variedade e expressão nos movimentos dos braços; gostaria de vê-los falar com maior energia...Gostaria ainda que os passos fossem executados com tanto espírito quanto arte e que respondessem à ação e aos movimentos da alma do bailarino... Quanto às posições, todos sabem que há cinco... Direi simplesmente que é bom saber estas posições e que melhor ainda é esquecê-las... De resto, todas as posições em que o corpo se firma e se desenha bem são excelentes...’ (BOURCIER, 1987, p. 174).

Sobre a composição de balés:

‘O balé bem composto deve ser uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da terra. Todo assunto de balé deve ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão’, como uma peça de teatro. Deve principalmente não se limitar ‘a uma execução mecânica.’ (BOURCIER, 1987, p. 174).

Figuras 36 e 37 – Projetos de figurinos de Louis-René Boquet para balé de Jean-Georges Noverre

Figurinos para os personagens Sultan e Sultane de balé não identificado de Noverre.

Fonte das Figuras 36: Boquet (1791a). Fonte das Figuras 37: Boquet (1791b).

Noverre teve predecessores empenhados em realizar uma reforma na dança nos planos teórico e artístico, no entanto ele se tornou o mais influente dos reformadores do balé do século

XVIII, ao reunir ideias claras sobre o *ballet d'action* em um corpo doutrinário e impor tais ideias por meio de um numeroso e célebre conjunto de obras, cento e cinquenta balés no total. As *Lettres sur la danse et sur les ballets* foram amplamente difundidas e criaram um forte movimento de ideias renovadoras. Seu conceito de balé como um gênero artístico completo foi replicado em toda a Europa, por intermédio de seus alunos Dauberval e Gardel, admiradores como Vestris e Le Picq e discípulos indiretos, como Bournonville, Aumer e Viganò (BOURCIER, 1987).

4.2 O MOVIMENTO ROMÂNTICO NA EUROPA

Após a pesquisa bibliográfica sobre a história da dança do período que compreende o Renascimento ao século XVIII, faz-se necessário um estudo sobre os aspectos histórico, filosófico, estético e social do Movimento Romântico, antes de abordarmos os fundamentos e a história do balé romântico.

O romantismo foi um vasto e profundo movimento onde se abrigaram conceitos estéticos, políticos e filosóficos, geradores de uma ampla metamorfose do homem e da sociedade ocidentais. Surgiu aproximadamente no final do século XVIII na Europa e se estendeu até meados do século XIX, difundindo-se por diversas culturas e nações. Foi marcado por um amplo corpo de pensamentos e percepções, tais como ideias contrárias ao racionalismo, ao iluminismo e ao classicismo; por uma visão individualista; um desejo de romper com a normatividade e entregar-se à emoção e à paixão e uma busca pela liberdade e pelo nacionalismo, que contribuiria fortemente para a consolidação e transformação do mapa político da Europa e Américas (PEYRE, 1975; CITELLI, 1986).

Peyre (1975) adverte que não é possível imaginar uma fórmula única para explicar um conjunto de fenômenos com tamanha diversidade, como é o caso do movimento romântico, que permeou diferentes identidades culturais e gerações. Apoiado em semelhante discurso, Citelli (1986) sugere pluralizar o termo romantismo, afirmando que seria mais correto referir-se a ele como romantismos para justificar esse conjunto, algumas vezes contraditório, de tendências e nuances tão diferenciadas que caracterizou uma forma de ver o mundo por mais de meio século.

Há divergências quanto à origem etimológica do adjetivo romântico, mas há consenso de que está associado ao mundo medieval, passado longínquo e exótico que recorrentemente

inspirou o espírito romântico. Peyre (1975) afirma que o adjetivo deriva do termo italiano *romanzesco*, já apontado pelo lexicógrafo inglês Randle Cotgrave em 1611, depois convertido para o francês como *romanesco* e finalmente para o inglês como *romantick*; no entanto Citelli (1986) o associa ao substantivo francês *romaunt* (*roman* ou *romant*). Ambos autores concordam que os termos, independentemente de sua origem etimológica, indicam o gênero de romance medieval de cavalaria, nos quais os trovadores cantavam o amor idealizado, da projeção pura e simples, tão apreciados pelos romancistas históricos como Walter Scott e Victor Hugo. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o empregou pela primeira vez (PEYRE, 1975; CITELLI, 1986).

Portinari (1989) afirma que o termo romântico foi empregado pela primeira vez em 1730, na língua inglesa, e que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o usou pela primeira vez em francês como sinônimo de selvagem para descrever uma paisagem, traduzindo uma maneira de sentir impregnada de espontaneidade instintiva e violência passional, oposta às ideias classicistas. Peyre (1975) ratifica esta informação e acrescenta que por volta de 1776-1777 são encontrados em francês alguns empregos da palavra ainda incertos e hesitantes.

4.2.1 Aspectos históricos

Ao quadro histórico e temporal, no qual Citelli (1986) situa o romantismo aproximadamente entre a desestruturação da aristocracia do século XVIII e o cientificismo urbano-industrial da segunda metade do século XIX, podemos agregar dois outros eventos importantes apontados por Falbel (2002) que tiveram vasta influência e derivações na política, sociedade e economia deste período: a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Assim vislumbramos de maneira mais ampla o principal conjunto de forças de diversas ordens que se somaram para moldar os ideais da sociedade moderna.

A tese de que a Revolução Industrial tenha constituído uma das fontes principais do romantismo e transformado o caráter inicial de sua literatura é defendida por George (2011), no entanto, Peyre (1975) discorda e acusa os historiadores literários de tentarem aproximar o romantismo da Revolução Industrial, mesmo não havendo uma comprovação científica satisfatória para as relações de causa e efeito entre grandes fenômenos econômicos ou sociais e a produção de obras literárias ou artísticas.

Falbel (2002) esboça uma perspectiva geral do impacto causado pelo implemento das múltiplas inovações ocorridas nas técnicas industriais a partir de meados do século XVIII na Inglaterra, e posteriormente em toda Europa, que substituirá as oficinas dos artesãos pelas grandes manufaturas e abrirá decisivamente o caminho para o desenvolvimento do comércio, da própria indústria e da economia ocidental. O crescimento demográfico acompanhou e participou deste processo impulsionado pela multiplicação dos meios de subsistência e de uma melhora geral na estrutura urbana das principais cidades. Mas em meio à grande expansão econômica, inovações tecnológicas e o súbito enriquecimento de uma minoria, surgiram graves problemas sociais relacionados às difíceis e precárias condições de trabalho das classes operárias durante a Revolução Industrial, convertendo-a em um dos períodos mais cruéis para a grande massa. Da mesma forma que os industriais, também os trabalhadores se associaram e constituíram várias organizações com a finalidade de defender seus interesses de classes e solucionar os muitos conflitos que se desenrolaram durante este período.

Falbel (2002) também descreve o período de 1770 a 1848 como agitado por uma grande onda revolucionária que determinou o espírito da época e atingiu todo o Ocidente europeu. Entre estes diversos eventos a Revolução Americana (1770 a 1783) e a Revolução Francesa (1787 a 1789) apresentam-se como os mais significativos porque foram adotados como modelos ideológicos pelas forças revolucionárias para questionar o regime monárquico absolutista em diferentes nações.

Essa monarquia absolutista é descrita por Citelli (1986) como uma instituição fundamentada sobre uma aliança entre nobreza e clero que articulavam a manutenção de seus privilégios e mecanismos de mando sobre o resto da sociedade. A estabilidade deste regime foi comprometida seriamente por uma longa crise econômica associada à insatisfação popular, motivada pela discriminação política, o uso da força e a sobretaxação dos impostos, precipitando a onda de revolta que culminou com a revolução de 1789. As ideias iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade, base da doutrina ideológica da Revolução Francesa, foram inicialmente saudadas e propagadas pelo romantismo. A insurgência e a rebeldia caracterizaram as primeiras levadas românticas, numa clara revelação do descontentamento das massas com os princípios feudais de servilismo e prepotência da aristocracia que estava sob a glória de Deus e a proteção dos reis.

A ascensão de Napoleão ao poder por meio do golpe militar de 1799 e sua coroação como imperador da França em 1804, segundo Falbel (2002), estabeleceu um marco histórico para a França e para todo o continente europeu. Napoleão estabeleceu um regime monárquico expansionista apoiado na força militar, tendo por objetivo conquistar todo o continente. Durante o seu poder e em decorrência de suas campanhas militares o panorama político europeu se transformou e, mais ainda, contribuiu para o surgimento de novos Estados inspirados pelas ideias revolucionárias e as tradições culturais e populares, despertadas por um novo sentimento nacionalista, pautado na liberdade coletiva e na igualdade da cidadania. No entanto, as invasões napoleônicas intimidavam este sentimento nacionalista uma vez que ameaçavam o princípio da identidade nacional dos territórios invadidos.

A Restauração (1814-1848) trouxe de volta o antigo regime monárquico dos Bourbon à França e, de acordo com Citelli (1986), um sentimento de crença traída e de descrença quanto aos rumos da sociedade, abatendo os românticos que haviam endossado os princípios revolucionários. Falbel (2002) acrescenta que o período foi agitado pela influência do liberalismo e do nacionalismo e marcado por lutas e insurreições generalizadas na maior parte do continente europeu das forças liberais, nacionalistas e republicanas, de um lado, e as conservadoras, dinásticas e clericais, de outro.

Os levantes de 1820-1821 pavimentaram os caminhos para a grande insurreição de 1830 que, por sua vez, foi sucedida pela segunda onda revolucionária de 1848. É nesta atmosfera política conturbada, e impulsionada por ela, que a literatura e as artes românticas encontram sua maior força expressiva.

4.2.2 Literatura e artes no Movimento Romântico

O Romantismo foi regido pelo caráter antagônico, dual, passional, dialético e espiritual; pelo amor ao irresoluto e à ambiguidade, ao entusiasmo e à melancolia, nostalgia e fervor, exaltação confiante e desespero. Afirmou a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, a passionalidade humana e a busca pela originalidade. Refletiu sobre a ilimitação, inquietude e insatisfação permanente. Enfatizou o indivíduo e rejeitou as regras impostas pela sociedade do século XVIII. A sensibilidade e a imaginação ganharam prioridade, inflando os sentimentos sem autocensura, concretizando-se no plano literário e artístico na forma de uma

visão ou conceito do mundo espiritualizado (BOURCIER, 1987; NUNES, 2002; ZANINI, 2002). Os artistas se opuseram aos apetites materialistas da emergente sociedade burguesa após a Revolução Francesa, aspirando às ideias elevadas e sonhos com o infinito. A mitologia clássica com seus deuses e heróis foi abandonada e o exotismo e a cor local exerceram grande fascínio. A arte foi conquistada pela Idade Média, arquitetura gótica, lendas, histórias de cavaleiros e damas veladas. O fantástico, o espiritual e o sobrenatural tomaram forma em histórias de fantasmas e noites de luar. A imaginação tomou o lugar da lógica cartesiana e a ideia o da forma, promovendo uma sensação de libertação, na qual cada artista tinha o direito de se exprimir sem restrição, alinhados com os princípios revolucionários de 1789: liberdade e igualdade (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

Figura 38 – Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, Madame de Staël (1766-1817)

Fonte: Godefroid (cerca de 1818-49).

As primeiras manifestações do Romantismo são encontradas na literatura germânica exaltando o predomínio do sentimento sobre a razão e se opondo às regras do classicismo, forjadas pela França. Immanuel Kant (1724-1804) criticou o racionalismo cartesiano, Gotthold Lessing (1729-1781) questionou o teatro francês, Johann Herder (1744-1803) celebrou o

irracionalismo e exaltou a poesia natural, inspirada em fontes populares e nacionalistas, Johann Goethe (1749-1832) enalteceu a sensibilidade em *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Friedrich Schiller (1759-1805) glorificou o herói marginal em *Die Räuber* (1782). Madame de Staël (Figura 38) divulgou em *De l'Allemagne* (1810) estas novas ideias que circulavam nos ambiente intelectuais mais restritos da Alemanha de sua época sob o nome de romantismo, desencadeando a primeira grande onda romântica na França (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

A França convergiu à fecunda raiz germânica e a brilhante expressão inglesa do romantismo e se tornou seu grande difusor. Os franceses descobriram e passaram a consumir o delírio imaginativo de autores ingleses como William Shakespeare (1564-1616), Lord Byron (1788-1824), Walter Scott (1771-1832) e Percy Shelley (1792-1822) para depois triunfarem com a obra literária de Chateaubrian (1768-1848), no início do século XIX (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013). Paris, centro cosmopolita onde vivia a sociedade mais culta da Europa, foi o berço da produção artística francesa, produção essencialmente urbana que se apoderou do individualismo, dos aspectos satânicos, da melancolia e do fantástico (KIEFER, 2002).

Figura 39 – *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault

Fonte: Géricault (1818-19).

As primeiras três décadas do século XIX plasmaram decisivamente a expressão do romantismo nas artes: *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (1791-1824) (Figura 39), exposto em 1819 no Salão de Paris, foi o primeiro óleo sobre tela; *Les Méditations Poétiques* de Alphonse de Lamartine (1790-1869), publicada em 1820, a primeira coletânea de poemas; a *Symphonie Fantastique Opus 14* de Hector Berlioz (1803-1869), tocada pela primeira vez no Conservatório de Paris, foi a primeira sinfonia. No teatro, o romantismo selou sua presença na estreia de *Hernani* de Victor Hugo, na *Comédie-Française*, Paris, em 25 de fevereiro de 1830. Um ataque direto à oposição dos classicistas, resultando em tumulto entre conservadores e progressista, na noite da primeira performance (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989, OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

Compositores, romancistas, poetas, pintores, escultores e arquitetos foram cativados pelo mundo físico natural, revivências históricas e lendárias, raciocínios utópicos, pensamentos fantasmagóricos, sentimentos e anedotas pitorescas típicas do estilo trovador. Paris se tornou o principal centro cosmopolita da época, abrigando salões de arte e exposições individuais e consagrando artistas. O colecionismo da classe burguesa libertou a arte dos limites do consumo protecionista do Estado e da Igreja. A ambição de aproximar as diversas linguagens artísticas, uma busca pela totalidade e transdisciplinaridade, ocupou as mentes criativas. Alargaram-se os meios técnicos com a experimentação de novas cores, empastamento das tintas, invenção da litografia e da fotografia. Apenas a pintura e a gravura desfrutaram de um status criativo semelhante ao da música e da literatura, manifestações que alcançaram expressão superior na Alemanha (ZANINI, 2002).

O espírito saudosista romântico retornou ao passado nas manifestações arquitetônicas neoclássicas e neogóticas, preponderantes na época. Os arquitetos do período desprezaram por um longo tempo materiais e processos técnicos modernos de construção originários da Revolução Industrial. A arquitetura neoclássica, impulsionada pelas campanhas arquitetônicas de Herculano e Pompéia, a partir de 1738 e 1748, fez oposição à extravagância e ao luxo do estilo rococó, por vezes, utilizando elementos não apenas da estética grega e romana, mas também medievais e renascentistas. O registro estilístico se caracteriza por plantas cobertas de formas regulares e simétricas, preferencialmente com desdobramento horizontal. Entre os arquitetos neoclassicistas, destacaram-se Claude-Nicolas Ledoux (1756-1806), Etienne-Louis Boullée (1728-1799), Jean Jacques Lequeu (1758-1825), na França; Friedrich Gilly (1772-1800), Karl Friedrich Schinkel

(1781-1841) e Gottfried Semper (1803-1879), na Alemanha, e John Soane (1753-1837) na Inglaterra (FUSCO, 1980; ZANINI, 2002).

Figura 40 – Palácio de Westminster, projeto neogótico de 1836 de Charles Barry

Fonte: Gimelfarb (2008).

A partir de meados do século XVIII, na Inglaterra, as tradições arquiteturais góticas readquiriram notável impulso, tornando-se uma das expressões mais sintomáticas do gosto romântico e um dos principais modismos da época. Na França se assinalou principalmente por um vasto programa de reconstruções e restaurações, estimulado por uma corrente de anglomania. A arquitetura neogótica se empenhou em valorizar os elementos estruturais e decorativos característicos do estilo medieval dos séculos XII, XIII e XIV, como o verticalismo dos edifícios, os arcos ogivais, grandes janelas com vitrais, paredes mais leves e finas, torres ornadas com rosáceas, abóbadas de arcos cruzados ou de ogivas e abóbodas de nervuras. Muitos arquitetos se empenharam em reanimar este estilo, entre eles Horace Walpole (1717-1797), James Wyatt (1746-1813), Jeffrey Wyattville (1766-1840), Charles Barry (1795-1860), Augustus Welby Pugin (1812-1852) e Edward Blore (1787-1879), na Inglaterra e Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), na França (ZANINI, 2002; ALDRICH, 2005).

Figura 41 – Psiquê revivida pelo beijo de Eros de Antonio Canova

Fonte: Canova (entre 1787 e 1793).

A escultura neoclássica e neobarroca, assim como a pintura, libertaram-se da necessidade de se integrar à arquitetura e passaram a captar o real por meio da visualidade mimética, libertando-se das regras que caracterizavam a expressão formal. Os neoclássicistas reinterpretaram a tradição escultórica greco-romana, regida pela ordem, clareza, austeridade, equilíbrio e propósito com fundo moralizante, fonte de inspiração desde o século XV. Predominaram as formas naturalistas, a exposição completa dos materiais que constituíam as obras, elementos alegóricos e o nu. Itália, Dinamarca, França, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha foram os principais centros de difusão e os representantes mais expressivos Antonio Canova (1757-1822), Bestel Thorwaldsen (1770-1844), Gottfried Schadow (1764-1850) e Daniel Christian Rauch (1777-1857). Na França, a escultura neobarroca abusou da técnica de modelagem e explorou a natureza selvagem do Romantismo no estudo obsessivo da figura de diferentes espécies animais, além da humana. O grupo mais destacado desta tendência foi David d'Angers (1788-1856), Antoine Préault (1810-1879), François Rude (1784-1855) e Antoine-Louis Barye (1796-1875) (WITTKOWER, 1989; ZANINI, 2002).

Figura 42 – O peregrino sobre o mar de névoa (1817-18)

Fonte: Friedrich (cerca de 1817).

A pintura romântica se revelou uma corrente estilística heterogênea entre o fim dos séculos XVIII e XIX. Ela abriu mão de uma homogeneidade de linguagem, até então efetiva nos sistemas anteriores, em favor da expressão de visões pessoais fortemente marcadas pela emoção dramática e irracional dos artistas. A ausência de unidade em técnica, estilo e temática estavam relacionadas também com a diversidade cultural e histórica nas quais múltiplas correntes floresceram, originando escolas regionais bastante características. Assim podemos observar formas rigorosamente alicerçadas em Jacques-Louis David (1749-1825) e Ingres (1780-1867); contornos evanescentes e efeitos espaciais atmosféricos em John Constable (1776-1837) e Delacroix (1798-1863); o horror, o feio, o demoníaco e o absurdo como temas na obra universal e solitária de Goya (1746-1828); o colorido austero, desenho com função construtiva primordial e ordenação geométrica do espaço em Caspar David Friedrich (1774-1840) (Figura 42); bem como o apego à arte greco-romana e a representação de uma humanidade afetiva e sensual em Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). Estas ideias conflitantes e individualistas, delatadas nos salões parisienses a partir de 1817, favoreceram a liberdade de escolha, o senso de integridade e independência do

artista e uma aversão às convenções estilísticas de sistemas e valores genéricos e impessoais (ZANINI in GUINSBURG, 2002; WALSH, 2005).

O crescimento, emancipação e enriquecimento da burguesia, durante o século XVIII, afetou grandemente a cultura musical na Europa. A ascensão da burguesia deslocou a música dos centros tradicionais, como a corte e a igreja, promovendo novas formas de atividade musical e configurando novos tipos de artistas. Surgiram récitas musicais públicas mediante a compra de ingressos; a relação entre músicos e compositores com o público se transformou, uma vez que os artistas passaram a depender do gosto musical de uma audiência pagante; a competição entre os virtuosos gerou o desenvolvimento da técnica instrumental e vocal, o aparecimento da figura do especialista em música e o aperfeiçoamento dos instrumentos. O crescimento do fluxo às salas de concertos acarretou no aumento de suas dimensões, na expansão dos corpos orquestrais, coros e solistas e, conseqüentemente, reflexos na estética das novas obras (KIEFER, 2002).

A fim de ordenar a complexidade e diversidade estética do romantismo musical, torna-se necessário dividi-lo em três fases: inaugural, apogeu e pós-romantismo. A fase inaugural (1810-1828) assinala o fim do classicismo puro e a erupção do modo de ser romântico. Seus representantes foram Franz Schubert (Figura 43)), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Carl Maria von Weber (1786-1826) e Louis Spohr (1784-1859). Schubert foi o nome mais genial da música instrumental desta fase, representada em suas sinfonias, quartetos, quintetos e sonatas para piano. Ficou conhecido pela criação do gênero *lied*³² romântico, no qual se manifestavam a nostalgia, a dissociação, a contradição e o conflito afetivos, a lírica da natureza e a lírica do amor. E. T. A. Hoffmann foi o principal esteta da ópera romântica, postulando que “a música deve nascer, de modo imediato e necessário, da poesia”³³. *Undine*, estreada em 1816 em Berlim, foi o ponto mais alto de sua obra musical. No entanto, coube a Weber o posto de verdadeiro criador da sonoridade orquestral romântica da música operística, usando um espectro mais amplo do que os compositores clássicos. Sua obra dramática buscou o sentido de arte total sem, no entanto, concretizá-la plenamente. Destacou-se por suas óperas *Der Freischütz* (1821), *Euryanthe* (1823) e *Oberon* (1826) (KIEFER, 2002).

³² Termo usado para se referir a um gênero de canção artística da tradição alemã que data dos séculos XII e XIII (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 1998).

³³ HOFFMANN, E. T. A. **Das Atlantisbuch der Musik**. Zurique: Atlantis Verlag, 1953.

Figura 43 – Franz Schubert (1784- 1828)

Fonte: Rieder (1875).

A fase do apogeu (1828-1850) se desenvolveu sob o espírito criativo de Robert Schumann (1810-1856), Felix Mendelssohn (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Daniel Auber (1782-1871), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Hector Berlioz (1803-1869). Schumann encarnou a essência do Romantismo e viveu o conflito dos românticos com a burguesia e sua estética decadente da *Biedermeier*³⁴. Reergueu a música para piano com temas inspirados pela nostalgia das origens, a saudade da infância, a procura do ingênuo, espontâneo e puro, plasmados em *Cenas Infantis* opus 15 (1838), e outras coletâneas semelhantes. Criou um novo estilo pianístico, a peça curta romântica; poema musical organizado em coletâneas, que se mostrou sua melhor ferramenta expressiva. Mendelssohn era avesso aos extremos e contradições emocionais e amante da clareza, do definido e do transparente. A natureza foi sua fonte de estímulos de sensações. Sua música instrumental singular se distinguiu pela clareza e equilíbrio formal e pela fusão da postura clássica e romântica. A música sinfônica tem caráter absoluto, uma

³⁴ Tendência pequeno-burguesa predominante nos Estados Alemães no período de 1815 a 1848. Caracterizava-se pela ressonância com o Classicismo, a Restauração e a Santa Aliança (1815) (KIEFER in GUINSBURG, 2002).

pintura musical de impressões externas sem ser descritiva. De sua obra, destacam-se o Octeto para Cordas opus 21 (1825), abertura de Sonho de uma Noite de Verão (1826), Paulus opus 36 (1836), Concerto para Violino opus 64 (1845) e Elias opus 70 (1846). (SEARLE, 2004; KIEFER, 2002; FRITZ DOBBERT, 2017).

Figura 44 – Frédéric Chopin

Fonte: Bisson (1847).

A obra de Chopin (Figura 44), quase totalmente pianística, revelou-se essencialmente individualista e aristocrata, voltada para a poesia de estados interiores do compositor. Os ritmos e as constantes melódicas de sua terra natal, Polônia, encontram-se abundantemente em sua música, sobretudo nas *polonaises* e mazurcas. Compôs uma obra extensa, original e lírica: 25 prelúdios, 27 estudos, 19 noturnos, quatro *scherzos*, quatro *impromptus*, quatro baladas, mais de cinquenta mazurcas, valsas, fantasias, sonatas, variações, rondós e dois concertos para piano e orquestra. Liszt, o pianista mais virtuoso do seu tempo, enveredou pelos caminhos da composição musical descritiva. Influenciou seus contemporâneos por meio de um extenso e diversificado corpo de composições, inventou o poema sinfônico, desenvolveu o conceito de transformação temática e fez rupturas radicais em harmonia. Auber inaugurou uma nova faceta da música

romântica francesa: a *grand opéra*³⁵, com *A Muda de Portici* (1828). Sua ópera de maior êxito foi *Fra Diavolo* (1830). No entanto, o clímax da *grand opéra* foi alcançado na obra de Meyerbeer em produções como *Robert le Diable* (1831) e *Les Huguenotes* (1836). Berlioz figurou como a maior expressão da música romântica francesa. Sua obra é marcada pela contradição formal, desvanecimento entre as fronteiras de gêneros musicais e individualismo extremo. As intenções descritivas de sua criação musical resultaram na ampliação considerável dos recursos orquestrais e na configuração da orquestra moderna. *Sinfonia Fantástica* (1830), *Haroldo na Itália* (1834), *Grande Messe des morts* (1837), *La damnation de Faust* (1846) e *Les Tryens* (1856-58) são suas obras mais conhecidas (SEARLE, 2004; KIEFER, 2002; FRITZ DOBBERT, 2017).

Figura 45 – Richard Wagner (1813-1883)

Fonte: Hanfstaengl (1871).

³⁵ Gênero de ópera do século XIX, caracterizado por grande elenco e orquestra, cenários luxuosos e efeitos espetaculares (SADIE, 2004).

A fase final do Romantismo é conhecida como Pós-Romantismo, também é a mais complexa por conter movimentos distintos: o Realismo-romântico, Classicismo-romântico e o Impressionismo. Desenvolveu-se, mais ou menos, entre 1850 até meados do século XX. O movimento artístico e literário denominado Realismo-romântico predominou na França e se estendeu pela Europa entre 1850 e 1900. Na música, ocupou-se em traduzir, na forma de pintura musical, os fatos objetivos, aspectos da realidade externa e interna e fenômenos naturais. Os compositores mais importantes são Richard Wagner (Figura 45), Giuseppe Verdi (1813-1901), Georges Bizet (1838-1875), Modest Mussorgsky (1839-1881), Franz Liszt (1811-1886), Richard Strauss (1864-1949). O Classicismo-romântico pretendia perpetuar as estruturas musicais do Barroco e do Classicismo e a ideia de música absoluta. Destacaram-se as obras de Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1869-1911) e César Franck (1822-1890) (KIEFER, 2002).

À lenta incubação do teatro romântico, gestado durante a segunda metade do século XVIII e as três primeiras décadas do XIX, sucedeu um nascimento precipitado, violento e traumático com *Hernani*, de Victor Hugo. Théophile Gautier (1874, p. 96-97) descreveu a atmosfera da plateia da *Comédie-Française* quando a cortina subiu:

Bastava lançar os olhos sobre o público para certificar-se que não se tratava de uma representação como as outras: dois sistemas, dois partidos, dois exércitos, até mesmo duas civilizações, não seria exagero dizer, achavam-se frente a frente, odiando-se cordialmente, como só se odeia nas lutas literárias, não desejando senão o combate, prontos a cair um sobre o outro. A atitude geral era hostil, os cotovelos tornavam-se angulosos, a disputa só esperava o primeiro contato para explodir, e não era difícil perceber que aquele jovem cabeludo achava este senhor bem escanhoado desastrosamente cretino e não tardaria a participar-lhe em particular tal opinião.

A boa nova do teatro romântico venceu a tradição classicista de Racine e Corneille na batalha de *Hernani*, estendendo-se pela Europa e Américas. Hugo, preconizado por Shakespeare, fundiu a tragédia e a comédia em um único gênero, o drama romântico, forjado na estética do dualismo e da dissonância, características de toda a arte moderna. A ideia de uma poética completa nascia da antítese e da tensão de estados emocionais opostos, buscada na harmonia dos contrários e na natureza. A idealização da beleza cedeu lugar ao pitoresco, à cor local, ao característico. A realidade foi ressaltada pelo contraste: o grotesco ganhou status de perfeito, o miserável de poderoso, o bom de mau. Descartaram-se os conceitos de unidade de tempo, espaço e conjunto da ação dramática, característicos da tragédia, em nome de uma liberdade formal concedida ao dramaturgo, somente limitada pelas injunções do palco à italiana. Combinou-se

verso e prosa. O tema mais frequente foi o amor impossível e idealizado, apresentado em uma ação histórica ou lendária. Victor Hugo (Figura 46), Alfred de Musset (1810-1857), Alexandre Dumas (1824-1895) e Alfred de Vigny (1797-1863), na França; Percy Shelley (1792-1822), na Inglaterra e Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedreich Schiller (1759-1805) e Heinrich Kleist (1777-1811), na Alemanha foram os principais dramaturgos da época (PRADO, 2002).

Figura 46 – Victor Hugo (1802-1885)

Fonte: Carjat (1876).

4.2.3 A mulher e a indumentária feminina européia, de 1830 a 1835

As liberdades jurídicas e de indumentária concedidas às mulheres durante a Revolução Francesa e a Nova República foram breves e ilusórias e, a partir de 1830, já se encontravam revogadas por uma nova moral burguesa, que exigia da figura feminina conduta e comportamento de virtudes, obediência e submissão. A sociedade oitocentista excluiu a mulher de atividades que pudessem promovê-la social e politicamente, definindo-a como algo entre criança e anjo, de estrutura frágil e impotente, completamente dependente da figura masculina.

Figura 47 – Família do Dr Josef August Eltz

Fonte: Waldmüller (1835).

Esta sociedade, extremamente patriarcal, acreditava que homens e mulheres pertenciam a esferas distintas e desempenhavam papéis diferentes: os homens eram naturalmente racionais e talhados para dirigir negócios, o governo e os assuntos de Estado, enquanto as mulheres eram esposas e mães, guardiãs da vida espiritual e emocional da família e do lar. O mundo dele era público e material; o dela privado e moral. A tarefa dela era controlar as crianças, as paixões insubmissas, suas próprias ambições e desejos, e parecer modesta e virtuosa. No cotidiano, a mulher romântica deveria ter muito tempo livre para idealizar o decoro e se dedicar à tarefa de evidenciar seus dotes físicos, uma vez que a roupa constituía o elemento que platonicamente a aproximava do sexo oposto, idealizando o feminino a partir da fantasia erótica masculina. A completa ociosidade da esposa era a marca do status do marido e o corpo feminino representava o suporte no qual a roupa evidenciava a posição social do homem. A mulher romântica era vestida pelo homem e para o homem (XIMENES, 2009; HOMANS, 2012).

O fim do Império Napoleônico, em 1815, marcou uma pronta mudança na maneira de vestir impulsionada por um novo estado de espírito que se instaurou na França e em toda Europa. O cansaço gerado pelas guerras revolucionárias criou uma nova mentalidade, sem grandeza, essencialmente realista e prática. Dois eventos podem ser considerados fundamentais para a construção desse estado de ser pós-império, que substituiu o monárquico, e para a renovação da estética na moda e das artes especialmente a partir de 1820, na França. O primeiro deles foi a ascensão de uma jovem burguesia abastada, oriunda da classe média, aspirante da paz e do trabalho, em busca de conforto e intimidade e inspirada por um certo sentimentalismo. O segundo foi a onda de anglomania que tomou Paris após a restauração, favorecida por uma influente colônia britânica instalada na *Rive Droite* e encabeçada pelo duque de Wellington e algumas damas inglesas influentes. Desta forma, os ideais do movimento romântico na França receberam forte contribuição da literatura inglesa, sobretudo por meio das obras de Byron e Walter Scott, inspirando o vestuário após 1820 e consolidando sua estética romântica a partir de 1830 (BOUCHER, 2012).

Figura 48 – Trajes dos anos 1830 retratados em pinturas da época.

Fonte: Romantic [...] (sem data).

Assim como a arte romântica se impôs sobre a clássica pouco depois de 1820, a moda também abandonou a razão e a disciplina da indumentária inspirada na antiguidade grega, influenciada por uma estética de ordem prática e um estilo de vida de uma burguesia abastada e por imagens da Idade Média e Oriente trazidas pela arte e literatura contemporânea. As inovações afetaram substancialmente dois itens do vestuário feminino: o corpete e a saia. A cintura, que fora alta durante vinte anos, voltou à linha natural e ficou mais fina. Este efeito foi ampliado por saias e mangas mais amplas, produzindo uma silhueta feminina com o aspecto de ampulheta (Figura 48). O decote *en bateau* do corpete deixava os ombros descobertos, as mangas *à gigot* (Figura 49), *en béret* e *en oreilles d'éléphant* ampliavam o alto do busto enquanto um cinto com fivela apertava e marcava a cintura (LAVER, 1989; KÖHLER, 1996; LEVERTON, 2009; BOUCHER, 2012).

Figura 49 – Manga *à gigot* em vestido de tarde de cetim de seda verde, cerca de 1830

Fonte: Afternoon [...] (cerca de 1830).

A saia em forma de sino descia até o tornozelo, era ornamentada com debruns, guirlandas, franjas ou rolos trançados e ganhava volume pelo uso de uma anágua levemente acolchoada ou bastante engomada (Figura 50). Os pés calçavam meias claras, sapatos retos ou coturnos muito estreitos com fitas entrecruzadas. Os vestidos para noite eram adornados com uma mantilha *à la*

*Berthe*³⁶ no decote e babados exagerados na saia (LAVER, 1989; KÖHLER, 1996; LEVERTON, 2009; BOUCHER, 2012).

Figura 50 – Conjunto de roupa interior de 1830-1835

Enchimento para mangas, *corset* e anágua.

Fonte: Pair [...] (1830-35).

Boucher (2012) observou que as mulheres pareciam “sonhar em se desmaterializar, em parecer com anjos ou borboletas, enlaçando-se cada vez mais cerradamente e alargando suas saias em forma de sino e suas mangas *gigot*” (Figura 51).

A cintura de vespa dessa nova silhueta era obtida por redução com o uso do *corset* (Figuras 52 e 53). A peça voltou à moda, tornou-se essencial no guarda-roupa feminino desse período e os *corsetiers*³⁷ se multiplicaram. Eram vendidos pelos grandes *magasins* por preços módicos como peças sempre brancas, sem costuras, confeccionadas sobre jacquard ou simplesmente na forma de

³⁶ “[...] faixa de renda reta remanescente do século XVII” (BOUCHER, 2012).

³⁷ Profissionais da costura especializados na fabricação de *corsets*. Fonte: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Corsetier>.

cintas. O termo *corset* é constituído por duas palavras da língua francesa: *corps* (corpo) e *serrer* (fortemente apertado) e foi adotado quando a peça adquiriu abertura frontal e a amarração das costas a função de ajuste no corpo, antes disto a peça era conhecida como *stay* (BOUCHER, 2012; LYNN, 2014).

Figura 51 – *Fashion plate* de 1831. *The Royal Lady's Magazine*

Fonte: The Royal [...] (1831).

Figuras 52 e 53 – Modelos de *corsets* dos anos 1830

Fonte da Figura 52: Corset [...] (1820-30). Fonte da Figura 53: Corset [...] (1830-35).

Em 1829 o *corsetier* e *designer* francês Jean-Julien Josselin apresentou o primeiro *busk* de aço com fechamento frontal na *Exposition Universelle* em Paris e em 1829, ele o patenteou com o nome de *split busk* (Figura 54). O *split busk* era um fecho abotoado com ganchos na parte da frente do corset que facilitava sua vestibilidade, permitindo que a usuária adquirisse autonomia no vestir, enquanto a antiga amarração era preservada na parte de trás. Até então, os modelos existentes de *corset* só possuíam abertura na parte de trás e para colocá-los ou tirá-los era necessário remover completamente a amarração. No entanto, os ganchos não eram muito eficientes e o *split busk* só foi adotado universalmente a partir de 1850, quando combinado com o fecho *slot-and-stud* do inventor inglês Joseph Cooper, patenteado em 1848. (LYNN, 2014; BERG, 2015).

Figura 54 – *Split busk*

Fonte: Death [...] (2014).

Além do *split busk*, outras inovações estimularam o uso e a produção do *corset* nesse período, tais como o ilhós de metal (1828) e a produção em série do suíço Jean Werly (1832). Surgiram modelos para diversas ocasiões e vasta opção de tecidos. Nos novos modelos as alças desapareceram, os comprimentos descenderam abaixo da cintura e eventualmente na altura dos quadris, e surgiram diversos tipos de decote, acima e abaixo do busto. (BERG, 2015).

A diversidade e o charme do vestuário feminino desse período se deve à variedade considerável de tecidos, em geral leves, como a seda, caxemira, cetim, crepe, tafetá, tule, musselina, gaze, veludo e algodão. Há variedade também nos padrões como listras, quadriculados, brocados, adamascados, lisos ou estampados com motivos florais, reeditados do Império e Restauração. O bordado à mão adornava o traje de noite e a *lingerie* (BOUCHER, 2012).

4.2.4 O *ballet romantique* / balé romântico

Figuras 55 e 56 – Projetos de figurinos de Auguste Garnerey para *Clari* ou *La Promesse de Mariage*, 1820

Fonte da Figura 54: Engelmann (1820a). Fonte da Figura 55: Engelmann (1820b).

O balé absorveu as ideias do Movimento Romântico a partir de 1832, logo depois das outras artes, no entanto, vinte anos antes, alguns elementos do estilo romântico já podiam ser vistos no teatro popular inglês como os alçapões e a iluminação a gás, que ganharam prestígio como inovações quando introduzidos na *Opéra*. A chegada do estilo romântico na dança foi

preparada por bailados como *Flore et Zéphyre* (1796) de Charles Didelot, apreciado pelo uso de maquinaria que possibilitava o voo de silfos no palco; *Clari* ou *La Promesse de Mariage* (1820) de Louis Milon (Figuras 55 e 56), enfatizava a cor local e sentimentalismo; *La Somnambule* (1827) de Jean Aumer, explorava uma atmosfera irreal em seu libreto revolucionário e o balé das freiras da ópera *Robert le Diable* (1831) de Philippe Taglioni, apresentava os ingredientes românticos com nitidez, trazendo a cena um mosteiro abandonado povoado por espectros de freiras em hábitos brancos (KIRSTEIN, 1984; BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; JACQ-MIOCHE, 2013).

Figura 57 – Auguste Vestris (1760-1842)

Fonte: Gainsborough (cerca de 1781-82).

Uma nova escola clássica, criada por Auguste Vestris (Figura 57), nasceu nos anos 20 do século XIX. Ela rompeu com a estética e a forma do “velho balé” de Noverre e Gardel ao fundir os estilos distintos dos três gêneros conhecidos: a graça e majestade do *danseur noble*, a elevação do *danseur de caractère* e a agilidade do *danseur de demi-caractère*. A partir de 1823, Vestris passou a ministrar aulas de dança na *Opéra*, onde teve como pupilos os maiores bailarinos e coreógrafos do romantismo, como Fanny Elssler, Jules Perrot, os irmãos Lucien e Marius Petipa, Auguste Bournonville e Marie Taglioni. Passos exercícios e formas da escola de Vestris

sobreviveram ao tempo e deram forma a dança masculina e ao que conhecemos hoje como balé clássico (HOFMANN, A.; HOFMANN, V., 1982; HOMANS, 2012).

Figura 58 – Marie e Paul Taglioni em *La Sylphide*

Fonte: Léppaulle (1834).

Foi um balé completo em dois atos e não um interlúdio de ópera que se tornou o protótipo do balé romântico: *La Sylphide* de Philippe Taglioni (Figura 58), apresentado pela primeira vez em 12 de março de 1832, no *Théâtre de l'Académie Royale Musique*, em Paris, inaugurou uma nova era na dança. O trio criador desta obra, Adolphe Nourrit (libretista), Philippe Taglioni (coreógrafo) e Marie Taglioni (Sílfige), fundiu pela primeira vez em um balé completo dois aspectos inovadores: o libreto e a técnica, levando à cena uma estética original. No libreto, ambientado na Escócia, o jovem camponês James é visitado na véspera de seu casamento com Effie pela Sílfige, ser alado das florestas. Apaixonado, ele deixa sua noiva e amigos para seguir a Sílfige até a floresta. Desejando transforma-la em uma mortal e unir-se a ela para sempre, o

jovem aceita um echarpe mágico da feiticeira Madge. Quando o envolve nos ombros da Sílfige, no entanto, suas asas caem e ela morre. A obra refletiu integralmente o caráter do movimento romântico pela atenção à cor local, ao exotismo, ao sobrenatural, ao espiritual e ao irracional, expressos na cenografia, no figurino, no enredo e na coreografia. O campesinato se mostrava nas danças folclóricas do primeiro ato, um aspecto da *basse dance*, expressão do terreno, enquanto uma irmandade de seres sobrenaturais diáfanos executava uma dança aérea no segundo ato, característica da *danse haute* (KOEGLER, 1977; KIRSTEIN, 1984, BOURCIER, 1987; FARO, SAMPAIO, 1989; CAMINADA, 1999; JACQ-MIOCHE, 2013).

La Sylphide iniciou uma era totalmente nova para a coreografia, e foi por meio dele que o romantismo se introduziu no domínio de Terpsícore. A partir deste balé, *Les Filets de Vulcan*, *Flora et Zéphyre* não são mais possíveis; a *Opéra* foi entregue aos gnomos, às ondinas, às salamandras, aos elfos, às sereias, às wilis, às peris e a todos aqueles seres estranhos e misteriosos que se prestam maravilhosamente às fantasias do mestre do balé. As doze casas de mármore e ouro do Olimpo foram relegadas ao pó das lojas, e as encomendas aos cenógrafos são apenas por florestas românticas, por vales iluminados pelo belo luar alemão das baladas de Heine. As malhas cor-de-rosa são sempre cor-de-rosa, pois sem malhas, sem coreografia; apenas trocamos o calçado grego pela sapatilha de cetim. Este novo gênero trouxe consigo uma grande quantidade de gaze branca, tule e tarlatana; as sombras são vaporizadas por meio de saias transparentes. O branco foi praticamente a única cor adotada (GAUTIER, Théophile. *La presse*, 1 de julho de 1844, in OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

La Sylphide estabeleceu a mística da *ballerina*³⁸, Marie Taglioni foi aclamada sacerdotisa e o balé se tornou domínio feminino, um feminino sobrenatural que encanta um masculino terreno. Bailarinas de carne e osso se transformaram em criaturas espirituais, cujos corpos delicados e fluidos, de formas transparentes, se dissolviam na luz, conquistando o ar e o espaço. O habitat destes seres estava na natureza selvagem e indomada, ideia exaltada pelo Movimento Romântico, metáfora para o irracional e a liberdade do mental da causalidade. O efeito de super-realidade teatral foi alcançado pela associação de diversos recursos: trajes de cena com saias longas de camadas vaporosas de tule se tornaram o uniforme da bailarina, as sapatilhas de pontas e a técnica extrema da dança aérea e de elevação simularam a ausência de peso e gravidade, a iluminação cênica a gás e a cenografia criaram ambientações suprarrealis, os alçapões no palco proporcionaram efeitos mágicos de entradas e saídas de cena do elenco (KIRSTEIN, 1984; HOMANS, 2012).

A habilidade de dançar sobre a ponta dos pés foi uma grande novidade no século XIX que caracterizou a técnica do balé romântico. Documentos comprovam sua prática desde 1813 pela

³⁸ Termo italiano para designar o posto mais alto de uma bailarina em uma companhia de dança (KOEGLER, 1977).

bailarina francesa Geneviève Gosselin (Figura 59). Antes dela, no entanto, outras bailarinas haviam se erguido sobre as pontas ocasionalmente e de forma muito breve, mas foi Gosselin quem trabalhou a técnica sistematicamente, sob a orientação de seu professor, Jean-François Coulon. Nesta época, a bailarina se sustentava nas pontas apenas pelo mérito da sua própria força muscular, uma vez que a sapatilha era totalmente flexível³⁹, destituída da estrutura que conhecemos hoje, e preenchida com algodão e reforçada com galões e bordados. Após a morte prematura de Gosselin, o uso da ponta só voltou a ser mencionado por volta de 1820, em Viena, usada pela bailarina milanesa Amalia Brugnoli (Figura 60), também aluna de Coulon. A partir de então a ponta tornou-se popular e foi adotada pelas bailarinas italianas atuantes na Alemanha e Áustria, espalhando-se pela Europa. As origens do que conhecemos hoje como o trabalho de técnica de pontas se deu em uma exibição acrobática e depois foi refinada e transformada por Marie Taglioni e suas sucessoras (KIRSTEIN, 1984; BOURCIER, 1987; HOMANS, 2012).

Figuras 59 e 60 – Geneviève Gosselin (1791-1818) e Amalia Brugnoli (1802-1892)

Fonte da Figura 59: Mlle [...] (cerca de 1815). Fonte da Figura 60: Jerome [...] (1840).

³⁹ “[...] há cerca de uma dezena de anos [antes de 1813], a sapatilha havia substituído o calçado urbano [...]” (BOURCIER, 1987).

No início do século XIX os bailarinos começaram a se parecer com dândis. Desejando se distinguir da burguesia inexpressiva, passaram a se vestir e se comportar de modo semelhante aos aristocratas. Recusaram as calças e as roupas escuras, em voga no vestuário burguês, e continuaram a dançar de meias e camisas finas. A decisão de manter a moda antiga pode ser justificada, por um lado, pelo fato das calças dificultarem a execução de saltos e, por outro, pela necessidade de expressar desdém à sobriedade burguesa. Este “confronto” estético e ideológico entre artistas e público culminou numa onda de insultos nos anos 30 aos bailarinos, considerados criaturas desonrosas e efeminadas indignas de aparecer em teatros públicos, resultando no seu banimento dos palcos parisienses, dez anos depois. Outro fator decisivo para a escassez de figuras masculinas na dança francesa foi a ênfase dada a figura feminina, durante o período romântico, relegando a função do bailarino a de mero suporte ou transportador de corpos. O efeito colateral foi duradouro: durante quase cem anos, na França, os papéis masculinos nos bailados foram interpretados por bailarinas *en travesti* (Figuras 61 e 62); a dança masculina entrou em declínio e só voltou a se recuperar no início do século XX (KIRSTEIN, 1984; HOMANS, 2012).

Figuras 61 e 62 – Bailarinas da *Opéra de Paris* dos anos 1860 *en travesti*

Fonte da Figura 61: Disdéri (1861a). Fonte da Figura 62 : Disdéri (1861b).

Os modelos estéticos e estilísticos canonizados em *La Sylphide* foram herdados por uma série de bailados que o sucederam como *La Fille Du Danube* (1836) e *L'Ombre* (1839) de Philippe Taglioni, *Giselle* (1841) de Jean Coralli e Jules Perrot (Figura 63), *La Péri* (1843) de Jean Coralli (Figura 64), *Ondine* (1843) e *La Filleule des Fées* (1849) de Jules Perrot (KOEGLER, 1977; KIRSTEIN, 1984). O poeta francês Théophile Gautier impulsionou com paixão e deu uma contribuição decisiva ao balé romântico por meio de sua produção como libretista e crítico, atraindo a atenção de intelectuais para a dança e integrando-a à efervescência criativa da época. Escreveu o libreto de *La Péri*, *Pâquerette* (1851), *Gemma* (1854), *Sacountala* (1858) e da obra-prima do gênero romântico: *Giselle* (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989).

Figuras 63 e 64 – Carlotta Grisi em *Giselle* e *La Péri*

Fonte da Figura 63: Brandard (anos 1840). Fonte da Figura 64: *La Péri* [...] (1843).

Após *Giselle*, os bailados passaram, pouco a pouco, a se dedicar a temas que exploravam cor local e exotismo; perderam assim o fio da criação poética, anunciando o declínio da inspiração romântica. Nesta segunda fase do gênero romântico se destacaram *La Esmeralda* (1844) de Jules Perrot, *Paquita* (1851) e *Le Corsaire* (1856) de Joseph Mazilier (Figura 65), *La*

Vivandière (1844) e *Coppélia* (1870) de Arthur Saint-Léon (Figura 66) e *Le Papillon* (1860) de Marie Taglioni (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989).

O traje de cena constituído por corpete e saia em forma de sino estruturada por camadas de musselina, tarlatana ou tule branco, que sugeria leveza e vaporosidade, foi adotado como um modelo para caracterizar as personagens sobrenaturais típicas da primeira fase do gênero romântico, como sáfides, náiades e espíritos, firmando a tradição e estética do *ballet blanc*⁴⁰. Os balés da segunda fase, com temática centrada no pitoresco e exótico, preservaram a estrutura básica deste traje e acrescentaram elementos decorativos e estilísticos para contextualizar tempo e espaço (BEAUMONT, 1946).

Então, a fantasmagórica saia de balé poderia ser adaptada para sugerir, digamos, uma garota espanhola, ao criar o corpete vermelho e a saia amarela, adornada com renda preta. Se o figurino fosse polonês, então o traje poderia ser azul pálido, com o corpete, mangas e a borda da saia com pele branca. Até mesmo o quimono japonês, como o de *Le Rêve* (1890) de Hansen, foi adaptado para a saia de balé (BEAUMONT, 1946, p. X).

Figuras 65 e 66 – Carolina Rosati em *Le Corsaire* e Fanny Cerrito em *La Vivandière*

Fonte da Figura 65: Lacauchie (1856). Fonte da Figura 66: Lacauchie (1848).

⁴⁰ “Designa um balé no estilo clássico no qual as bailarinas usam as saias de tule branco introduzidas por Taglioni em *La Sylphide* em 1832” (KOEGLER, 1977, p. X).

O estilo romântico se difundiu por toda Europa na primeira metade do século XIX e a escola francesa preservou sua primazia até 1870. Neste período, a *Opéra* levou ao estelato bailarinas como Marie Taglioni (1804-1884), Fanny Elssler (1810-1884), Carlotta Grisi (1819-1899), Fanny Cerrito (1817-109), Lucile Grahm (1819-1907) e Emma Livry (1842-1863). Os coreógrafos mais criativos foram Philippe Taglioni, Jules Perrot, Jean Coralli e Arthur Saint-Léon. Arthur Saint-Léon foi o último coreógrafo do gênero e sua obra-prima *Coppélia* (KOEGLER, 1977; BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989). A partir de meados do século XIX a Opéra foi destituída de suas estrelas e bons coreógrafos, que trocaram Paris por outras capitais europeias, atraídos por contratos vantajosos. O balé francês entrou então em decadência e, na segunda metade do século, São Petersburgo assumiu o posto de capital da dança. A frente dos Balés Imperiais Russos, o mestre de balé francês Marius Petipa (1818-1910) inaugurou um novo gênero: o balé acadêmico russo (BOURCIER, 1987; PORTINARI, 1989; HOMANS, 2012).

4.3 O BALÉ *LA SYLPHIDE*

4.3.1 A gênese de *La Sylphide*

Figura 67 – Opéra da rua *Le Peletier* (1821-1873)

Fonte: l'Opéra [...] (cerca de 1850).

Em 1 de março de 1831⁴¹, o Ministério do Interior concedeu a Louis Véron (Figura 68), um astuto negociador e hábil especulador, a direção da *Opéra de Paris*, então localizada na rua *Le Peletier* (Figura 67). Seu mandato coincidiu com o desligamento da *Opéra* da casa real, reflexo da revolução de 1830, que instalou a monarquia constitucional burguesa de Louis-Philippe. A missão de Veron era transformar o teatro em uma empresa comercial com potencial para ser lucrativa sem grande subsídio estatal, sujeita-la à concorrência e condiciona-la ao gosto do público, alinhando-a aos ideais da nova “monarquia burguesa” (KIRSTEIN, 1984; KISSELGOFF, 1984; HOMANS, 2012). Ele foi um administrador obstinado e, na opinião de Andre Levinson⁴², tinha bom gosto e inteligência limitada, mas foi “‘sábio o suficiente’ para guiar à vitória a fórmula romântica do *ballet blanc* e ‘[...] se cercar de colaboradores inovadores e criativos’”, atendendo às demandas administrativas com produções espetaculares (KISSELGOFF, 1984).

Figura 68 – Louis Véron

Fonte: Carey (1855).

⁴¹ Guest (in SMITH, 2012) aponta esta data como 28 de fevereiro de 1831.

⁴² André Yacovlev Levinson (1887-1933), jornalista e crítico de dança franco-russo e biógrafo de Marie Taglioni.

Louis-Désiré Véron (1798-1867), médico de formação nascido em Paris e jornalista, acumulou uma pequena fortuna ao comercializar a fórmula de um unguento popular para o peito, deixada em testamento por um amigo. Em 1829, fundou *La Revue de Paris*, revista dedicada à literatura e arte da época. Dois anos depois assumiu a gestão da *Opéra de Paris* na qualidade de “diretor-empresário”, cargo que exerceu por cinco anos⁴³, quando transformou a pesada instituição numa empresa lucrativa, recebeu parte substancial destes proveitos e depois se aposentou no jornalismo (KISSELGOFF, 1984, HOMANS, 2012).

Véron planejou atrair a atenção da burguesia para a *Opéra*, sobretudo altos funcionários do governo, profissionais liberais e homens de negócio. Com este fim, baixou o preço dos ingressos e restaurou e modernizou o teatro. Percebeu o encanto que as belas bailarinas exerciam sobre seus ricos admiradores e abriu o *foyer de la danse*⁴⁴ aos cavalheiros curiosos (HOMANS, 2012). Ele reorganizou a hierarquia da companhia de balé, elevando sua nova estrela, Marie Taglioni, a uma posição sem precedentes e nomeando seu pai, Philippe, como mestre de balé (KIRSTEIN, 1984). Suas novas diretrizes para o corpo de baile geraram descontentamento de alguns bailarinos que se sentiram sacrificados (GUEST, 2012). Véron reconheceu que a *Opéra* era uma instituição conservadora, mas ousou ao incorporar na estrutura de suas produções, elementos cênicos inovadores presentes no teatro popular dos *boulevards* (KIRSTEIN, 1984). Sob sua administração, a *Opéra* produziu com sucesso as obras mais etéreas do seu repertório, um feito irônico que conjugou impulsos espirituais e paixões materiais, a dança aérea e a marcha para o lucro (BARILIER, 2013). Esta visão estritamente comercial fomentou a evolução de um movimento puramente estético, impulsionado por valores aparentemente conflitantes, mas que estavam de acordo com os verdadeiros temas românticos que falavam de uma busca por ideais (KISSELGOFF, 1984).

A primeira produção importante da gestão de Véron foi a ópera *Robert le diable*, em 1831. A obra é conhecida como a primeira das grandes óperas de Giacomo Meyerbeer (Figura 69), um espetáculo em cinco atos com quatro horas de duração, grande orquestra e coro, suntuosos efeitos cênicos e longos bailados coreografados atribuídos a Philippe Taglioni. O enredo evoca temas do *Fausto* de Goethe e o *Freischütz* de Weber para transportar os espectadores a uma atmosfera fantasmagórica e sobrenatural criada com a nova iluminação a gás, instalada em 1822 na *Opéra*,

⁴³ Segundo Kisselgoff (1984) foram quatro os anos de gestão de Véron como diretor da *Opéra*.

⁴⁴ [...] “sala onde as bailarinas faziam os aquecimentos antes do espetáculo” (HOMANS, 2012).

cujos refletores projetavam uma luz mais potente e controlada (KIRSTEIN, 1984; HOMANS, 2012; OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

Figura 69 – Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

Fonte: Vigneron (1836).

Robert le diable inaugurou a estética romântica na ópera e levantou a cortina do balé romântico com a criação do balé das freiras (Figura 70), apresentado no seu terceiro ato. A obra lançou Meyerbeer e os dramaturgos Eugène Scribe (1791-1861) e Germain de Lavigne (1790-1868) como os mais bem-sucedidos compositores e libretistas da *Opéra*; a despeito dos adjetivos nada favoráveis que Wagner utilizou para descreve-la (KISSELGOFF, 1984).

O libreto inovador de Scribe e de Lavigne, com temática gótico guarnecido com paixão e morte, amor além do túmulo e luta com mistérios inatingíveis, foi inspirado em um conto medieval de uma antologia do século XIV, chamado *Quarante miracles dits de Notre-Dame*. Ele conta a história do Duque da Normandia Robert, um cavaleiro, que, sem saber, é filho de uma mortal e do diabo, disfarçado na figura de Bertram. Robert ama a princesa Isabelle e chega à Sicília para pedir sua mão, mas seu perverso pai conspira em segredo para impedi-lo de casar-se e leva-lo para o inferno, enganando-o para que seja desonrado em um torneio. Bertram convence Robert a roubar um ramo mágico de cipreste do túmulo de Santa Rosalie, no claustro de um

antigo convento abandonado, e usá-lo para conquistar Isabelle. No mosteiro, o jovem encontra um grupo espectral de freiras ressurgidas dos mortos e decididas a destruí-lo. Quando Robert toca no ramo soam trovões e os demônios enchem o palco. Robert escapa com o amuleto, converte-se à Deus e casa-se com sua amada Isabelle (KIRSTEIN, 1984; KISSELGOFF, 1984; HOMANS, 2012; OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013).

Figura 70 – *Robert le diable*. Ato III. Balé das freiras, 1831

Fonte: Cicéri (1831).

O bailado da segunda cena do terceiro ato, conhecido como o balé das freiras foi único e impensável antes da Revolução Francesa pelo fato de questionar a teologia cristã e sua temática improvável na era dos balés anacreônticos (KIRSTEIN, 1984). A primeira versão do roteiro para o terceiro ato previa um balé no estilo antigo, um Olimpo fictício abitado por criaturas mitológicas diabólicas, semelhante ao balé *Psyche* de 1671, no entanto, a equipe de produção de Véron introduziu o novo estilo e o roteiro definitivo foi inspirado em parte no conto fantástico e

surreal do escritor alemão E. T. A. Hoffmann intitulado “O elixir do diabo”, de 1816 (KISSELGOFF, 1984; HOMANS, 2012). A tradição credita a autoria da coreografia a Philippe Taglioni, embora haja discordância de alguns autores⁴⁵. Kirstein (1984), descreve o enredo do balé das freiras da seguinte forma:

No antigo claustro medieval de “Saint-Rosalie,” Bertram, recoberto de negro, convoca de seus túmulos os fantasmas de freiras que violaram seus votos, comandando-as para seduzir Robert, conhecido como “o Diabo,” a aceitar um talismã letal. Helena, sua abadessa (Taglioni), oferta-lhes uma valsa, e, apesar de seus juramentos sagrados, entregam-se ao prazer voluptuoso. Robert aparece; as freiras se escondem, mas retornam depois para evitar sua fuga quando ele se encontra, aterrorizado, diante do túmulo de uma santa. A abadessa bailarina o atrai para o talismã; ele o toma das mãos esculpidas da santa enquanto está rodeado de freiras bailarinas, com seus hábitos brancos girando como enormes mariposas noturnas. As freiras mergulham em suas sepulturas abertas, e lajes deslizam para cobri-las.

Marie Taglioni dançou poucas vezes a personagem da abadessa Helena⁴⁶, mas seu papel se tornou um veículo gratificante para as futuras gerações de bailarinas (KIRSTEIN, 1984; GUEST, 2008; JÜNGERSEN, 1997). A performance de Taglioni, no balé das freiras, foi crucial para o sucesso da obra ao ponto de provocar um protesto do próprio compositor, Meyerbeer, na ocasião de sua saída do elenco. O motivo da desistência após a breve participação na ópera não está claro e é objeto de especulações. Guest (2008) acredita que as implicações eróticas do balé das freiras perturbaram Marie. Edward Binney, um especialista americano em Balé Romântico, sugere o desinteresse da bailarina em dançar um balé dentro de uma ópera, uma lesão no pé e os acidentes que aconteceram na estreia (KISSELGOFF, 1984) Sobre o balé das freiras, Fanny Appleton, futura esposa de Henry Wadsworth Longfellow, deixou um testemunho:

A música diabólica, os mortos se levantando de seus túmulos, a terrível escuridão e a estranha dança se unem para formar um efeito de palco quase inigualável. A famosa dança das feiticeiras [Senhorita Appleton estava confusa entre freiras e feiticeiras]⁴⁷ no luar congelante da abadia arruinada, foi tão impressionante quanto eu esperava, embora não houvesse Taglioni para liderar o conjunto. Elas caem como flocos de neve e são, certamente, feiticeiras muito encantadoras, com suas vistosas figuras parisienses e as mais refinadas piruetas! (KIRSTEIN, 1984, p. X).

⁴⁵ Carlson (1972) e Levinson (KISSELGOFF, 1984) creditam a coreografia do balé das freiras a Jean Coralli, mas Brzoska (2011) e Guest (2008) dizem que a coreografia foi de Philippe Taglioni. Guest menciona que Coralli provavelmente coreografou o *divertissement* do ato II.

⁴⁶ De acordo com Brzoska (2011), Marie Taglioni dançou em 6 performances e foi substituída por Louise Fitzjames, que dançou o papel 232 vezes. Guest (2008), diz que Taglioni dançou 7 vezes e depois o papel foi dado a Pauline Duvernay.

⁴⁷ Entre colchetes, Kirstein (1984) corrige o texto de Appleton, sugerindo que ela confundiu os personagens das freiras com feiticeiras, no bailado do terceiro ato.

Henri Duponchel (Figura 71) foi uma figura chave na equipe de Véron. Ele foi um arquiteto francês que também atuou como designer de interiores, designer de trajes de cena, designer de cenários, diretor de palco e diretor administrativo da Ópera de Paris. Inovou ao dirigir *Robert le diable*, quando incorporou efeitos sobrenaturais usados anteriormente no melodrama popular, fora da *Opéra*. Duponchel quis recriar no palco um monumento histórico real, então enviou Ciceri, o cenógrafo, para estudar as ruínas do claustro de *Saint-Trophime*, em Arles, no entanto a cenografia definitiva para a cena do balé das freiras foi inspirada nas ruínas de *Montfort-l'Amaury*, perto de Paris (KIRSTEIN, 1984; KISSELGOFF, 1984).

Figura 71 – Henri Duponchel (1794-1868)

Fonte: Lépaulle (1836 - 37).

A estreia de *Robert le Diable* aconteceu em 21 de novembro de 1831 no *Théâtre de l'Académie Royale de Musique* com grande sucesso, embora tenha sido marcada por alguns incidentes em cena aberta como o desprendimento de um equipamento da iluminação a gás, a queda de Nourrit em um alçapão aberto e o desmoronamento de parte do cenário, que quase atingiu Taglioni (KIRSTEIN, 1984; KISSELGOFF, 1984). Entre 1831 e 1893, a obra foi reapresentada 753 vezes na *Opéra* (STONELEY, 2007).

O balé das freiras do terceiro ato de *Robert le diable*, encabeçado pela bailarina Marie Taglioni, foi o primeiro *ballet blanc* e o primeiro balé romântico (STONELEY, 2007), um

divertissement experimental, um germe que motivou o tenor Adolphe Nourrit, o mesmo que interpretou o personagem de Robert, a escrever o roteiro de *La Sylphide*. Nourrit apresentou o projeto à Véron enquanto *Robert le Diable* era ensaiada, tendo em mente Marie Taglioni como protagonista do novo bailado. O roteiro era de ação simples, clara com final triste e seu cenário escocês proporcionava o motivo para a introdução da cor local. Mais do que isso, ele captou aquela atmosfera romântica de mistério e sobrenatural que estava sendo criada com tanto sucesso em *Robert le Diable* e que indicaria uma nova e promissora fonte de inspiração para os coreógrafos (GUEST, 2012).

Philippe Taglioni conheceu o roteiro de Nourrit em 23 de outubro de 1831 e ficou encantado. Duas semanas depois já estava traçando as instruções para a criação da partitura de *La Sylphide*, comissionada ao compositor francês Jean Schneitzhoeffter. Schneitzhoeffter trabalhou rapidamente e os ensaios começaram antes do final de novembro. Em 29 de dezembro, após renunciar ao seu papel em *Robert le Diable*, Marie Taglioni começou a ensaiar o personagem da Sílfige com Jopher Mazilier, que interpretou o papel de James (GUEST, 2012).

Philippe Taglioni programou um grande número de efeitos cênicos no segundo ato, o que deixou os espectadores espantados. Uma maquinaria complexa de fios, polias e contrapesos permitiram que as sílfiges voassem em cena, passando de árvore em árvore e atravessando o palco (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013). Os voos eram muito mais complexos do que qualquer outro tentado antes na *Opéra*. Entre eles havia um voo em círculo e, na cena final, um magnífico voo realizado por várias bailarinas quando o corpo da Sílfige é erguido através das árvores. Estes efeitos causaram em Véron grande preocupação pela segurança do elenco. O primeiro ensaio de figurinos, em 10 de março de 1832, não foi bem-sucedido e no dia seguinte Marie Taglioni caiu ao ensaiar o efeito do desaparecimento na chaminé, do primeiro ato, mas felizmente não se machucou. Durante toda a sua gestão, Véron inspecionou pessoalmente os aparelhos de voo antes de cada performance de *La Sylphide* e em nenhuma delas aconteceu um acidente (GUEST, 2012).

A coreografia de Philippe Taglioni foi elogiada pelo musicólogo, crítico de música, compositor e músico francês Castil-Blaze (1784-1857) por sua concepção variada e excelente execução. Ele observou que a originalidade coreográfica foi mais evidente no segundo ato, quando refletia com perfeição o espírito etéreo do roteiro. Mas, por motivos diversos, nem todos reconheceram o êxito de Taglioni. Entre eles estava Elise Henry, irmã do coreógrafo Louis

Henry, que escreveu para o jornal *La Renommée*, em outubro de 1832, acusando Taglioni de plagiar um bailado do seu irmão, também chamado de *La Sylphide*, e produzido no *Scala* de Milão, em 1828. Taglioni defendeu-se respondendo que o único fato que conhecia sobre o *La Sylphide* de Henry é que a bailarina Therese Heberle o havia dançado (GUEST, 2012).

Jean-Madeleine Marie Schneitzhoeffter (1785 – 1852) nasceu em Toulouse, filho de um oboísta da *Opéra*, estudou harmonia e composição com Charles-Simon Catel no Conservatório de Paris e desde a juventude foi considerado um talento promissor. Sua obra inclui muitas aberturas, uma sinfonia, uma ópera inacabada e sete balés, dos quais *La Sylphide* (1832) é considerado seu melhor trabalho. Em vida, foi admirado tanto por sua inteligência e talento musical como por suas habilidades como compositor de balés. Ao criar a música de *La Sylphide*, Schneitzhoeffter seguiu a tradição da época para a composição de balés: inicialmente preparou música sob medida para personagens específicos, estados de espírito e situações; depois, usou temas que se repetiam (as vezes em versões rearranjadas); por fim, usou música emprestada. Compositores e arranjadores franceses da década de 1830 apreciavam tomar emprestado trechos e melodias de obras de outros autores para criar partituras de balés. Esta prática, aceita no meio musical parisiense, pretendia tornar a ação mímica dos bailarinos inteligível ao fazer uso de temas musicais conhecidos de todos que recordassem situações ou sentimentos análogos aos que estavam sendo expressos. A partitura de *La Sylphide* possui empréstimos das variações de Paganini, *Le Streghe* Op. 8 sobre o tema de Süssmayr do balé de Viganò *Il Noce di Benevento*, e *Orphée et Euridice* de Gluck. Ela foi uma das últimas da era das partituras de balé pastiche e uma das primeiras compostas originalmente, pois Schneitzhoeffter também empregou seus próprios temas recorrentes para trabalhar a memória do ouvinte. Ele também proveu a partitura de *La Sylphide* com dois tipos básicos de música: música de dança e música dramática (para as cenas de mimo e de ação). Integrou perfeitamente estes dois estilos musicais, criando uma partitura uniforme, o que era incomum na música de balé do final dos anos de 1820 e início dos anos de 1830 (ERTZ, 2012). Assim como a coreografia de Taglioni, a música de Schneitzhoeffter foi recepcionada com opiniões divergentes. As críticas desfavoráveis consideraram a partitura o elemento mais fraco do trabalho, apontando a carência de poder descritivo, sobretudo no segundo ato, na cena das feiticeiras e na dança aérea das sílfides (GUEST in SMITH, 2012). Um escritor no *Le Journal des Dames* afirmou que a música era um elo frágil e muito uniforme e outro criticou a

partitura pela ausência de *airs connus*⁴⁸, alegando que o fato prejudicava a obra pela falta de clareza (ERTZ, 2012). Em contrapartida, Castil-Blaze achou a música excelente e infinitamente marcante, mas lamentou também que Schneitzhoeffter não fez um uso maior de melodias emprestadas de outros compositores, embora tenha reconhecido influências e interpolações de fragmentos de obras conhecidas (GUEST in SMITH, 2012). Théophile Gautier expressou-se favorável à obra, descrevendo sua partitura como uma obra-prima (KUBRUSLY, 1990).

Pierre Ciceri (Figura 72), o cenógrafo de *La Sylphide*, iniciou sua carreira em Nova Iorque, completando sua formação na *École des Beaux Arts* de Paris, antes de ser admitido como pintor na Ópera de Paris em 1805, para logo ser promovido à Cenógrafo-chefe da casa. Atribui-se a ele mais de quatrocentas produções de óperas e balés (GUEST, 2008). Guest (2012) acredita que o “cenário de Ciceri para o primeiro ato deve ter sido um pouco sombrio”, mas o do segundo ato foi sua obra-prima, motivo de murmúrios de admiração da audiência quando as telas subiam depois da cena das feiticeiras e a luz gradualmente revelava o cenário da floresta.

Figura 72 – Pierre Ciceri (1782-1866)

Fonte: Nadar (1856 - 58).

⁴⁸ Melodias conhecidas.

La Sylphide obteve triunfo imediato em sua estreia em 12 de março de 1832, no *Théâtre de l'Académie Royale Musique*, em Paris. Os personagens principais e os respectivos intérpretes na ocasião da estreia são identificados por Beaumont (1941) da seguinte forma:

Sílfide.....	Sta. Marie Taglioni
James Reuben, camponês escocês.....	Sr. Mazilier
Anna ⁴⁹ Reuben, sua mãe.....	Sta. Brocard
Effie, camponesa, sobrinha de Ana.....	Sta. Noblet
Gurn, camponês escocês.....	Sr. Elie
A velha Madge, feiticeira.....	Sra. Elie
Uma feiticeira.....	Sta. Roland
Sílfides.....	Stas. Alexis, Leroux, Perceval

Figura 73 – Emma Livry e Louis Merante como a Sílfide e James do balé *La Sylphide*

Fonte: Artistes [...] (1855 - 75).

⁴⁹ Em Smith (2012, p. 316) o nome desta personagem está grafado como Anne.

O bailado de Philippe Taglioni, em sua versão original, foi apresentado em diversas partes do mundo: inicialmente por Marie Taglioni em Londres e em Berlim (1832), Viena (1836), São Petersburgo (1837), Milão (1841); *Mademoiselle Celeste* e *Augusta* nos Estados Unidos (1835); Fanny Elssler em Paris (1838), novamente Marie Taglioni em Paris (1844). Após a despedida dos palcos de Marie Taglioni, em 1847, *La Sylphide* continuou no repertório da *Opéra de Paris* até 1858⁵⁰, totalizando 146 apresentações. Em sua última temporada na capital francesa, a obra foi escolhida para a estreia da protegida de Marie, Emma Livry (Figura 73), então com 16 anos de idade (FARO, 1990; BOURHIS, 1996; HOMANS, 2012; SMITH, 2012).

Figura 74 – Auguste Bournonville (1805-1879)

Fonte: Jerome [...] (1850 – 60).

La Sylphide sobreviveu até o século XX em outras versões como a dos Teatros Imperiais Russos, no entanto a mais duradoura e mais dedicada à memória deste bailado francês foi a do bailarino, coreógrafo e diretor de balé dinamarquês Auguste Bournonville (Figura 74). Ele estudou em Paris com Vestris nos anos 1820 e assumiu a direção do Balé Real da Dinamarca em 1830. Ciente do sucesso de *La Sylphide* na *Opéra* rumou para Paris em 1834 para tentar adquirir

⁵⁰ Não há consenso entre as fontes consultadas sobre a data da última performance de *La Sylphide* na Ópera de Paris: Faro (1990) menciona 1860, Homans (2012) e Hammond (2012) 1858” e Bourhis (1996) o ano de 1863.

os direitos de remontar a obra em Copenhagen. Nourrit lhe vendeu uma cópia do libreto, mas Schneitzhoeffter pediu uma soma muito alta pela música, o que fez Bournonville encomendar uma nova partitura ao jovem barão Hermann Lovenskjold. A versão nórdica de *La Sylphide* estreou em 28 de novembro de 1836 no Teatro Real Dinamarquês, em Copenhagen, com Lucile Grahn como a Sílfige e o próprio Bournonville como James (FARO, 1990; GUEST, 2012; HOMANS, 2012).

Cem anos depois de sua última apresentação na *Opéra*, o bailarino, coreógrafo e pesquisador francês, Pierre Lacotte, devolveu a *La Sylphide* de Taglioni ao repertório do *Ballet de l'Opéra National de Paris*, em uma versão reconstruída em 1972 a partir de uma longa e profunda pesquisa documental (FARO, 1990; HAMMOND, 2012).

4.3.2 As fontes do enredo do bailado

Os termos Silfos ou Sílfiges têm origem na palavra grega *silphes*, usada para designar seres mitológicos associados à pureza, intelecto e liberdade que transcendem a existência humana e a conecta aos reinos divinos (ALEXANDER, 2014). Na mitologia céltica e germânica da Idade Média foram conhecidos como gênios do ar com o poder de se tornarem visíveis ou invisíveis e representados nas iconografias com forma humana e asas transparentes (DEL DEBBIO, 2008). De acordo com o alquimista, astrólogo e filósofo renascentista, Paracelso (1493-1541), em seu tratado *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*⁵¹, publicado em 1566, “as sílfiges são tanto de natureza humana como espiritual, mas não pertencem totalmente a nenhum desses domínios”⁵² (SOROCHINA, 2018). Credita-se a Paracelso a introdução dos seres elementais⁵³ no conhecimento erudito europeu. Seus “contos selvagens”, inspirados na tradição oral campesina, de antiguidade desconhecida da Alemanha, França e Inglaterra, exerceram ampla influência sobre a literatura poética dos séculos seguintes (VAUGHAN, 1856).

⁵¹ “Um livro sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos” (tradução do pesquisador).

⁵² Tradução do pesquisador.

⁵³ Seres espirituais, arquétipos de cada um dos quatro elementos. São eles: silfos (elementais do ar), salamandra (elementais do fogo), ondinas (elementais da água) e gnomos (elementais da terra). (WIKIPEDIA, 2018).

Figura 75 – Silfo em ilustração do conto *Eritzine & Parelin* de Jacques Pajon

Fonte: Marillier (1785).

Em 1670, a obra *Comte de Gabalis*, do Abade de Villars⁵⁴, introduziu e popularizou na ficção francesa as teorias de Paracelso sobre os elementais (OLSEN, VEENSTRA, 2013). O livro descreve como um mestre em ciências ocultas inicia um humano nos segredos dos seres elementais, encorajando-o a se casar simbolicamente com um elemental (VILLARS, 2014). Gradualmente, o tema da sílfide se tornou recorrente na ficção de toda a Europa (OLSEN, VEENSTRA, 2013). Na literatura do século XVIII as sílfides eram retratadas como jovens graciosas e na do século XIX, como seres do ar, masculino ou feminino (KIRSTEIN, 1984). Foram nas manifestações artísticas e literárias do Movimento Romântico que os seres elementais se tornaram populares em diversos gêneros, surgindo em peças teatrais, poemas, romances, óperas e bailados (VAUGHAN, 1856; SOROCHINA, 2018). O autor do libreto de *La Sylphide*,

⁵⁴ Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon de Villars (1635-1673)

Adolphe Norrit (Figura 76) mergulhou nestas fontes da literatura fantástica do século XIX para criar o enredo do bailado de Philippe Taglioni.

Figura 76 – Adolphe Nourrit (1802-1839)

Fonte: Llanta (1830).

Norrit foi um tenor lírico, criador de muitos personagens protagonistas na ópera francesa. Aos dezenove anos fez sua bem-sucedida estreia na *Opéra de Paris* em *Iphigénie en Tauride*, de Christoph Willibald Gluck. Cinco anos depois, em 1826, sucedeu seu pai, Louis Nourrit, como principal tenor da *Opéra* e, durante a década seguinte, criou os personagens principais de novas óperas francesas tais como Aménophis em *Mosè in Egitto*, Arnold em *Guillaume Tell*, Eléazar em *La Juive*, Robert em *Robert le diable*, e Raul em *Les Huguenots* (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018). Foi um ativista político atuante e apaixonado, quando lutou e cantou nas barricadas dos revolucionários em 1830 e se juntou aos socialistas utópicos de Saint-Simon, antes de se desiludir com os modelos burgueses (HOMANS, 2012). Manifestou seus dons autênticos de libretista, poeta e escritor ao colaborar com Auber e Donizetti e escrever críticas de arte. Foi parceiro de Marie Taglioni em duas produções: na *opéra-ballet Le Dieu et la Bayadère* de Auber,

e na ópera *Robert le diable* de Meyerbeer (BARILIER, 2013). Em 1837, quando seu rival, Gilbert Duprez, foi contratado pela *Opéra*, mudou-se para Itália para cuidar da saúde e estudar com Gaetano Donizetti. Sua voz foi afetada pela saúde frágil, a carreira declinou e progressivamente se sentiu invadido pela melancolia. Deprimido, suicidou-se atirando-se do seu hotel em Nápoles em 8 de março de 1839 (BARILIER, 2013, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 2018).

O enredo que Nourrit criou para *La Sylphide* foi inspirado no conto fantástico do escritor francês Charles Nodier (1780-1844), *Trilby*, ou *le Lutin de Argail* (1822). As obras de Nodier eram famosas por abordarem a interação de seres humanos com seres sobrenaturais e provavelmente *Trilbe* foi o resultado de uma viagem que o autor fizera à Escócia em 1821. *Trilby* tem como cenário uma pitoresca aldeia das terras altas da Escócia e conta a história do pescador Dougal e sua esposa Jeannie, cuja felicidade é destruída pela interferência de Trilbe, um belo elfo, que continuamente visita a mulher em sonhos, sussurrando-lhe ao ouvido declarações de amor. Quando o marido dela e um monge tentam exorcizá-la, ela entra em desespero e suicida-se (BEAUMONT, 1953; HOMANS, 2012; BARILIER, 2013). No enredo do novo balé, os papéis foram invertidos e é a criatura do além, uma sílfide, que vem perturbar o jovem mortal, no entanto a ideia de um amor que não pode ser realizado entre um ser humano e um ser sobrenatural foi preservada (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013). Beaumont (1953) e Guest (2012) concordam que o argumento de Nourrit não é menos original por causa da derivação do conto de Nodier, porque afora a semelhança com alguns incidentes do conto, o enredo do bailado é inteiramente diverso.

Bourcier (1987) argumenta que o libreto apresenta um dos temas típicos da coreografia romântica: um mortal amado por um ser sobrenatural. A oposição entre dois mundos, o material e o imaterial, tão característica dos balés brancos do período romântico, se configura em *La Sylphide* na ambientação e na ação dos seus dois atos: o primeiro se desenvolve num contexto terrestre, o interior de uma cabana escocesa e os festejos de um casamento; o segundo no domínio do irreal dos espíritos, uma clareira brumosa na floresta, lar das Sílfides.

Beaumont (1953) descreve com detalhes o enredo de *La Sylphide* e Smith (2012) apresenta uma resenha da sinopse do periódico francês *Le Courier des Théâtres*, datada de 13 de março de 1832, que toma emprestado o texto do libreto original. A sinopse apresentada a seguir é uma compilação das duas fontes supracitadas.

Ato I. Um aposento amplo de uma propriedade rural na Escócia. Ao fundo, há grandes janelas, à esquerda das quais uma pequena escada conduz a um quarto no andar superior. No primeiro plano, no lado direito, uma janela suspensa e, no lado oposto, uma grande lareira. No lado oposto, uma janela e uma porta (Figura 77). O dia está nascendo.

Figura 77 – Cenário de Pierre Ciceri para o ato I de *La Sylphide*

Fonte: Buttura (1832a).

Cena I. James e Gurn, dois jovens montanhese, estão dormindo. Uma Sílfige está ajoelhada ao lado de James, acariciando seu sono e cobrindo-o de beijos. James acorda. Ele não a vê. Estas aparições misteriosas muitas vezes se repetiram em seus sonhos. Ele pergunta a Gurn se viu alguém. Gurn não viu nada.

Cena II. Então Effie entra na cabana, a noiva de James, apoiada no braço da mãe dele, Anne Beuden [sic]. Gurn corre para encontrá-la, mas Effie pensa apenas em James; ela vê que ele está preocupado. Estava pensando em você, responde James. Eles se ajoelham e recebem a benção de sua mãe. Gurn se afasta em desespero.

Cena III. Os amigos de Effie vieram lhe oferecer presentes e riem da tristeza de Gurn. James está sempre ocupado com a Sífide e a procura por toda parte; ele vê uma figura hedionda atrás de um grupo de jovens, é a velha feiticeira Madge. Ele fica furioso e ordena que ela se retire, mas as jovens intercedem em favor da velha mulher. Ela examina a mão de Effie e prediz que James não a ama tanto quanto ela gostaria. Anne então leva sua filha para se preparar para a cerimônia de casamento.

Cena IV. James fica sozinho ainda pensando na aparição misteriosa. Neste momento uma rajada de vento abre a janela; a Sífide aparece aninhada em um canto. Ela conta a James sobre o amor que sente por ele; ela morrerá se ele a rejeitar. O noivo de Effie desvia o olhar; então ele a vê a seus pés envolta no manto do seu amante, sua razão o abandona e ele a levanta, pressiona-a sobre seu peito e lhe dá um beijo.

Cena V. Gurn, que observara a cena, vai a procura de Effie para provar a infidelidade de James. No momento em que eles entram, James esconde a Sífide em uma poltrona e a cobre com seu manto. Gurn viu tudo, ele retira o manto, mas a Sífide desapareceu; o montanhês fica confuso.

Cena VI. O noivado de James e Effie é celebrado, as danças começam. Aturdido, James procura por sua amada etérea e esquece de convidar sua noiva para dançar; então chega a hora da cerimônia. James tira as alianças que trocará com sua prima. A Sífide, saindo da lareira, toma-lhe o anel. James está perturbado, ele teme perder sua Sífide e escapa com ela através da multidão que se amontoa em torno de Effie. Surpresa geral quando alguém o procura; Effie se desespera ao ver a previsão da feiticeira se cumprir. Fim do primeiro ato.

Ato II. Uma floresta. À esquerda há uma entrada de uma caverna formada por grandes rochedos, ao lado dos quais um caminho se abre. No primeiro plano uma grande árvore. É noite e no ar paira densa névoa (Figura 78).

Figura 78 – Cenário de Pierre Ciceri para o ato II de *La Sylphide*

Fonte: Buttura (1832b).

Cena I. A velha feiticeira Madge celebra um sabá com suas companheiras, e cada uma se retira carregando um talismã; Madge reserva um echarpe.

Cena II. Acima das rochas aparece a Sílfige guiando os passos de James. Ela para no meio da floresta, cuja profundidade é revelada a medida que o nevoeiro se dissipa. Em *vão* James tenta cerca-la com carícias porque ela sempre escapa dele. Então, do meio da folhagem sai uma multidão de sílfides com asas azuis e rosas. James está embevecido com este delicioso espetáculo; mas imperceptivelmente as sílfides se afastam, e, uma a uma, se perdem na floresta.

Cena III. James então pensa em seus erros do passado; ele gostaria de encontrar uma maneira de manter para sempre ao seu lado a Sílfige que o tornou infiel.

Cena IV. Madge sai da caverna e lhe dá a echarpe, a qual fará as asas da Sílfige caírem.

Cena V. Retomando seus passos, James vê a Sílfige brincando com um ninho de pássaros. Ela corre para ele para roubar-lhe a echarpe. James aproveita de um momento para envolvê-la no tecido mágico, que ele afrouxa somente quando as asas caem. A Sílfige empalidece, as forças a abandonam e ela morre. Madge vem para desfrutar o seu triunfo. As sílfiges descem e carregam sua infeliz companheira. Oprimido, James lança o último olhar para a Sílfige e vê, através das árvores da floresta, o cortejo de casamento que desfila ao som dos sinos, celebrando o casamento de Gurn e Effie, e, finalmente, exausto por tantos golpes, cai inconsciente. Fim do segundo ato.

A história de *La Sylphide* bebeu diretamente do poço dos sentimentos da geração dos pós-revolucionários. Foi a expressão pungente do desencanto, da melancolia, ideais espirituais e desejos eróticos reprimidos, combinados numa fantasia de evasão. A Sílfige, leve, aérea, sempre em fuga, parece perfeitamente livre. James, um homem fraco e indeciso, sente-se atraído por ela porque as convenções mundanas, as quais ele anseia escapar, parece não a prender. Effie é o modelo da mulher burguesa, comprometida com o lar. Ao lado dela, James viveria conforme o modelo social convencional. Mas James opta por seguir a Sílfige, conhecer o seu mundo reservado e espontâneo, um paraíso imaginado de natureza e impulsos, habitado por seres alados (HOMANS, 2012). Uma atitude clara de revolta contra modelos e um compromisso com a liberdade, condição para sua existência.

4.3.3 Philippe e Marie Taglioni

Philippe ou Filippo Taglioni (Figura 79)⁵⁵ nasceu em Milão e pertenceu a uma longa linhagem familiar que se distinguia na dança acrobática e cômica (BEAUMONT, 1953; HOMANS, 2012). Seu pai, Carlo Taglioni, foi um famoso bailarino de Turim e três dos seus quatro irmãos se destacaram como bailarinos⁵⁶. Nasceu em Milão e estreou em 1794 como bailarino na cidade de Nápoles⁵⁷, onde interpretou papéis femininos, na época, tradicionalmente executados por homens jovens. Nos cinco anos seguintes, atuou como *premier danseur* em

⁵⁵ Beaumont (1953) aponta que Philippe Taglioni nasceu em 1778.

⁵⁶ Giuseppa, Luigia e Salvatore.

⁵⁷ Beaumont (1953) afirma que a estreia de Taglioni se deu em Pisa.

Livorno, Florença e Veneza, frequentemente na companhia das irmãs. Mudou-se para Paris em 1799, quando estudou o antigo estilo nobre com Jean-François Coulon⁵⁸ e, em 1800, ingressou na *Opéra*, trabalhando com Pierre Gardel em *La Dansomanie*. Ao perceber que não alcançaria uma boa posição na hierarquia da companhia parisiense, assumiu o posto de *premier danseur* e *maître de ballet* no Balé Real da Suécia, em Estocolmo (1803-1804), onde conheceu e se casou com a bailarina Sophie Hedwige Karsten, filha do cantor de ópera sueco Christoffer Karsten (BEAUMONT, 1953; HOMANS, 2012; JACQ-MIOCHE, 2013). Tiveram dois filhos: Marie, em 1804, que foi a precursora da escola romântica do bailado e Paul, em 1808, que se tornou um talentoso bailarino e coreógrafo (BEAUMONT, 1953).

Figura 79 – Philippe Taglioni (1777-1971)

Fonte: Balletto [...] (sem data).

⁵⁸ Jean-François Coulon (1764-1836) fez carreira como bailarino na *Opéra* e foi um dos mais proeminentes professores de Paris entre os anos de 1808 e 1830 (KOEGLER, 1977).

Viena, Cassel e Stuttgart vieram em seguida (JACQ-MIOCHE, 2013). Estreou como coreógrafo em Viena com *Atalante und Hippomenes*, em 1805 (KOEGLER, 1977), e nos trinta anos seguintes produziu grande número de bailados, alguns autorais e outros remontagens de obras consagradas, apresentados em Cassel, Milão, Turim, Estocolmo, Viena, Paris, Stuttgart, Berlim e Londres.

Contratado por Veron em 1827, retornou à *Opéra* acompanhado de sua filha com a incumbência de coreografar *divertissements* de óperas. Neste período atingiu seu pico criativo, quando criou coreografias para as primeiras produções das óperas *Le Dieu et la Bayadère* (1830), *Robert le diable* (1831), *Gustave* (1833), *La Juive* (1835) e *Les Huguenots* (1836), e os balés *La Sylphide* e *Nathalie ou La Laitière suisse* (versão definitiva) ambos em 1832, *La Révolte au Sérail* (1833), *Brézilia ou La Tribu des femmes* (1835), e *La fille du Danube* (1836) (KOEGLER, 1977), sua última criação parisiense (JACQ-MIOCHE, 2013). Seu balé das freiras, *divertissement* de *Robert le diable*, e o bailado completo *La Sylphide* fascinaram o público pela inovação (BEAUMONT, 1953; JACQ-MIOCHE, 2013), inauguraram o estilo romântico na dança clássica e impulsionaram sua carreira como coreógrafo na *Opéra*.

Entre 1837 e 1842 os Taglionis, pai e filha, foram contratados pelos Teatros Imperiais Russos, período em que Philippe compôs os novos bailados *La Gitana* (1838), *L'Ombre* (1839) e *Aglaë ou L'Elève d'amour* (1841) (KOEGLER, 1977).

Philippe Taglioni “pertenceu à última geração de mestres de ballet com alguma fidelidade estética ao *ancien régime*⁵⁹” (HOMANS, 2012) e foi muito admirado por seus contemporâneos por ter criado um novo estilo coreográfico fundamentado na leveza, graça e elevação, e pela pureza casta de seus balés com qualidades místicas e religiosas. Esteve sempre atento à consistência do libreto, compôs coreografias de grupo harmoniosas e eficientes e explorou os recursos de maquinário e da iluminação a gás (JACQ-MIOCHE, 2013). Ao aposentar-se, retirou-se na cidade de Como, Itália, onde viveu seus últimos anos. (KOEGLER, 1977).

Marie Taglioni (Figura 80) nasceu em Estocolmo e herdou do clã paterno uma renomada dinastia de bailarinos e coreógrafos italianos. Seus avós maternos foram o tenor Cristoff Karsten e uma jovem polonesa de origem nobre. Na infância, Marie viveu uma vida itinerante por causa dos compromissos profissionais de seu pai, Philippe Taglioni, de quem recebeu as primeiras

⁵⁹ Estética do estilo nobre herdada da *Académie Royale de Dance*, fundada por Luis XIV em 1661, e nutrida pelos ensinamentos de Vestris, Gardel, Daberval, Coulon e Blasis (HOFMANN A. HOFMANN V., 1982).

lições de dança. Com a idade de oito anos estudou com Coulon, em Paris (BEAUMONT, 1953; KOEGLER, 1977; JACQ, 2013) e aos dezoito, em 1822, estreou no *Kärntnertortheater*⁶⁰, de Viena, no bailado *La réception d'une jeune nymphe à la cour de Terpsichore*, concebido por seu pai. Na sua estreia, dividiu o palco com duas grandes bailarinas da época, Mlle. Millièrre e Mlle. Héberlé, quando foi acolhida de forma muito positiva pelo periódico *Wiener Theater-Zeitung*, que a descreveu como uma bailarina consumada de feições agradáveis, movimentos graciosos, dotada de técnica perfeita, acrescentando que o “público dispensou-lhe uma favorável recepção que ela bem mereceu” (BEAUMONT, 1953).

Figura 80 – Marie Taglioni (1804-1884)

Fonte: Kriehuber (1839).

Dançou em Paris, em 1823, no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, aparentemente sem despertar atenção especial, mas conquistou triunfos na Itália e Alemanha (BEAUMONT, 1953).

⁶⁰ Foi um prestigiado teatro em Viena durante os séculos XVIII e XIX, também conhecido como Teatro Imperial e da Corte Real de Viena (STANLEY, 1992).

Retornou à Paris em 1827, onde após várias tentativas foi admitida na *Opéra* para uma curta temporada (JACQ-MIOCHE, 2013). No ano seguinte apareceu em uma nova e bem-sucedida temporada parisiense nos bailados das óperas *Les Bayadères*, *La Belle au Bois Dormant* e *Guillaume Tell*, o que lhe rendeu o convite para assumir o posto de primeira bailarina da *Opéra* (BEAUMONT, 1953). Durante as temporadas seguintes Taglioni confirmou seu sucesso, embora estivesse descontente em dançar bailados do seu pai inseridos em óperas. A oportunidade de interpretar personagens mais consistentes, como ela desejava, e revelar seu extraordinário talento surgiu em 1831 com *Flore et Zéphyre*⁶¹, de Charles Didelot (Figura 81) e no “balé das freiras”, coreografado por seu pai para a ópera *Robert le Diable* (JACQ-MIOCHE, 2013).

Figura 81: Marie Taglioni como Flora no balé *Flore et Zéphyre*

Fonte: Chalon (1831).

A personagem protagonista de *La Sylphide*, de 1832, consagrou Marie como a primeira “estrela” do balé, quando ela finalmente deu um significado alegórico à sua forma de dançar

⁶¹ Koegler (1977) e A. e V. Hofmann (1982) o descrevem como um balé *divertissement* em um ato no qual Marie Taglioni teria feito sua estreia em Londres, no ano de 1830.

especial, caracterizada pela elevação e ilusão de imaterialidade. Toda a Europa quis vê-la dançar. Embora seu pai tenha criado uma série de obras sob medida para ela, a Sífide permaneceu seu papel favorito e mais solicitado pelo público, porque incorporava a alma do romantismo (JACQ-MIOCHE, 2013). No mesmo ano em que seu nome foi imortalizado, casou-se em Londres com um nobre empobrecido, o Conde Gilbert de Voisins, mas o matrimônio infeliz teve curta duração⁶² (BEAUMONT, 1953; KOEGLER, 1977; HOMANS, 2012).

Entre 1837 e 1842 os Taglioni, pai e filha, deixaram Paris para trabalhar em São Petersburgo nos Balés Imperiais Russos, durante cinco temporadas sucessivas, com tremendo sucesso. Lá, Marie dançou *La Sylphide* e *La Fille du Danube*, também em *La Gitana* (1838) e *L'Ombre* (1839), dois novos bailados de Philippe criados para ela (BEAUMONT, 1953; HOMANS, 2012).

No auge de sua performance, de 1831 a 1847, a fama de Taglioni foi capaz de esgotar a bilheteria dos teatros Europeus onde dançou. Berlim, Varsóvia, Milão, Turim, Viena, Munique, Estocolmo e Londres foram alguns dos centros europeus que se deslumbraram com sua arte. No *Her Majesty's Theatre* em Londres dançou o *Pas de Quatre* (1845), homenagem que Jules Perrot lhe prestou, ao lado de outras três estrelas do balé romântico: Lucile Grahn, Fanny Cerrito e Carlotta Grisi. Foi também na capital inglesa que, após vinte e cinco anos de carreira, despediu-se dos palcos, em 1847, dançando *Le Jugement de Pâris*, também de autoria de Perrot (BEAUMONT, 1953; KOEGLER, 1977; JACQ-MIOCHE, 2013).

De 1859 a 1870 foi inspetora de dança da escola e da companhia da *Opéra* de Paris, incentivando a carreira e formando várias *étoiles*⁶³. Teve especial afeto por uma de suas alunas, Emma Livry (1842-1863), escolhida por Marie como sua sucessora e em quem se reconheceu quando esta interpretou *La Sylphide* pela última vez, em 1858. Em 1860, criou para Livry sua única obra coreográfica, *Le Papillon*, com música de Offenbach (BEAUMONT, 1953; KOEGLER, 1977; JACQ-MIOCHE, 2013).

Após perder sua fortuna na guerra franco-prussiana, proveu sua subsistência dando aulas de dança e postura em Paris e Londres para meninas da sociedade, graças a sua notoriedade e relacionamentos. Em 1880, retirou-se em Marselha para viver os quatro últimos anos de sua vida

⁶² Beaumont (1953) afirma que o casal se separou em 1835; Kogler (1977) data o divórcio em 1844 e Homans (2012) menciona que o casal se separou quatro anos após o casamento.

⁶³ Título máximo que um bailarino ou bailarina pode obter na hierarquia da Ópera de Paris (FARO e SAMPAIO, 1989).

ao lado do filho que teve com o conde Gilbert des Voisins, morrendo aos oitenta anos em 22 de abril de 1884 (BEAUMONT, 1953; KOEGLER, 1977, JACQ-MIOCHE, 2013).

4.3.4 O estilo Taglioni: os fundamentos da técnica e do corpo da bailarina romântica

Enquanto estudou com Coulon, em Paris, Marie foi vista como uma jovem mal proporcionada, com postura curvada, pernas muito magras e feias, portanto uma candidata fraca ao posto de bailarina. Um de seus críticos da época, Charles de Boigne, afirmou que ela era “malfeita (...) quase deformada, completamente destituída de beleza e de quaisquer daquelas vantagens exteriores conspícuas que normalmente inspiram o êxito” (LEVINSON, 1991; HOMANS, 2012).

Ao ser nomeado mestre de balé da ópera da corte em Viena (Figura 82), Philippe Taglioni articulou a estreia da filha na capital austríaca, mas ao vê-la, após sua estadia parisiense, preocupou-se com sua baixa qualidade técnica. Philippe sabia que ela não iria satisfazer o exigente público vienense daquela época, habituado às performances virtuosas e atléticas das bailarinas italianas. No início do século XIX, Milão transformou-se em um importante centro da tradição da dança e os artistas *grotteschi* italianos, com seu estilo acrobático e sensual, dominaram os espetáculos de balé. Por sua vez, Viena era uma importante encruzilhada cultural, onde se reuniam o velho e o novo: italianos, alemães e franceses se defrontavam e, às vezes, se combinavam. Foi neste cenário que Marie e Philippe Taglioni criaram um estilo novo de dançar, em que conciliava um forte matiz aristocrático francês, a rudez do virtuosismo italiano e os desafios que as proporções irregulares do corpo da bailarina impunham (HOMANS, 2012). Dr. Véron afirmou que “Monsieur Taglioni fundou uma nova escola de dança, muito diferente em estilo e pensamento filosófico da escola de Gardel e Vestris [...]”. Vestris solicitava que suas bailarinas dançassem como em Atenas, como bacantes e cortesãs. Ele ensinou graça e sedução e exigiu sorrisos provocativos, poses e atitudes quase sem decência e pudor. A escola, estilo e linguagem de Philippe Taglioni exaltava uma graciosa facilidade de movimentos, leveza, elevação e não permitia gestos e atitudes que não tivessem decência e pudor. Ele disse a sua filha Marie: “Mulheres e meninas devem poder ver você dançar sem corar; que sua dança seja plena de austeridade, delicadeza e bom gosto” (LACOTTE, 2013b).

Figura 82 – Teatro da Corte Imperial e Real de Viena

Fonte: Zajicek (1923).

Para concorrer com as bailarinas virtuosas italianas, Marie se reinventou a partir do estilo inovador do seu pai, imergindo em um rigoroso e definitivo programa de treino de seis meses, orientado por ele. Ela deixou uma descrição de tal treinamento em manuscrito originalmente destinado a uma biografia não publicada. Os treinos diários tinham a duração de seis horas, divididos em três sessões: duas horas pela manhã dedicadas a uma série de exercícios árduos geralmente repetidos sobre as duas pernas; duas horas à tarde de movimentos *adagio*⁶⁴ nos quais polia e refinava as poses e posições do balé “à maneira antiga”⁶⁵; por fim, duas horas a noite antes de dormir quando treinava apenas saltos. Os resultados radicais deste programa, que foi a base do treino de Marie durante anos, estão retratados nas pinturas e litografias das décadas de 20

⁶⁴ “Movimentos lentos de d. [dança]: a parte central da aula tradicional de b. [balé] que objetiva desenvolver o sentido de localização, linha e equilíbrio dos bailarinos” (FARO e SAMPAIO, 1989).

⁶⁵ Termo utilizado por Marie Taglioni para se referir ao *ancien régime*, que tomou como referência linhas e proporções de estátuas gregas para criar poses e posturas do balé (figura 83) (HOMANS, 2012).

e 30 do século XIX, em que se pode ver um corpo nada flexível ou fino, mas musculoso e pesado. Este treinamento físico, baseado em repetições entediadas, penosas e áridas, assemelhava-se ao desenvolvido por Vestris e os bailarinos da Paris do início do século XIX. Ele proporcionou a Marie uma força muscular e uma resistência extraordinárias, perceptíveis na sua capacidade de sustentação das poses e na grande impulsão dos saltos, criando a ilusão de leveza e suavidade. Ela envolveu este enorme vigor técnico, característico da dança masculina da época, em uma aura amena de feminilidade e graciosidade, um paradoxo que combinava a força masculina com a elegância discreta de uma senhora, o terreno e o celestial (HOMANS, 2012).

Figura 83 – Ilustração do *attitude*⁶⁶ da Prancha n.º 9 do *The code of Terpsichore* de Carlo Blasis

Fonte: Blasis (1830).

Marie concebeu seu estilo de dançar a partir de dois elementos aparentemente antagônicos: a simplicidade “a moda antiga” e o novo virtuosismo italiano, dedicando atenção especial à linha, à simetria e à forma. Philippe, seu pai, professor e coreógrafo, analisou e corrigiu as falhas do físico de Marie, e, em parceria, refinaram o virtuosismo técnico que aprenderam com os bailarinos italianos. Ela torneou suas próprias limitações físicas, ajustando-as, criando compensações e incorporando-as a sua técnica e estilo. (GUEST, 2012; HOMANS, 2012). Philippe disfarçou os longos braços da filha com novas posições; assim nasceu a conhecida

⁶⁶ “Uma determinada pose do balé criada por Carlo Blasis a partir da estátua de Mercúrio de Giovanni de Bologne” (GRANT, 1982, p. 09).

posição dos braços cruzados no peito, símbolo de castidade, inspirada nas pinturas renascentistas (figura 84).

Figura 84 – Marie Taglioni como a Sílfiide

Fonte: Chalon (1845a).

O uso do *corset* obrigava a bailarina a inclinar o tronco para frente, então Marie prolongou o movimento dos braços para equilibrar os *arabesques* e enriqueceu esta figura com um lirismo extraordinário. Para alcançar o efeito de imaterialidade e ausência de peso, Marie ralentou suas piruetas e atenuou todo gesto brusco. O impulso e a descida dos saltos com grandes deslocamentos foram mascarados e controlados de forma a não deixar transparecer qualquer esforço, de forma a proporcionar uma impressão infinita de leveza e facilidade (LACOTTE, 2013b). A grande revolução de Marie também pôde ser sentida especialmente nos movimentos flexíveis e sinuosos dos braços, mas também houve uma sensível melhora no tronco e na harmonia dos pés e pernas. (GUEST, 2012).

Contribuição particularmente importante que Marie deu para o balé romântico foi o refinamento da performance sobre as pontas, transformando-a em um elemento poético (OPÉRA NATIONAL DE PARIS, 2013). Ela classificava como grotesca a forma como Amália Brugnoli

subia nas pontas, mas apreciava o encanto dessa novidade e decidiu praticá-la por muitas horas com o objetivo de executá-la de modo elegante, sem revelar o esforço exigido (KIRSTEIN, 1984; HOMANS, 2012). As pontas se tornaram um trunfo importante do novo estilo Taglioni: eram usadas para finalizar uma sequência de passos ou alternar-se com os saltos, uma vez que as sapatilhas da época não possuíam estrutura suficiente que permitissem a bailarina sustentar-se sobre elas por longo tempo. Marie buscou a suavidade na execução de sua dança e, para obtê-la, ralentou a descida das pontas (LACOTTE, 2013b).

Figura 85 – Sapatilhas usadas por Marie Taglioni, 1829

Fonte: Muns (2010).

Uma análise das sapatilhas de pontas de Marie revelou que eram muito semelhantes ao sapato feminino de sua época: feitos de cetim macio, sola de couro, biqueira arredondada ou quadrada e fitas presas no peito do pé para atar em volta do tornozelo (Figura 85). As solas de algumas de suas sapatilhas estão puídas e gastas no metatarso, sugerindo que Marie na verdade erguia-se no que hoje é considerada como uma posição intermediária ou de transição entre uma

meia ponta e uma ponta, uma vez que suas sapatilhas não possuíam uma estrutura rígida de apoio para o metatarso como as sapatilhas de hoje (KIRSTEIN, 1984; HOMANS, 2012).

Na vida privada e artística, Marie desfrutava de uma reputação de sacerdotisa, distinta daquela popularizada no século XIX, que associava a bailarina à cortesã ou à artista da cena que oscilava entre a miséria e a volúpia do submundo (KIRSTEIN, 1984; JACQ-MIOCHE, 2013). Ela era aclamada como arquétipo da burguesa ideal, por sua postura simples e graciosa e despertou o apreço de críticos, escritores e público feminino com a maneira de dançar não ornamentada, sem maneirismos, de expressão facial idealizada, plácida e contente, negando a afetação aristocrática, o flerte, a coqueteria, os sorrisos estereotipados, ares dengosos e os artifícios para capturar aplausos, tornando assim obsoleto o estilo clássico, que se expressava por meio da *danse noble* (GUEST, 2012; HOMANS, 2012). Seu estilo de performance romântica incorporou o espírito “cristão”, uma palidez virginal, um doce sofrimento e abnegação com alma (KIRSTEIN, 1984). As sucessoras de Marie na *Opéra* tentaram imitá-la sem sucesso porque ela era dotada de carisma natural único, estilo profundo e uma capacidade nata de absorver e reproduzir o espírito emocional de sua época na forma de balé. Théophile Gautier (1811-1872) a tinha entre “os maiores poetas do nosso tempo” (HOMANS, 2012). Este estilo poético, romântico e revolucionário de Marie fundamentou e inspirou a construção e finalização dos bailados que Philippe criou especialmente para ela. Uma colaboração genuína que revelou a plenitude do gênio da bailarina (GUEST, 2012).

Marie encontrou seu estilo em Viena, mas foram os franceses que perceberam seu significado e dimensão. Quando estreou na *Opéra*, em 1827, público e crítica anunciaram com gratidão uma revolução radical na dança clássica e a morte da escola antiga, representada por quatro dinastias de bailarinas, de *Mademoiselle* Camargo a *Madame* Gardel. Marie combinou “a elegância e o refinamento de um passado aristocrático perdido com uma nova e airosa espiritualidade”. Surgiu como uma revelação porque aplicou os ideais românticos à dança, transcendeu o virtuosismo técnico e agregou ao balé um novo repertório de movimentos, possibilidades expressivas e ideias, ao incorporar no seu estilo elegante os saltos, a dança sobre as pontas e as posições propostas por Vestris, movimentos considerados hoje considerados essenciais para o balé. Tudo isto lhe rendeu a atenção e o apressado das principais figuras do romantismo francês, incluindo François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, George Sand, Balzac e Gautier (HOMANS, 2012).

4.3.5 A personagem e o traje da Sílfige

Adolphe Norrit, em seu libreto para *La Sylphide*, fornece apenas uma lista de personagens, não especificando diretrizes para orientar os intérpretes em suas atuações, mas se sabe que na época da estreia de *La Sylphide*, em 1832, havia manuais de encenação para balés, semelhantes aos de ópera, que circulavam em grupos privados e eram de difícil acesso. Embora a interpretação dos personagens das obras mestras do balé clássico ou romântico deva ser construída a partir dos padrões estabelecidos pela tradição, o bailarino ou bailarina pode apresentar sua própria concepção do papel sob a orientação de um diretor, respeitando os limites da mímica e da coreografia (BENNETT, 2012). Sobre esta contribuição do intérprete para a construção do personagem em bailados tradicionais, Erik Bruhn⁶⁷ (1928-1986) escreveu que o “papel é também o que você pensa que ele é – suas ideias – sua mente. Você dá vida ao papel, trazendo para ele o que é verdade para você no momento” (BRUHN, 1968, p. 15).

Em *La Sylphide*, como nos balés românticos subsequentes, *Giselle*, *Ondine*, *La Peri*, o foco da narrativa se apoia na figura da protagonista. A intérprete da Sílfige deve congrega qualidades expressivas específicas: delicadeza, leveza etérea, interpretação pungente e expressão e aparência melancólicas. Na técnica, necessita de um poder excepcional de elevação e sugere-se que tenha estatura baixa, menor do que as protagonistas de outros balés, característica que acrescenta mais credibilidade à sua fragilidade e aparência inocente (BENNETT, 2012).

Na versão de Pierre Lacotte, baseada na coreografia de Philippe Taglioni, a sedução e a coqueteria fazem parte do caráter da Sílfige, o que parece estar de acordo com os relatos contemporâneos das interpretações de Marie Taglioni e de sua rival Fanny Cerrito⁶⁸. Potter (2005), Bennett (2012) e Homans (2012) explicitam a dualidade oculta na personalidade da Sílfige que justapõe o material com o supernatural e o espiritual com o físico. Ela está dividida e quer provar os prazeres e desejos humanos. Tem vontade firme, contrastes e tensões inquietantes:

⁶⁷ Célebre *premier danseur* dinamarquês, coreógrafo, diretor e escritor. Dançou no Balé Real da Dinamarca, Metropolitan Ballet de Londres, American Ballet Theater, Balé Nacional do Canadá, New York City Ballet, Royal Ballet, entre outras companhias. Foi diretor do Balé Real da Suécia e do Balé Nacional do Canadá, para o qual produziu *La Sylphide*. Autor com L. Moore do livro *Bournonville and Ballet Technique* (FARO e SAMPAIO, 1989; BENNETT, 2012).

⁶⁸ Fanny Cerrito (1817-109), de origem italiana, foi uma das grandes bailarinas do período romântico. Dançou em Viena, Milão, São Petersburgo, Londres, Paris e Moscou. Sua performance caracterizava-se por grande tẽpera, vitalidade e sensualidade. Criou papẽis principais em diversos balẽs e contribuiu em vãrios deles como coreãgrafa (FARO e SAMPAIO, 1989).

é forte, mas frágil, sexualmente atraente, mas casta, apaixonada, mas ferozmente independente, síntese do olhar masculino sobre a mulher do século XIX.

Figura 86 – Ghislaine Thesmar como a Sílfige

Fonte: Levieux (2018).

Ghislaine Thesmar⁶⁹ (figura 86), a primeira intérprete da Sílfige nas montagens da Ópera de Paris do século XX, compartilha suas percepções sobre o perfil da personagem:

A Sílfige é a personificação da sedução feminina, com tudo o que o século XVIII nos legou de inocência leve, tenra, frívola e perversa. Seu poder é ainda mais fascinante por ser o fruto da imaginação de James. [...] El[a] é como um instrumento do destino sob o disfarce de feiticeira. Ela sabe, e também o espectador, que ela não pode retribuir o desejo amoroso do jovem e que esses momentos de êxtase são efêmeros, nunca levando a um resultado feliz. Mas ela não pode resistir ao prazer de ser desejada e joga com isso, o tempo todo fugindo incessantemente. É uma paixão essencialmente ‘romântica’, fora dos limites habituais, sem contato sensual, platônico e sublime (THESMAR, 1990, p. 32-33).

⁶⁹ Ghislaine Thesmar (1943) estudou no Conservatório de Paris e estreou com o *Grand Ballet du Marquis de Cuevas*, em 1961. Dançou com a companhia de Pierre Lacotte, com quem se casou, com o Ballet Rambert, o Ballet de Roland Petit e o Grande Ballet Canadense. Foi *Étoile* da Ópera de Paris de 1972 à 1983 (FARO e SAMPAIO, 1989).

Homans (2012) ilustra esta sedução com algumas passagens da obra:

Não é por acaso que o bailado começa com James adormecido numa cadeira e a Sífide (Taglioni) de joelhos a seu lado: ele está a sonhar, mas ela está desperta e atenta – emocionalmente distante mas cheia de desejo. (É ela, ficamos a saber mais tarde, que visita James à noite e lhe inspira os sonhos amorosos.) Ela voa dum lado para o outro enquanto a música acelera, perturbando-lhe o sossego e dando-lhe por fim um beijo na testa. Ele acorda e persegue-a, mas em vão – ela desaparece pela chaminé.

Ainda sobre o caráter da Sífide, Kirsten (1984) acrescenta:

[...] a Sífide se torna predominantemente feminina, um símbolo de leveza, que conquistou o ar e o espaço e se libertou da tirania dos realistas; ela era uma metáfora de evanescência, transparência, flutuação, a essência do balé como um conceito ideal.

O traje de cena da Sífide é um elemento muito importante na evocação do estado de espírito etéreo do segundo ato do bailado (GUEST, 2012) e também refletiu o gosto de Marie Taglioni por vestidos atraentes e simples (HOMANS, 2012). Homans (2012) o descreve como “[...] um vestido simples e diáfano em forma de sino que dava por baixo dos joelhos, cintura de vespa e mangas tufadas e curtas. Usava um florão na cabeça e um colar de pérolas discreto com pulseiras a condizer” (Figuras 87 a 90).

Em “O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX”, Beaumont (1953) oferece uma descrição mais detalhada do design desse traje:

[...] Eugène Lami, o desenhista do guarda-roupa deste bailado, criou um traje de musselina⁷⁰ branca que sugeria a vaporosidade da sífide. Consistia esse vestido num corpete justo, que deixava nus os ombros e pescoço, uma saia em forma de sino que chegava até o meio da perna, *maillot*⁷¹ rosa pálido e sapatos de cetim; os únicos enfeites eram uma fita azul claro na cintura, um par de minúsculas asas entre as omoplatas, um ramalhete no seio, pulseiras e um colar de pérolas, e uma guirlanda de convólculos para prender os cabelos.

⁷⁰ “Musselina é um tecido leve e transparente, com toque macio, produzido em seda ou algodão” (PEZZOLO, 2007). Originário da “cidade de Mossul (atualmente no Iraque) e importado pela Europa no século XVII. No século XVIII já se fabricava musselina na Inglaterra e na França. [...] era muito usada no século XIX em roupas íntimas. *Mousseline de soie* é a versão mais conhecida, usada principalmente durante o século XIX em vestidos, blusas e saias” (CALLAN, 2007).

⁷¹ *Maillot* é empregado aqui como sinônimo de meia-calça de balé. Era originalmente uma meia de tricô para bailarinos e ginastas, cujo nome se originou de M. Maillot, confeccionista francês de figurinos e meias para a Ópera de Paris na década de 1800 (CALLAN, 2007).

Figuras 87, 88, 89 e 90 – Marie Taglioni como a Sílfi

Fonte da Figura 87: Vidal (1845). Fonte da Figura 88: Chalon (1845b).
Fonte da Figura 89: Chalon (1845c). Fonte da Figura 90: Chalon (1845d).

La Sylphide marcou uma revolução na indumentária teatral ao estabelecer o uniforme da bailarina e sua silhueta em forma de sino, agora conhecida como tutu romântico (BEAUMONT, 1953, KIRSTEIN, 1984, GUEST, 2012). A absoluta simplicidade do traje da Sílfige foi uma novidade para a época, mas seu significado não foi imediatamente percebido e com o passar do tempo adotado como um modelo para as cenas etéreas, que se tornaram muito populares (GUEST, 2012).

Figura 91 – Eugène Lami (1800-1890)

Fonte: Delaroche (1834).

A tradição atribue a criação do figurino da Sílfige, usado por Marie Taglioni, à Eugène Louis Lami (Figura 91), um pintor, aquarelista, litógrafo, ilustrador e designer francês, responsável pelo desenho do guarda-roupa de *La Sylphide* (LEMOISNE, 1912; POTTER, 2005; GUEST, 2012). Lami estudou pintura com Horace Vernet e posteriormente com Antoine-Jean Gros na *École des beaux-arts* de Paris. Começou a trabalhar com litografias em 1819 e foi membro fundador da *Société des Aquarellistes Français*. Tornou-se um pintor muito conhecido na capital francesa durante a Monarquia de Julho e no Segundo Império francês, por suas pinturas

com temática histórica e gravuras para livros. Algumas de suas obras estão em exposição no *Musée du Louvre* e no *Château de Versailles* (LEMOISNE, 1912).

Beaumont (1946) e Guest (2012) afirmam que não há qualquer evidência documental que sustente o crédito à Lami da criação do traje da Sílfige, uma vez que os projetos dos figurinos do pintor para o guarda-roupa de *La Sylphide* estão preservados na *Bibliothèque de l'Opéra* e o para a Sílfige não é encontrado. Guest sugere que a ausência deste desenho na série incompleta do projeto do guarda-roupa do bailado pode indicar que ele não foi desenhado como os demais, mas criado pelo departamento de figurinos a partir da instrução de se confeccionar um figurino totalmente branco.

Figura 92 – Pauline Montessu na cena da sonâmbula de *La somnambule*

Fonte: Rouargue; Lacauchie (1827).

Guest questiona também a reivindicação de ter sido o primeiro traje com saia em forma de sino usado no balé. Esclarece que na estreia, em 1832, a saia não era tão volumosa e muito semelhante na forma às usadas em balés anteriores como a do traje de Pauline Montessu na cena da sonâmbula de *La somnambule*, de 1827 (Figura 92). Antes disso, Carlo Blasis escreveu em seu manual técnico *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, editado em 1820, que “A roupa usada pelas alunas em suas aulas [...] é composta por corpete e saia de musselina branca, uma faixa preta é colocada em volta da cintura” (POTTER, 2005), semelhante a observada na gravura da Figura 93. Barbieri (2017) sugere que estas saias que se tornaram o uniforme dos *ballet blanc*, uma sobreposição de oito camadas de tarlatana, possam ter sido concebidas a partir das anáguas da década de 1830.

Figura 93 – Bailarinas em traje de aula provavelmente na Ópera de Paris

Fonte: Bettanier; Teichel (cerca de 1850).

Guest (2012) acredita que o motivo do figurino da Sílfi de não ter causado sensação em sua estreia foi pelo fato de não apresentar qualquer inovação em seu design. Ele se apoia também no fato de que o desenvolvimento da saia em forma de sino foi gradual e seguiu os padrões de

design da moda da época, crescendo em circunferência até atingir o máximo de volume durante o Segundo Império, com o apogeu da crinolina. Carlos Fischer (1931) relata que Eugène Lami falava livremente do seu passado e do trabalho na *Opéra*, no entanto nunca confidenciou sobre a invenção do tutu, algo que ele teria direito de se orgulhar e não teria motivos para negar. Nenhuma pessoa do seu círculo de relações pôde confirmar se ele desenhou ou confeccionou com suas próprias mãos o primeiro tutu romântico com muitas camadas de gaze⁷² e tarlatana⁷³, mas concordaram que ele seria capaz fazê-lo.

Figura 94 – Emma Livry como a Sílfi

Fonte: Bibliothèque [...] (1855-1875).

⁷² Gaze é um tecido plano, fino, transparente, confeccionado de algodão e originário da Índia. “Sempre foi usado como tecido para artigos domésticos e para entretelar roupas” (CALLAN, 2007, p. X).

⁷³ Tarlatana é uma variedade de musselina (POTTER, 2005).

A tradição do traje branco, adotada no *ballet blanc* do período romântico, originou-se nos grupos de mulheres de branco da Revolução Francesa. Neste período, grupos de mulheres humildes e recatadas, vestindo simples túnicas brancas, apareciam nos festivais revolucionários como um coro silencioso no momento crucial destas celebrações encenadas, deslocando-se com graça e, quase sempre, criando um clímax dramático de desenlace tranquilizador. Elas representavam pureza, virtude, abnegação, liberdade e razão. Estas donzelas puras de branco voltaram a aparecer como um tema recorrente nos balés de Gardel, até o século seguinte e foram adotadas e transformadas pela imaginação dos poetas e escritores românticos, adquirindo uma forma canônica em *La Sylphide* e *Giselle* (HOMANS, 2012).

5. ESTUDO DE CASO

5.1 PIERRE LACOTTE E A RECONSTRUÇÃO DA *LA SYLPHIDE* DE PHILIPPE TAGLIONI

O primeiro grande balé romântico, *La Sylphide*, desapareceu do repertório até que Pierre Lacotte, como um arqueólogo, desenterrasse, recolhesse e reconstruísse as peças do quebra-cabeça. Meticulosamente, trouxe nova vida a uma obra prima que continua com seu mistério e poesia para nos encantar (BOISSEAU, 2013).

Pierre Lacotte (Figura 95) nasceu em 1932 e se formou na *École de Danse de l'Opéra de Paris*. Juntou-se ao corpo de baile em 1946 e foi promovido a primeiro bailarino no final de 1951. *La Nuit*, uma de suas primeiras criações, foi premiada pela televisão belga em 1954, fato que o encorajou a deixar a *Opéra* para seguir sua pesquisa coreográfica aberta à inovação contemporânea. Fundou em 1955 sua própria companhia, *Les Ballets de la Tour Eiffel*, que estreou no *Théâtre des Champs-Élysées* onde criou diversas coreografias. Dançou no *Metropolitan Opera* em Nova York, Londres, Alemanha e Suíça. Coreografou a convite para festivais internacionais em Berlim (1959), Paris (1960) e Aix-en-Provence (1961). Tornou-se diretor do *Ballets des Jeunesses Musicales de France* em 1963, onde realizou várias criações (PIERRE ..., 2013).

Em 1971, remontou *La Sylphide*, de Philippe Taglioni, que entrou para o repertório da *Opéra de Paris* em 1972. Tornou-se especialista em reconstituições do repertório romântico e remontou *Coppélia* e o *pas de six* de *La Vivandière* (Arthur Saint-Léon), o *pas de deux* de *Papillon* (Marie Taglioni) para a *Opéra de Paris*, Kirov e Ópera de Berlim, *La Fille du Danube* (Taglioni) para o Teatro Colón de Buenos Aires, *Giselle* (Coralli e Perrot) para o *Ballet du Rhin*, *Ballets de Monte-Carlo* e *Ballet National de Nancy*, *Nathalie ou la laitière suisse* (Taglioni) para Ekaterina Maximova e Balé Clássico de Moscou, *Marco Spada* (Mazilier) para Rudolf Nureiev na Ópera de Roma e *Opéra de Paris*, *La Gitana* (Taglioni) para o Balé Nacional de Varsóvia, *L'Ombre* (Taglioni) para o *Ballet National de Nancy*, *Le lac des fées* (Taglioni) para o Balé Estatal de Berlim, *Le Lac des cygnes* (Petipa e Ivanov) para Nancy, *La Fille du Pharaon* (Petipa) para o Bolshoi de Moscou, *Casse-Noisette* (Petipa e Ivanov) para a Ópera Nacional de Atenas e *Paquita* (Mazilier e Petipa) para a *Opéra de Paris*. Em 2002, remontou *Coppélia* para o Balé de Shanghai. Em 2006 coreografou *Ondine* (Perrot) para o Teatro Mariinski. No mesmo ano, criou uma nova versão coreográfica de *La Fille du Danube* para o Balé de Tóquio. Também remontou

peças dos *Ballets Russes*: as *Danses polovtsiennes du Prince Igor* e *L'Après-midi d'un faune* para os Balés de Monte-Carlo, *L'Oiseau de feu* para a *École de Danse de l'Opéra*, *Le Spectre de la rose* para o *Ballet de l'Opéra* e Balés de Monte-Carlo. Em julho de 2010, coreografou *Les Trois mousquetaires*, apresentado em Tóquio, com os *Étoiles de l'Opéra de Paris* e de outras companhias internacionais. Na comemoração do Tricentenário da *École française de danse*, criou *Célébration* (2013) para o *Ballet de l'Opéra de Paris* (PIERRE ..., 2013).

Figura 95 – Pierre Lacotte

Fonte: Pöhn (sem data).

Depois de lecionar aulas de adagio no *Conservatoire National Supérieur* e na *Opéra de Paris*, Pierre Lacotte foi nomeado em 1985, com Ghislaine Thesmar, co-diretores dos novos Balés de Monte-Carlo. Em 1988 juntou-se ao Balé da Ópera de Verona. De 1991 a 1999, dirigiu o *Ballet National de Nancy* e de Lorraine (PIERRE ..., 2013).

Foi condecorado com os títulos de *Commandeur des Arts et Lettres*⁷⁴ e com a *Ordre de l'Amitié*⁷⁵. Recebeu o *Benois de la Danse* pelo conjunto de sua obra em 22 de maio de 2013, em Moscou (PIERRE ..., 2013).

⁷⁴ Condecoração honorífica concedida pelo Ministério da Cultura da França a pessoas que se destacam por sua criação no domínio artístico e literário (Fonte: < https://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_des_Arts_et_des_Lettres>. Acesso em: 31 jul. 2019).

La Sylphide de Philippe Taglioni foi dançado em Londres, Berlim, Viena, Milão, São Petersburgo e Estados Unidos. Deixou o repertório da *Opéra de Paris* em 1863 (PIERRE ..., 2013) e foi remontado pela última vez por Marius Petipa, em São Petersburgo, em 1892 (LACOTTE, 2013a).

O interesse de Lacotte pelo lendário balé *La Sylphide* nasceu em sua juventude quando ainda era aluno da *École de Danse de l'Opéra*, localizada na época no *Palais Garnier*. Ele frequentava a Biblioteca da Ópera entre aulas e ensaios e lá descobriu documentos sobre Marie Taglioni e *La Sylphide*, tornando-se obcecado por esta obra-prima perdida e também pela figura de Marie. Em 1946 assistiu a uma versão incompleta produzida por Victor Gsovsky, com Rolant Petit e Nina Vyroubova nos papéis principais. Continuou pesquisando com o objetivo de reconstruir as partes que faltavam, realizando pesquisas em todos os teatros onde dançou a procura de quaisquer documentos. Aos dezoito anos, a convite de Harald Lander⁷⁶, dançou o papel de James da versão de August Bournonville, em uma exibição para a televisão, o que incitou ainda mais Lacotte a voltar às fontes da versão original (LACOTTE, 2013a; BOISSEAU, 2013).

A descoberta de objetos e documentos de Marie Taglioni depositados no *Musée du Louvre* por seu neto, Auguste Guilbert de Voisins, em 1968, indicou o nome e o endereço dos arquivos de sua avó, que na ocasião estavam espalhados em coleções particulares. A medida que as investigações avançavam, Lacotte coletou as críticas publicadas em todos os países onde o bailado de Philippe Taglioni fora encenado, algumas das quais escritas por ex-bailarinos e continham descrições detalhadas das sequências de passos, dando-lhes nomes. Ele conseguiu os desenhos e anotações registradas pelo coreógrafo, bem como a partitura do "violino condutor"⁷⁷ que pertencera ao próprio Taglioni, em que passos e *mise en scène* estavam meticulosamente descritos (LACOTTE, 2013a; BOISSEAU, 2013). Obteve os cadernos de aula de Paul Taglioni (filho de Philippe Taglioni) e os cadernos de anotações de Antoine Titus, mestre de balé em São Petersburgo, encarregado da montagem de *La Sylphide*, em 1839 (MURACHCO, 1990).

⁷⁵ Distinção concedida pelo governo Russo a partir de 1992 (Fonte: < [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_de_l%27Amitié%20C3%A9_\(Russie\)>](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ordre_de_l%27Amitié%20C3%A9_(Russie)>). Acesso em: 31 jul. 2019).

⁷⁶ Harald Lander (1905 - 1971) foi um bailarino, coreógrafo, mestre de balé e diretor dinamarquês. Estudou na Escola Real de Balé da Dinamarca e juntou-se ao Balé Real da Dinamarca em 1923. Assumiu a direção da companhia no período de 1932 a 1951. Encenou vários balés para a Ópera de Paris a partir de 1952 e tornou-se diretor da *École de Danse de l'Opéra* nos períodos de 1956 - 57 e 1959 - 63. Atuou como coreógrafo convidado em diversas companhias da Europa e Américas do Norte e do Sul (KOEGLER, 1977).

⁷⁷ Os ensaios não eram acompanhados por um pianista, mas por um violinista.

Consultou os arquivos da *Bibliothèque de l'Opéra de Paris* onde encontrou preservados o inventário detalhado dos figurinos de Lami e as maquetes do cenário desenhadas por Ciceri, bem como todos os projetos das máquinas de cena, utilizadas nos efeitos de palco (MURACHCO, 1990; LACOTTE, 2013a).

Lacotte revela detalhes do processo de reconstrução da sua produção:

Procuo recriar os cenários e os figurinos antes de abordar a coreografia. O enquadramento cênico oferece-me o clima, as cores e, assim, redobra meu desejo de trabalhar a montagem. As maquetes de Pierre Ciceri foram conservadas na Biblioteca da Ópera de Paris. Não foi difícil remontá-las e, guiado por gravuras de época, desenhar o que faltava. Esse trabalho de “restauração” foi confiado a Marie-Claire Musson: ela reuniu documentos e escritos sobre Pierre Ciceri, para mais bem se impregnar do espírito que regeu a criação daqueles cenários.

Os figurinos foram reconstruídos por Michel Fresnay, segundo os desenhos de Eugène Lami e as estampas de época, bem como segundo as descrições detalhadas dos tecidos e adereços utilizados, conservados, os desenhos e as estampas, na Biblioteca do Museu da Ópera de Paris, e as descrições, nos Arquivos Nacionais da França (LACOTTE in THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 1997).

Lacotte leu os testemunhos de bailarinos que trabalharam na Rússia com Marie, que evocavam sua maneira de dançar, quando ele apresentou *La Sylphide* em São Petersburgo. Ele também foi instruído por Lubov Egorova⁷⁸ (que trabalhou com Christian Johansson⁷⁹, um dos últimos *partners* de Marie Taglioni) e Carlotta Zambelli⁸⁰ sobre a pantomina da cena em que a Sílfige aparece na janela, as sequências de passos de Effie e uma parte das danças escocesas. (LACOTTE, 2013a, BOISSEAU, 2013). Embora Lacotte tenha coletado uma quantidade enorme de documentos, faltaram algumas peças para completar seu quebra-cabeça. Sobre a reconstrução da coreografia, ele confidenciou:

Foi necessário reconstruir a coisa toda como um afresco antigo, do qual faltavam fragmentos. Eu coreografei sequências inteiras no espírito da época. Com muita sinceridade e sem ostentação. Eu confiei no meu trabalho e nas minhas intuições. Um exemplo: no começo do Ato II, eu não sabia como a Sílfige entrava em cena. Então, havia essa rocha no planalto e imaginei que a Sílfige poderia aparecer deslizando sobre ela. Algum tempo depois, tive a oportunidade de trabalhar no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo. Tive acesso à alguns documentos e a sorte de encontrar um desenho da cena que mostrava a Sílfige sobre trilhos, precisamente, para deslizar sobre esta famosa rocha! (BOISSEAU, 2013).

⁷⁸ Lubov Egorova (1880-1972). “Prima ballerina” do Balé Imperial de São Petersburgo (1912), deixou a Rússia em 1918 para se refugiar em Paris, onde abriu uma escola. Pierre Lacotte foi seu aluno.

⁷⁹ Christian Johansson (1817-1903), bailarino e pedagogo sueco. Depois de trabalhar para Bournonville em Copenhague, foi convidado a dançar em São Petersburgo a partir de 1841. Permaneceu na Rússia ensinando na Escola de Balé Imperial e Lubov Egorova foi uma de suas alunas.

⁸⁰ Carlotta Zambelli (1875-1968). Proveniente da Escola do Scala de Milão, foi contratada pela *Opéra de Paris* em 1894. Despediu-se do palco em 1930, e dedicou-se ao ensino, ocupando o cargo de diretora da *École de Danse de l'Opéra de Paris*, juntamente com Albert Aveline.

Figura 96 – Ghislaine Thesmar, Michaël Denard e corpo de baile em *La Sylphide*

Fonte: Levieux (cerca de 1971).

A reconstrução de *La Sylphide* de Philippe Taglioni tomou forma, inicialmente, como um filme. Em 1970 Lacotte fez contato com um diretor de televisão para propor a realização de um documentário sobre o bailado de Taglioni. Meses depois teve início uma série de longas discussões e negociações sobre o projeto e, em 1971, o entusiasmo de Lacotte pela pesquisa convenceu o diretor da televisão francesa, Pierre Deleuze, a concretizar essa reconstituição e filmá-la (BOISSEAU, 2013). Embora fosse um projeto para a linguagem televisiva, o coreógrafo fez questão de restaurar os efeitos de maquinaria, iluminação e a atmosfera ao gosto romântico, o mais próximo do que se imaginava ter sido a cena original. Um corpo de baile foi constituído por meio de audição e para os papéis dos protagonistas foram convidados Ghislaine Thesmar, primeira bailarina do *Ballet des Jeunesses Musicales de France*, e Michaël Denard, *Étoile*⁸¹ da *Opéra* (Figura 96). A *La Sylphide* de Taglioni reconstituída por Lacotte foi ao ar em 1 de janeiro de 1972 (LACOTTE, 2013a).

⁸¹ *Étoile* é o título mais alto que um bailarino pode alcançar na hierarquia da *Opéra* (FARO; SAMPAIO, 1989).

Após a exibição do filme, o diretor da Ópera de Paris, Bernard Lefort, propôs a Lacotte a montagem do bailado para sua companhia com os mesmos protagonistas. Ghislaine Thesmar dançou apenas duas performances e sua interpretação da Sílfielhe rendeu a nomeação de *Étoile* da *Opéra*. (BOISSEAU, 2013). Outros bailarinos importantes protagonizaram a obra na Opéra: Noëlla Pontois e Cyril Atanassoff, Christiane Vlassi e Attilio Labis, como também Jean-Pierre Franchetti e Rudolf Nureiev (LACOTTE, 2013a). Sobre a estreia mundial da sua reconstrução de *La Sylphide* de Taglioni na mesma Opéra de Paris que abrigara a montagem original de 1832, Lacotte deu o seguinte depoimento:

Certas obras possuem um caráter quase mágico. *La Sylphide* é uma delas. Nunca esquecerei a sua *première*. Aquelos instantes foram milagrosos. Não imaginava, até aquele momento, que o ballet renasceria, e em que circunstâncias. O estado de graça que reinava na sala era eloquente: *La Sylphide* de Taglioni conservava o mesmo impacto sobre o público. Entendi, então, que aquilo que eu havia começado tinha um sentido. Tive razão em acreditar e perseverar. Naquele ano de 1972, eu conheci a felicidade (MURACHCO, 1990, p. 9).

Figura 97 – Pierre Lacotte em ensaio de *La Sylphide* na Opéra National de Paris

Fonte: Icare / OnP (sem data).

Figura 98 – *La Sylphide* com o Ballet de l'Opéra de Paris

Fonte: Ann (2013).

A *Opéra* apresenta regularmente *La Sylphide* em Paris, mas também em suas turnês internacionais em Moscou, Leningrado, México, Atenas, Barcelona e Londres. Lacotte remontou *La Sylphide* em Novosibirsk, Buenos Aires, Roma, nos Estados Unidos para o Boston Ballet e em Nova Iorque, Praga, Monte Carlo, Verona, no Japão para o Tokyo Ballet, Rio de Janeiro, Nanci e Helsinque (LACOTTE, 2013).

5.2 O CORPO DE BAILE DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO (CBTMRJ)

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX Casas de Ópera foram construídas em cidades brasileiras, onde pequenos conjuntos se formaram para viabilizar a produção de espetáculos que vinham do exterior. A visita de companhias estrangeiras se tornou mais frequente depois da chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, e balés que fizeram sucesso na Europa, como *Giselle*, *Paquita* e *Excelsior*, foram encenados em palcos brasileiros, de 1842 ao final do século. Os eventos que marcaram o início da República e a chegada crescente de artistas famosos à

capital carioca, estimularam a construção de uma nova casa de espetáculos para atender às necessidades técnicas das companhias estrangeiras que se apresentavam na cidade. Assim, em 14 de julho de 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Figura 99) foi inaugurado, mas ainda não possuía seus corpos estáveis (CAMINADA, 1999).

Figura 99 – Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Fonte: Divulgação [...] (sem data).

Com o apoio de Mário Nunes, crítico teatral do Jornal do Brasil, a bailarina e pedagoga russa Maria Olenewa (Figura 100) inaugurou, em 11 de abril de 1927, uma escola de dança vinculada ao TMRJ. Em 1931, dois decretos do Prefeito Adolpho Bergamini oficializaram e sistematizaram as atividades da Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, conferindo-lhe a missão de formar bailarinos para compor as temporadas líricas do teatro e apresentar espetáculos de dança. Olenewa contribuiu para a criação do Corpo de Baile, em 1931, agregando-lhe alunos da escola nas apresentações de espetáculos. Em 1936 a companhia profissional foi oficializada, quando escola e Corpo de Baile se separaram definitivamente, mas Olenewa permaneceu ocupando a direção das duas instituições e em 1937 estreou a Primeira Temporada Nacional de Bailados (CAMINADA, 1999, THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

Figura 100 – Maria Olenewa (1896-1965)

Fonte: Theatro [...] (cerca de 1930).

Olenewa foi sucedida na direção do Ballet do Theatro Municipal (BTMRJ) por Vaslav Veltcheck (1897-1968)⁸² e depois por Yurek Shabelewski (1911-1993) em 1944. A temporada de 1945 é considerada pela crítica como uma das mais marcantes e brilhantes da história do BTMRJ. Foi dirigida por Igor Schwesoff (Figura 101) e trouxe a cena o segundo ato de *O Lago dos Cisnes*, *Les Sylphides* e balés do próprio Schwesoff, revelando diversos bailarinos brasileiros. Tatiana Leskova (Figura 102) dirigiu o Corpo de Baile em vários períodos: 1950-60, 1965-70, 1979-81 e 1987-90. Inaugurou uma nova etapa criando e remontando grandes balés e convidando coreógrafos e bailarinos de renome internacional. Eugênia Feodorova (1923-2007) a substituiu após sua gestão inicial, quando montou a primeira versão integral das Américas de *O Lago dos Cisnes*, encenada com um elenco inteiramente brasileiro. Willian Dollar (1907-1986), Helba Nogueira (1930-1998) e Vaslav Veltchck sucederam Feodorava na década de 60, quando se

⁸² As fontes divergem sobre essa sucessão: Caminada (1999) afirma que Olenewa acumulou os cargos de diretora da Escola de Dança e do Corpo de Baile até 1942, o site oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro credita a Veltchek a direção da companhia no período de 1939 à 1943, Faro e Sampaio (1989) o identificam nesse posto no ano de 1945, Portinari (1989) e Caminada (1999) citam o estoniano Yugo Lindberg como sucessor de Olenewa em 1942.

abateu um longo período de declínio para a companhia, encerrado pela chegada à direção artística, em 1981, de Dalal Achcar (Figura 103), posição que ocupou até 1987. Esta fase de restauração e grande desenvolvimento foi marcada por produções de excelente nível artístico e atuação de nomes importantes da dança mundial nos palcos do TMRJ (FARO e SAMPAIO, 1989; PORTINARI, 1989; CAMINADA, 1999, THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO).

Figuras 101, 102 e 103 – Igor Schwezoff (1904-1982), Tatiana Leskova (1922) e Dalal Achcar (1937)

Fonte da Figura 101: Skier (1940). Fonte da Figura 102: Theatro [...] (século XX).
 Fonte da Figura 103: Theatro [...] (cerca de 2000).

Em 1987 o Theatro Municipal foi transformado em Fundação e a Companhia dirigida novamente por Tatiana Leskova, de 1987 a 1990. A inclusão do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni, reconstruído por Pierre Lacotte, no repertório da companhia, foi uma de suas maiores realizações nesta última gestão. Após Leskova, ocuparam o posto apenas formalmente entre os anos de 1991 e 1995, Dennis Gray (1928-2006), Ana Botafogo (1957) e Nora Esteves (1948). Jean-Yves Lormeau (Figura 104) assumiu o posto de coordenador do BTMRJ, de 1996 a 1998, enriquecendo o repertório da companhia com obras de valor histórico e convidando professores reconhecidos pela excelência de seu trabalho (CAMINADA, 1999, THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

Figura 104 – Jean-Yves Lormeau (1952-2014)

Fonte: Aubert (sem data).

Dalal Achcar retornou como presidente da Fundação, em 1999, e empossou Gustavo Mallajoli como diretor da companhia. O período foi marcado por novas produções de coreógrafos consagrados, com destaque para *La Bayadère* e *O Lago dos Cisnes* de Natalia Makarova e *Romeu e Julieta* de Vladimir Vasiliev. Richard Cragun (1944-2012) assumiu em 2003 incorporando novas coreografias como *Onegin* de John Cranko. Sucederam Cragun, Fauzi Mansur (2005), Sérgio Marshall e Marcelo Misailidis (2006), Élio Bejani (2009), Sérgio Lobatto (2013) e desde 25 de agosto de 2015, Ana Botafogo e Cecília Kerche (Figura 105) compartilham a direção do CBTMRJ (THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

Professores, bailarinos e coreógrafos de prestígio internacional contribuíram para a formação do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e seu repertório, como Norman Thonson, George Skibine, Alexander Grand, Peter Wright, David Allen, Gilbert Mayer, Jacques Namont, Jaroslav Slavick, Márcia Haydée, Angelin Preljocaj, Débora Colker, Glen Tetley, David Parsons, Leonid Massine, Harald Lander, William Dollar, Alicia Alonso, Igor Youskevitch, Alicia Markova, Ivette Chauviré, Yurek Shabelevski, Hector Zaraspe, Frederick Ashton, Fernando Bujones, Yoko Morishita, Nina Verchinina, Serge Lifar, Bronislava Nijinska, entre muitos outros. A companhia revelou e consagrou artistas da dança nacional como Bertha Rosanova, Tamara Cappeler, Madeleine Rosay, Arthur Ferreira, Aldo Lotufo, Cecília Kerche,

Ana Botafogo, Nora Esteves, Norma Pinna, Marcelo Misailidis, Francisco Timbó, Roberta Marques, Helio Bejani, Aurea Hammerli, Claudia Mota, Paulo Rodrigues, Teresa Augusta, para citar alguns (CAMINADA, 1999; THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

Figura 105 – Cecília Kerche (1960) e Ana Botafogo (1957)

Fonte: Rónai (2016).

Figura 106– CBTMRJ no balé *Raymonda*

Fonte: Porto (sem data).

Atualmente a companhia é constituída por cerca de 120 profissionais distribuídos em diversas funções como direção artística, coordenação, ensaiador, assistente de ensaio, professor, bailarino, assistente administrativo, coreógrafo, assistente artístico, pianista, produtor, assistente de cenografia, médico e fisioterapeuta (THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

5.3 A MONTAGEM DA *LA SYLPHIDE* DE LACOTTE PARA O CBTMRJ

La Sylphide de Philippe Taglioni foi apresentado pela primeira vez no Brasil em 1848 no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, com Anna Trabattoni. Retornou à cidade em 1987, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dançado pelo Ballet do Teatro Colón de Buenos Aires, na versão de Pierre Lacotte reconstruída para o *Ballet de l'Opéra de Paris*, em 1972 (THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 1997).

A produção de *La Sylphide* para o TMRJ foi negociada em 1989 para estrear em 1990, período em que a direção do CBTMRJ foi exercida por Tatiana Leskova e a presidência da Fundação por José Carlos Barbosa. A intenção de Leskova era incorporar ao repertório da companhia a versão de Pierre Lacotte, uma reconstrução da *La Sylphide* de Philippe Taglioni, de 1832, de grande valor histórico e inédita no Brasil. Os ensaios começaram em fevereiro de 1990 e a estreia da temporada estava programada para início de abril (BOTAFOGO, 2006; BOTAFOGO, 2017).

Em 16 de março, um dia após Fernando Collor de Mello assumir a presidência do Brasil, foi anunciado e instituído oficialmente o Plano Brasil Novo, conhecido de fato como Plano Collor⁸³. O plano deflagrou uma crise cultural ao contribuir para o fim dos patrocínios subsidiados pela Lei Sarney (Lei no. 7.505, de 2 de julho de 1986), impactando imediatamente nos espetáculos com grande infraestrutura de produção (ARAÚJO, 1990). A chegada inesperada das medidas econômicas resultou no cancelamento das novas produções para a temporada de 1990 do CBTMRJ e abateu os ânimos da companhia, que já enfrentava sérios problemas internos. *La Sylphide*, com chancela do coreógrafo Pierre Lacotte, solistas da *Opéra de Paris* e patrocínio do Banco Francês e Brasileiro, era a montagem mais aguardada para aquela temporada e estava

⁸³ Tratava-se da implementação de um conjunto de reformas econômicas e planos que combinavam liberação fiscal e financeira com medidas radicais para estabilizar a inflação (WELCH; BIRCH; SMITH, 2004).

em andamento a quase dois meses sob a supervisão do próprio Lacotte, quando teve seus recursos financeiros congelados pelo Plano Collor e a estreia adiada (ARAÚJO, 1990).

Botafoogo (2006; 2017) relembra que, ao retornar para o Brasil no final de março, após uma estada nos Estados Unidos, deparou-se com tal situação. Ela não estava escalada para dançar a primeira temporada de *La Sylphide*, que estrearia em 10 de abril, uma vez que se afastara da companhia por seis meses em proveito de uma bolsa de estudos em Nova Iorque. Com o adiamento da temporada para o segundo semestre de 1990, que seria retomada tão logo a verba do patrocínio fosse liberada, Ana Botafoogo foi escala para o papel da Sílphide juntamente com o primeiro bailarino do CBTMRJ, Paulo Rodrigues, como o protagonista James. Os ensaios prosseguiram sem interrupção até o início de abril, quando aconteceu o ensaio geral e a produção ficou pronta com todos os elementos: figurinos, cenários, música, iluminação e coreografia, supervisionados de perto pelo próprio Lacotte (MUGGIATI, 1990; TRINDADE, 1990; BOTAFOGO, 2006, 2017).

Figura 107 – CBTMRJ no segundo ato de *La Sylphide*

Fonte: Theatro [...] (1990).

A primeira temporada no TMRJ aconteceu nos dias 28 de agosto a 14 de setembro de 1990⁸⁴ com a participação dos solistas da *Opéra de Paris*: Elisabeth Platel como a Sílfiide, Manuel Legris como James (Figura 108) e Delphine Moussin como Effie. A orquestra do TMRJ foi comandada pelo francês Michel Queval, regente da *Opéra de Paris*. O elenco principal brasileiro também foi integrado por Nina Farah e Aurea Hammerli como Effie, Antonio Gaspar e Dennis Gray como Madge, Hélio Bejani e Rodolfo Rau como Gurn e Irene Orazen como a Mãe (ARAÚJO, 1990; MUGGIATI, 1990; TRINDADE, 1990; THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 1990; BOTAFOGO, 2006, 2017).

Figura 108 – Elisabeth Platel e Manuel Legris no primeiro ato de *La Sylphide*

Fonte: Moraes (sem data).

No processo de montagem, Lacotte contou com a colaboração de um assistente e ensaiadores do CBTMRJ. Botafogo (2017) revelou que o coreógrafo francês estabeleceu uma relação de trabalho muito boa com a companhia e acrescentou:

⁸⁴ Informação obtida em chamadas publicitárias nas edições 122, 137 e 140 do ano de 1990 do Jornal do Brasil. Disponíveis em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corpo%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corpo%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro>

Acesso em: 10 jul. 2017.

Ele era muito enérgico, muito exigente, não admitia nada fora da música. Se algo estivesse fora da música ele parava o ensaio e recomeçava porque tinha que ser absolutamente perfeito. Foi por causa desta exigência que nosso Corpo de Baile executou a obra muitíssimo bem. [...] Ele foi muito enérgico comigo e considero uma bênção esse encontro com ele (BOTAFOGO, 2017, p. X).

O segundo ato, com sua precisão técnica, exige uma companhia igual, bastante uniforme. Os desenhos tem que ser superprecisos. A disciplina demonstrava o rigor dos ensaios comandados por Pierre Lacotte e acompanhados tão bem por Eliana Pantoja e Denis Grey (ARAÚJO, 1990, p. X).

Figura 109 – Ana Botafogo e Paulo Rodrigues no primeiro ato de *La Sylphide*

Fonte: Divulgação (sem data).

Clausulas do contrato de patrocínio concediam os direitos de montagem da obra ao TMRJ pelo prazo de dez anos e previam uma turnê por capitais brasileiras, integrada por cerca de 80 bailarinos, orquestra do TMRJ e 45 profissionais da produção e da técnica. Ricardo Mena Barreto, gerente de propaganda do Banco Francês e Brasileiro, esclareceu que o objetivo do patrocinador era realizar um projeto de dança integrado, unindo valores nacionais e internacionais e marcado por uma forte ação cultural. *La Sylphide* teve três apresentações em São Paulo, duas em Belo Horizonte e duas em Brasília, sempre encabeçadas pelo elenco principal de bailarinos

franceses. Quando a produção retornou ao TMRJ, nos dias 22, 23 e 25 de setembro⁸⁵, Ana Botafogo, Paulo Rodrigues (Figura 109) e Aurea Hammerli assumiram definitivamente a liderança do elenco principal (ARAÚJO, 1990; TRINDADE, 1990; BOTAFOGO, 2017).

Durante a turnê por São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, a maior preocupação da produção foi com os elementos técnicos. Os palcos dos teatros onde *La Sylphide* foi encenado eram sempre menores do que o do TMRJ, demandando adaptações na cenografia e principalmente nos mecanismos de efeitos especiais, abundantes nessa produção. Atenção especial foi dispensada aos dispositivos que simulavam o voo das sílfides no segundo ato (Figura 110), suspendendo pequenos grupos de bailarinas no ar por cabos de aço. Para garantir a segurança do elenco, um ensaio técnico sempre precedia o ensaio do balé. Dennis Grey, diretor interino do CBTMRJ que sucedeu Tatiana Leskova, realizava os testes de voo. Ele era um senhor de estatura pequena como as bailarinas, mas de peso superior, fato que abonava o sucesso dos testes (BOTAFOGO, 2017).

Figura 110 – O voo das sílfides na cena V do ato II de *La Sylphide*

Fonte: Leiber (sem data).

⁸⁵ Datas obtidas partir de Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Programa, ano 6, n°. 751, 21 de setembro de 1990.

Disponível

em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corpo%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro>.

Acesso em: 15 maio 2019.

No ano de 1997, *La Sylphide* ganhou nova temporada no TMRJ nos dias 7, 8 e 9 de novembro. Pierre Lacotte retornou ao Rio de Janeiro para a remontagem, trazendo Elisabeth Platel como sua assistente. Ana Botafogo e Paulo Rodrigues foram novamente escalados para interpretar o casal protagonista e, desta vez, dividiram os papéis com Fernanda Diniz, Teresa Augusta e Francisco Timbó. No papel de Effie, revezaram-se as bailarinas Teresa Augusta e Renata Versiani. A regência da orquestra do TMRJ estava sob a responsabilidade do italiano Alessandro Sangiorgi. Na ocasião, o francês Jean-Yves Lormeau (Figura 111) ocupava a coordenação artística do CBTMRJ (RUBIN, 1997). Esta montagem retornou aos palcos do TMRJ pela última vez na temporada de 1998, nos dias 23, 24, 25 e 26 de julho de 1998 e foi assinada por Elisabeth Platel (MENEZES, 1998).

Figura 111 – Jean-Yves Lormeau e Teresa Augusta em ensaio de *La Sylphide* no TMRJ

Fonte: Teatro [...] (1997a).

Figuras 112 e 113 – Primeiras bailarinas do TMRJ em ensaio de *La Sylphide*

À esquerda, Ana Botafogo e Sônia Villela. À direita e no primeiro plano, Fernanda Diniz.

Fonte das Figuras 112 e 113: Theatro [...] (1997b).

5.4 A PESQUISA DE CAMPO

NA FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

No dia 20 de março de 2017 o pesquisador se reuniu com Ana Botafogo (Figura 114), primeira bailarina e diretora do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para apresentar seu projeto de pesquisa e requerer uma visita de coleta de dados na Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ana Botafogo estava em São Paulo participando dos ensaios de H.U.L.D.A., espetáculo comemorativo dos quarenta anos de atividades da Cisne Negro Cia. de Dança, e o encontro aconteceu na sede da companhia paulistana. A receptividade do projeto de pesquisa foi imediata. A diretora do CBTMRJ fez contato telefônico com a secretária do presidente da Fundação, explicou as intenções do pesquisador e solicitou orientações para a formalização da autorização do pedido de coleta de dados. Uma carta de apresentação deveria ser encaminhada aos Srs. André Lazaroni e Ciro Pereira, respectivamente presidente e vice-

presidente da Fundação, com cópia para Ana Botafogo. A reunião foi concluída com troca de contatos entre o pesquisador e a bailarina e a promessa de que ela estaria atenta aos trâmites burocráticos para a aprovação da visita de coleta de dados.

Figura 114 – Ana Botafogo e o pesquisador no primeiro contato do dia 20 de março de 2017

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A solicitação para a coleta de dados foi encaminhada por e-mail ao presidente da Fundação no dia 30 de maio. A confirmação se deu em 23 de junho por meio de um e-mail da Sra. Bárbara Lima, diretora operacional do TMRJ, no qual solicitava que o pesquisador contatasse o Sr. Manoel Puoci, diretor da Central Técnica de Produções do TMRJ (CTP), para agendar a visita ao acervo. As tratativas com Sr. Manoel Puoci aconteceram de forma rápida e eficiente e a agenda de visita à Fundação foi organizada para o período de 10 a 14 de julho.

A manhã do dia 10 foi dedicada à visita ao Centro de Documentação da FTMRJ (CEDOC/FTMRJ), instalado no prédio do teatro. A Sra. Fátima Cristina Gonçalves, chefe do CEDOC, informou que havia apenas dois documentos existentes em seu departamento sobre a produção de *La Sylphide*: um programa da temporada de 1990 e uma foto de Ana Botafogo como a Sílphide. Ela comentou que possivelmente a CTP poderia disponibilizar uma quantidade significativa de documentos para a pesquisa. Uma pesquisa na hemeroteca da Biblioteca Nacional ocupou todo o período da tarde. Notas, chamadas publicitárias e artigos foram encontrados no acervo digitalizado do Jornal do Brasil, no período de 1990 a 1999, possibilitando a criação de

uma cronologia completa das temporadas do balé, um quadro geral do elenco principal em cada uma delas e alguns detalhes de produção. Dados que posteriormente foram confirmados e complementados pelas informações obtidas nas entrevistas com os profissionais envolvidos na montagem da obra.

A Central Técnica de Produções do TMRJ⁸⁶, incrustada na Favela do Guarda, em Inhaúma, bairro da zona norte do Rio, foi visitada no dia 11, no turno da manhã. Sr. Manoel Puoci (Figura 115), que acompanhou toda a visita às instalações, informou que a Sra. Antônia Machado Fonseca⁸⁷, supervisora de figurinos da CTP na ocasião da primeira produção de *La Sylphide*, era falecida e que a Sra. Irani Rodrigues⁸⁸ (Figura 115) dispusera-se a colaborar com a pesquisa.

Figura 115 – O Pesquisador, Sra. Irani Rodrigues e Sr. Manoel Puoci durante visita à CTP do TMRJ

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

⁸⁶ A CTP do TMRJ, inaugurada em 1977, “executa e produz todos os elementos cênicos da programação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dando o suporte à montagem de espetáculos, exposições e outros eventos de natureza cultural do âmbito da fundação”. É uma referência nacional na produção de cenários, figurinos e adereços para espetáculos, mas há alguns anos sua infraestrutura está afetada pela redução no quadro de profissionais e falta de disseminação dos conhecimentos técnicos. Um projeto da Secretaria de Estado de Cultura amparado pela iniciativa privada prevê a construção de uma nova CTP, totalmente revitalizada, na região portuária do Rio de Janeiro, batizada de Fábrica de Espetáculos (ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2019).

⁸⁷ O nome da Sra. Antonia Machado Fonseca consta na ficha técnica do programa da temporada de *La Sylphide* de 1990 como a supervisora de figurinos da CTP e a intenção do pesquisador era de entrevistá-la.

⁸⁸ Irani de Alvarenga Rodrigues é Bacharel em Indumentária pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e atuou como supervisora de figurinos, adereços de figurinos, costura, chapelaria, lavanderia, perucaria e alfaiataria da CTP do TMRJ no período de fevereiro de 1983 à março de 1990 (RODRIGUES, 2017).

Figuras 116 e 117 – O guarda-roupa de *La Sylphide* na sala de costura da CTP do TMRJ

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Sra. Irani localizou o guarda-roupa de *La Sylphide* no setor de costura⁸⁹ da CTP (Figuras 116 e 117) e separou os trajes da personagem Sílfige, identificados com os nomes de Ana Botafogo e Tereza Augusta. Após uma sessão de fotos dos trajes montados em manequins, seguiu-se uma entrevista gravada com a Sr. Irani⁹⁰, na qual descreve o processo de construção dos figurinos da Sílfige. Sr. Manoel Puoci examinou os arquivos do acervo da CTP em busca de documentos sobre a produção do guarda-roupa de *La Sylphide*, encontrando apenas uma foto do traje da Sílfige identificada como LA053 (Figura . Sr. Irani Rodrigues revelou que a ficha técnica e os demais documentos relacionados ao desenvolvimento dos figurinos do balé se perderam em uma enchente que inundou a CTP, ocorrida no bairro do Inhaúma na década de 90.

Figura 118 – Foto do traje da Sílfige do acervo da CTP do TMRJ

Fonte: Central [...] (sem data a).

⁸⁹ O setor de costura é uma sala com aproximadamente 56 m², no passado equipado e operante como um ateliê de costura. Atualmente está desativado e desprovido do maquinário, abrigando o acervo de figurinos de óperas e balés do TMRJ. Um ateliê de costura, com infraestrutura menor está instalado no prédio do Theatro Municipal para atender às produções em cartaz.

⁹⁰ A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

No período de 11 a 14 o pesquisador trabalhou no edifício anexo⁹¹ do TMRJ, realizando registros em fotos, desenhos e anotações dos detalhes técnicos e construtivos dos trajes da Sílfiide, fornecidos pela CTP. Os trabalhos aconteceram no terceiro andar, onde funcionam as instalações do CBTMRJ, em uma mesa instalada no canto do corredor principal de acesso às salas de balé (Figura 119).

Figura 119 – Terceiro andar do prédio anexo do TMRJ

Mesa instalada no corredor do terceiro andar do prédio anexo do TMRJ, onde o pesquisador realizou a coleta de dados sobre o traje de cena da Sílfiide.

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

No dia 13, no período da tarde, Ana Botafogo concedeu entrevista ao pesquisador, relatando aspectos gerais da produção de *La Sylphide*, bem como detalhes de sua atuação como bailarina e coordenadora da divisão de dança nas temporadas de 1990, 1997 e 1998.

⁹¹ O edifício anexo, situado na Av. Almirante Barroso, 14-16, foi inaugurado em 1997 e abriga salas de ensaios para o coro, orquestra sinfônica e balé, escola de bailados, bilheterias, parte administrativa e a Sala Mário Tavares (SAMPAIO, 2018; THEATRO [...], 2019).

5.5 O TRAJE DE CENA DA SÍLFIDE DO ACERVO DO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

O guarda-roupa do balé *La Sylphide*, na versão de Pierre Lacotte, foi recriada pelo *designer* Michel Fresnay⁹² (Figura 120) a partir dos croquis dos figurinos de Eugène Lami, criados para a produção original de Philippe Taglioni, de 1832, e estreada no *Théâtre de l'Académie Royale de Musique* (BLIN, 2013).

Figura 120 – Michel Fresnay (1931-2016)

Fonte: Mathieu-Bouillon (sem data).

⁹² Michel Fresnay foi um cenógrafo e figurinista francês que atuou por 45 anos na França, Estados Unidos, Itália e Alemanha, criando para o teatro, ópera, balé, cinema, televisão, musical e shows de música (MATHIEU-BOUILLON, 2008?). Foi indicado por três vezes ao prêmio Molière e em 1987 ao Emmy Award (LINKEDIN, 2018).

A recriação dos figurinos de Fresnay, desenvolvida inicialmente para a estreia de *La Sylphide* na televisão francesa, em 1972, foi incorporada à chancela de Lacotte nas montagens posteriores da obra por todo o mundo. Na produção do CBTMRJ, em 1990, ele foi confeccionado pelo setor de costura da CTP do TMRJ, com base nos croquis e nos documentos técnicos de construção dos figurinos encaminhados a este setor (LESKOVA, 2017). Estes documentos foram extraviados em uma enchente que atingiu a CTP do TMRJ no ano de 1998 e que comprometeu parte do seu acervo (informação verbal) ⁹³. O processo de desenvolvimento das peças foi supervisionado pessoalmente por Lacotte (LESKOVA, 2017).

Figura 121 – Ghislaine Thesmar e Michael Denard na primeira montagem de *La Sylphide*, de Lacotte

Fonte: Levieux (sem data).

⁹³ Informação fornecida pela Sra. Irani Rodrigues, supervisora de figurinos da CTP do TMRJ, em conversa informal e confirmada pelo Sr. Manoel Puoci, diretor da CTP.

Ana Botafogo relatou as dificuldades iniciais com o figurino da Sílfiide (Figura 122):

Lembro quando o vesti pela primeira vez porque era bastante longo, diferente, por exemplo, do tutu de *Les Sylphides* ou *Giselle*. Este comprimento mais longo fazia muita diferença para nós, por exemplo, quando fazíamos *demi-plié* tínhamos que testar para a saia não tocar o chão. Foi muito difícil para o bailarino manusear o figurino porque ele tinha uma saia de seda muito fina que escorregava. Nós levamos um tempo para nos acostumar (BOTAFOGO, 2017).

Figura 122 – Ana Botafogo em *La Sylphide* de Lacotte

Fonte: Central [...] (sem data b).

Sobre o figurino da cena final do segundo ato e o dispositivo que aciona a queda das asas, ela relembra:

Eu só trocava o figurino para a cena final. Era uma troca bastante rápida. A única questão é que não se podia tocar no fio de nylon senão a asinha caía. Ela já vinha colocada. Nós fizemos muitos testes porque tinha que ser de uma forma delicada, quando eu fosse puxar o fio de nylon com uma pérola presa na ponta, que era uma maneira da gente achar esse fio de nylon, mas que no palco se torna imperceptível (BOTAFOGO, 2017).

6 ANÁLISE E CONCLUSÃO

6.1 ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 1

Que se pode depreender de uma análise do traje da Sílfi de do balé La Sylphide de Philippe Taglioni recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, buscando identificar os aspectos formais do design e os elementos técnico-construtivos do desenvolvimento da peça, tais como materiais, traçado de modelagem e acabamentos?

O traje e partes do traje da Sílfi encontrados no acervo da Central Técnica de Produção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CTP do TMRJ) e utilizados nesta análise são os seguintes:

- a) um traje principal completo, identificado com o nome de Ana Botafogo;
- b) uma saia/tutu avulsa, identificada com o nome de Ana Botafogo. Supostamente parte do traje usado na cena V do ato II. O corpete desse traje não foi encontrado;
- c) um corpete do traje usado na cena V do ato II identificado com o nome de Teresa Augusta. A saia/tutu desse traje não foi encontrada;
- d) dois pares de asas: um par do traje principal, um par do traje da cena V do ato II.

Por estar completo, o traje principal usado por Ana Botafogo foi eleito como objeto de estudo primário, de referência, bem como a saia/tutu avulsa e o par de asas do traje principal. O corpete do traje da cena V do ato II usado por Teresa Augusta foi usado para análise do sistema mecânico com seu respectivo par de asas.

O traje da Sílfi, do acervo da CTP do TMRJ (Figuras 123, 124 e 125), foi confeccionado em organza de seda pura na cor branca e é composto por duas partes: corpete e saia; esta última conhecida na tradição da dança clássica como tutu romântico. O corpete é bem ajustado ao corpo e desce até a linha da cintura. O decote em arco largo e as mangas bufantes ampliam a linha dos ombros, contrastando com a fita de cetim azul na extremidade inferior, que marca e destaca a pequena circunferência da cintura. As pregas em desenho de “V” recobrem toda a extensão vertical da parte da frente do corpete, alongando sua forma cônica. Um pequeno buquê de flores no centro do decote e pérolas nos punhos das mangas decoram a peça. Nas costas, o decote é mais profundo e um par de pequenas asas está fixado na altura das omoplatas.

Figuras 123, 124 e 125 – Corpete e tutu do traje da Sílfi de do acervo da CTP do TMRJ

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O tutu tem a forma de sino: ajustado na cintura por um cós e amplo na extremidade inferior. Ele desce até a altura do meio da perna, abrindo-se em camadas translúcidas de babados de tule e uma sobressaia de seda.

A silhueta do traje completo (Figuras 126 e 127) é o de uma ampulheta: alarga na linha dos ombros, afunila na linha da cintura para voltar a expandir na borda inferior do tutu. A predominância da cor branca no figurino é rompida discretamente pelos verdes das folhas do buquê no decote, o azul pálido da fita de cetim na cintura e o furta-cor das penas de pavão que ornamentam as asas.

Figuras 126 e 127 – Traje completo da Sílfi de do acervo da CTP do TMRJ

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O corpete é estruturado com uma base de tecido de algodão na cor branca, “uma tricoline de uma qualidade que não existe mais. Ela foi usada dupla para ficar encorpada, firme e não ficar transparente” (RODRIGUES, 2017). Por se tratar de uma fibra natural, 100% algodão, a tricoline favorece o conforto térmico e a absorção do suor durante a execução do balé, bem como proporciona conforto tátil em contato direto com a pele da bailarina.

A modelagem da parte da frente (Figura 128) tem design simétrico. A parte central foi cortada em fio reto (figura 128: A) e as duas laterais em viés (Figura 128: B). O decote raso se assemelha a um arco amplo que se abre no colo. A borda inferior está 1 cm abaixo da linha da cintura nas laterais e desce na direção do meio centro na forma de um V. As cavas estão incompletas, reduzidas à curvatura inferior, abaixo da axila. Há dois recortes simétricos no sentido vertical que cruzam a linha do busto, passando pelos mamilos. Os pespontos ao longo do decote e da borda inferior correspondem às costuras que prendem os vieses no avesso da peça. Os pespontos na vertical indicam as posições das bainhas das barbatanas localizadas no centro

frente, costuras do busto e laterais. Duas alças de elástico chato com 7 mm de largura auxiliam na sustentação da peça. Estão fixadas no lado avesso: na frente sobre as costuras do busto e nas costas sobre as pences.

Figuras 128 e 129 – Desenho técnico da frente e das costas da base do corpete

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

A modelagem da parte das costas (Figura 129) também tem design simétrico e foi toda cortada em fio reto. O decote em arco é mais profundo do que o da parte da frente, descendo até a altura da extremidade das omoplatas. O desenho da borda inferior segue paralelo e abaixo 1 cm da linha da cintura. Semelhante à frente, as cavas estão incompletas, reduzidas à curvatura inferior, abaixo da axila e sobem até a altura da linha da entrecostas. Há duas pences simétricas no sentido vertical em toda a extensão da parte de trás. Entre elas está a abertura que permite vestir a peça, localizada no meio costas. Os pespontos ao longo do decote e da borda inferior correspondem às costuras que prendem os vieses no avesso da peça e os pespontos na vertical, posicionados nas costuras laterais, indicam as posições das bainhas das barbatanas.

O corpete, confeccionado com duas camadas de organza de seda pura na cor branca, está fixado em vários pontos à base de tricoline, que lhe serve de estrutura e atua como um forro.

Figuras 130 e 131 – Desenho técnico da parte da frente e das costas do corpete

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

Seis pregas, três de cada lado, ocupam toda a extensão vertical na parte da frente do corpete, de maneira simétrica (Figuras 130 e 132). Abrem-se na forma de um V desde a borda inferior até o decote. Estão voltadas para o meio frente, medindo 2 cm de largura na extremidade inferior e 2,5 cm no decote. Na extremidade inferior, as duas pregas centrais estão separadas pela medida de 3 cm e na linha do decote, por 10 cm. Um pesponto na borda das quatro pregas centrais as mantém presas à base, desde a parte inferior até a altura do busto. A terceira prega de cada lado, a externa, mais próxima à lateral, tem uma costura interna até a altura do busto, como as demais. Do busto até o decote, todas as pregas estão soltas.

Figura 132 – Pregas do corpete

No centro do decote há um arranjo de flores brancas e folhas verdes (Figuras 133 e 134) confeccionado em tecido e ornado com pistilos de pérola branca. O buquê ocupa uma área de aproximadamente 7 cm x 7 cm entre as pregas centrais. Pontos de costura de mão com linha de pesponto branca prendem juntos buquê, corpete e base de tricoline.

Figuras 133 e 134 – Buquê do corpete

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A manga bufante (Figura 135) é composta por duas camadas de organza de seda branca; entre elas há uma terceira de filó branco, com a finalidade de estruturar e dar volume à manga. As camadas de organza apresentam medidas diferentes para a linha do meio da modelagem da peça: a do lado direito, externa, tem 19,5 cm, enquanto a interna possui 17,5 cm. Uma diferença de 2 cm que, associada ao franzido, justifica o volume evidenciado na parte superior da manga, em particular próximo ao punho, aproximadamente entre a linha da frente e do cotovelo. A costura das cavas une o corpete, a base de tricoline e a cabeça da manga. A costura da cabeça da manga a cava prende O punho tem 1,5 cm de largura; é semelhante a uma bainha com três camadas de organza e pespontado nas duas extremidades. Um elástico chato está embutido entre a segunda e a terceira camadas, ajustando o punho à circunferência do braço. O punho é ornamentado por duas fileiras de pérolas brancas (Figuras 135 e 136), cada fileira contendo 18 delas.

Figura 135 – Manga vista pela parte da frente

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figura 136- Vista lateral da manga com volume

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A modelagem da cabeça da manga (Figura 137) é muito particular: as curvaturas situadas entre a linha da frente e a linha da costura e a linha do cotovelo e a linha da costura estão voltadas para cima. Esta adição de medidas na região das axilas proporciona uma amplitude maior de movimentos dos braços, permitindo à bailarina erguê-los sem deslocar o corpete para cima.

Figura 137 - Diagrama da manga

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

Um debrum (Figuras 138, 139 e 140) composto por uma fita de cetim de algodão azul e uma camada dupla de organza tunil⁹⁴ branca, contorna toda a borda inferior do corpete.

Figuras 138, 139 e 140 – Debrum frente, costas e completo

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

⁹⁴ Tecido de poliamida leve, fino e transparente, tipo rede, semelhante ao tule, com malha poligonal (descrição do pesquisador).

A fita de cetim tem 4 cm de largura. Na parte da frente, está dividida em duas metades sobrepostas no meio centro: o lado esquerdo sobre o direito. Cada metade possui uma pence que se aprofunda em direção às extremidades dianteiras da fita, reduzindo gradualmente a medida da largura, até alcançar 1,5 cm na parte mais estreita, um apêndice que se projeta em diagonal descendente para o lado direito. Na parte de trás, está dividida em duas metades pela abertura do meio costas e preserva a largura original de 4 cm. Irani Rodrigues revelou que “podemos modelá-la com o ferro de passar. Ela cede e faz essa curva. Com o cetim sintético não é possível fazer essa curva” (RODRIGUES, 2017).

O debrum de organza tunil está preso à fita de cetim, projetado 5 mm para além de suas bordas superior e inferior, assemelhando-se a uma moldura e replicando seu contorno em toda a extensão da fita.

Duas pences nas costas com 10 cm de comprimento (Figura 141) são responsáveis pelo ajuste nas costas. O pesponto que margeia sua borda prende o corpete à base de tricoline. Dois matelassês (Figuras 141 e 142) de 2 cm de largura com quatro linhas de pespontos verticais seguem paralelos por toda a extensão de cada uma das bordas da abertura do meio costas. Estes pespontos também unem o corpete à base de tricoline e atuam como reforço para a fixação dos colchetes, no lado avesso.

Figuras 141 e 142 - Direito e avesso do corpete, mostrando as pences, o matelassê no meio costas e os colchetes

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Os colchetes de gancho niquelados são em número de cinco e medem 2,1 cm de comprimento. Estão distribuídos em toda a borda da abertura da parte de trás, no meio costas, em intervalos regulares. No figurino de Ana Botafogo (Figura 142), estão dispostos de forma alternada: colchete-macho, colchete-fêmea, colchete-macho, colchete-fêmea, colchete-macho. No figurino de Tereza Augusta (Figura 145), os colchetes-fêmea estão do lado esquerdo e os machos no direito.

Sobre os colchetes, Irani Rodrigues esclarece:

Eles não existem mais. Nós temos uma dificuldade enorme com os colchetes. Estes eram os maiores que nós tínhamos, eram da Corrente, mas não se fabricam mais. Um produto muito usado em [figurinos de] teatro e cinema. Perfeitos para se usar em tutus e jaquetas (RODRIGUES, 2017) ⁹⁵.

Alças de linha na cor branca, dispostas em uma fileira do lado esquerdo do matelassê do meio centro (Figura 143: A, B, C, D, E, F), fazem o ajuste do corpete quando a peça é usada por duas ou mais bailarinas que revezam o mesmo papel e possuem medidas de circunferência de busto e/ou cintura diferentes. Este recurso foi encontrado no figurino da cena final do segundo ato, identificado com o nome da bailarina Tereza Augusta.

Figura 143 - Parte das costas do corpete usado por Tereza Augusta

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

⁹⁵ Trecho da entrevista transcrita no Apêndice A desta dissertação.

No meio costas há um patê ou *patte*⁹⁶ (Figuras 144, 145 e 146: A) inserido por trás da borda esquerda da abertura, medindo 13,5 cm de largura e 22 cm de altura. Confeccionado com camada dupla de tricoline de algodão branca e forrado no lado direito com organza de seda branca. Está reforçado por um matelassê de linhas verticais de pesponto e decorado na borda inferior com debrum igual ao do corpete.

Figuras 144, 145 e 146 - Patê ou *patte* visto pelos lados direito e avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

⁹⁶ Do francês pata, lingueta, carcela (Fontes: <https://www.linguee.com.br/frances-portugues/traducao/patte.html> e <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/patte>).

A circunferência incompleta das cavas da base de tricoline é inteirada por uma alça de elástico chato com 1,5 cm de largura encapsulada em uma bainha de organza de seda. A alça de elástico e a bainha são presas ao ombro do corpete de organza por três alças de linha branca (Figuras 147 e 148).

Figuras 147 e 148 - Ombro do corpete visto pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

As três alças de linha (Figuras 149 e 150) estão distribuídas da seguinte forma: uma no centro superior da cava, nivelada com a linha do ombro; as outras duas estão à meia distância desta e a base de tricoline, uma na frente e outra nas costas do ombro. Suas extremidades se prendem à borda de costura da cava e à bainha do ombro do corpete. O elástico, levemente tensionado, permite aos ombros da peça expandir e contrair, proporcionando liberdade de movimentos dos braços e sustentação das mangas. Irani Rodrigues (RODRIGUES, 2017) complementa que tal sistema mantém o ombro do corpete sempre justo ao corpo, evitando que caia, uma vez que o suor da transpiração da bailarina durante os espetáculos faz o tecido ceder com o tempo.

Figuras 149 e 150 - Posicionamento das alças de linha no ombro visto pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O corpete é estruturado por cinco barbatanas de metal espiraladas e flexíveis de 5 mm de largura (Figuras 151, 152, 153 e 154). Elas estão distribuídas da seguinte forma: uma no meio centro, a cerca de 8 cm abaixo do decote, duas nas costuras do busto, logo abaixo do bojo do seio e duas nas costuras laterais, aproximadamente a 4 cm abaixo da cava. Não há barbatanas nas costas.

Figura 151 - Avesso do corpete com a localização das barbatanas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figura 152 - Modelo de barbatanas de metal espiraladas e flexíveis, usadas na confecção do corpete

Fonte: Roma [...] (2019).

Irani Rodrigues (RODRIGUES. 2017) explica que são usadas no mínimo cinco barbatanas para deixar a peça estruturada. Embora, duas possam ser acrescentadas nas costas, distantes cerca de 3 cm de cada lado da abertura do meio costas, geralmente são excluídas porque a maioria das bailarinas se queixa de que elas machucam.

Figura 153 - Avesso do corpete com detalhe das barbatanas da frente

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

As barbatanas foram encapadas com tricoline e inseridas em bainhas de viés, também de tricoline, costuradas na base do corpete. Nas remontagens do balé de 1997 e 98 os figurinos passaram por reparos. Algumas barbatanas da produção de 1990 foram substituídas por novas e presas com ponto pé-de-galinha (RODRIGUES, 2017), como é possível observar na Figura 154. Este procedimento evitou o desmonte dos corpetes para o restauro das bainhas.

Figura 154 - Averso do corpete mostrando barbatanas restauradas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O decote da base de tricole, no avesso da frente e costas, foi arrematado com viés de tricoline branca de 1,2 cm de largura, pespontado nas bordas. O mesmo acabamento foi dado em toda a extensão da borda inferior da base, aqui com um viés de 18 mm de largura.

Para as remontagens de 1997 e 98 foi adicionado um elástico chato no avesso do decote da frente, preso ao viés por ponto pé-de-galinha (Figura 155). Ele tem a função de regulador, restaurando o ajuste fino do decote ao corte da bailarina (RODRIGUES, 2017).

Figura 155 - Avesso do corpete mostrando o elástico do decote frente

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Base e corpete estão unidos pela borda inferior, pespontos das pregas da parte da frente da organza, costuras das cavas e meio costas.

Uma bainha de 8 mm de largura e arrematada por um pequeno zig-zag dá o acabamento em todo o contorno do decote do corpete de organza (Figura 156).

Figura 156 - Detalhe da bainha do decote do corpete visto pelo lado direito

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Na parte de trás do corpete há um par de pequenas asas (Figuras 157 e 158).

Figuras 157 e 158 - Vista de perfil e meio perfil das asas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Há duas versões para as asas do figurino da Sílfiide:

- a) uma fixa, costurada no corpete; encontrada no traje principal, usado nos atos I e II (Figuras 157, 158 e 160).
- b) outra removível, encontrada em um traje especialmente confeccionado para a cena V do ato II (Figura 167). Este, idêntico em *design* ao traje principal, no entanto, dotado de um dispositivo mecânico que permite à bailarina destacar as asas de forma muito sutil, sem que o público perceba, ocasionando o efeito da perda das asas da Sílfiide, na cena final do segundo ato.
- c) As duas versões da asa são confeccionadas em tela de nylon branca, semelhante à usada em chapelaria ou tela de mosquiteiro (Figura 159). Um zig-zag arremata todo o contorno da tela e uma armação de metal lhe proporciona estrutura de sustentação. Uma pena de pavão ornamenta as faces da asa, encobrendo a armação de metal (Figuras 156 e 160).

Figura 159 - Diagrama das asas fixas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

A base de metal retangular da asa fixa mede 2,5 cm x 5 cm e está costurada no lado direito do corpete 4 cm abaixo da linha do decote das costas e 3,5 cm da abertura do meio costas (Figura 160).

Figura 160 - Base retangular da asa fixa

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O dispositivo que prende e libera as asas do traje da Sílfi de da cena V do ato II é composto por três peças, pequenas chapas de metal pintadas de branco e que se encaixam, formando um sistema semelhante ao de uma guilhotina. Para efeito de análise, vamos denominá-las como A, B e C.

A peça A (Figura 161) mede 5,4 cm de altura, 3,8 cm na base e 5,5 cm na parte superior. Ela está costurada no corpete pelos quatro orifícios circulares encontrados em cima e em baixo da peça e é a base do dispositivo na qual as demais peças se encaixam. As bordas laterais estão dobradas para frente, formando duas canaletas onde se aloja e desliza a peça B (Figura 162). A abertura retangular central é uma guia para a lingueta da parte posterior da peça B.

Figuras 161 e 162 - Peças A e B do dispositivo das asas do traje da Sílfi de da cena V do ato II

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A peça B mede 5 cm de altura por 3,5 cm de largura. Está encaixada nas canaletas laterais da peça A, o que possibilita seu deslocamento para cima e para baixo como uma lâmina de guilhotina (Figuras 163 e 164). A lingueta longa que se dobra para trás se insere na abertura central da peça A, limitando o movimento vertical da peça B. As duas pequenas linguetas que se dobram para frente, na parte inferior, sustentam a base da asa.

Figuras 163 e 164 - Encaixe das peças A e B

Um fio de nylon, preso no orifício superior da peça B, aciona seu deslocamento. O fio contorna o decote das costas, passa pelos ombros e desce até o meio frente, nos dois lados do corpete, de forma simétrica. Onze alças de linha branca, de cada lado, prendem o fio ao corpete de forma que ele possa deslizar ao ser puxado. Um par de pérolas está preso ao nylon na parte da frente, próximo à extremidade, permitindo que a bailarina as localize pelo tato, acione o sistema, puxando o nylon para baixo e solte as asas (Figuras 165 e 166)).

Figura 165 - Fio de nylon que aciona o dispositivo mecânico da queda das asas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

Figura 166 - Detalhe das peças A e B, alças de linha e fio de nylon

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A base de metal da asa, peça C, encaixa-se nas peças A e B, completando o dispositivo.

Figura 167 - Dispositivos mecânicos do traje da cena V do ato II completos

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figura 168 - Asa e base (C)

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

A peça C (Figuras 168 e 169) mede 4 cm de altura por 3,5 cm de largura. Encaixa-se nas canaletas laterais da peça A, sobrepondo-se à peça B e se apoiando em suas duas pequenas linguetas dobradas para frente na parte inferior (Figura 169). Quando o fio de nylon é puxado, a peça B é erguida juntamente com a C, liberando esta das canaletas laterais que a mantém presas ao sistema. A ação da gravidade, então, precipita as asas (Figura 170).

Figura 169 - Encaixe das peças A, B e C no sistema em repouso e ativado

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

Figura 170 – Marie Taglioni como a Sílfiide na cena V do ato II

Fonte: Chalon (1845a).

Para fins de análise, a estrutura do tutu romântico será dividida em quatro partes: cós, pala, sobressaia e babados (Figura 171).

Figura 171 - Anatomia do tutu romântico

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

O cós (Figuras 172, 173 e 174) é formado por duas fitas de gorgurão de algodão com 2 cm de largura, medindo a circunferência da cintura, acrescida de 10 cm para transpasse nas costas. Este acréscimo de medida no cós estrutura um transpasse da sobressaia de organza (Figuras 173 e 174), que se prolonga para o lado direito a partir do meio centro. As duas fitas de gorgurão estão costuradas juntas por pespontos nas extremidades superior e inferior, embutindo a borda superior da pala e da sobressaia. O fechamento no meio costas é feito por colchetes de gancho niquelados com 2,1 cm de comprimento e o do transpasse nas costas por colchetes de pressão niquelados com 1,3 cm.

Figuras 172, 173 e 174 - Cós do tutu romântico

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

No avesso, encaixado na borda inferior do cós e posicionado nas laterais, há dois penduradores (Figuras 175 e 176): alças de tricoline branca, medindo 31 cm de comprimento por

7 mm de largura. Segundo Irani Rodrigues (RODRIGUES, 2017), os penduradores são imprescindíveis para a manutenção do figurino nos camarins e no acervo, porque permitem colocar a peça em um cabide (Figura 176), evitando que amasse ou danifique.

Figuras 175 e 176 - Pendurador no avesso da pala e preso ao cabide

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A pala (Figuras 177 e 178), confeccionada com camada dupla de tule de nylon branco, tem 18 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura) e é ajustada no quadril. A borda superior, que se encaixa ao cós, está na linha da cintura. Foi modelado como um cós anatômico, sem costuras laterais, e aberto no meio costas.

Figuras 177 e 178 - Avesso da pala

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Irani Rodrigues explica a importância do tule nylon (Figura 179) na confecção da pala:

Este é um tule de nylon, que segura mais. Ele não cede, é rígido. Em duas camadas ele segura como um tecido firme. Porque a pala é justa ao corpo. Se nós usássemos o tule da saia ele cederia para todos os lados (RODRIGUES, 2017).

Figura 179: Fragmento da pala, mostrando trama do tule de nylon

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

No meio costas da pala está a abertura para vestibilidade contendo três pares de colchetes de gancho niquelados de 2,1 cm de comprimento, presos em ambas as bordas: colchetes machos do lado esquerdo e fêmeas no direito (Figuras 180 e 181). No meio costas, o tule se dobra para o avesso em direção às laterais, formando margens de 4 cm de largura. Estas margens estão reforçadas por cinco costuras verticais e paralelas como um matelassê, separadas pela distância de 7,5 mm (Figura 182).

Figuras 180 e 181: Abertura da pala vista pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figura 182: Detalhe da abertura da pala vista pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A sobressaia de organza de seda branca está franzida na extremidade superior (Figura 183), costurada na pala na linha da cintura e embutida no cóis. Irani Rodrigues (RODRIGUES, 2017) observa que a sobressaia não produziu volume no quadril, mesmo quando muito franzida, porque foi passada com ferro em temperatura alta, com o objetivo de prensar e marcar o franzido em toda a extensão da peça.

Figura 183 - Tutu romântico visto pela frente com uma perspectiva geral da sobressaia de organza

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A sobressaia mede 76 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura na borda superior) por 520 cm de largura, na linha da bainha. É composta por quatro panos unidos pelas bordas laterais e cada um deles mede 130 cm de largura, na borda inferior. Uma análise do entrelaçamento dos fios da organza, na área das emendas dos panos, revelou que os fios de urdume formam um ângulo de aproximadamente 13 graus com as margens das costuras laterais dos panos (Figura 184). A reconstrução da modelagem, baseada nos dados desta análise, gerou um molde em evasê (Figura 185).

Figura 184 - Análise do entrelaçamento da organza da sobressaia na região da bainha

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figura 185 - Modelagem dos panos da sobressaia

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

A junção dos quatro panos evasês resultou em um amplo evasê com cerca de 106 graus de abertura (Figura 186).

Figura 186 - Aspecto geral da estrutura da sobressaia

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

A circunferência na linha da bainha da sobressaia tem a medida equivalente ao de um godê completo (Figura 187), proporcionando liberdade para movimentos amplos de pernas na execução coreográfica (RODRIGUES, 2017).

Figura 187 - Sobressaia aberta, vista pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A emenda dos panos é feita com uma costura reta e depois a borda de 5 mm de largura recebe um acabamento com zig-zag (Figura 188). Irani Rodrigues (RODRIGUES, 2017) descreve a técnica do acabamento das bordas da seguinte forma:

A bainha para seda pura se faz com zig-zag, porque ela fica bem delicada e leve. Marca-se o comprimento da saia e corta-se com o acréscimo de um centímetro de borda. A costureira passa um zig-zag pequeno, parecido com uma bainha de lenço, e depois recorta o acréscimo de um centímetro.

Figura 188 - Detalhe da bainha e das emendas dos panos da sobressaia

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Na abertura de trás, a sobressaia se prolonga para o lado direito a partir do meio centro por 10 cm, formando um transpasse desde o cós até a bainha (Figuras 189, 190 e 191).

Figura 189: Detalhe do transpasse visto pelo avesso

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Figuras 190 e 191 - Transpasse da sobressaia na parte de trás

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

A abertura de vestibilidade, localizada no meio costas (Figura 191), mede 32 cm de altura, incluindo os 2 cm de largura do cós.

Sob a sobressaia há sete babados de tule, tunil e filó franzidos na borda superior e costurados à pala em camadas (Figura 192). Assim como a sobressaia, os babados também são compostos por panos modelados em evasé. Estão estruturados da seguinte forma:

- a) babado 1 (B1): tem 600 cm de largura na borda inferior e 69 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura). É composto por cinco panos de tule de poliamida, medindo 120 cm de largura cada, na borda inferior. Está a 3 cm abaixo da sobressaia;
- b) babado 2 (B2): tem a mesma estrutura de B1, diferindo apenas na altura que é de 67,5 cm (incluso 1 cm de margem de costura). Está a 1,6 cm abaixo do babado 1;
- c) babado 3 (B3): tem 866 cm de largura na borda inferior e 61 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura). É composto por cinco panos de filó de poliamida com medidas diferentes para as larguras: um com 328 cm, três com 150 cm e um com 88 cm. Está a 1,6 cm abaixo de B2;
- d) babado 4 (B4): tem a mesma estrutura de B3, diferindo apenas na altura que é de 59,5 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura). Está a 1,6 cm abaixo de B3;
- e) babado 5 (B5): tem 384 cm de largura na borda inferior e 58 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura). É composto por três panos de tule de nylon com medidas diferentes para as larguras das bordas inferiores: dois com 150 cm e um com 84 cm. Está a 1,6 cm abaixo de B4;
- f) babado 6 (B6): tem 380 cm de largura na borda inferior e 63 cm⁹⁷ de altura (incluso 1 cm de margem de costura). É composto por três panos de tunil sem goma com medidas diferentes para as larguras das bordas inferiores: dois com 150 cm e um com 73 cm. Está a 1,6 cm abaixo de B5;
- g) babado 7 (B7)⁹⁸: tem a mesma estrutura de B6, diferindo apenas na altura que é de 59 cm de altura (incluso 1 cm de margem de costura). Está a 1,6 cm abaixo de B6.

⁹⁷ B6 possui medida de altura maior do que B5.

⁹⁸ Segundo Irani Rodrigues (RODRIGUES, 2017), o babado 7 foi acrescentado na última temporada de *La Sylphide*, em 1988, para restaurar o volume do tutu.

Figura 192 - Costuras dos babados vistas pelo avesso da pala

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Todos os babados estão costurados na pala com as margens de costura voltadas para cima (Figura 193) e separados pela distância de 1,6 cm.

Figura 193 - Sobressaia, pala e babados

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

As emendas dos panos com costura reta têm margens de 3 mm. Não há acabamentos em qualquer uma das bordas. No meio costas, a medida da abertura de vestibilidade é igual à da sobressaia. Entre os babados B1 e B2, B2 e B3, B3 e B4, B4 e B5, B5 e B6 há fios de linha branca, do tipo para pesponto, que os prendem uns aos outros (Figura 194). Eles medem de 1 cm a 7 cm de comprimento e estão distribuídos ao longo da circunferência do tutu de forma irregular, a aproximadamente 28 cm acima da borda inferior, em número que varia de 5 a 12 em cada babado. Sua função é disciplinar o posicionamento dos babados, deixando-os mais ou menos juntos durante a execução de movimentos coreográficos amplos, como por exemplo, os grandes saltos.

Figura 194 - Fio que prende os babados

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Corpete e tutu foram confeccionados separadamente e, na etapa de finalização, o corpete foi sobreposto ao tutu, de forma que as linhas da cintura do corpete e do tutu (cós) estivessem niveladas (Figuras 195 e 196). Na parte da frente, a borda inferior do corpete em forma de “V”, justapõe-se à sobressaia.

Figura 195 e 196 - Diagramas mostrando a sobreposição do corpete ao tutu, na frente e nas costas

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2019).

Corpete e tutu estão unidos por tiras de fios de linha de pesponto branca, atadas e reforçados por laçadas (Figura 197).

Figura 197 - Tira de linha que une corpete e tutu

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

As tiras medem 2,5 cm de comprimento, são em número de seis e estão fixadas pelas extremidades no lado avesso do corpete e do cós do tutu, logo acima na circunferência da cintura, da seguinte forma:

- a) 2 na parte da frente, presas ao corpete nas bordas de costura dos dois recortes que passam pelo busto e nas bordas superiores do cós do tutu (Figura 198, nº. 2);
- b) 2 nas laterais, presas ao corpete nas bordas de costura dos dois recortes laterais e nas bordas superiores do cós do tutu (Figura 198, nº. 3);
- c) 2 na parte de trás, presas ao corpete nas pences das costas e nas bordas superiores do cós do tutu (Figura 198, nº. 4).

Figura 198 - Visão do lado avesso do tutu, mostrando a distribuição das tiras

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Esta técnica de fixação das duas partes proporciona liberdade de movimento, porque permite que o corpete acompanhe a mobilidade do tronco sem afetar de forma significativa a posição do tutu. As tiras funcionam como reguladores, viabilizando e limitando o deslocamento do corpete para cima e para baixa, sem deixar à mostra partes do tronco da bailarina. As tiras podem ser substituídas por elásticos, ampliando ainda mais a possibilidade de movimentos (RODRIGUES, 2017).

A análise do traje da Sílfi de do acervo da CTPTMRJ⁹⁹, recriado por Michel Fresnay para a reconstrução do balé *La Sylphide* de Philippe Taglioni assinada por Pierre Lacotte, revelou que o *designer* não fez uso de materiais, modelagem e técnicas de confecção e construção de trajes históricos do século XIX, mas optou por desenvolver uma peça com elementos e procedimentos próprios de sua época, o século XX, cujas técnicas de construção de trajes de cena para balé favorecem a liberdade de movimentos da execução coreográfica.

O *corset* rígido e limitador do tronco, peça essencial do traje da bailarina do século XIX, foi descartado. Apenas um corpete de tricolina de algodão e organza de seda veste o tronco. Ele é

⁹⁹ A análise é tratada no capítulo 4, subseção 4.5.2., dessa dissertação.

leve e ligeiramente estruturado com barbatanas de metal espiraladas, inteiramente flexíveis, proporcionando conforto e completa mobilidade do tórax.

Os documentos encontrados descrevem o traje da Sílfiade usado por Marie Taglioni composto por oito saias ou babados franzidos de musselina ou tarlatana e gaze de algodão. Fresnay substituiu a pesada gaze de algodão por tule de poliamida e nylon, obtendo volume similar ao tutu original com maior leveza, transparência e fluidez.

O mecanismo das asas do traje da cena V do ato II ganhou novo *design* (Figura 200), menor e mais discreto do que o do traje original de 1832 (Figura 199).

Figuras 199 e 200 – Mecanismo original das asas e mecanismo recriado por Fresnay

Fonte Figura 199: Palomino (1990). Fonte Figura 200: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

6.2 ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 2

Que se pode depreender de uma análise comparativa dos documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé La Sylphide de Philippe Taglioni, buscando eventuais similaridades entre eles no aspecto formal do design?

As gravuras de diversos artistas do século XIX, que retratam Marie Taglioni como a Sílfige são os documentos iconográficos encontrados em maior número (Figuras 201 a 206); boa parte deles integra o acervo do *Vitoria and Albert Museum* e da *Bibliothèque Nationale de France*. Na análise dessas gravuras, é notória a variedade do *design* dos trajes, mas é possível identificar elementos comuns como a cor branca, a silhueta com aspecto de ampulheta definida por um corpete justo, decote amplo e uma saia em forma de sino abaixo do joelho, tutu de aparência diáfana confeccionado com tecidos translúcidos, um par de asas, um arranjo floral na cabeça e, em sua maioria, colar e pulseira de pérolas.

Figuras 201 e 202 - Gravuras do século XIX de Marie Taglioni como a Sílfige

Fonte da Figura 201: Maleuvre (1832). Fonte da Figura 202: Lacauchie (década de 1830).

Do conjunto de documentos iconográficos obtidos, quatro apresentam elementos comuns para o *design* do traje (Figuras 203, 204, 205 e 206).

Figuras 203, 204, 205 e 206 - Gravuras de Marie Taglioni como a Sílfiide

Fonte da Figura 203: Vidal (1845). Fonte da Figura 204: Chalon (1845b).

Fonte da Figura 205: Chalon (1845c). Fote da Figura 206: Chalon (1845d).

Também muito semelhante aos trajes, vistos nas gravuras das Figuras 203, 204, 205, 208 e 209, é o figurino usado por Emma Livry (Figura 207) na última remontagem de *La Sylphide* de Philippe Taglioni na *Opéra*, em 1858, antes de deixar o repertório da companhia. Emma Livry, então com 16 anos, foi preparada pela própria Marie Taglioni para interpretar a personagem da Sílfige, na sua estreia profissional nos palcos da *Opéra* (HOMANS, 2012; SMITH, 2012).

Figura 207 - Emma Livry como a Sílfige

Fonte: Disdéri (início dos anos 1860).

Depois da estreia na *Opéra*, em 12 de março de 1832, Marie Taglioni dançou a versão da *La Sylphide* do seu pai em Londres e em Berlim (1832), Viena (1836), São Petersburgo (1837), Milão (1841), Paris (1844) e Trieste (1845). Beaumont (1941) e Guest (1948) mencionam que a produção de 1832 de *La Sylphide* no *Covent Garden*, em Londres, teve cenários de Grieve. Smith (2012), na tabela de produções do bailado no apêndice 1, indica o uso de interpolações de outros compositores na partitura original de Schneitzhoeffter: Adolphe Adam em Londres (1832),

Giuseppe Panizza em Milão (1841) e Giuseppe Alessandro em Trieste (1845). Jacq-Mioche (2013) afirma que Philippe Taglioni inseriu o *pas de trois* do seu bailado *L'Ombre* (1838), com música de Ludwig Wilhelm Maurer, no primeiro ato de *La Sylphide*. Essas sucessivas modificações que o balé incorporou após sua estreia indicam que as produções fora da *Opéra* não eram inteiramente fieis à montagem original. Nenhuma fonte consultada identificou os créditos do *design* dos figurinos nas produções do bailado pós-*Opéra*, no entanto a diversidade dos trajes da Sílfige, observada nas gravuras de Marie Taglioni, e as variantes do cenário e da partitura sugerem a possibilidade de que vários *designers* tenham colaborado com Philippe Taglioni para a criação do guarda-roupa de suas produções fora de Paris.

Figuras 208 e 209 - Litografias retratando Marie Taglioni como a Sílfige

Fonte da Figura 208: Chalon (1840). Fonte da Figura 209: Chalon (1845e).

6.3 ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 3

Que se pode depreender de uma análise comparativa dos documentos iconográficos do século XIX que retratam o traje da Sílfige do balé La Sylphide de Philippe Taglioni com o traje recriado por Michel Fresnay para a reconstrução da obra assinada por Pierre Lacotte, buscando eventuais similaridades no aspecto formal do design?

A recriação do traje da Sílfige por Michel Fresnay (Figuras 210 e 211), para a reconstrução da *La Sylphide* de Philippe Taglioni, assinada por Pierre Lacotte, assemelha-se em *design* aos trajes encontrados nos documentos iconográficos já apresentados neste capítulo e são utilizados como material para a análise comparativa que se segue.

Figuras 210 e 211 - Traje da Sílfige reconstruído por Michel Fresnay do acervo da FTMRJ

Fonte: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

O aspecto geral da silhueta do traje em forma de ampulheta, muito semelhante nas gravuras, foto e reconstrução, é caracterizado pelos seguintes elementos:

- a) linha do ombro alargada pelo desenho do decote e mangas;
- b) corpete justo ao corpo e cintura bem marcada;
- c) saia/tutu na forma de sino, abaixo do joelho;
- d) predominância da cor branca.

As pérolas que decoram os punhos das mangas do traje do acervo da FTMRJ (Figuras 212 e 213) podem ser vistas em todas as litografias de Alfred Edward Chalon de 1845 (Figuras 204, 205, 206, e 209) e na gravura de Vidal da Figura 203, observada em detalhe na Figura 213. Esta é a única na qual a forma da manga se assemelha à do traje de Fresnay.

Figuras 212 e 213 - Manga do traje recriado por Fresnay e em detalhe da gravura da Figura 203

Fonte da figura 212: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017). Fonte da figura 213: Vidal (1845).

O adereço floral que decora o corpete na altura do decote, no meio centro, está representado nas gravuras das Figuras 203, 204, 205, 206 e 209 e na foto da Figura 207. Em sua reconstrução, Fresnay optou por usá-lo na proporção menor, como mostrado nas Figuras 214 e 215.

Figuras 214 e 215 - Adereço floral do corpete no traje recriado por Fresnay e na litografia da Figura 206

Fonte da Figura 214: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017). Fonte da Figura 215: Chalon (1845d).

As pregas que ocupam toda a extensão vertical na parte da frente do corpete, de maneira simétrica e se abrem na forma similar a um V desde a borda inferior até o decote, no traje de Fresnay (Figura 216), são identificadas com clareza nas gravuras das Figuras 217, 218 e 219.

Figuras 216 e 217 - Pregas do corpete no traje recriado por Fresnay e em gravura do século XIX

Fonte da Figura 216: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017). Fonte da Figura 217: Vidal (1845).

Figuras 218 e 219 – Gravuras dos século XIX mostrando as pregas do corpete

Fonte da Figura 218: Chalon (1840). Fonte da Figura 219: Chalon (1845d).

O debrum de fita de cetim de algodão azul, que contorna toda a borda inferior do corpete do traje do Fresnay (Figura 220), pode ser visto num traço sutil nas Figuras 203 e 205 e na foto da Figura 207, mas é reconhecido claramente na Figura 221, na cor azul-celeste.

Figuras 220 e 221 - Debrum do corpete no traje recriado por Fresnay e em gravura do século XIX

Fonte da Figura 220: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017). Fonte da Figura 221: Chalon (1845b).

O par de pequenas asas translúcidas ornadas com penas de pavão do traje de Fresnay (Figura 222) está presente em versões similares nas Figuras 203, 204, 208 e 223.

Figura 222 e 223 - Asas do traje recriado por Fresnay e de litografia do século XIX

Fonte da Figura 222: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017) Fonte da Figura 223: Chalon (1845e).

Em todos os documentos iconográficos encontrados o tutu romântico ou saia tem a forma de sino, abrindo-se a partir da linha da cintura, é confeccionado em tecido branco e não possui elementos decorativos, conforme o traje reconstruído por Fresnay (Figura 224). Os tutus das imagens apresentam variações no volume e no comprimento e, na sua maioria, são representados com tecidos translúcidos, semelhantes ao da Figura 225.

Figuras 224 e 225 – A Sílfige interpretada por Ghislaine Thesmar como em traje de Fresnay e Marie Taglioni em traje original de 1832.

Fonte da Figura 224: Levieux (cerca de 1971). Fonte da Figura 225: Chalon (1845b).

Em sua reconstrução do traje da Sílfige, Michel Fresnay parece ter adotado alguns elementos do *design* dos documentos iconográficos mostrados nessa dissertação. Especialmente os presentes dos trajes retratados nas litografias de Alfred Edward Chalon (Figuras 204 a 206) e na Gravura de Vidal para *Les beautés de l'opéra*, todas de 1845 (Figura 203).

6.4 ANÁLISE E CONCLUSÃO DO SUBPROBLEMA 4

Que se pode depreender de uma análise comparativa do traje da Sílfige do balé La Sylphide de Philippe Taglioni e Pierre Lacotte com a indumentária feminina europeia do período de 1830 a 1835, buscando eventuais similaridades no aspecto formal do design?

A partir de 1820 uma nova silhueta feminina toma o aspecto de ampulheta. Era definida por um corpete muito justo, cintura na linha natural afinada pelo *corset*, saia em forma de sino que descia até o tornozelo e estruturada por anágua levemente acolchoada ou bastante engomada e mangas infladas por enchimentos (LAVER, 1989; KÖHLER, 1996; LEVERTON, 2009; BOUCHER, 2012). Estas características estão presentes no traje da Sílfige retratado nas gravuras do século XIX, como é possível constatar na (Figura 226). Neste, a saia é mais curta do que a do traje histórico da Figura 227, descendo até o meio da perna.

Figuras 226 e 227 - Traje da Sílfige e vestido de 1833-35

Fonte da Figura 226: Vidal (1845). Fonte da Figura 227: Lewisohn (1833-35).

O aspecto de sino do tutu da Sílfiide (Figura 228) é obtido com o uso de camadas de tule franzido, mais leves e fluidos do que a anágua usada nos anos de 1830 (Figura 229). As camadas de tule libertam os movimentos das pernas da bailarina.

Figuras 228 e 229: Camadas de tule franzido sob a sobressaia do traje da Sílfiide e anágua de 1830-35

Fonte da Figura 228: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017). Fonte da Figura 229: Pair [...] (1830-35).

O decote *en bateau* e as mangas bufantes ampliam a linha do busto e dos ombros (Figuras 230 e 231).

Figuras 230 e 231: Decote *en bateau* e mangas bufantes do traje da Sílfiide e de vestido de 1830

Fonte da Figura 230: Vidal (1845). Fonte da Figura 231: Gröger (1830).

No traje da Sílfiide recriado por Fresnay (Figura 232), o decote em arco cobre discretamente os ombros e as mangas ganham amplitude, semelhante ao visto no traje histórico da Figura 233.

Figuras 232 e 233: Decote e mangas do traje da Sílfiide reconstruído por Fresnay e de vestido de 1833-35

Fonte da Figura 232: George Ricardo Carvalho Monteiro. Fonte da Figura 233: Lewisohn (1833-35).

No traje da Sílfiide de Fresnay essa amplitude das mangas é conseguida com a inserção de uma camada de filó de armação entre as duas camadas de organza que constituem a manga, como uma entretela. Na indumentária da década de 1830, um enchimento propiciava o volume (Figura 234).

Figura 234 - Enchimentos da manga de traje interior de 1830-35

Pair [...] (1830-35).

O corpete da indumentária feminina dos anos de 1830 arrematava a linha da cintura com uma fita, cinto com fivela ou borda em forma de V. O traje da Sílfiide associa duas dessas formas ao delinear a borda em V com um debrum de fita de cetim azul (Figuras 235 a 237).

Figuras 235, 236 e 237 - Linha da cintura no traje da Sílfiide e em vestidos dos anos de 1830

Fonte da Figura 235: George Ricardo Carvalho Monteiro (2017).

Fonte da Figura 236: Aokes (2019). Fonte da Figura 237: Bright (2019).

O aspecto geral do *design* do corpete dos trajes históricos da década de 1830 e do traje da Sílfiide recriado por Fresnay guarda semelhanças, no entanto diferem no traçado de suas modelagens para o ajuste da peça ao corpo (Figuras 238 e 239). Na parte da frente, o volume do busto é definido por quatro pences, no traje histórico, e por dois recortes, no traje da Sílfiide. Na

parte de trás do traje histórico, dois recortes do tipo princesa fazem o ajuste das costas, enquanto no traje da Sílfiide o ajuste análogo é feito por duas pences verticais.

Figura 238 - Molde do corpete de vestido de 1830: frente (a), costas (b)

Fonte: Köhler (1996).

Figura 239 - Diagrama do corpete do traje da Sílfiide recriado por Fresnay: frente (A), costas (B)

Fonte: George Ricardo carvalho Monteiro (2019).

A forma de sino da saia é comum ao traje da Sílfiide (Figura 240) e aos vestidos da década de 1830 (Figura 241). Na Sílfiide, o volume é mais amplo, o comprimento mais curto e os tecidos mais leves e translúcidos, adequando o traje às demandas técnicas da *performance* da bailarina e à natureza da personagem.

Figuras 240 e 241 - Traje da Sílfiide recriado por Fresnay e vestido de 1833-35

Fonte da Figura 240: Levieux (cerca de 1971). Fonte da Figura 241: Lewisohn (1833-35).

O estudo da história do traje de cena do balé, do Balé de Corte ao Balé Romântico, revela que o traje social influenciou grandemente a estética do guarda-roupa desta arte cênica. Os cânones estéticos da indumentária de cada período, sobretudo a das classes abastadas, definiram os elementos formais do *design* do traje do balé, a ponto de Beaumont (1946) e Mendes (2015) referirem-se a ele como traje social teatralizado, justificando que a estrutura do traje social era

geralmente preservada inalterada e sobre ela apenas agregavam-se elementos decorativos para caracterizar o personagem.

A análise comparativa realizada nessa subseção identifica semelhanças inequívocas entre a estrutura formal do traje da Sílfiide e a da indumentária feminina dos anos de 1830. Percebe-se que o *design* do traje da Sílfiide, assim como o do traje de balé dos períodos anteriores, também reproduz os cânones estéticos do vestuário de sua época, recriando suas características para atender às demandas estéticas da *performance* coreográfica.

7 SUGESTÕES DE PESQUISA

Sabemos que Carlo Blasis registrou em seu manual técnico *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, editado em 1820, uma descrição do uniforme que as alunas utilizavam em suas aulas: “[...] corpete e saia de musselina branca, uma faixa preta é colocada em volta da cintura” (POTTER, 2005); indumentária muito semelhante à roupa interior da época. Por sua vez, Barbieri (2017) sugere que as saias que se tornaram o uniforme dos *ballets blanc*, uma sobreposição de oito camadas de tarlatana, possam ter sido concebidas a partir das anáguas da década de 1830. Algumas fontes sugerem que o tutu romântico não é o produto de um ato criativo particular, mas que resultou de um processo de adaptação do traje social. Sua origem ainda é uma questão cercada de mais dúvidas do que certezas e poderia ser tema de uma investigação aprofundada.

O tutu romântico, confeccionado em nossos dias, apresenta diversidade considerável no aspecto formal: longo, curto, a meia altura, fio reto, evasê, godê, com muito ou pouco volume... Uma pesquisa para identificar essas variantes estéticas e seus respectivos procedimentos técnico-construtivos seria valiosa.

Outro tema que necessita de aprofundamento é a origem do tutu clássico. Os autores sugerem que surgiu da transformação da estrutura do tutu romântico, num processo gradual para atender a demandas de ordem técnica. Não se sabe com precisão e em detalhes onde, quando e pelas mãos de quem esse processo teve início e desenvolvimento, até chegar à forma que conhecemos hoje.

REFERÊNCIAS¹

AFTERNOON dress. Cerca de 1830. Vestido de tarde de cetim de seda verde. Acervo do *The Museum at FIT*, Nova Iorque. Disponível em: <<http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/RetroSpective/Gigot-Sleeve-1.html>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

ALDRICH, Megan. **Gothic Revival**. London: Phaidon Press, 2005.

ALEXANDER, Robert. **Re-Writing the French Revolutionary Tradition: Liberal Opposition and the Fall of the Bourbon Monarchy**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 20003.

ALEXANDER, Skye. **Fairies: The Myths, Legends, & Lore**. Avon, Massachusetts: Simon and Schuster, 2014.

ANTHONY, James R. 'Europe galante, L. In: SADIE, Stanley; BASHFORD, Christina (Ed). **The new grove dictionary of opera**. London: Macmillan Press, 1992.

ANTOINE Houdar de La Motte - Versailles MV 2953. Cerca de 1710-94. Óleo sobre tela de pintor desconhecido, medindo 63 cm de altura e 52 cm de largura. Acervo do *Institut de France*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Antoine_Houdar_de_La_Motte>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ARAÚJO, Wagner. A montagem brasileira. **Dançar especial: La Sylphide**. São Paulo: Empresa Editorial de Comunicação, 1990. p. 11-12. Edição especial.

ARTISTES dramatiques de Paris. 1855 – 75. Foto de Louis Mérante e Emma Livry caracterizados como os personagens James e Sílfige do balé *La Sylphide*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438660q/f15.item>. Acesso em: 23 mar. 2019.

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Fábrica de espetáculos**, 2019. Disponível em: <http://www.aatmrj.com.br/conteudo/5/35>
Acesso em 16 de maio de 2019

AUBERT, Isabelle. **Jean Yves-Lormeau parte aos 60 anos**. Sem data. Foto de Jean Yves-Lormeau. Revista da Dança, 19 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.revistadadanca.com/?p=1940>>. Acesso em: 08 maio 2019.

AVED, Joseph. **Portrait of Jean-Philippe Rameau**. Cerca de 1728. Óleo sobre tela, medindo 117,4 cm de altura e 83 cm de largura. Acervo do *Musée des Beaux-Arts de Dijon*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Philippe_Rameau>. Acesso em: 25 fev. 2019.

¹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

BARTOLOZZI, Francesco. **Jason et Medee Ballet Tragique**. 1781. Gravura de Francesco Bartolozzi publicada em 1781, em Londres. Dimensões: 41,3 cm de altura e 47,6 cm de largura. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1009071/jason-et-medee-ballet-tragique-print-bartolozzi-francesco-ra/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

BALANCHINE, George; MASON, Francis. **101 Stories of the great ballets**. New York: Random House; Toronto: Random House of Canada, 1975.

BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Atalante, 2013.

BALLETTO.net. **Talioni, Filippo**. Sem data. Retrato de Philippe Talione de artista desconhecido. Pastel sobre papel. Acervo do *Museo del Teatro alla Scala di Milano*. Disponível em: <http://www.balletto.net/magazine/personaggi/taglioni-filippo>. Acesso em: 26 abr. 2019.

BARBIERI, Donatella. **Costume in performance: materiality, culture, and body**. London: Bloomsbury Academic, 2017.

BARILIER, Étienne. Le ténor et la danseuse. In: OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 2013.

BEAUMONT, Cyril. **Ballet design: past and presente**. London: Hazell, Watson & Viney, 1946.

BEAUMONT, Cyril. **Complete book of ballets: a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries**. Garden City, New York: Garden City, 1941.

_____. **O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX**. Tradução de João Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre: Globo, 1953.

BELLOTO, Bernardo. **Les Indes Galantes, opéra-ballet de Rameau (1735)**. 1758. Gravura da ópera-balé de Rameau. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_265.htm>. Acesso em: 28 fev. 2019.

BÉRAIN, Jean. **Projets de costumes par Jean Bérain (nymphes et héros) pour Armide de Quinault et Lully (1686)**. 1686. Projetos de trajes de cena para o balé *Armide* de Quinault e Lully. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://www.olyrix.com/oeuvres/341/armide/photos/2437/projets-de-costumes-par-jean-berain-nymphes-et-heros-pour-armide-de-quinault-et-lully-1686>>. Acesso em: 23 fev. 2019.

BERG, Ana Laura. **Corset: interpretações da forma e da construção**. São Paulo: Senac, 2015.

BETTANIER, J & E; TEICHEL, Frank. **A Ballet Class**. Cerca de 1850. A gravura mostra uma aula de balé, provavelmente na Ópera de Paris. Litografia colorida à mão com nanquim e tinta sobre papel. Dimensões: 27,4 cm x 34,6 cm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O105285/print-collection-print-teichel-frank/>>. Acesso em: 1 dez. 2018.

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. **Artistes dramatiques de Paris**. 1855-1875. Foto de autor desconhecido retratando a bailarina Emma Livry como a Sílfi de do balé *La Sylphide*. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438660q/f10.item>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

BISSON, Louis-Auguste. **Frédéric Chopin**. 1847. Foto de Frédéric Chopin. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Chopin>. Acesso em: 19 abr. 2019.

BLASIS, Carlo. **The code of Terpsichore. The art of dancing: comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times: intended as well for instruction of amateurs as the use of professional persons**. Translated by R. Barton. London: Edward Bull, 1830.

BLIN, Sylvie (Ed.). **La Sylphide**. Programa da temporada de balé 2013-2014. Paris: Opéra National de Paris, 2013.

BOISSEAU, Rosita. **La Sylphide, un rêve éveillé**. Paris: Opéra National de Paris Magazine, 2013.

Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/magazine/la-sylphide-un-reve-veille>>
Acesso em 20 de dezembro de 2018.

BOQUET, Louis. **Sultan**. 1791. Projetos de figurinos de Louis-René Boquet contidos na obra *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr. Boquet premier Dessinateur des enus Plaisirs Du Roi de France, tome II, p. 2*. Acervo da *National Library of Sweden*. Disponível em: <<https://www.wdl.org/en/item/17192/>>. Acesso em: 14 mar. 2019a.

BOQUET, Louis. **Sultane**. 1791. Projetos de figurinos de Louis-René Boquet contidos na obra *Habits de Costume pour l'exécution des ballets de Mr. Noverre dessinés par Mr. Boquet premier Dessinateur des enus Plaisirs Du Roi de France, tome II, p. 3*. Acervo da *National Library of Sweden*. Disponível em: <<https://www.wdl.org/en/item/17192/>>. Acesso em: 14 mar. 2019b.

BOTAFOGO, Ana. **Entrevista com Ana Botafogo**. Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo de áudio mp4 (34 min. 12 seg.). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

_____. **Na ponta dos pés: a trajetória de uma estrela**. São Paulo: Globo, 2006.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOUILLON, Danielle. **Michel Fresnay**. Sem data. Foto de autor desconhecido retratando Michel Fresnay. Site da Association de la Régie Théâtrale. Disponível em: <<http://www.regietheatrale.com/index/index/donateurs/michel-fresnay.html>>. Acesso em: 24 maio 2019.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURHIS, Josseline Le. 1832: *La Sylphide* e o início do Romantismo na dança. In: OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 1996.

BRANDARD, John. **Carlotta Grisi (facsimile signature) / in the favorite (sic) ballet of / Giselle; ou Les Wilis**. 1840. Litografia retratando Carlotta Grisi como Giselle. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O105633/carlotta-grisi-facsimile-signature-in-print-none/>>. Acesso em: 3 abr. 2019.

BRAW, Elisabeth. **Dearth of Tutu-Makers Puts Ballet in Crisis**. Newsweek, New York, 17 abr. 2015. Culture.

Disponível em: <<http://www.newsweek.com/2015/04/17/dearth-tutu-makers-puts-ballet-crisis-320245.html>>.

Acesso em 21 de agosto de 2016.

BRISSART, Pierre. **Les Fâcheux frontispice**. 1682. Gravura de Jean Sauvé a partir de desenho de Pierre Brissart. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_F%C3%A2cheux. Acesso em: 10 dez. 2017.

BRIGHT, John. **Dress**. Cerca de 1830. Acervo da *The John Bright Collection*, Londres. Disponível em: <<https://www.thejohnbrightcollection.co.uk/costume/dress-08/>>.

Acesso em: 29 set. 2018.

BRUHN, Erik. **Beyond Technique**. New York: Dance Perspectives, 1968.

BRUN, Charles Le. **Portrait of Louis XIV**. Cerca de 1661-62. Óleo sobre tela, medindo 68 cm de altura e 57 cm de largura. Acervo do *Château de Versailles*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_XIV_de_Fran%C3%A7a. Acesso em: 3 dez. 2017.

BRZOSKA, Matthias. **Meyerbeer: Robert le diable and Les huguenots**. In: D. Charlton (Ed.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*. Cambridge: Cambridge University Press. Nov. 2011, p. 189–207.

Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/books/the-cambridge-companion-to-grand-opera/meyerbeer-robert-le-diable-and-les-huguenots/8555D279D83C0000B76E49461E912FD0>> Acesso em 4 de julho de 2018.

BUTTURA, Eugène-Ferdinand. **Album de l'Opéra. , La Sylphide, acte 1.r, décoration de Ciceri. Album de l'Opéra. planche 1.re** : [estampe] / Eug. Buttura; lith. d'A. Didion. 1832a. Litografia do ato I do balé *La Sylphide*. Dimensões: 13 cm de altura e 17,5 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118029d.r=d%C3%A9cor%20la%20sylphide%20ciceri?rk=42918;4gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118029d.r=d%C3%A9cor%20la%20sylphide%20ciceri?rk=42918;4>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

_____, Eugène-Ferdinand. **Album de l'Opéra. , La Sylphide, acte 2.e, décoration de Ciceri. Planche 3, Album de l'Opéra** : [estampe] / Buttura ; lith. d'A.te Didion. 1832b. Litografia do ato II do balé *La Sylphide*. Dimensões: 12 cm de altura e 16 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118028z.r=d%C3%A9cor%20la%20sylphide%20ciceri?rk=21459;2>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da moda**. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho e Maria Ignez França. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANOVA, Antônio. **Psyché ranimée par le baiser de l'Amour**. entre 1787 e 1793). Escultura em mármore. Acervo do *Musée du Louvre*. Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/24/90/cf/2490cfa062543537e44ffd17b11e563d.jpg>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

CAREY, Charles. **Portrait engraving of Louis Véron (1798 – 1867), director of the Paris Opera from 1831 to 1835**. 1855. Gravura da publicação *Louis Véron* de Eugène Mirecourt editado em 1855. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis-D%C3%A9sir%C3%A9_V%C3%A9ron. Acesso em: 10 abr. 2019.

CARJAT, Étienne. **Victor Hugo by Étienne Carjat 1876**. 1876. Foto de Victor Hugo. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Victor_Hugo_by_%C3%89tienne_Carjat_1876_-_full.jpg>. Acesso em: 23 abr. 2019.

CARLSON, Marvin. **The French Stage in the Nineteenth Century**. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press. 1972.

CENTRAL Técnica de Produções do TMRJ. Sem data a. Foto de autoria desconhecida mostrando o traje da Sílfi de do acervo da CTP do TMRJ. Acervo do da CTP do TMRJ.

CENTRAL Técnica de Produções do TMRJ. Sem data b. Foto de autoria desconhecida mostrando Ana Botafogo como a Sílfi de no balé *La Sylphide*. Acervo do da CTP do TMRJ.

CÉRÉMONIE turque de Le Bourgeois gentilhomme. 1801. Gravura da edição de 1801 de Le Bourgeois gentilhomme. Acervo da *Bibliothèque-Musée de la Comédie-Francaise de Paris*. Disponível em: <https://www.art.com/products/p14193053-sa-i2952403/turkish-ceremony-illustration-from-le-bourgeois-gentilhomme-by-moliere-edition-1801.htm>. Acesso em: 12 dez. 2017.

CHALON, Edward. **Theatre and Performance Collection**. 1831. Litografia retratando Marie Taglioni como Flora no balé *Flore et Zéphyre*. Dimensões: 37.4 cm x 26.5 cm. Acervo do *Victoria and Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106156/print-collection-print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1840. Litografia colorida à mão retratando Marie Taglioni como a Sílfige. Dimensões: 325 mm x 238 mm. Acervo do *Victoria and Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106088/facsimile-signature-marie-taglioni-la-print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1845a. Litografia colorida à mão retratando Marie Taglioni como a Sílfige no bale *La Sylphide*. Dimensões: 48,5 cm x 35,2 cm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O106181/print-chalon-alfred-edward/>. Acesso em: 19 dez. 2018.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1845b. Litografia colorida à mão retratando Marie Taglioni como a Sílfige no bale *La Sylphide*. Dimensões: 56 cm x 43 cm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O106178/print-collection-print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1845c. Litografia colorida à mão retratando Marie Taglioni como a Sílfige no bale *La Sylphide*. Dimensões: 56 cm x 49,2 cm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106175/marie-taglioni-in-la-sylphide-print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1845d. Litografia sobre papel retratando Marie Taglioni como a Sílfige no bale *La Sylphide*. Dimensões: 49,5 cm x 37 cm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O59454/print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Theatre and Performance Collection**. 1845e. Litografia colorida à mão retratando Marie Taglioni como a Sílfige no bale *La Sylphide*. Dimensões: 554 mm x 429 mm. Acervo do *Victoria & Albert Museum*. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O106180/print-chalon-alfred-edward/>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

CICÉRI, Eugène. **Meyerbeer RobertDiableCiceri**. 1831. Litografia que mostra o balé das freiras do ato III da ópera *Robert le diable*. Dimensões: 24 cm de altura e 48 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Duponchel#/media/File:Meyerbeer_RobertDiableCiceri.jpg>. Acesso em: 14 abr. 2019.

CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 1986.

CLARKE, Mary; CRISP, Clement. **Design for ballet**. New York: Hawthorn Books, 1978.

CLOUET, François. **Portrait of Catherine de Medici (1519-1589)**. Cerca de 1555. Miniatura em aquarela sobre velino fixado em cartão, medindo 60 mm de altura e 44 mm de largura. Acervo do *Victoria and Albert Museum*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catarina_de_M%C3%A9dici>. Acesso em: 24 nov. 2017

CLOUET, François. **Portrait of Charles IX of France**. século XVI. Óleo sobre tela, medindo 34 cm de altura e 25 cm de largura. Acervo do *Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_IX_de_Fran%C3%A7a>. Acesso em: 26 nov. 2017

COWART, Georgia. **The triumph of pleasure: Louis XIV and the politics of spectacle**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DEATH by Corset? Mystery Artifact Revealed. 2014. Split busk. Disponível em: <http://museumofthegrandprairie.blogspot.com.br/2014/01/death-by-corset-mystery-artifact_31.html>. Acesso em: 25 abr. 2019.

DE LA GORCE, Jérôme. **Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV**. Paris: Editions Perrin, 2005.

DELAROCHE, Paul. **Paul Delaroche (1797-1856)**. 1834. Retrato de Eugène Lami. Lápis, carvão e giz colorido sobre papel. Dimensões: 9 pol. x 7 5/8 pol. Acervo da *Terenchin Hudson NY*. Disponível em: <<http://www.terenchin.com/2013/04/18/paul-delaroche-1797-1856/>>. Acesso em: 12 de ago. 2017.

DEL DEBBIO, Marcelo. **Enciclopédia de mitologia**. São Paulo: Daemon, 2008.

DOLIVAR, Jean. **Habit d'indienne du balet du Triomphe de l'Amour : [estampe]**. 1681. Gravura a partir de desenho de Jean Berain. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406287j/f1.item.r=le%20triomphe%20de%20l'amour?rk=429186;4>. Acesso em: 7 dez. 2017.

DISDÉRI, André. **51 Amazing Photos of Ballet Dancers of the Paris Opéra in the Early 1860s**. Anos 1861a. Carlotta Morando em *L'étoile de Messine*. Acervo da *The Library of Nineteenth-Century Photography*. Disponível em: <https://www.vintag.es/2017/07/51-amazing-photos-of-ballet-dancers-of.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.

_____. **51 Amazing Photos of Ballet Dancers of the Paris Opéra in the Early 1860s**. Início dos anos 1860. Retrato de Emma Livry como a Sílfiade. Acervo da *The Library of Nineteenth-Century Photography*. Disponível em: <https://www.vintag.es/2017/07/51-amazing-photos-of-ballet-dancers-of.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.

_____. **51 Amazing Photos of Ballet Dancers of the Paris Opéra in the Early 1860s**. Anos 1861b. Eugénie Schlosser em *Graziosa*. Acervo da *The Library of Nineteenth-Century Photography*. Disponível em: <https://www.vintag.es/2017/07/51-amazing-photos-of-ballet-dancers-of.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.

DIVULGAÇÃO. **A montagem brasileira**. Sem data. Dançar Especial: la Sylphide, no. 7, São Paulo: Editorial de Comunicação, edição n. 7, 1990. p. 11 Número especial.

DIVULGAÇÃO Riotur. **ABIH-RJ promove tours guiados no Rio para capacitação de profissionais do setor**. Mercado & Eventos, 13 maio 2016. Foto sem data. Foto da fachada principal do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.mercadoeventos.com.br/noticias/hotelaria/abih-rj-promove-tours-guiados-no-rio-para-capacitacao-de-profissionais-do-setor/>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

DURANDELLE, Louis-Emile. **Le buste de Cambert**. Século XIX. Busto de Robert Cambert que orna a fachada sudoeste da Ópera Garnier. Disponível em: <<https://www.paristoric.com/index.php/paris-d-hier/statues/statues-de-l-opera-garnier/2955-les-statues-de-l-opera-le-buste-de-cambert>>. Acesso em: 28 out. 2019.

DÜRER, Albrecht. **Masquerade at the Court of the Emperor Maximilian I**. 1517. Xilogravura em preto e branco. Disponível em: <<https://fineartamerica.com/featured/durer-masquerade-1517-granger.html>>. Acesso em 4 ago. 2019.

EDELINCK, Nicolas-Etienne. **André Campra / Nicolas-Etienne Edelinck, d'après Boys**. 1725. Gravura, medindo 25 cm de altura e 19 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84161595/f1.item.r=andr%C3%A9%20campras%20portrait>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1988.

ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. **Adolphe Nourrit**. Enciclopedia Britannica Inc. 1 març. 2018.
Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Adolphe-Nourrit>.
Acesso em: 2 de agosto de 2018.

_____. **Lied: german song**. Enciclopedia Britannica Inc. 20 jul. 1998.
Disponível em: <https://www.britannica.com/art/lieid>.
Acesso em 17 de abril de 2019.

ERTINGER, Franz. **L'Europe galante**. 1703. Gravura, medindo 11 cm de altura e 6,5 cm de largura. Acervo da *The New York Public Library*. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/f2c52330-82e3-0131-ed7e-58d385a7bbd0>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

ERTZ, Matilda Ann Butkas. Schneitzhoeffter's music for La Sylphide. In: SMITH, Marian Elizabeth (Org.). **La sylphide: Paris 1832 and beyond**. Hampshire, UK: Dance Books, 2012.

FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. As duas “La Sylphide”. REVISTA DANÇAR ESPECIAL, edição n. 7. **La Sylphide**. São Paulo: Empresa Editorial de Comunicação Ltda, 1990.

FINNIGAN, Lexi. **Tutu makers are in dangerously short supply, says London's Royal Opera House**. The Telegraph, London, 25 dez. 2015. UK News.

Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/12060453/Tutu-makers-are-in-dangerously-short-supply-says-Londons-Royal-Opera-House.html>>.

Acesso em 21 de agosto de 2016.

FISCHER, Carlos. **Les Costtumes de l'Opéra**. Paris: Librairie de France, 1931.

FRIEDRICH, Caspar. **Der Wanderer über dem Nebelmeer**. Cerca de 1817. Óleo sobre tela. Dimensões: 98 cm de altura e 74 cm de largura. Acervo do *Hamburger Kunsthalle*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich>. Acesso em: 18 abr. 2019.

FRITZ DOBBERT. **Chopin – o príncipe dos românticos**. 2017.

Disponível em <http://blog.fritzdobbert.com.br/pianistas/chopin-o-principe-dos-romanticos/>

Acesso em 19 de abril de 2019

FUSCO, Renato de. **L'architettura dell'Ottocento**. Turim: Garzanti, 1980.

GAINSBOROUGH, Thomas. **Portrait of Auguste Vestris (1760-1842), French dancer**. Cerca de 1781-82. Retrato de Auguste Vestris em óleo sobre tela. Dimensões: 31,8 cm de altura e 26,7 cm de largura. *Tate Britain*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Auguste_Vestris>. Acesso em: 25 mar. 2019.

GAUTIER, Théophile. **Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques, et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868: avec un index alphabétique**. Charpentier et cie, 1874.

GEORGE, Albert Joseph. **The Development of French Romanticism: The Impact of the Industrial Revolution on Literature**. Whitefish, USA: Literary Licensing, 2011.

GÉRICAULT, Théodore. **Le Radeau de la Méduse**. 1818-19. Óleo sobre tela. Dimensões: 491 cm de altura e 716 cm de largura. Acervo do *Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Radeau_de_La_M%C3%A9duse>. Acesso em: 10 abr. 2019.

GIMELFARB, Mike. **Parliament at Sunset**. 2008. Foto do Palácio de Westminster. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Westminster>. Acesso em: 12 abr. 2019.

GISSEY, Henry. **The ballet of the night**. 1653a. Pena, aguada e guache, medindo 28 cm de altura e 41 cm de largura. Coleção particular. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Gissey_-_The_Ballet_of_the_Night_-_WGA09538.jpg>. Disponível em: 5 dez. 2017.

GISSEY, Henry. **Costumes du Ballet intitulé: "La Nuit,"** représenté à la Cour en 1653, dans lequel Louis XIV figura habillé en soleil: [dessin]. 1653b. Desenho, medindo 27,2 cm de altura e 17,8 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502200s/f1.item.r=ballet%20de%20la%20nuit>>. Disponível em: 7 dez. 2017.

GODEFROID, Marie Éléonore. **Portrait of Mme de Staël**. Cerca de 1818-49. Retrato de Mme. de Staël em óleo sobre tela. Dimensões: 116 cm de altura e 83 cm de largura. Acervo do *Château de Versailles*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Germaine_de_Sta%C3%ABl>. Acesso em: 8 abr. 2019.

GOMES, Eugênio. **O romantismo inglês**. Porto Alegre: Globo, 1956.

GRANT, Gail. **Tenical Manual and Dictionary of Classical Ballet**. Terceira edição. New York: Dove Publications, 1982.

GUEST, Ann Hutchinson; JÜRGENSEN, Knud Arne (Eds.). **Robert le diable: the ballet of the nuns** (Language of dance series; no. 7). Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1997.
GUEST, Ivor. “**La Sylphide**” in London’. *Ballet* 6, n^o 3 (1948).

_____. The genesis of *La Sylphide*. In: SMITH, Marian Elizabeth (Org.). **La Sylphide: Paris 1832 and beyond**. Hampshire, UK: Dance Books, 2012.

_____. **The romantic ballet in Paris**. Hampshire, UK: Dance Books, 2008.
GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GRÖGER, Friedrich. **File:Gleichman von Oven Henriette.jpg**. 1830. Retrato de Henriette Gleichman von Oven pintado com tinta óleo sobre tela. Dimensões: 62 cm x 54 cm. Coleção não identificada. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gleichman_von_Oven_Henriette.jpg>. Acesso em: 24 abr. 2019.

HAMMOND, Sandra. Something old or something new?. In: SMITH, Marian Elizabeth (Org.). **La Sylphide: Paris 1832 and beyond**. Hampshire, UK: Dance Books, 2012

HANFSTAENGL, Franz. **Richard Wagner**. 1871. Foto de Richard Wagner. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner>. Acesso em: 22 abr. 2019.

HARRISON, Mary Kent. **How to dress dancers**. Hampshire, UK: Dance Books, 2010.

HOFMANN, André; HOFMANN, Vladimir. **Le ballet**. Paris: Bordas, 1982.

HOLDEN, Amanda; KENYON, Nicholas; WALSH, Stephen (Ed.). **The Viking Opera Guide**. New York: Viking Press, 1993.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2012.

HORST, Koegler. **The concise Oxford dictionary of ballet**. London: Oxford University Press, 1977.

HOSSAIN, Mary. **The Chevalier D'arvieux and 'Le Bourgeois Gentilhomme'**. *Seventeenth-Century French Studies*, v. 12, n. 1, p. 76-88, 1990.

Disponível em: < <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/c17.1990.12.1.76>>

Acesso em 30 de janeiro de 2019

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss eletrônico**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0 [CD-ROM]. 2009.

ICARE / OnP. **La Sylphide, un revê éveillé**. *Octave Magazine*, 2013. Foto sem data. Pierre Lacotte em ensaio de *La Sylphide* na Ópera de Paris. Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/magazine/la-sylphide-un-reve-eveille>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

JACQ-MIOCHE, Sylvie. Un ideal féminin. OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 2013. p. 38-39.

JEROME Robbins Dance Division. **A. Bournonville**. 1850 – 60. Acervo da *The New York Public Library*. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org/items/8111be80-2306-0131-ca2c-58d385a7bbd0>. Acesso em: 28 mar. 2019.

JEROME Robbins Dance Division. **Amalia Brugnoli Samengo, prima ballerina danzante nel gran Teatro d'Apollo in Roma, la primavera del 1840**. 1840. Litografia de Amalia Brugnoli. Dimensões: 25 cm de altura e 13,5 de largura. *The New York Public Library Digital Collections*. Disponível em: <http://digitalcollections.nypl.org/items/cb17ab30-0dfc-0133-7c1f-58d385a7b928>. Acesso em: 22 mar. 2019.

KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KIRSTEIN, Lincoln. **Four centuries of ballet**. New York: Dover Publications, 1984.

KISSELGOFF, Anna. **Romantic ballet began in a Opera by Meyerbeer**. *New York Times*, New York, 2 dez. 1984.

Disponível em: < <https://www.nytimes.com/1984/12/02/arts/dance-view-romantic-ballet-began-in-an-opera-by-meyerbeer.html?pagewanted=all>>

Acesso em 2 julho de 2018.

KOEGLER, Horst. **The concise Oxford dictionary of ballet**. London: Oxford University Press, 1977.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRIEHLUBER, Josef. **Maria Taglioni Kriehuber.jpg**. 1839. Litografia retratando a bailarina Marie Taglioni. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Taglioni>. Acesso em: 27 abr. 2019.

KUBRUSLY, Maurício. A música do ballet. **Dançar especial: la Sylphide**. São Paulo: Editorial de Comunicação, edição n. 07, 1990. p. 10. Edição especial.

LACAUCHIE, Alexandre. **Madame Rosati, rôle de Médora, dans Le corsaire, Théâtre impérial de l'Opéra : A. L. [sig.]**. 1856. Litografia de Alexandre Lacauchie retratando a bailarina Carolina Rosati no balé *Le Corsaire*. Acervo da Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105417008/f1.item.r=le%20corsaire>>. Acesso em: 6 abr. 2019.

_____. **M.elle Cerrito, dans La vivandière, Théâtre de la Nation : [estampe] / A. Lacauchie [sig.]**. 1848. Litografia de Alexandre Lacauchie retratando a bailarina Fanny Cerrito no balé *La vivandière*. Acervo da Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105414701/f1.item.r=La%20Vivandi%C3%A8re>>. Acesso em: 6 abr. 2019.

_____. **Taglioni [dans "La Sylphide"] / Alex.e Lacauchie**. Década de 1830. Litografia retratando Marie Taglioni como a Sílfige. Dimensões: 25 cm x 16 cm. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425171k/f1.item.r=la%20sylphide%20marie%20taglioni>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

LACOTTE, Pierre. À la recherche du ballet perdu... OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 2013a. p. 53-54.

_____. A reconstrução de Pierre Lacotte. THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **La Sylphide**. Rio de Janeiro: Fundação Theatro Municipal, 1997.

_____. Le style Taglioni. OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 2013b.

LANCRET, Nicolas. **Portrait de la danseuse Marie Sallé**. 1732. Recorte do retrato de Marie Sallé em óleo sobre tela, medindo 42 cm de altura e 54 cm de largura. Disponível em: <<https://www.akg-images.fr/archive/Portrait-de-la-danseuse-Maria-Salle-2UMDHUU9I2PW.html>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

LANCRET, Nicolas. **Portrait de la danseuse Marie Sallé**. 1732. Detalhe do retrato de Marie Sallé em óleo sobre tela, medindo 42 cm de altura e 54 cm de largura. Acervo do *Château Rheinsberg*. Disponível em: <<https://www.akg-images.fr/archive/Portrait-de-la-danseuse-Maria-Salle-2UMDHUU9I2PW.html>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

LANCRET, Nicolas. **La Camargo Dancing**. Cerca de 1730. Detalhe do retrato de La Camargo em óleo sobre tela. Acervo da *National Gallery of Art*, Washington. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Camargo_Dancing_by_Nicolas_Lancret,_c._1730,_oil_on_canvas,_view_2_-_National_Gallery_of_Art,_Washington_-_DSC09962.JPG#filehistory>. Acesso em: 5 mar. 2019.

LA PÉRI, ballet de Coralli, Gautier et Burgmüller: costume de Melle Carlotta Grisi (role de la Péri). 1843. Gravura retratando Carlotta Grisi como *La Péri*. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70019009.r=la%20peri?rk=107296;4>>. Acesso em: 3 abr. 2019.

LEIBER, Christian. **The influence of recordings**. Sem data. Planet Hugill – A world of classical music, 25 aug. 2014. Disponível em: <<http://www.planethugill.com/2014/08/the-influence-of-recordings.html>>. Acesso em: 15 maio 2019.

LE MALADE imaginaire, comédie-ballet de Molière : estampes. 1673. Gravura da edição de 1673 de *Le malade imaginaire*. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406104x/f2.item.r=M%C3%A1lade%20imaginaire>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

LEMOISNE, Paul-André. **Eugène Lami, 1800-1890, vol. 1**. Paris: Goupil, 1912.

LEPAUTRE, Jean. **Habit représentant le mystère au ballet du Triomphe de l'Amour : [estampe]**. 1681. Gravura a partir de desenho de Jean Berain. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8406285q.r=le%20triomphe%20de%20l'amour?rk=407727;2>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

LÉPAULLE, François. **Duponchel portrait**. 1836/37. Detalhe de um retrato em óleo sobre tela de Henri Duponchel. O original está no acervo da *Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris*. Disponível em: <<https://plus.google.com/photos/+CatherineRen%C3%A9Lebouleux/albums/5973854268759177409>>. Acesso em: 16 abr. 2019.

LÉPPAULLE, François. **Marie Taglioni et son frère Paul dans le ballet de la Sylphide**. 1834. Marie Taglioni e Paul Taglioni no balé *La Sylphide* retratados em óleo sobre tela. Dimensões: 128,5 cm de altura e 96,5 cm de largura. *Musée des Arts Decoratifs*, Paris. Disponível em: <<http://collections.lesartsdecoratifs.fr/marie-taglioni-et-son-frere-paul-dans-le-ballet-de-la-sylphide>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

LESKOVA, Tatiana. **Entrevista com Tatiana Leskova**. Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro. Rio de Janeiro, 2017. Entrevista realizada por e-mail. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

LEVIEUX, Francette. **Une vie en pointes, les souvenirs de Ghislaine Thesmar**. Danser, 03 mai 2018. Disponível em: <<https://www.dansermag.com/2018/05/03/vie-pointes-souvenirs-de-ghislaine-thesmar/>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

LEVIEUX, Francette. **Une vie en pointes, les souvenirs de Ghislaine Thesmar**. Danser, 03 mai 2018. Disponível em: <<https://www.dansermag.com/2018/05/03/vie-pointes-souvenirs-de-ghislaine-thesmar/>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

_____. **Je pense que je vais etre un tannante**. Cerca de 1971. Tumblr: Aurelie-Dupont. Ghislaine Thesmar (Sílfige), Michaël Denard (James) e corpo de baile durante as filmagens de *La Sylphide* em 1971. Disponível em: <<http://aurelie-dupont.tumblr.com/post/163113771160/ghislaine-thesmar-and-micha%C3%ABl-denard-in-lacottes>>. Acesso em: 23 set. 2018.

LEVINSON, André. **André Levinson on dance**: writings from Paris in the twenties. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1991.

LEWISOHN, Irene. **Dress**. 1833-35. Vestido britânico de seda doado ao *The Metropolitan Museum of Art* por Irene Lewisohn, em 1937. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.37.46.5/>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

LINKEDIN. **Michel Fresnay**. Paris, 2018. Disponível em: <https://fr.linkedin.com/in/michel-fresnay-94488467>. Acesso em 24 de maio de 2019.

LLANTA, Jacques. **Adolphe Nourrit**. 1830. Litografia retratando o tenor Adolphe Nourrit. Dimensões: 18,5 cm de altura e 14,5 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdolpheNourrit.jpg>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

LOOSELEAF, Victoria. **The Story of the Tutu**. Dance Magazine. 2 fev 2007. Disponível em <http://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu-2306873745.html>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

L'OPÉRA de la rue Le Peletier. Cerca de 1850. Xilogravura de autor desconhecido que mostra a fachada principal da Ópera da rua *Le Peletier*. Disponível em: <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera%20Le%20Peletier.html>. Acesso em: 8 abr. 2019.

LYNN, Eleri. **Underwear: fashion in detail**. Londres: Victoria and Albert Museum, 2014.

MALEUVRE, Louis. **La Sylphide, ballet de Taglioni, Nourrit et Schneitzhoeffter** : costumes de Melle Taglioni (rôle de la Sylphide) et de Mazillier (rôle de James Reuben) / gravé par Maleuvre. Gravura retratando Marie Taglione como a Sílfige e Joseph Mazillier como James no balé *La Sylphide*. Dimensões: 28,5 cm x 18,5 cm. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001764j/f1.item>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

MARILLIER, Clément-Pierre. **Eritzine et Parelin (Dessins pour le Cabinet des Fées) – Marillier**. 1785. Ilustração para o conto *Eritzine & Parelin* de Jacques. Pajon, do Volume 34 da coleção *Le Cabinet des Fées*. Disponível em: < <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A7908>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MARTIN, Jean-Baptiste. **Jean-Baptiste Martin Indian Woman (for les Indes galantes Rameau 1735)**. Cerca de 1735. Gravura da personagem Mulher Indígena da ópera-balé *Les Indes Galantes* de Philippe Rameau. Acervo da *Bibliothèque de L'Arsenal*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_Indes_galantes>. Acesso em: 1 mar. 2019.

MARTIN, Jean-Baptiste. **Silphe**. 1779. Gravura do personagem Sílfo do *Le Ballet des Elements*. Disponível em: <<https://pinshare.site/modes/gallerie-des-modes-et-costumes-francais-24e-cahier-des-costumes-francais-18e-suite-dhabillemens-a-la-mode-en-1779-z-142-silphe-dans-le-ballet-des-elements-museum-of-fine-arts-boston/>>. Acesso em: 1 mar. 2019.

MATHIEU-BOUILLON, Danielle. **Michel Fresnay**. Association de La Régie Théâtrale, 2008?. Disponível em <http://www.regietheatrale.com/index/index/donateurs/michel-fresnay.html>. Acesso em 24 de maio de 2019

MENDES, Francisca Dantas. **A dança do corpo vestido: um estudo do desenvolvimento do figurino de balé clássico até o século XIX**. São Paulo: Mombak, 2015.

MENEZES, Berenice. **“La Sylphide” volta aos palcos**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1998. B, p. 2. Disponível: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=217248&Pesq=lacotte>. Acesso em 15 de maio de 2019

MIGNARD, Pierre. **Pierre Mignard - Portrait de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière (1622-1673) - Google Art Project (cropped)**. 1658. Óleo sobre tela, medindo 55 cm de altura e 48,5 cm de largura. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Moli%C3%A8re>>. Acesso em: 9 dez. 2017.

MIGNARD, Paul. **Paul Mignard - Jean-Baptiste Lully**. Século XVII. Óleo sobre tela, medindo 155 cm de altura e 122 cm de largura. Acervo do *Musée Condé*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Lully>. Acesso em: 20 fev. 2019.

MIGNARD, Pierre. **Portrait du Cardinal Mazarin**. 1658-60. Óleo sobre tela, medindo 65 cm de altura e 55,5 cm de largura. Acervo do *Musée Condé*. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mazarin-mignard.jpg>. Acesso em: 1 dez. 2017.

MLLE Gosselin. Cerca de 1815. Litografia de autor desconhecido retratando a bailarina Geneviève Gosselin. Coleção particular. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Genevi%C3%A8ve_Gosselin_\(danseuse\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Genevi%C3%A8ve_Gosselin_(danseuse))>. Acesso em: 22 mar. 2019.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: Cartas sobre a dança**. Tradução e notas da autora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

MOORE, Will; TOBIN, Ronald. Molière. In *ENCYCLOPEDIA BRITANNICA*. Encyclopedia Britanica Inc. 14 fev 2018.

Disponível em: < <https://www.britannica.com/biography/Moliere-French-dramatist>>

Acesso em 04 de fevereiro de 2019

MORAES, Lewy. **A arte como criação do mundo**. Sem data. *Dançar Especial: la Sylphide*, no. 7, São Paulo: Editorial de Comunicação, edição n. 07, 1990. p. 5. Número especial.

MUGGIATI, Anna. **A mãe do balé romântico**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1990. Programa, ano 5, no. 747, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corp o%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corp%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro)>

Acesso em 15 de maio de 2019

MUNS, Lodewijk. **Marie Taglioni (1804-1884): A life on toe tip**. 2010. *Nederlands Muziek Instituut*. 10.6.2011. Disponível em: < <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/marie-taglioni-1804-1884-life-toe-tip-2>>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

MURACHCO, Cristina. Pierre Lacotte: arqueólogo ou criador? **Dançar especial: la Sylphide**. São Paulo: Editorial de Comunicação, edição n. 07, 1990. p. 8. Número especial.

NADAR, Félix. **Cicéri : [photographie] / [Nadar]**. 1856 - 58. Retrato de Pierre Cicéri. Dimensões: 23 cm de altura e 18,4 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535656q.r=Pierre%20Cicéri%20portrait?rk=107296;4>.

Acesso em: 19 abr. 2019.

NORRIS, Herbert; CURTIS, Oswald. **Nineteenth-century costume and fashion**. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1998.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Gunhild. **Amalia Brugnoli**. in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: 28.9.2018

Disponível em: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Brugnoli_Amalia.xml>

Acesso em 28 set. 2018.

OAKES, Leimomi. **Rate the Dress: 1830s puffs on sleeves & skirt**. 2019. Corpete de vestido de noite dos anos 1830. Acervo do *Turun Museokeskus*, Finlândia. Disponível em: <<http://thedreamstress.com/2019/05/rate-the-dress-1830s-puffs-on-sleeves-skirt/>>.

Acesso em: 29 set. 2018.

OLSEN, Karin; VEENSTRA, Jan R. **Airy Nothings: Imagining the Otherworld of Faerie from the Middle Ages to the Age of Reason: Essays in Honour of Alasdair A. MacDonald**. Leiden: Brill, 2013.

OPÉRA NATIONAL DE PARIS. **École de danse: histoire.** 2018a.

Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/artistes/ecole-de-danse/histoire>>

Acesso em 24 de março de 2018

_____. **Histoire.** 2018b.

Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/artistes/decouvrir/lopera-national-de-paris/histoire>>

Acesso em: 24 de março de 2018

OXFORD REFERENCE. **Haute danse.** Oxford Reference é um produto de referência on-line, abrangendo 25 áreas diferentes, reunindo 2 milhões de entradas digitalizadas nos dicionários, parceiros e enciclopédias da Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/page/about;jsessionid=69CD9DBCA77DDD03E5C64E77F5F634E6>>. Acesso em: 23 out. 2019.

PAIR of Woman's Sleeve Plumpers. 1830-35. Enchimento para mangas, *corset* e anágua datado de 1830-35. Origem: Inglaterra. Acervo do *Los Angeles County Museum of Art*. Disponível em: <<https://collections.lacma.org/node/214181>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

PALOMINO, Erika. **Romantismo restaurado: pesquisa para recuperar o ballet começou em 66.** Folha de São Paulo, São Paulo, 02 set. 1990. Ilustrada, p. E10.

PASI, Mario. **A dança e o bailado.** Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

PASTORI, Jean-Pierre. **Pierre Lacotte Tradition.** Lausanne: Favre, 1987.

PATIN, Jacques. **Ballet comique de la Reine:** Baltazar de Beaujoyeux / artiste français XVIIe siècle. 1582. Gravura original impressa por Ballard como *Figure de la Salle*. Acervo da *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002/f31.image.r=.langEN>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

PERELLE, Adam. **Le Palais Royal, gravure d'Adam Perelle (Chantilly, Musée Condé).** Século XVII. Acervo do *Musée Condé*. Disponível em: <<http://units.georgetown.edu/french/opsis/SEME/dossiers/palaisroyal.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

PERRONEAU, Jean-Baptiste. **Portrait of Jean-Georges Noverre.** 1764. Retrato de Jean Georges Noverre em pastel. Acervo do *Musée du Louvre*. Disponível em: <<https://dancadepoisdos20.wordpress.com/tag/jean-georges-noverre/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

PEZZOLO, Dinah. **Tecidos:** história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac, 2007.

PEYRE, Henri. **Introdução ao romantismo.** Tradução de José de Sampaio Marinho. Lisboa: Europa-América, 1975.

PHILIPPE Quinault (1635-1688), poète, membre de l'Académie française. 1670. Óleo sobre tela de pintor francês desconhecido, medindo 63 cm de altura e 52 cm de largura. Acervo do *Musée de Versailles*. Disponível em: <<https://www.photo.rmn.fr/archive/87-000257-2C6NU0H7I3TP.html>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PIERRE Beauchamp – Guest 2006 plate 2. Cerca de 1670. Artista não identificado. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Beauchamp_-_Guest_2006_plate2.jpg>. Acesso em: 3 dez. 2017.

PIERRE Lacotte. **La Sylphide**. Paris: Opéra National de Paris, 2013. p. 56-57.

PÖHN, Michael. **Pierre Lacotte, la passion de danse**. Foto sem data. Retrato de Pierre Lacotte que ilustra entrevista assinada por Marie-Astrid Gauthier da ResMusica. Acervo da *Wiener Staatsoper*. Disponível em: <<http://www.resmusica.com/2010/11/15/pierre-lacotte-la-passion-de-la-danse/>>. Acesso em: 31 de março de 2018.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTO, Lathife. **Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro se apresenta na Cidade das Artes**. Sem data. Foto do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro no bale *Raymonda*. Site Visão.Arte, 2017

POTTER, Michelle. **Soft, gauzy ballet dresses**. Brolga, Braddon, v. 23, 6-11, 1 dez 2005. Disponível em: <http://michellepotter.org/wp-content/uploads/2011/12/soft_gauzy_ballet_dresses1.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2017.

PRADO, Almeida. O romantismo na música. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RABEL, Daniel. **Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain**. 1625. Acervo do *Musée du Louvre*. Disponível em: <<http://www.musebaroque.fr/le-roi-samuse/>>. Acesso em 30 nov. 2017.

RAY, Ann. **La Sylphide, un revê éveillé**. Octave Magazine, 2013. 2013. Corpo de baile da Ópera de Paris em *La Sylphide*. Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/magazine/la-sylphide-un-reve-eveille>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

RENAUDOT, Jules. **Abbé Perrin (Director of the Academy from 1669 until 1672)**. Sem data. Busto de Pierre Perrin. Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/abbe-perrin-director-of-the-academy-from-1669-until-1672>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

RIBEIRO, Aileen. **Dress in eighteenth-century Europe, 1715-1789**. New Haven, CT: Yale University Press, 2002.

RIEDER, Wilhelm. **Franz Schubert**. 1875. Óleo sobre tela. Acervo do *Historisches Museum der Stadt Wien*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert>. Acesso em: 17 abr. 2019.

RODRIGUES, Irani. **Entrevista com Irani Rodrigues**. Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo de vídeo mp4 (21 min. 24 seg.). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

ROMANTIC fashion of women 1830s. Sem data. Disponível em: <<https://www.hisour.com/romantic-fashion-of-women-1830s-32786/>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

RÓNAI, Júlia. **Corpos Estáveis: Ballet**. 2016. Site oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/>>. Acesso em: 08 maio 2019.

ROUARGUE, Emile; LACAUCHIE, Alexandre. **Jerome Robbins Dance Division**. 1827. Litografia de Emile Rouargue segundo Alexandre Lacauchie, retratando Pauline Montessu na cena da sonâmbula de *La somnambule*. Dimensões: 28,5 cm x 21,5 cm. Acervo da *New York Public Library*. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-0bec-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso: 29 nov. 2018.

RUBIN, Nani. **Movimentos românticos**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1997, p. 29. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=217248&Pesq=lacotte> Acesso em 15 de maio de 2019

SADIE, Stanley (Org.). **The new grove dictionary of opera**. Oxford, UK: Oxford University Press. 2004.

SADLER, Graham. Indes galantes. In: SADIE, Stanley; BASHFORD, Christina (Ed). **The new grove dictionary of opera**. London: Macmillan Press, 1992.

SCOTT, Virginia. **Molière, a theatrical life**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

SAMPAIO, Luiz. **Teatro Municipal do Rio de Janeiro pode ficar sem seu prédio anexo**. Estadão: Cultura. 13 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/joao-luiz-sampaio/teatro-municipal-do-rio-de-janeiro-pode-ficar-sem-seu-predio-anexo/>> Acesso em 20 de maio de 2019

SEARLE, Humphrey. Franz Liszt. In SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford: Oxford University Press 2004.

SILVA, Márcio. A arte como criação do mundo. In REVISTA DANÇAR ESPECIAL, edição n. 7. **La Sylphide**. São Paulo: Empresa Editorial de Comunicação Ltda, 1990.

SKIER, Spencer. **Posts Tagged 'Igor Schwezoff'**. 1940. Lady Violette de Courcy, 16 fev. 2014. Disponível em: <<http://ladyviolette.com/tag/igor-schwezo>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

SMITH, Marian Elizabeth (Org.). **La sylphide: Paris 1832 and beyond**. Hampshire, UK: Dance Books, 2012.

SNODGRASS, Mary Ellen. **The encyclopedia of world ballet**. Maryland, EUA: Rowman & Littlefield, 2015.

S'OFFRIR une soirée à l'Opéra de Paris, vous y avez déjà pensé ? 2016. Foto de autoria desconhecida da fachada principal do *Palais Garnier*. Disponível em: <<https://www.bvjhostelparis.com/soiree-a-lopera-de-paris/>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

SOLL, Jacob. **The information master: Jean-Baptiste Colbert's secret state intelligence system**. Michigan, EUA: University of Michigan Press, 2009.

SOROCHINA, Elena. **Sylphs and sylphides on the border**. in: The Oxford Research Center in the Humanities, 2018.

Disponível em: <<https://torch.ox.ac.uk/sylphs-and-sylphides-border>>
Acesso em 19 de outubro de 2018.

STONELEY, Peter. **A queer history of the ballet**. New York: Routledge, 2007.

THEATRO Municipal do Rio de Janeiro. **Corpos Estáveis: Ballet**. Cerca de 2000. Foto de Dalal Achcar de autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

_____. **Corpos Estáveis: Ballet**. Século XX. Foto de Tatiana Leskova de autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/>>. Acesso em: 28 abr. 2019.

_____. **Escola Estadual de Dança Maria Olenewa**. cerca de 1930. Foto de Maria Olenewa de autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/escolas-de-formacao/escola-de-danca-maria-olenewa/>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

_____. **La Sylphide**. Programa do espetáculo. São Paulo: Missault Produções, 1990.

THEATRO Municipal do Rio de Janeiro. **La Sylphide**. Programa do espetáculo. São Paulo: Missault Produções, 1990.

_____. **La Sylphide**. Programa do espetáculo. Rio de Janeiro: Fundação Theatro Municipal, 1997.

_____. **La Sylphide**. 1997a. Foto de autor desconhecido mostrando Jean-Yves Lormeau e Teresa Augusta em ensaio de *La Sylphide* no TMRJ. Programa do espetáculo. Rio de Janeiro: Fundação Theatro Municipal, 1997, p. 13.

_____. **La Sylphide**. 1997b. Foto de autor desconhecido mostrando primeiras bailarinas do TMRJ em ensaio de *La Sylphide*. Programa do espetáculo. Rio de Janeiro: Fundação Theatro Municipal, 1997, p. 7.

_____, 2019. Site oficial
Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/>>
Acesso em 26 de abril de 2019

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. **On stage and in ballroom: styles of preromantic ballet**. Sem datação
Disponível em: <<http://web-static.nypl.org/exhibitions/italiandance/web2.html>>
Acesso em 28 de setembro de 2018

THE OPÉRA Bastille. 2019. Foto de autoria desconhecida da fachada principal da *Opéra Bastille*. Disponível em: <<https://www.operadeparis.fr/en/lopera-de-paris/theatres-ecole-ateliers/the-opera-bastille>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

THESMAR, Ghislaine. **Le Personnage de la Sylphide**. In OPÉRA NATIONAL DE PARIS. *La Sylphide*. Paris: Opéra National de Paris, 2013.

THE ROYAL Lady's Magazine. 1831. Ilustração de moda de vestidos de 1831. Disponível em: <http://www.koshka-the-cat.com/royal_magazine3.html>. Acesso em: 24 abr. 2019.

TRINDADE, Mauro. **O mito da imortalidade**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1990. Cidade, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=14976&Pesq=corpo%20de%20baile%20do%20theatro%20municipal%20do%20rio%20de%20janeiro>
Acesso em 15 de maio de 2019

VAUGHAN, Robert A. Hours with the mystics. In: BIDWELL, W. H. (ed.). **The eclectic magazine of foreign, vol 39**. New York: Leavitt Trow & Company, 1856.

VIANA, Fausto; NEIRA, Luz Garcia. Princípios Gerais de Conservação Têxtil. **Revista CPC**, n. 10, maio/out, p. 206-233. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15667/17241>>.

VIANA, Fausto. Uma coleção de trajes de cena: como lidar com ela? **Anais do I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS**, São Paulo: ECA / USP, p. 19-28, 2012.

VIDAL, Emeric. **Les beautés de l'opéra**. 1845. Gravura retratando Marie Taglioni como a Sílfige no balé *La Sylphide*. Disponível em: <<https://archive.org/details/lesbeautsdelop00gaut/page/n177>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

VILLARS, Abade N. M. **Conde de Gabalis**. Porto Alegre: Feeu, 2014.

VIGNERON, Pierre-Roch. **J. Meyerbeer / Vigneron fecit.** 1836. Litografia retratando o compositor Giacomo Meyerbeer. Dimensões: 30 cm de altura e 23 cm de largura. Acervo da *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422606s/f1.item.r=Giacomo%20Meyerbeer>. Acesso em: 12 abr. 2019.

WALDMÜLLER, Ferdinand. **Der notar dr. Josef August eltz mit seiner gattin Caroline, geb. Schaumburg, und den acht kindern in ischl.** 1835. Óleo sobre tela. Dimensões: 124 cm de altura e 110 cm de largura. Acervo da *Die Österreichische Galerie Belvedere*. Disponível em: <https://www.20minutos.es/fotos/imagen/ferdinand-georg-waldmuller-der-notar-dr-josef-august-eltz-mit-seiner-gattin-caroline-geb-schaumburg-und-den-acht-kindern-in-ischl-1835-238899/> Acesso em: 24 abr. 2019.

WALSH, Linda. **Romantic painting.** The Open University, BBC, 2005. Disponível em: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/visual-art/romantic-painting> Acessado em 16 de abril de 2019

WARRACK, John; WEST, Ewan. **The Oxford dictionary of opera.** Oxford: Oxford University Press, 1992.

WELCH, John H.; BIRCH, Melissa; SMITH, Russell. **Economics: Brazil.** Biblioteca do Congresso. 20 de Dezembro de 2004. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/hlas/ss53econ-birch.html> Acesso em 09 de maio de 2019.

WILLIAMS, Edgar Trevor et al. **Dictionary of national biography.** Smith, Elder & Company, 1903.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

ZAJICEK, Karl. **Karl Wenzel Zajicek Kärntnertheater.jpg.** 1923. Aquarela sobre papel na qual se pode ver o Teatro da Corte Imperial e Real de Viena. Dimensões: 10.5 cm x 14.5 cm. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_K%C3%A4rntner. Acesso em: 29 abr. 2019.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

WIKIPEDIA. **Elemental.** In: Wikipedia, 18 out 2018. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Elemental> Acessado em 19 de outubro de 2018.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM IRANI DE ALVARENGA RODRIGUES

Data: 11 de julho de 2017

Local: Central Técnica de Produções do TMRJ

Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro

Arquivo de vídeo: mp4

Duração: 21 min. e 24 seg.

P: Pesquisador

IR: Irani Rodrigues

Toda a entrevista gravada em vídeo foi realizada com a manipulação do figurino principal da *Sílfide* usado por Ana Botafogo, analisando os detalhes técnicos de construção, acabamentos e materiais.

P Que função você ocupou na produção do balé *La Sylphide* de Lacotte para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro?

IR Eu era supervisora de figurinos e acompanhava toda a execução de costura e adereço.

P Então você acompanhou a confecção deste figurino [o da *Sílfide*]?

IR Exato.

P Que material é este da sobressaia do tutu romântico?

O Pesquisador e a respondente estão analisando o tutu romântico (saia do traje), com a peça aberta sobre a mesa.

IR Esta é uma organza de seda pura, originalmente branca e agora amarelada pelo tempo.

P Ela foi cortada em fio reto?

IR Ela é fio reto com nesgas para fazer uma roda bem grande, com quase a medida de um godê inteiro. Quando a perna [da bailarina] sobe, a saia responde. Ela está franzida aqui em cima [junto ao cóis da linha da cintura], porque a organza pode ser bastante franzida que não cria volume no quadril.

A bainha para seda pura se faz com zig-zag, porque ela fica bem delicada e leve. Marca-se o comprimento da saia e corta-se com o acréscimo de um centímetro de borda. A costureira passa um zig-zag pequeno, parecido com uma bainha de lenço, e depois recorta o acréscimo de um centímetro.

P Depois de franzida a sobressaia foi passada?

IR Sim. Ela foi passada com ferro bem quente para ficar toda lisa [referindo-se ao franzido que foi prensado e marcado no processo de passadoria].

P Ela foi passada em toda extensão para tirar o volume?

IR Sim. Aqui [mostrando o cóis] temos uma fita de gorgorão que faz o cóis, que na ordem se faz primeiro uma pala com camada dupla de filó mais rígido, onde aplicamos todas as saias de tule e por último a sobressaia de seda. A sobressaia de seda é embutida no cóis formado por duas fitas de gorgorão com a medida da cintura.

P Este cóis está na linha da cintura?

IR Sim, sempre. Nada de quadril.

P Neste tutu há sete camadas de tule?

IR Sim. Na verdade não se usavam tantas camadas, mas na última montagem colocou-se uma saia nova [a sétima camada de tule] para restaurar o volume da saia, que murcha com o tempo, e deixá-la mais branca porque sempre vai amarelando [o tule]. Veja que ela está menos escura do que o restante [mostrando a sétima camada de tule]. Originalmente eram seis saias de tule: cinco de tule de poliamida e a sexta de tule nylon. A sétima é um acréscimo, também de nylon.

P Qual o material do tule da pala?

IR Este é um tule de Nylon, que segura mais. Ele não cede, é rígido. Em duas camadas ele segura como um tecido firme. Porque a pala é justa ao corpo. Se nós usássemos o tule da saia ele cederia para todos os lados.

P Qual a metragem de cada saia de tule?

IR São seis alturas de tule de 120 cm de largura, porque na época só existia este de 120 cm.

P Este é um pendurador?

Mostrando uma alça costurada no cóz.

IR Sim, é o pendurador para guardar a peça no cabide [ela mostra como o pendurador deve ser usado no cabide]. É uma peça imprescindível para a manutenção do figurino nos camarins e no acervo. Colocado desta forma no cabide ele não amassa.

P Qual o tecido da base deste corpete?

O Pesquisador e a respondente estão agora analisando o corpete do traje.

IR Este tecido é antigo, é uma tricolina de uma qualidade que não existe mais. Ela foi usada dupla para ficar encorpada, firme e não ficar transparente.

P E sobre este elástico no decote da frente?

Observando um elástico chato costurado no avesso do decote da parte da frente do corpete.

IR Este elástico só foi colocado em remontagem para dar ajuste, quando o decote está abrindo um pouco para quem vai usar. O elástico funciona como um regulador. Originalmente o decote é confeccionado justo. Assim como este elástico no ombro [mostrando outro elástico chato preso no avesso do ombro do corpete] para sustentar a manga. Ele é encapado com a seda do corpete para manter [o ombro do corpete] mais justo ao corpo, porque o tecido cede conforme elas [as bailarinas] dançam e transpiram. Para evitar que o ombro [do corpete] caia.

P Que tecido é este que está sobre a base?

Referindo-se ao tecido que recobre todo o lado direito do corpete.

IR Também é organza de seda pura. A mesma da sobressaia. Ela também está dupla para ter mais resistência. Aqui [mostrando a parte da frente do corpete], nós temos algumas pregas que é do próprio modelo do figurino.

P E sobre esta parte?

Mostrando uma peça que transpassa o meio costas do corpete.

IR Isto aqui nós chamamos de patê [*patte*]. É um acabamento. Quando o gancho fecha, a abertura do meio costas pode ficar abrindo. Ele evita que a pele [da bailarina] apareça. Este está maior [do que o usual] porque alguém com medidas maiores do que a bailarina [para o qual foi confeccionado] também usou. Neste caso nós colocamos casinhas [adicionais] para abotoar. Ele também é uma proteção para [o colchete] não machucar as costas. Confeccionado em um tecido igual ao do corpete: algodão com uma camada de organza de seda por cima. Finaliza-se [o patê] com um matelassê para ele ficar bem rígido e aguentar toda a força do ajuste.

P O corpete tem barbatanas?

Observando o corpete pelo lado do avesso.

IR Sim. Colocam-se no mínimo cinco barbatanas: no centro do corpete, nas duas costuras que passam no busto (sempre abaixo do busto) e nas laterais [costuras laterais] para não fazer aquelas dobrinhas de roupa. Teria também aqui [a cerca de três cm do meio costas]. A maior parte das bailarinas pede para não colocar estas porque machuca muito. As barbatanas são espiraladas de metal, forradas com o tecido do corpete e então colocadas dentro do viés [bainha de viés costurada no corpete]. O viés é do próprio algodão [do corpete]. Esta [mostrando uma barbatana da costura do busto] provavelmente estragou e foi colocada outra por cima [da bainha de viés]. Neste caso, nós encapamos [a barbatana] com o tecido [algodão do corpete] e prendemos no lugar com pé-d- galinha [ponto pé-de-galinha ou espinha-de-peixe]. O normal é colocar as barbatanas dentro das bainhas [de viés].

P E sobre estes colchetes?

Observando os colchetes do fechamento do meio costas do corpete.

IR Eles não existem mais. Nós temos uma dificuldade enorme com os colchetes. Estes eram os maiores que nós tínhamos, eram da Corrente, mas não se fabricam mais. Um produto muito usado em [figurinos de] teatro e cinema. Perfeitos para se usar em tutus e jaquetas.

P Na modelagem do corpete, a linha da cintura está na linha natural?

IR Ela está na medida exata de forma a cobrir o cós [da saia], sem ultrapassar muito, um pouquinho abaixo [aproximadamente um centímetro abaixo do cós da saia, na parte de trás]. Só o bico na parte da frente ultrapassa [o cós da saia], porque é necessário, mas ela [a modelagem] está na linha da cintura [natural].

Nós prendemos o corpete à saia por tiras de linha, é quase um ponto de crochê, para possibilitar movimento às bailarinas. Algumas pedem para que as tiras sejam substituídas por elásticos, porque elas podem subir o corpo e a roupa voltar sem aparecer a barrica.

P E sobre esta fita azul na linha da cintura?

IR É um debrum de fita de cetim de algodão.

P Por que de algodão?

IR Nós podemos modelá-la com o ferro de passar. Ela cede e faz essa curva. Com o cetim sintético não é possível fazer essa curva. Aqui [mostrando a parte da frente do debrum] ela tem uma pence para afinar a extremidade. Ela só tem a largura original na parte de trás.

P Podemos falar sobre as mangas?

IR A manga tem uma camada de seda no avesso e leva esse tule por dentro para dar sustentação. Para ficar armada. Ela tem uma camada de seda [no lado direito da manga], uma de tule [enchimento] e outra de seda [lado do avesso].

P E quanto às asas?

IR Esta está fixa. Ela [a bailarina] dança com a asa fixa e só troca de tutu quando tem que perder as asinhas. É confeccionada com uma telinha de nylon tipo mosquiteiro para chapelaria e leva um zig-zag na borda como acabamento.

O pesquisador finalizou a entrevista agradecendo a contribuição da respondente.

APÊNDICE B - Entrevista com Ana Botafogo

Data: 13 de julho de 2017

Local: Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro

Arquivo de áudio: mp4

Duração: 34 min. 12 seg.

P: Pesquisador

AB: Ana Botafogo

P Como surgiu a ideia de trazer a *La Sylphide* de Lacotte para o repertório do Theatro Municipal do Rio de Janeiro?

AB Eu acho que a ideia surgiu quando a nossa diretora era Tatiana Leskova, ela dirigia a companhia, e os primeiros contatos foram feitos na gestão da Tatiana Leskova e eu acho que o presidente da Fundação era o José Carlos Barbosa. A ideia era um balé romântico no qual se começou a sapatilha de pontas e o tutu romântico e que o Corpo de Baile nunca teve em seu repertório. Foi negociado em 1989 para estrear em 1990. Certamente foi a Tatiana Leskova que teve a ideia e fez todos os primeiros contatos e a ideia era trazer a versão do Pierre Lacotte, que era um estudioso de *La Sylphide* e que tinha feito todo um estudo sobre a versão do Taglioni. A temporada ia acontecer no início de abril de 1990. Eu estava nos Estados Unidos e cheguei no final de março de 1990 e eu não participaria dessa primeira produção, porque eu estava fora do Brasil, mas quando cheguei era o Plano Collor, eu cheguei uma semana depois do Plano Collor ser instituído. O dinheiro da produção do *La Sylphide* ficou preso como o dinheiro de todos os brasileiros. Pierre Lacotte já estava aqui, há um ou dois meses ensaiando.

P Os ensaios haviam começado?

AB Já! Acho que ensaiaram em fevereiro e março. Em geral janeiro é férias e nós começamos a ensaiar em fevereiro e a estreia seria no início de abril. Eu cheguei no final de março já com

essa bomba de que não seria possível estreiar porque todo o dinheiro que nós tínhamos de um patrocínio do Banco Francês e Brasileiro ficou preso. Também não se poderia importar o casal de bailarinos que viria para dançar *La Sylphide* que era Elisabeth Platel e Manuel Legris. Não vieram para o Brasil porque não havia dinheiro para pagá-los ou trazê-los. Como eu cheguei, perguntaram-me se não queria aprender, mas eu sabia que não era para dançar logo. Eles não tinham nenhuma primeira bailarina. Havia alguém ensaiando na época que Platel viria, mas eu acho que a primeira bailarina, que agora não lembro quem era, se machucou. Então não havia nenhuma primeira bailarina brasileira ensaiando o papel. Eu comecei a ensaiar no final de março e adorei esse encontro com Pierre Lacotte. Foi um super encontro! Nos entendemos muito bem! Ele passou tudo o que queria dessa *La Sylphide* e eu fui ensaiando. Ensaiei incessantemente nesse final de março e início de abril e nós fomos até o ensaio geral. Combinamos que faríamos até o ensaio geral para que essa produção ficasse pronta e tão logo o dinheiro fosse liberado, nós sabíamos que seria daí a seis meses, algo assim, então poderíamos ter uma temporada. Foi um momento complicado para o Theatro, acho até que não tivemos produções, certamente fizemos alguma pequena produção de um balé curto com figurinos que já existiam. *La Sylphide* foi até o dia do ensaio geral e então foi guardada até o dia em que pudesse ser remontada.

P Embora você estivesse ensaiando, havia a possibilidade de não dançar?

AB Quando assumi os ensaios, sabia que só iria aprender o balé e que não iríamos estreá-lo de imediato, mas quando houvesse uma produção, eu e Elisabeth Platel iríamos dançar o papel da Sílfi. Tive o aval do coreógrafo de que seria ótimo que eu dançasse *La Sylphide* e foi muito importante trabalhar com ele.

P Quem estava ensaiando o personagem do James com você?

AB Paulo Rodrigues, o primeiro bailarino do Theatro Municipal. Eu não lembro se ele já estava ensaiando antes com a outra bailarina que se machucou, então eu comecei a ensaiar e assumi o papel. Fomos até o ensaio geral. Tudo foi montado e a produção ficou pronta: figurinos, cenários, música, iluminação; só não estreamos. Isto foi em abril. Apenas no

segundo semestre [de 1990] foi possível produzir *La Sylphide*. Neste meio tempo, Dona Tânia [Tatiana Leskova], que era a nossa diretora, deixou o cargo e Denis Grey assumiu como diretor interino. O presidente [da Fundação] da época, José Carlos Barbosa, me convidou para ocupar a direção, mas não aceitei porque era uma bailarina muito jovem e conciliar as duas funções seria muito difícil. Um ou dois meses depois, o presidente me perguntou se eu não gostaria de ser coordenadora da divisão de dança e assim eu atuei por seis meses, colaborando com a presidência e com a estrutura do balé. Eu não atuava diretamente com os bailarinos e só exercia a função depois dos meus ensaios, esta foi uma das minhas condições, que terminavam às 16h00 e, a partir das 16h30, trabalhava em uma sala dentro do teatro. Uma das atribuições da função era orientar a direção do teatro com a programação de dança ao longo do ano e colaborar com a companhia no que fosse preciso. Quando o dinheiro do patrocínio foi liberado, *La Sylphide* foi encenada. Havia uma turnê programada com a participação Elisabeth Platel e Manuel Legris. Eu não dançava na turnê, mas participei dela auxiliando o coreógrafo, assistindo os espetáculos e me familiarizando com a produção toda. Eu fui para São Paulo, Belo Horizonte e Brasília com o balé. Era uma turnê enorme com 102 pessoas. Nestes lugares só quem dançou foi Elisabeth Platel e Manuel Legris. Fizemos dois espetáculos em cada cidade. Continuei ensaiando e quando retornamos para o Rio tivemos uma temporada na cidade. Aqui Elisabeth Platel dançou um ou dois dias, então eu assumi o restante da temporada.

P Quando aconteceu esta temporada?

AB Não lembro. Teremos que consultar os arquivos. Foi segundo semestre de 1990. Não me lembro se estreamos no Rio e depois fomos para São Paulo ou se primeiro estreamos a temporada [turnê] e viemos para o Rio. Durante a turnê nós fomos testando tudo: os cenários, os voos... Os voos eram a parte mais delicada. O balé estava muito bem ensaiado. O casal principal era de estrelas maravilhosas e nós não tínhamos muitas preocupações. Nossa preocupação era com os palcos que eram menores do que o nosso Theatro Municipal, porque o Theatro Municipal de São Paulo é muito pequeno em relação ao nosso. Então nós tínhamos adaptações há fazer. A parte técnica era muito importante, então antes dos bailarinos entrarem no palco, era necessário fazer um ensaio de toda a parte técnica.

Isso para contar uma curiosidade sobre os voos, então alguém tinha que testar esses voos que eram com um colete e cabos de aço. As bailarinas que iam voar tinham que vestir um colete por baixo do tutu. Depois elas tiravam o colete para dançar e voltavam a vesti-lo para voar novamente. Eu não tinha bailarinas só para realizar os voos, elas também dançavam ao longo do ato [II ato], no corpo de baile, depois elas saíam [de cena], trocavam-se, vestiam o colete, colocavam o figurino por cima, um outro, maior para poder passar os cabos. Tinham as duas sîlfides que voavam logo no começo do II ato e no final elas sobem novamente na cena da morte da Sîlfide. Quem fazia o teste dos voos era o nosso diretor interino, Denis Grey, um senhor de estatura pequena, mais ou menos da altura das bailarinas. Como ele era muito mais pesado do que as bailarinas, garantia que os cabos de aço aguentassem e os voos fossem bem-sucedidos. Era um balé muito tenso porque as meninas ficavam dependuradas a mais de três metros de altura e não poderia acontecer nenhum acidente. Nós tínhamos muitos ensaios disto.

P Você tem conhecimento de como aconteceram as tratativas com Lacotte?

AB Não. Tudo isso foi feito quando eu estava nos Estados Unidos. Eu ganhei uma bolsa de estudos e fiquei seis meses nos Estados Unidos. Eu nem iria dançar *La Sylphide*.

P Como foi a interação do Lacotte com a companhia?

AB Foi muito boa. Eu não vi desde o começo porque não estava aqui logo no início da montagem. Ele tinha um assistente e os nossos ensaiadores, mas acho que foi sempre muito boa. Ele era muito enérgico, muito exigente, não admitia nada fora da música. Se algo estivesse fora da música ele parava o ensaio e recomeçava porque tinha que ser absolutamente perfeito. Foi por causa desta exigência dele que nosso Corpo de Baile executou a obra muitíssimo bem. Eu o considero um dos balés mais difíceis que já dancei. *La Sylphide* era muito difícil para o fôlego e muito longo, no qual a bailarina dança muitos *pas de deux* e variações. No primeiro ato eu entrava e dançava muitas vezes, mas no segundo ato eu tinha dois *pas de deux*, um deles bem longo, e três variações clássicas, que é incomum num balé. Havia muito detalhe em tudo, filigrana, de quinta posição, de *plié*,

muita bateria, muito *brisé*. Eu trabalhei muito. Ele foi muito enérgico comigo e considero uma bênção esse encontro com ele.

P O personagem da Sílfiide tem uma troca de figurino?

AB Eu tinha um figurino que eu dançava o balé inteiro: primeiro e segundo atos. Lembro quando o vesti pela primeira vez porque era bastante longo, diferente por exemplo do tutu de *Les Sylphides* ou *Giselle*. Este comprimento mais longo fazia muita diferença para nós, por exemplo quando fazíamos *demi-plié* tínhamos que testar para a saia não tocar o chão. Foi muito difícil para o bailarino manusear o figurino porque ele tinha uma saia de seda muito fina que escorregava. Nós levamos um tempo para acostumar. Eu só trocava o figurino para a cena final. Era uma troca bastante rápida. A única questão é que não se podia tocar no fio de nylon senão a asinha caía. Ela já vinha colocada. Nós fizemos muitos testes porque tinha que ser de uma forma delicada, quando eu fosse puxar o fio de nylon com uma pérola presa na ponta, que era uma maneira da gente achar esse fio de nylon, mas que no palco se torna imperceptível.

P Você recorda das produções de *La Sylphide* subsequentes a de 1990?

AB Não me recordo do ano, mas eu mesma dancei mais uma vez. Na primeira vez não havia outra bailarina, apenas eu e Paulo Rodrigues, não havia substituição. Depois nós tivemos outras bailarinas que dançaram a Sílfiide. Eu lembro de Tereza Augusta. Dançamos uma ou talvez duas vezes esta produção. Em 1997 a produção foi refeita quando Jean-Yves Lormeau dirigiu a companhia e Tereza Augusta dançou. Elisabeth Platel veio como responsável pela remontagem.

No final da entrevista, Ana Botafogo falou sobre os elementos da maquinaria que proporcionavam os efeitos especiais da produção e alguns incidentes de contrarregragem, ocorridos durante as apresentações do balé. O pesquisador finalizou a entrevista agradecendo a contribuição da respondente.

APÊNDICE C - Entrevista com Tatiana Leskova**Veículo: e-mail****Entrevistador: George Ricardo Carvalho Monteiro****From: George Monteiro <georgemonteirocp@yahoo.com.br****Sent: terça-feira, julho 18, 2017 11:49 PM****Subject: Pesquisa balé La Sylphide - George Monteiro – USP****To: <leskovatiana@hotmail.com>**

Boa noite D. Tatiana,

Sou pesquisador vinculado ao programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo (USP) e estou realizando uma pesquisa sobre o figurino do balé *La Sylphide*, produzido para o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com coreografia de Pierre Lacotte, em 1990.

No período de 10 a 14 de julho estive no Rio para coletar dados no Theatro Municipal, quando busquei materiais e documentos junto à Central Técnica de Produções e ao CEDOC. Foram realizadas entrevistas com Ana Botafogo e Irani Ribeiro (responsável pelo departamento de confecção de figurinos do TMRJ).

Seguindo a sugestão de Ana Botafogo, na sexta-feira (dia 14/07) pela manhã, fiz contato telefônico com a senhora, quando falamos da possibilidade de realizarmos uma entrevista através de e-mail. Busco informações e dados sobre o processo de produção do balé *La Sylphide* de Lacotte para o BTMRJ, para contextualizar um estudo técnico sobre o traje da sílfide. A produção de Lacotte foi escolhida por ser o resultado de uma longa pesquisa e ter possibilitado a reconstrução da versão original de Philippe Taglioni, de 1832, quando nasceu a indumentária que conhecemos hoje como tutu romântico.

Estou realizando um estudo profundo sobre os aspectos históricos da obra em três níveis: a produção original de Taglioni, a pesquisa e reconstrução de Lacotte e a montagem para o

BTMRJ. Acredito que a senhora tenha informações e dados valiosos e eu seria profundamente grato por sua contribuição.

A seguir formulo algumas perguntas, mas, por favor, fique inteiramente a vontade para acrescentar informações outras que não sejam solicitadas aqui. Trata-se apenas de um guia preliminar, um esboço incompleto, e que pode ser desmembrado e completado por suas memórias. Quanto maior o número e o grau de profundidade das informações, tanto melhor.

1. Em 1990 a senhora estava atuando no TMRJ? Qual sua função?
2. Como e quando surgiu o projeto de trazer a *La Sylphide* de Taglioni/Lacotte para o repertório do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro? Qual a gênese desta produção? Como se deu o processo de pré-produção, os preparativos?
3. Como estava estruturada a equipe de produção? Quem eram os profissionais envolvidos e quais suas funções e atribuições?
4. Como foram as tratativas com Lacotte e quanto tempo durou as negociações?
5. Quando começou a produção e os ensaios?
6. Quanto tempo demorou a montagem coreográfica e como ela foi estruturada neste período?
7. Como foi a interação e a dinâmica de trabalho entre Lacotte e a companhia?
8. Lacotte teve o suporte de assistentes/ensaiadores? Quem eram? Como estava organizado/dividido o trabalho de montagem coreográfica?
9. Quem assinou o figurino e coordenou o processo de desenvolvimento do guarda-roupa?

10. Havia um croqui ou qualquer outro documento que norteara a confecção? Algum profissional indicado por Lacotte ou ele mesmo acompanhou a confecção? Lacotte deu alguma orientação ou fez alguma recomendação sobre a confecção?
11. O guarda-roupa foi desenvolvido na Central Técnica de Produções por sua equipe de costura?
12. Na época, foi desenvolvido algum documento como uma ficha técnica ou *book* que registrou o processo de confecção do guarda-roupa?
13. Quantas peças do figurino foram produzidas?
14. Como, onde e quando aconteceu a estreia?
15. Quem integrou o elenco principal da primeira temporada?
16. A companhia se apresentou fora do Rio com a obra? Onde e quando?
17. Houve remontagens em anos subsequentes? Quando? Qual o elenco principal? Lacotte participou destas remontagens?

Por favor confirme o recebimento deste e-mail.

Atenciosamente,

George Monteiro

From: Tatiana Leskova <leskovatatiana@hotmail.com>

Sent: quarta-feira, 19 de jul de 2017 às 10:59

Subject: Pesquisa balé La Sylphide - George Monteiro – USP

Prezado Senhor, para esta pesquisa tão cheia de detalhes eu aconselho entrar em contato diretamente com Pierre Lacotte.

Na época, eu era a diretora do Corpo de Baile.

Os contratos foram feitos diretamente pelo diretor do Theatro Municipal e o empresário do Pierre Lacotte.

Os croquis e as maquetes foram enviados diretamente à Central Técnica com os detalhes de construção, assim como os figurinos.

O tecido para os kilts foi trazido pelo próprio Lacotte, pois não existiam no Rio.

A parte de cima do tutu romântico eu acho também foi trazida pelo Lacotte.

Era de um voil de seda pura, eu acho, somente para o tutu da própria Sílfige.

O assistente de Lacotte veio para montar o balé. Somente um mês depois veio o próprio Lacotte, para trabalhar especialmente com as Primeiras Figuras e verificar a construção dos cenários e execução dos figurinos.

O balé não estreou por causa de uma greve geral. Lacotte retornou alguns meses depois ou talvez no ano seguinte.

Na primeira vez estreou no papel da Sílfige a Fernanda Diniz.

Este balé foi remontado várias vezes no Theatro Municipal. A última foi durante a direção de Jean Yves Lormeau, quando *La Sylphide* foi encenado com muito êxito. Ana Botafogo dançou

este balé e depois Tereza Augusta também. Não me lembro de outro elenco. O papel de James foi dançado por Francisco Timbo e Paulo Rodrigues. Não me lembro quem foi o primeiro dos dois.

Não me lembro ter sido levado em São Paulo, devido à complexidade dos cenários.

A assistente de Pierre Lacotte na última vez nos anos 90 foi Elisabeth Platel, que me parece também numa outra época dançou a própria Sílfi de com o Corpo de Baile.

Por mais detalhes se comunicar com o próprio Pierre Lacotte em Paris, esperando que ele possa lembrar todos os detalhes desta produção no Rio.

Esperando poder ter ajudado um pouco, o melhor possível.

Infelizmente a Central Técnica do Theatro Municipal nunca teve a organização necessária para poder pesquisar e encontrar os documentos. Por isso tudo se perdeu. Todo o rico repertório cenográfico e de figurinos dos balés (tem mais de 170) está definitivamente perdido. Assim como todo o repertório coreográfico do nosso Corpo de Baile.

A situação atual é dramática.

Tatiana Leskova.