

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

STELA DUARTE DE SOUZA

**MARIUS PETIPA: INFLUÊNCIAS REMANESCENTES DO BALLET CLÁSSICO DE  
REPERTÓRIO NA ATUALIDADE**

PORTO ALEGRE

2015

STELA DUARTE DE SOUZA

**MARIUS PETIPA: INFLUÊNCIAS REMANESCENTES DO BALLET CLÁSSICO DE  
REPERTÓRIO NA ATUALIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para aprovação na graduação de Licenciatura em Dança na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Ms. Claudia Daronch

PORTO ALEGRE

2015

Stela Duarte de Souza

**MARIUS PETIPA: INFLUÊNCIAS REMANESCENTES DO BALLET CLÁSSICO DE  
REPERTÓRIO NA ATUALIDADE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito para aprovação na graduação de  
Licenciatura em Dança na Escola de Educação  
Física, Fisioterapia e Dança pela Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

CONCEITO FINAL:

Aprovado em .....de .....de.....

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Luciana Paludo – UFRGS

---

Orientadora – Profª. Ms. Claudia Daronch – UFRGS

---

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio, compreensão e incentivo pela profissão que escolhi;

Ao meu Pai Paulo Rezin, pelas caronas de ida e vinda da faculdade seja cedo da manhã ou tarde da noite e pelo incentivo aos estudos, sempre pensando no meu futuro profissional e pessoal;

À minha Mãe Mara Duarte por saber interpretar e explorar meu potencial artístico quando criança e ter me apresentando à dança;

À minha orientadora Professora Claudia Daronch, que me trouxe muitos questionamentos. Além da ajuda com documentações para minha viagem à Rússia que muito inspirou meu trabalho. Sem esquecer que “sem querer” despertou em mim a bailarina clássica que estava adormecida dentro de mim. As aulas de Dança Clássica II fizeram perceber que sim, é possível dançar ballet quando eu quiser.

À bibliotecária da ESEFID Ana Griebler, pela pesquisa e apoio na documentação para tornar possível minha entrada ao Teatro Mariinsky em São Petersburgo, na Rússia.

Às Professoras Mônica Dantas e Luciana Paludo. Por me mostrarem desde o primeiro dia de aula quem são os sujeitos que fizeram a história da dança. Foram durante suas aulas que minha linha do tempo foi estruturada com muitos sujeitos, biografias e documentários. A vontade de continuar pesquisando história só cresceu quando passei pela monitoria das disciplinas de Estudos Históricos Culturais I e II na qual vocês eram professoras ministrantes. Não esquecerei dos incentivos que vocês me deram em aula para pesquisas futuras.

Ao Professor Jair Umann, Parainfo da turma de formandos, por mostrar que podemos transcender através da dança com meditações, danças ritualísticas, circulares, desenhos, sonhos, cantos, fogueira, lua cheia, hiperventilação, concentração, giros, gritos e imaginação. Em muitos momentos tuas atividades vieram na hora certa. Noites em que sonhos pareciam tão reais. Dormir e sonhar em meio a uma atividade sem estar com sono. Depois inventar uma historinha e contar para os colegas, mas afinal; eu inventei ou eu vi tudo isso? E tudo é normal aos teus olhos. Já me chamaste de bruxa algumas vezes. “E tá bem”.

Aos Professores do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS pelo vasto conhecimento que adquiri no decorrer da minha longa graduação. Sei que cada um contribuiu para minha formação da sua maneira.

## RESUMO

O *ballet* clássico trouxe inúmeras transformações ao longo das décadas. Após a época do Romantismo, fomos brindados com as inovações de Marius Petipa ao final do século XIX. Essas mudanças continuaram com outros artistas e temos nos dias atuais coreógrafos que ainda usam dos *ballets* de repertório clássico como inspiração para trazer cada vez mais novidades, como por exemplo o coreógrafo sueco Mats Ek. A importância desta pesquisa é de investigar o impacto da obra, a partir de dois coreógrafos, cujos trabalhos coreográficos se desenvolveram juntamente com a sociedade da época e, que continuam como referências, até os dias de hoje. Para tanto, foi elaborado uma pesquisa histórica de cunho qualitativo sobre dois coreógrafos de épocas específicas da história da dança. Marius Petipa e Mats Ek são os artistas citados na pesquisa que trouxeram mudanças análogas nas mesmas obras em períodos bem diferentes. Vemos o quanto a inovação é inerente á artistas que têm como base desconstruir com o tradicional. Este fato proporcionou traçar um paralelo entre obras cuja as estéticas foram capazes de revigorar a dança clássica em diferentes períodos da história.

**Palavras-chave:** Ballet; História da Dança; Coreógrafos; Marius Petipa; Mats Ek.

## ABSTRACT

Classical ballet carried out several transformations throughout the decades. Following the Romanticism, we were blessed with Marius Petipa's innovations at the end of the nineteenth century. Other artists carried those changes forward, and currently we can find choreographers who still use classical ballet repertoire as inspiration to widen the range of novelties, such as, for instance, the Swedish choreographer Mats Ek. The importance of this study is to investigate the impact of those works, with the analysis of two different choreographers, whose works evolved alongside the society of their period, and which remains a reference today. To do so, a qualitative historical research was developed regarding choreographers in specific periods in the dance history. Marius Petipa and Mats Ek are the artists studied in the research who were responsible for similar changes in the same works in completely different periods. We can assert that innovation is inherent to artists whose main mission is to deconstruct the tradition. This fact allowed us to establish a parallel between works whose aesthetics enabled the invigoration of classical dance in different history periods.

**Keywords:** Ballet; Dance history; Choreographers; Marius Petipa; Mats Ek.

**LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Teatro Bolshoi. Moscou, Rússia. Arquivo Pessoal 2015.....	24
Figura 2 – Museu Hermitage. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	24
Figura 3 – Bastidores Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015...	25
Figura 4 – Bastidores Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015...	25
Figura 5 – Palco Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	26
Figura 6 – Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	26
Figura 7 – Espelho Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	26
Figura 8 – Placa Teatro Mariinsky. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	27
Figura 9 – Escola Vaganova. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	27
Figura 10 – Busto de Marius Petipa. São Petersburgo, Rússia. Arquivo Pessoal. 2015.....	27

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>QUEM FOI MARIUS PETIPA.....</b>	<b>14</b>
2.1	AS PRINCIPAIS OBRAS DE MARIUS PETIPA.....	16
2.2	SEGUINDO MARIUS PETIPA NA RÚSSIA.....	21
2.3	O IMPACTO DE SUA OBRA.....	28
<b>3.</b>	<b>QUEM É MATS EK.....</b>	<b>34</b>
3.1	O IMPACTO DE SUA OBRA.....	35
<b>4</b>	<b>DOIS OLHARES DE <i>GISELLE E O LAGO DOS CISNES</i>.....</b>	<b>38</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>40</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>42</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Desde quando comecei a dançar aos sete anos, sempre fui curiosa. Queria saber detalhadamente sobre a obra que estava ensaiando. Gostava quando sabia identificar a música com a obra em questão, ou saber a qual obra aquela variação pertencia. Visitava as locadoras de fitas VHS dos anos 90, para alugar obras de repertório muito antigas. As obras mais marcantes que assisti muitas vezes foram *O Lago dos Cisnes* com Rudolf Nureyev e Margot Fonteyn e *Dom Quixote* com Cínthia Harvey e Mikhail Baryshnikov, sendo que nem sabia quem eram tais estrelas. Também assistia *Giselle*, *La Fille Mal Gardée* e *A Bela Adormecida*, juntamente com os espetáculos de fim de ano da escola na qual eu dançava. Sempre soube dançar todo o repertório adulto apenas olhando e copiando os passos na sala da minha casa. Arredava móveis, e dançava *Coppélia*, *Le Corsárie* entre outros nos quais alguns já citados. Com o passar dos anos conheci outras obras por conta própria nas quais assistia em DVD ou na internet.

E assim as questões começaram a surgir. Principalmente quando comecei a participar em eventos competitivos de dança, onde obras, músicas e nomes se repetiam. E um deles me marcou: Marius Petipa. Quem era esta pessoa? Por que seu nome era tantas vezes pronunciado antes de iniciar uma coreografia, inclusive coreografias dançadas por mim. Por que nos *ballets* algumas bailarinas dançavam de figurinos diferenciados, sem o *tuttu*? Por que o vestido branco? Por que o vestido colorido? Por que algumas obras são mais animadas, outras ricas, e outras tão simples com músicas tão lentas? Diversas questões que surgiam em meus pensamentos de criança entre os sete e os treze anos, que me acompanharam, mesmo quando iniciei outras técnicas de dança, como jazz e folclore, até chegar na faculdade.

Depois de acompanhar o grupo adulto da escola dançando *Les Sylphides*, *Giselle*, *Dom Quixote*, *Le Corsárie* e *O Lago dos Cisnes*, dancei meu primeiro *ballet* de repertório ainda que adaptado, *La Fille Mal Gardée*. No ano seguinte dancei meu primeiro solo como o personagem Cupido de *Dom Quixote* e no mesmo ano também fiz parte do corpo de baile da mesma obra que, diga-se de passagem é minha obra favorita. Foi marcante desde a primeira apresentação que assisti. Ali eu percebi um *ballet* diferenciado, colorido, com leques, uma música inconfundível, um figurino marcante e muita intenção e vigor dos movimentos. Me encanta esta obra desde meus nove anos, é um fascínio pelo trabalho como um todo pois não importa a época, ele sempre vai me parecer um *ballet* atual. E muitos de meus questionamentos vieram a partir da apreciação desta obra.

Em meu último ano dancei *Coppélia*, mas durante minha trajetória conheci muitos fragmentos de outras obras na qual eu sempre separava um momento de ensaio na minha casa. Dentre elas eram *Giselle*, *Esmeralda*, *Paquita*, *A Bela Adormecida*, *O Quebra-Nozes* e até mesmo *Serenade* de Balanchine.

Com o passar do tempo, e com minha trajetória em diversas áreas da dança, a história da dança sempre me fascinou como um todo, porém com o *ballet* sempre tive um apreço especial. A curiosidade de criança se tornou curiosidade de adulto onde os livros e a internet me respondiam muito e logo em seguida, a faculdade me ajudou nessa jornada de conhecimentos sobre a dança e as ideias foram clareando. Muitas vezes fui até a biblioteca e li muitos livros de história sem entender nada ou entendendo muito pouco. Mas, com grandes professores, consegui montar minha linha do tempo e me encontrar na história de inúmeros sujeitos e personagens. E desta maneira surgiram outras tantas curiosidades e fascínio por outros assuntos que permeiam a dança.

Com base nessa pequena história, meu tema não poderia ser diferente sem ter escolhido o período da história que primeiro me chamou atenção, que foi o *ballet* clássico. Mais especificamente os *ballets* de repertório e uma pessoa da qual ouvia muito seu nome, sem conhecer sua importância: Marius Petipa. Curiosidades a parte, após muito ler sobre esse período me deparei com este coreógrafo que muito fez em nome da dança. Pretendo dar continuidade a pesquisa com assuntos que abordem com mais precisão esse período do final do século XIX e início do século XX e tragam relatos mais detalhados de sua vida, de seus pensamentos e de como surgiram ideias para suas obras.

Dentre tantas curiosidades, me deparei com características que sempre se repetiam ao longo de suas obras e que algumas delas foram responsáveis pelo seu grande sucesso. Petipa foi um inovador no gênero para a época, criou uma nova maneira de se assistir e de se dançar *ballet* e trouxe o eixo da dança para a Rússia, que anteriormente estava fixado na França. Muitos coreógrafos franceses foram trabalhar nas companhias russas de Moscou e São Petersburgo e, Marius Petipa, tornou-se coreógrafo-chefe (FARO, 2011).

Suas inovações foram visíveis para a época, o que hoje passa despercebido e até com uma certa obviedade, mas foi inspirado nos *ballets* da corte de Luís XIV que retomou o *divertissement*, muito comum nas cortes francesas onde todos dançavam pequenos trechos de coreografias diversas que nada tem a ver com a obra principal. A palavra significa “diversão” ou “entretenimento”.

Não podemos esquecer também, de suas grandes parcerias: a parceria coreográfica com Lev Ivanov e com Piotr Tchaikovsky, seu grande parceiro musical. Dessas parcerias

surgiram três obras inesquecíveis, consideradas as obras-primas do *ballet* clássico de repertório: *A Bela Adormecida* (1890), *O Quebra-Nozes* (1892) e *O Lago dos Cisnes* (1895) (HOMANS, 2012).

Dessa forma, os objetivos do meu trabalho é o de identificar aspectos marcantes nas obras de Marius Petipa ressaltando como esses aspectos impactaram a sociedade da época, tornando-o um dos maiores coreógrafos deste período histórico. Este estudo busca avançar nas suas contribuições relacionando essas inovações criadas por ele com *ballets* coreografados atualmente, e temos como exemplo o coreógrafo sueco Mats Ek. O coreógrafo em questão foi escolhido por nos trazer um novo olhar ao clássico. Uma adaptação, utilizando peças já conhecidas com novo enredo e nova movimentação para ilustrar uma nova forma de espetáculo com algo já conhecido. E suas adaptações são muito marcantes, pois trouxe um modo diferenciado de apreciar clássicos de repertório com aspectos de dança contemporânea. Foi questionado se o criador de *Giselle* (1882) no hospício conseguiu reproduzir o mesmo impacto causado por Marius Petipa à sua época. O que concluímos que sim. Nos dias atuais, as provocações de Mats Ek causam a mesma estranheza e fascinação que causaram as inovações de Marius Petipa em torno de 150 anos atrás.

O trabalho buscou elaborar uma pesquisa histórica de cunho qualitativo sobre época específica da história da dança. O período demarcado para este estudo é a era dos *ballets* de repertório clássico na Rússia Imperial e um momento mais atual da dança pós-moderna a partir dos anos 1970. O objetivo foi de investigar dois coreógrafos, um de Dança Clássica e outro de Dança Contemporânea, que atuaram durante esta etapa, que são, respectivamente, Marius Petipa e Mats Ek.

Para demarcar características das obras de Marius Petipa, foi feita uma pesquisa bibliográfica baseada em livros de história da dança e sites relacionados à dança. Para analisar Mats Ek foi feita especificamente uma pesquisa em vídeos de obras do mesmo e sites/arquivos relacionados ao coreógrafo. Tais artistas contribuíram, cada um à sua época, com reflexões artísticas que potencializaram o surgimento de algo de novo na dança clássica.

Primeiramente, o estudo mostrou Marius Petipa, que, além de coreografar obras originais, revitalizou *ballets* do repertório inicial do Romantismo, adaptando-os, então, ao gosto russo e a evolução técnica da época. Os trabalhos coreográficos de Petipa tornaram-se produtos de uma cultura aristocrática e afrancesada, mas centralizada na Rússia. São citadas obras consideradas principais com análises que demarcam bem as características de Petipa. *A Filha do Faraó*, *Dom Quixote* e *La Bayadère* pelo seu libreto de cunho folclórico, nos apresentando com culturas diferentes. Logo em seguida, são citadas as luxuosas obras-primas

de Petipa com seus dois grandes parceiros Lev Ivanov e Piotr Tchaikovsky, *A Bela Adormecida*, *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes* que são reconhecidas em qualquer parte do mundo pelo seu libreto inconfundível. Vemos com mais detalhes a obra *O Lago dos Cisnes*, um *ballet* bem conhecido que provoca muitas releituras, incluindo de Mats Ek.

Após conhecermos um pouco mais sobre Marius Petipa e onde ele atuou, também comento sobre fatos vivenciados na minha viagem a São Petersburgo, na Rússia. Observações, descobertas e sensações vividas em um passeio pela cidade em locais onde a história aconteceu.

E finalizando a parte de Petipa, há toda uma análise de suas obras com suas características, do Romantismo até a decadência de Petipa com a chegada de novos coreógrafos questionadores do método. Cada um trouxe um olhar diferente de se fazer coreografia na primeira metade do século XX. Mas são apenas pequenas citações, pois o trabalho trará com mais detalhes o estilo coreográfico de Mats Ek.

Na década de 70, vemos que o coreógrafo Mats Ek, fez essa mesma transformação. Trazendo os mesmos tópicos de inovação de Petipa, tais como figurinos, cenários e qualidade de movimentos, mas com outras características. Enquanto os figurinos de Petipa eram luxuosos e de acordo com as características dos personagens, de Mats Ek seus figurinos alguns podem ser simples, outros deixam o personagem mais atualizado com a história ou os deixam marcantes como os cisnes. Os cenários de Petipa eram grandiosos, com detalhes, remetiam a uma cidade, um país, um castelo, enquanto os de Mats Ek muitas vezes o cenário é inexistente, ou com objetos cênicos apenas. E o mais marcante de todos os tópicos é a qualidade de movimentos. Petipa brindou a sociedade russa com muito virtuosismo, uma técnica clássica apurada, um uso perfeito das pontas e ainda movimentos marcantes da região em que a obra se baseia, como movimentos flamencos ou egípcios. Mats Ek mantém o virtuosismo mas mescla o uso de pontas com os pés no chão, com técnica de clássico e de contemporâneo na mesma obra, além de usar cenas mais teatrais com mais interpretação. Deixando a dança de repertório clássico mais contemporânea e instigando o público a novas propostas coreográficas. Mostrando a abstração, temas polêmicos e até mesmo a ausência de cenários ou de uma narrativa que faça sentido a história. Muitas vezes está o movimento pelo movimento. Mats Ek nos apresentou uma Giselle louca, uma princesa Aurora numa clínica e a princesa Odette como personagem secundária e careca.

E assim, é descrito um paralelo entre as obras de *Giselle* e *O Lago dos Cisnes*, coreografada tanto por Marius Petipa quanto por Mats Ek e seus aspectos em comum e os que são divergentes. Ressaltando que Petipa não é o coreógrafo original de *Giselle* e sim, Vernoy

de Saint-Georges. A obra teve sua estreia em 1841 na Ópera de Paris, mas a maneira que conhecemos esta obra é pelas vias de Petipa que fez sua releitura na Rússia (BOURCIER, 2001 p. 205-207).

Usando dos artifícios de música, figurino, libreto, estética, características de movimentos com técnicas apuradas, vemos que Marius Petipa e Mats Ek têm muito em comum. Aplicaram as mesmas inovações em suas obras, obtendo o mesmo prestígio mesmo com mais de século de separação entre eles. E podemos concluir que se outro artista quiser se apropriar desses tópicos para trazer algo novo, terá sucesso. Pois se formos pesquisar com mais atenção, a dança se transformou não só por inovações de Petipa e Ek, e sim por inúmeros outros artistas não citados no trabalho, mas que fazem parte da história da dança ao quebrarem paradigmas e provocando mudanças com suas obras também.

## 2 QUEM FOI MARIUS PETIPA

Marius Petipa nasceu em Marselha, na França, em 1822, sua mãe Victorine Grasseau era atriz e seu pai Jean-Antoine Petipa um conhecido coreógrafo e dançarino (FARO, 2011 p. 89). Seu irmão, Lucien também foi um grande bailarino, fazendo o papel de estreia de Albrecht em *Giselle* (HOMANS, 2012 p. 302). Marius começou a dançar com sete anos de idade, principalmente por causa do desejo do seu pai em vê-lo dançar. Pouco depois, ainda criança, atuou em algumas produções de seu pai e, assim, começou a sua carreira como bailarino e mais tarde, de coreógrafo.

Por motivos de guerras políticas, a família de Petipa teve que morar em outras cidades, como em Bruxelas na Bélgica e Bordeaux na França. Ao voltarem para a França, na cidade de Nantes, em um ano se torna bailarino principal da cidade. Marius e seu pai fazem uma turnê pela América durante o ano de 1839 mas voltam para a França menos de um ano depois. Desde então, Marius começou o treinamento mais intensivo com o famoso dançarino, Augusto Vestris. Após esta época, sua carreira como bailarino começou a florescer verdadeiramente e dançou com algumas das maiores bailarinas do período, tais como Carlotta Grisi. Foi também durante este período que ele começou a se envolver com coreografias, embora não tenha sido inteiramente bem sucedida (SMITH, 07 dez 2011). Mudou-se para Espanha, na cidade de Madri, onde foi contratado pelo Teatro do Rei e suas habilidades como coreógrafo e dançarino foram reconhecidos plenamente. Infelizmente, a sua estada em Espanha foi interrompida depois de ter se envolvido amorosamente com a filha de um marquês. Também foi a época em que conviveu com grupos de nômades ciganos e estudou muito a dança espanhola (CARLÉS, 2010).

Sem saber o que fazer a seguir, seu irmão bem sucedido, Lucien “arranjou trabalho para Marius e seu pai no *Ballet* Imperial na Rússia na cidade de São Petesburgo, em 1847” (HOMANS, 2012 p. 302). E assim o fez, sem saber que ele iria mudar o estilo do *ballet* clássico na Rússia, bem como o resto do mundo.

“Seu início no *Ballet* Russo imperial foi modesto. Inicialmente vivia na sombra de Jules Perrot e teve de subir na hierarquia imperial às custas de muito trabalho” (HOMANS, 2012 p. 302). Assinou um contrato de um ano como bailarino principal devido à saída do país de outro bailarino principal. Ao invés de ser desprezado pelos outros bailarinos, Marius Petipa e seu pai, aproveitando-se da criatividade e juventude do filho, surpreenderam a Rússia com as suas primeiras produções de *Paquita* e *Leda* em 1849. Sua criatividade rendeu-lhe muitos frutos e dessa maneira foi autorizado a continuar desenvolvendo suas ideias com o total apoio

do *Ballet* Imperial, e com elogios generosos para uma revitalização do *ballet* clássico (SMITH, 07 dez 2011). Enquanto ele foi uma parte vital do *ballet* russo, sua criatividade e vontade de experimentação em outras áreas como design, por exemplo, pareciam ilimitados. Por volta de 1850 a carreira de Marius se estabilizou e ele estava firme no comando de uma grande parte do *Ballet* Imperial. Ele ainda dançou apesar de seu corpo envelhecido e estava sempre coreografando novas obras.

Foi também nessa época que ele conheceu sua futura esposa, Maria Sergeyevna Surovshchikova, a quem muitas vezes designou papéis principais. Se casaram em 1854 e tiveram três filhos, e uma delas se tornou a famosa bailarina, Marie Petipa. Após seu casamento, foi ficando claro que seu corpo exigia que ele se concentrasse mais na coreografia em vez de dançar. Uma das peças que marcou seu estilo coreográfico foi *A Filha do Faraó* em 1862. Esta obra foi a que o levou para a fama e depois do grande sucesso foi nomeado “mestre de *ballet* dos Teatros Imperiais, cargo que partilhou com seu rival Saint-Léon até 1869, quando passou a liderar sozinho” (HOMANS, 2012 p. 304).

Foi então que produziu dezenas de obras icônicas com seu estilo inovador desde o figurino, música, libreto e movimentações. “Petipa possuía um senso arquitetônico inigualável, o que fazia dele um inspirado construtor de danças para corpo de baile” (FARO, 2011, p. 90). E, de acordo com Homans (2012, p. 305):

A sua abordagem era eminentemente prática: planejava cuidadosamente a coreografia em casa com figurinhas (semelhantes a peões de xadrez) dispostos numa mesa grande e tomava notas pormenorizadas dos arranjos mais felizes usando X e O e outros símbolos para representar os movimentos dos bailarinos. Petipa também passava horas a decalcar imagens de livros e revistas que pudessem ajudá-lo a encontrar o visual certo para os seus bailados e redigia meticulosamente as instruções para os efeitos visuais que esperava conseguir (HOMANS, 2012, p. 305).

Suas contribuições para o *ballet* clássico da era moderna têm sido grande e isso é em parte devido não só à sua longa carreira, mas o seu envolvimento com todos os elementos da produção. De dançar até a concepção coreográfica, passando pela pesquisa étnica, Marius Petipa foi capaz de revolucionar o *ballet* e trazer algo de novo, especialmente na Rússia. O impacto de suas inovações para a época pode ser comprovado pela perpetuação da sua obra.

## 2.1 AS PRINCIPAIS OBRAS DE MARIUS PETIPA

Marius Petipa nos deixou um legado com muitas obras ilustres. Algumas da época do Romantismo, estão vivas em nossa memória graças ao empenho de Petipa em revitalizar esses libretos. Mas ao analisar as obras feitas por ele percebemos características que se repetem, a começar pelo libreto. O local onde as histórias permeiam sai do eixo “lendas” e “ finais trágicos” para histórias do cotidiano com finais felizes em outra cultura. Petipa fez uma pesquisa étnica em várias regiões fora da Rússia e trouxe essas características em suas obras. Cenário, figurino, movimentação, orquestração e elementos cênicos remetiam a cultura em questão.

Segundo Homans (2012, p. 304), o primeiro êxito importante de Marius Petipa surgiu em 1862 com *A Filha do Faraó*. Com libreto que se passava no Egito, às margens do rio Nilo. Era um longo bailado de cinco horas, cheio de aparatos e efeitos especiais. Havia camelos, macacos e um leão, e a água jorrava de uma fonte no palco. O bailado tinha um cenário egípcio exótico e incluía um sonho induzido pelo ópio, múmias que ressuscitavam, inúmeras danças nacionais adaptadas e um final grandioso com uma exibição de deuses egípcios. Era um espetáculo fantástico e extravagante.

Em 1869 estreia um *ballet* inspirado na obra de Cervantes, *Dom Quixote* (CARLÉS, 2010 p. 99). Narra as peripécias dos apaixonados Basílio e Quitéria (ou Kitry) na Espanha. Ela está prometida a um nobre da cidade e no meio de muito humor, conseguem fugir juntos e encontram um acampamento cigano no caminho juntamente com Dom Quixote e Sancho Pança. Ao voltarem para a cidade, Basílio finge um suicídio e assim o pai de Kitry abençoa o amor dos dois. Basílio mostra que está vivo e com o casamento já abençoado, a cerimônia acontece.

*Dom Quixote* é uma das obras mais representadas de Petipa de acordo com Carlés (2010). Ainda com alguns acréscimos coreográficos e musicais de diversos coreógrafos e diretores, dificultam saber até que ponto o texto coreográfico que hoje vemos em cena é o texto original de Petipa (CARLÉS, 2010 p. 100). Com figurinos coloridos de saias rodadas, elementos cênicos como pandeiros, capas e leques, sons de castanholas na orquestra *Dom Quixote* nos mostra toda uma Espanha rica em detalhes principalmente nos figurinos. Petipa por ter feito uma passagem longa pela Espanha, se denominava um grande bailarino de flamenco: “Havia passado uma longa temporada na Espanha e, segundo suas próprias palavras, seu domínio da dança espanhola fez com que pudesse superar qualquer bailarino espanhol na execução da dança flamenca” (CARLÉS, 2010 p. 98).



A admiração de Petipa pela dança espanhola nunca se esgotou e por esta razão a maior parte dos seus *ballets* contam com alguma dança espanhola. No caso de *Paquita*, todo um *divertissement* foi dedicado ao folclore espanhol em uma estilização de formas e passos. “As dimensões que alcançariam a dança espanhola nas obras de Petipa, no entanto, são únicas na medida em que eles têm se preservado até hoje e serviu como uma inspiração para várias gerações de coreógrafos soviéticos posteriormente” (CARLÉS, 2010 p. 99).

Com tema indiano, *La Bayadère* de 1877 (HOMANS, 2012 p. 305) é um *ballet* que narra a história de Nikya, uma dançarina, e de Solor, um jovem guerreiro. Eles se apaixonam e juram fidelidade diante do fogo sagrado. Mas o Rajá oferece sua filha Gamzatti em casamento a Solor. Nikya encontra-se com Gamzatti mas elas tem um desafeto. Nikya dança no noivado de Solor e Gamzatti e recebe uma cesta de flores na qual havia uma serpente venenosa, ela é mordida e agoniza até a morte. Solor com remorso se distraí fumando ópio e adormece. Em seu sonho apresenta-se Nikya e os espectros das baiadeiras. Solor vai se casar quebrando o juramento com Nikya, assim a profecia das baiadeiras se realiza e acontece uma terrível trovoadas e o templo cai em ruínas. Nikya aparece para buscar Solor e viverem seu amor na eternidade.

Temos nessa obra cenários com peças de deuses hindus, a presença de um personagem Brâmane e figurinos que remetem a cultural oriental.

Com assistência coreográfica de seu segundo maitre de *ballet* Lev Ivanov, e com parceria musical de Tchaikovsky, montaram as três grandes obras de *ballet* clássico consideradas obras-primas: *A Bela Adormecida* (1890), *O Quebra-Nozes* (1892) e *O Lago dos Cisnes* (1895) (HOMANS, 2012).

Inspirada no conto de fadas já conhecido, *A Bela Adormecida* nos remete a corte. O libreto se passa no palácio do rei onde sua filha, Aurora, é amaldiçoada pela fada Carabosse. Após a princesa e o reino entrar em sono profundo, Aurora desperta e tem o casamento celebrado. Nele um grande *divertissement* acontece com danças de carácter e de personagens de contos de fada. Figurinos e cenários são extremamente luxuosos, com muitos bailarinos em cena, muitos só para fazer encenação da corte. Um *ballet* rico que encantou a corte russa com grande exuberância de cores, danças diversas e bailarinos que enchem o palco. (HOMANS, 2012).

*O Quebra-Nozes*, é um retrato afetuoso do Natal na Rússia. Saído diretamente das memórias das crianças russas. Apresentava rituais de salão familiares, uma árvore decorada, deliciosas guloseimas, soldadinhos de chumbo e um esplêndido palácio encantado do país dos doces. Havia uma cena com flocos de neve e uma valsa de bombons dourados (hoje, se tornou

a valsa das flores). Mas tão logo iniciaram os ensaios e Petipa adoeceu, a direção ficou então com Ivanov. O luxo e os cenários cada vez mais complexos permaneceram. Com luz elétrica, os flocos de neve foram uma das cenas mais elogiadas na noite de estreia. Sem falar da simetria dos movimentos coreografados, características marcantes de Petipa e Ivanov (HOMANS, 2012 p. 317-318).

Quanto a obra *O Lago dos Cisnes*, sua história é mais complexa. Quanto ao libreto, da versão que se conhece até os dias de hoje é a coreografada por Petipa e Ivanov, com música de Tchaikovsky revisada por Drigo e estreada em 1895, no Teatro Mariinsky de São Petersburgo.

Mas a obra tem uma história mais antiga. Tchaikovsky fora contratado para compor a partitura do *ballet* em Moscou em meados de 1870 para o Teatro Bolshoi. Não há registros oficiais de quem escreveu o libreto para *O Lago*, embora possa ter sido Vladimir Begichev, homem encarregado dos repertórios do Bolshoi e a pessoa que contratou Tchaikovsky para compor a partitura da obra. Mas o libreto foi baseado provavelmente em contos populares e contos de fadas alemães (HOMANS, 2012) que contém uma linha geral da história.

A produção de Moscou teve como mestre de *ballet* o coreógrafo pouco renomado, e muito criticado após a estreia, Julius Reisinger. E, de acordo com Homans (2012, p. 320) “a primeira versão da história de 1877 era contada mais por mímicas, sendo mais complexa, sombria, violenta e trágica”. *O Lago dos Cisnes* fracassou. Tchaikovsky assumiu a responsabilidade pelo insucesso de sua obra, mas sabe-se hoje que o regente da noite da estreia, não era dos mais competentes. O regente achou a partitura complicada e fez suas próprias modificações destruindo a unidade da sofisticada estrutura tonal (LEVONIAN, 2010).

A música foi bem recebida, mas a coreografia foi muito criticada e transformada diversas vezes em muitas versões antes de ser retirada de vez do repertório em 1883, por cortes drásticos no orçamento do teatro (HOMANS, 2012, p. 321). E assim, ficou esquecida por quase dez anos.

Tchaikovsky planejou uma reposição, porém em 1893 o compositor morreu subitamente. Em 1894, decidiu-se que o *ballet* seria remontado por Petipa que, com pouco tempo, designou seu assistente, Lev Ivanov, para coreografar o segundo ato à beira do lago, o único que seria apresentado, para um concerto comemorativo em honra a Tchaikovsky, em São Petersburgo (LEVONIAN, 2010).

O sucesso da reposição foi grande e assim surgiram planos para uma nova encenação integral da obra, com certas modificações para o grande final. Petipa encontrou também uma

infinidade de números musicais que não se encaixavam com a dança e considerou reorganizar para manter o equilíbrio e consistência dramática (CARLÉS, 2010).

Petipa estava doente, tinha perdido sua filha e dentre outras complicações familiares ficou encarregado das cenas da corte, atos I e III, e delegou as danças na margem do lago, atos II e IV mais líricas, para seu colega russo Ivanov. E foi nessa parceria que obteve o êxito do bailado até os dias de hoje: a existência de dois estilos coreográficos contrastantes de Petipa e Ivanov numa mesma obra (HOMANS, 2012 p. 322).

Em 1895 estreou no Teatro Mariinsky, em São Petersburgo, a nova montagem de *O Lago dos Cisnes*, com cenários mais criativos. Para esta remontagem, Modest Tchaikovsky, irmão do compositor, foi solicitado para simplificar o libreto (LEVONIAN, 2010). Homans (2012, p. 321) reforça que: “A música de Tchaikovsky foi revisada por Ricardo Drigo (que já havia dirigido *A Bela Adormecida*) que alterou e abreviou a partitura, deixou a orquestração mais rápida, cortou alguns trechos e acrescentou outros”.

Esta encenação foi sucesso absoluto. O contraste entre as cenas brancas de Ivanov na margem do lago, e as cenas da corte com danças difíceis de Petipa não poderiam ter sido mais fortes. Era uma diferença de estilos e de ideias numa mesma obra, onde os opostos uniram-se de uma maneira harmônica. Aos olhos de Petipa, o indivíduo era enobrecido, com muita elegância e boas maneiras; a coreografia enaltecia a hierarquia e a ordem, o requinte e a elegância – não como um conjunto de regras repressivas ou sufocantes, mas como condição necessária para a beleza e a arte. Ivanov obedecia a essa estética, mas também a subvertia; havia um desejo de romper padrões e rejeitar o ornamento a favor de uma dança mais simples que pudesse, nas suas formas mais líricas e concentradas, transmitir algo mais íntimo e interior (HOMANS, 2012).

As características da personagem principal também ganharam uma dualidade; Odette mostrava traço russo e dramático, graças a Ivanov, pois, Petipa insistia em deixá-la mais doce e princesa *afrancesada*. Mas a versão de Ivanov foi responsável pelo esplendor formal e poético dos atos brancos. No entanto, as características de Petipa entraram no Ato III com seu personagem-chave, o Cisne Negro, simbolizando então, a dualidade feminina (PORTINARI, 1989).

Neste contexto que a personagem de Odette/Odille é considerada de difícil execução, e é o sonho máximo de muitas bailarinas. Por se tratar de uma sócia, ou uma cópia física de Odette, Odille obrigatoriamente é feita pela mesma bailarina, pois traz mais realidade á encenação. Ela é considerada um dos personagens mais difíceis de interpretar. A bailarina tem

que saber ter dois momentos opostos numa mesma apresentação, e diferenciar ao público as duas ideias.

É difícil para uma mesma bailarina desempenhar com perfeição um mesmo papel que apresente características diferentes e fortes. Para dançar o papel principal de *O Lago* a bailarina tem que saber trazer os dois momentos diferentes da Odette/Odille. E são essas características que impulsionam o público a assistir tal obra, durante o decorrer de tantos anos.

Para alguns autores, as características de Odille “encarna a sedução perigosa, a mulher revestida de malícia” (PORTINARI, 1989, p. 105). Levonian (2010, p. 156) reforça que “quando Odette lhe surge em uma visão, a malévola sócia chega a imitar alguns movimentos de braços de sua rival” (LEVONIAN, 2010, p. 156). Porém, Homans (2012, p. 324) adverte que “a virtuosa e negra Odille parece má porque corrompe a técnica clássica com seu virtuosismo exagerado e falsa eloquência. Os seus movimentos são habilidosos e sedutores e quase grosseiros”.

Quanto ao libreto de *O Lago dos Cisnes*, mostra a história de jovens mulheres que são encantadas por um feiticeiro, Von Rothbart, para se tornarem cisnes durante o dia e a noite retomam sua forma humana. Para o feitiço se desfazer, algum homem deve jurar amor eterno e assim o encanto se quebrará. O Príncipe Siegfried conhece Odette durante uma caçada e eles se apaixonam e ele jura amor eterno. Na noite seguinte, é o baile para escolha da noiva do Príncipe e Odette é convidada. Mas, o bruxo Von Rothbart para acabar com a sorte de Odette, faz de sua filha uma sócia do cisne, chamada Odille. Ela entra no baile de cisne negro e seduz o Príncipe convencendo-o de que é Odette. Assim, o príncipe pede em casamento a mulher errada e a maldição se mantém, Odette será cisne para sempre. Mas ao perceber o erro, Siegfried vai até as margens do lago arrependido e irritado por ter sido enganado, e luta com o bruxo. Dentre os muitos finais existentes, mantém-se em adaptações de hoje a que Siegfried e Rothbard lutam na tempestade, até que o feiticeiro tem uma asa arrancada e é derrotado, terminando assim a maldição de todos os cisnes. Ou, o casal decide jogar-se no lago e morrer por amor, afogados e assim, destruir a maldição de todos (HOMANS, 2012). Os diversos finais que vemos hoje nos palcos partem das inúmeras adaptações que foram modificados pós-Petipa.

## 2.2 SEGUINDO MARIUS PETIPA NA RÚSSIA

Tive a oportunidade de viajar para a Rússia com a Cia de dança na qual faço parte. Ao final da participação nos festivais de danças folclóricas, conheci as cidades de Moscou e São Petersburgo. Dias antes, eu estava na cidade de Ufa, cidade que fica há quatro horas de distância de Moscou. Lá, foi a cidade em que Rudolf Nureyev nasceu e cresceu. Tem um teatro e uma escola de *ballet* em seu nome. Sua família ainda reside nessa cidade, sua irmã ainda vive. Minha passagem por Moscou foi rápida, mas consegui conhecer o Teatro Bolshoi mesmo que pelo lado de fora. Ao atravessar a rua para retornar a Praça Vermelha, onde o ônibus sairia me deparei com alguns bailarinos com roupas de ensaio na praça em frente ao teatro e começam a dançar. Não consegui atravessar a rua de volta, fiquei admirando de longe mesmo por entre cabeças. Foram cinco minutos de uma bela surpresa.

Os dois dias que me hospedei em São Petersburgo foram intensos. Caminhei pela cidade entre as catedrais famosas, e seus rios que cortam a cidade. Conheci o Museu Hermitage, seus jardins e suas enormes salas luxuosas onde Petipa terminou sua carreira, com suas últimas coreografias sendo apresentadas diretamente para os czares, e não mais para o grande público (HOMANS, 2012 p. 325).

Fui até o Teatro Mariinsky, munida com a carta redigida pela UFRGS para fazer uma visita interna ao teatro. Após alguns percalços, conversas incompreendidas (os russos não falam inglês), consegui entrar com a ajuda de um senhor que toca contrabaixo na orquestra do teatro. Ele falava inglês, entendeu minha carta e quis me ajudar ao me ver tentando me comunicar com um segurança. Não lembro seu nome, mas segui suas regras, pois eu estava fora do horário de visita e tinha que ser discreta. Tive sorte que o teatro estava em recesso entre temporadas, então muitas pessoas entravam e saíam do local. Não havia turistas e nem bailarinos, somente as pessoas que desmontavam o cenário e funcionários do local. Mas igualmente eu poderia chamar a atenção, então as regras eram tirar fotos discretamente sem *flash* e andar rápido para evitar perguntas.

Após seguir o senhor da orquestra por muitas salas do Teatro Mariinsky II, um teatro moderno construído atrás do teatro tradicional, onde também conheci o palco, finalmente em meio a tantas caminhadas, eu estava pisando no palco do Teatro Mariinsky e observando a plateia na minha frente. Não contive a emoção e chorei por alguns segundos, pois ele me lembrou que eu deveria ser rápida. A vista do palco é linda, mas tive pouco tempo para contemplar, os funcionários estavam subindo e descendo roldanas com enormes estruturas de metal, blocos de madeiras estavam no chão, todas as cortinas estavam para cima e a parede de

tijolos ao fundo do palco estava à vista. O senhor que me acompanhava fazia questão de apontar o que é original de sua construção no teatro, e aquela parede é original. A madeira do palco é trocada de dez em dez anos. A cortina principal que estava presa na lateral, não é mais a original mas sim uma segunda versão muito antiga também. Era pesada, desbotada com o passar dos anos, com franjas imensas em tom de dourado. Tenho certeza que com o efeito de luzes a cortina não aparenta sua idade.

O teto com pinturas de anjos e o lustre original que uma vez ao ano ele é limpo e trocada as lâmpadas. As cadeiras são modernas, de madeira comum sem estofados, mas acredito que as do camarote devam ser as estofadas. Na minha frente vi o grande camarote de honra. Destacado com dourado e um lustre próprio. A pintura é restaurada de tempos em tempos mas muitas partes estão desgastadas, acredito que faça muito tempo que não tenha uma restauração minuciosa.

Mas eu estava no palco da estreia de muitos *ballets* de repertório. Petipa e tantos outros coreógrafos, compositores e bailarinos andaram por ali. Muitas bailarinas foram dirigidas naquele palco, quanto talento em um pequeno espaço de madeira. Meu tempo foi curto, mas conheci o subsolo do palco, onde há uma maquinaria de madeira e roldana, como se fosse um elevador que o bailarino pode surgir de repente no palco. Tivemos que andar curvados pois o subsolo é baixo. Imaginei a bailarina no papel de Giselle tento que se preparar para entrar no palco naquele pequeno elevador. O vestido branco arrastando no chão empoeirado com quase nada de luz e muita madeira que poderia rasgar o figurino. Fui até o sino original do teatro que fica em uma torre estreita. Vi pequenos carrinhos que andam em trilhos que passam por trás do palco, onde os materiais do teatro andam de um lado para outro apenas deslizando.

Conheci a sala onde estão os enormes cenários. Todos catalogados, enrolados e presos por cordas e postos em grandes prateleiras que vão quase até o teto. São muitos corredores com cenários das óperas e *ballets*. Visitei a sala dos objetos cênicos, onde se encontram flores, armaduras, espadas, chapéu de plumas, cálices, mesas, escadas dentre tantos outros objetos para completar o cenário. Tudo muito organizado. Espiei as salas de ensaio que estavam vazias e todas muito modernas com um grande piano no canto. Conheci a sala dos instrumentos e onde são fabricados, que é ali mesmo no teatro pelos próprios músicos. Uma oficina completa.

Mas não só pisar no palco me emocionou. Nos bastidores, no corredor em que se transita por trás do palco, há um espelho muito grande. Com moldura de gesso feito na própria parede, com detalhes em dourados em relevo. Um espelho comprido que deve ter pelo

menos o tamanho de uma porta comum. Eu me vi refletida naquele espelho até que o senhor que eu acompanhava me falou: - “Este espelho está aí desde a inauguração do teatro. Todos os bailarinos se olham nesse espelho antes de entrar no palco. Anna Pavlova passou por aqui”. Então não resisti e complementei afirmando: “Marius Petipa também”. Ele me olhou confuso e disse que certamente que sim. Citei nomes de outros bailarinos, nos quais a cada nome ele me olhava mais confuso como se perguntasse como eu conhecia tais nomes. Tínhamos certa dificuldade de nos entender, pois meu sotaque de brasileira não devia soar bem falando os nomes em russo, talvez por isso a cara de confuso, mas ele sorria. Ele como músico complementou falando de Tchaikovsky. Cheguei a pensar que os russos não poderiam entender que nós, estrangeiros, podemos ter o conhecimento de sua arte e de sua história.

Após essa viagem ao passado, fui até a Escola de Agripina Vaganova. Por mais que estivesse com a carta da UFRGS, lá não consegui entrar. A escola é rígida, somente alunos com suas carteirinhas entram. Nem os pais podem entrar. Eu fui entender isso quando cheguei no Brasil, pois lá não havia ninguém que falasse inglês, ou seja, ninguém fazia ideia de quem eu era e o que eu queria. Eles falavam em russo comigo, mas entenderam que eu falei a palavra “museu”. Dentro da escola há um museu da história do *ballet*, por isso queria tanto entrar. Mas a pronúncia da palavra “museu” em português, inglês ou russo são parecidas, então uma senhora que parecia ser uma espécie de governanta da escola, apontou para o fim da rua me indicando um museu. Este lugar era o *Saint Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art*. Um museu dedicado à história do teatro e da música na Europa.

O museu era interativo. Muitos vídeos, fotos, cartazes e figurinos expostos. Iniciava com os teatros da Grécia e Roma, período de Luiz XIV e Noverre. Havia uma parte dedicada às obras de Marius Petipa com alguns artigos do coreógrafo. Fotos, sapatilhas, medalhas. Vídeos de aulas da escola de Vaganova com imagens de Pavlova, Baryshnikov Karsavina e etc. Uma sala dedicada ao período do romantismo com muitas pinturas das bailarinas e estátuas. Partituras de Tchaikovsky. Uma parte dedicada aos *Ballets Russos* de Diaghilev até os dias atuais com as estruturas teatrais.

Neste museu encontrei referências a três livros que serão importantíssimos para dar continuidade à minha pesquisa. Passei muitas horas nesse museu cheio de interatividade, e sinto que fiquei pouco. Sinto que deveria ter trazido mais material de lá. Voltei para o Brasil com o sentimento de que preciso voltar para a Rússia e viver tudo de novo. Visitar o museu novamente e dessa vez assistir a um espetáculo. Quando eu estava lá foi durante o recesso de temporadas. Ou seja, durante três dias não haveria apresentações. E eram justamente os dias em que eu estava hospedada. A experiência foi incrível. Andar pelas ruas de São Petersburgo

já me fez viajar no tempo. Estar no hall de entrada do teatro me fez observar cada detalhe. Minha visita aos bastidores era rápida em casa aposento, tenho poucas fotos, mas está tudo gravado na memória. Creio que seja o mais importante.

Nas figuras abaixo, podemos observar os locais nos quais visitei.



Fig 1: Teatro Bolshoi, Moscou Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal

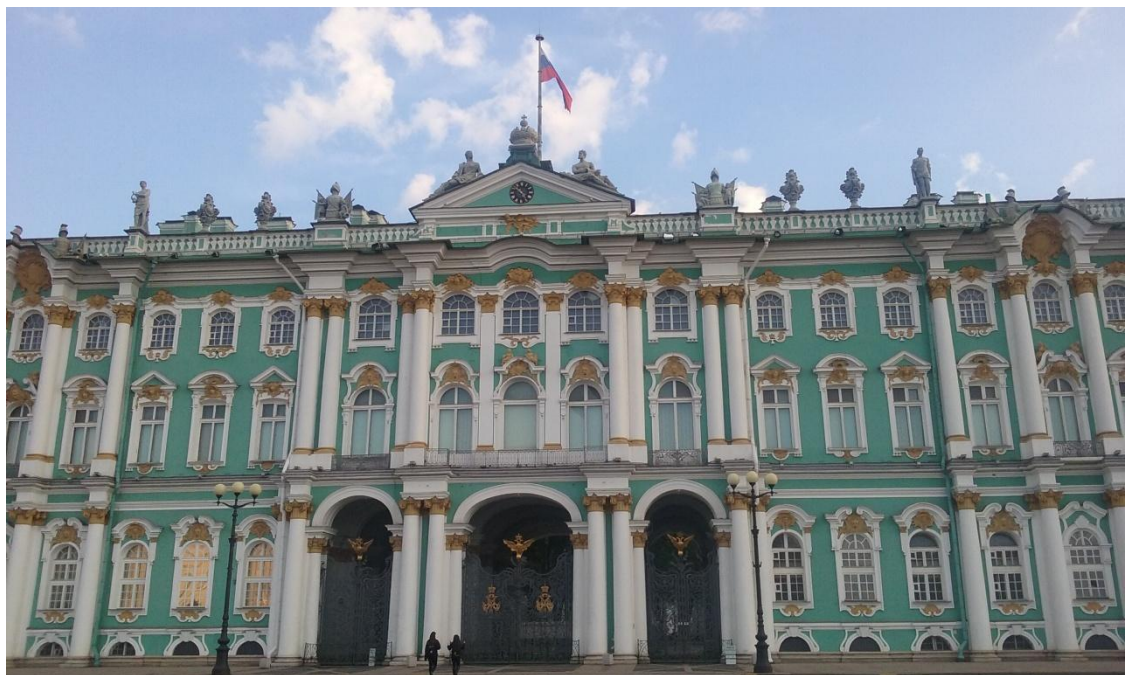


Fig 2: Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal



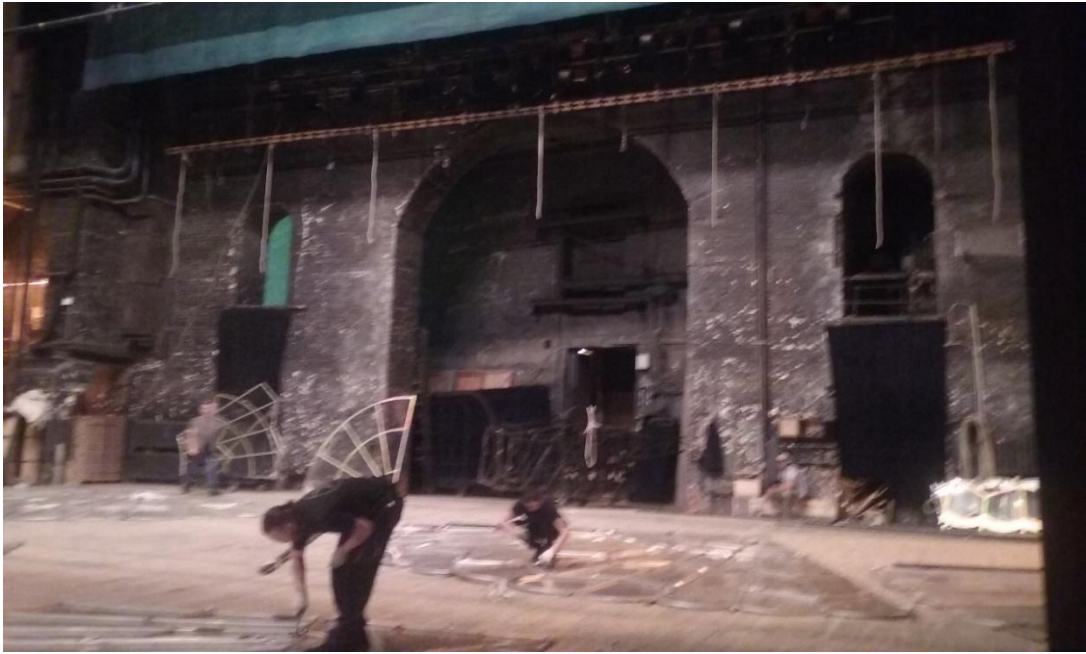


Fig 3 e 4: Bastidores do Teatro Mariinsky no período de recesso. Palco. São Petersburgo, Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal



Fig 5: Vista do palco do Teatro Mariinsky. Ao fundo camarote de honra. São Petersburgo, Rússia, Junho 2015. Arquivo Pessoal



Fig 6 e 7: Lustre e camarote de honra. Espelho dos bastidores. Teatro Mariinsky, São Petersburgo, Rússia junho 2015. Arquivo Pessoal



Fig 8: Placa do Teatro Mariinsky em São Petersburgo, Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal



Fig 9: Placa da Escola de *Ballet* Agripina Vaganova em São Petersburgo, Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal



Fig 10: Busto de Marius Petipa feita em bronze em 1922. Exposta no *Saint Petersburg State Museum of Theatrical and Musical Art*. São Petersburgo, Rússia. Junho 2015. Arquivo Pessoal

### 2.3 O IMPACTO DE SUA OBRA

O Romantismo do século XIX transformou todas as artes, inclusive o *ballet*, inaugurando um estilo para suas peças coreográficas, onde haviam figuras exóticas e etéreas, se contrapondo com heróis e heroínas. Foi na França com *La sylphide*, que em 18 de março de 1832, nasceria o *ballet* romântico. Este espetáculo apresentaria “um dos temas típicos da coreografia romântica: um mortal amado por um espírito” (BOURCIER, 2001, p. 203). Tentando exprimir o irreal, o *ballet* romântico contemplava a “leveza da bailarina” renegando o bailarino, deixando-o em segundo plano. O corpo de baile era mínimo e com poucas movimentações. Solistas eram que narravam a história, algumas inspiradas em lendas.

Assim, os primeiros bailados românticos foram baseados em literatura da época, valorizando o exótico e o fantástico. Representação de criaturas que pertencessem ao mundo da irrealidade. Elfos, ninfas, fadas, willis, sílfides e ondinas. Valorização da mulher e da natureza, histórias/enredos que se passam em bosques, florestas e lagos. Sem esquecer do elemento trágico que era a morte sempre presente em *ballets* e óperas (LEVONIAN, 2010).

As qualidades de movimentos traziam muitas mímicas, pantomima. Efeitos de luz feitos com iluminação à gás e cenários simples que representam uma floresta ou um bosque, com maquinarias que faziam a bailarina voar, ou surgir no palco numa espécie de elevador que subia após o chão se abrir. As bailarinas não tinham uma técnica virtuosa. Seus alongamentos eram pequenos mas o que valorizava era o equilíbrio, a precisão, demonstração de leveza e a intenção de voar, fato que o surgimento da sapatilha de ponta ajudou nessa precisão de movimento. Figurinos de saias longas e simples que remetem a um ser intocável: o *tutu* romântico, de corpete ajustado, que deixava os ombros nus, e uma saia formada por várias camadas de tule branco, cortado um pouco acima dos calcanhares. Esse traje determinou a voga dos *ballets* brancos, que iriam continuar com *Giselle*, *O Lago dos Cisnes*, *La Bayadère* e *Chopiniana* (LEVONIAN, 2010).

A partir de *La Sylphide*, estabeleceu-se a ditadura absoluta do personagem feminino, com graves prejuízos a dança masculina. A mulher passou a ser, musa, sofredora, vítima ou heroína e ao seu parceiro cabia apenas a tarefa de sustentá-la nos adágios ressaltando sua beleza imaterial, pálida, etérea e inatingível. “A sapatilha de ponta tornou-se peça obrigatória que lhe permitia a ilusão de desligar-se da terra para conquistar o espaço, de vencer a matéria para tornar-se puro espírito” (LEVONIAN, 2010, p. 76). Porém, este período se empobreceu no continente Europeu e após algum tempo, iniciou-se o declínio do *ballet* considerado romântico (LAGÔAS, 1989). Mas, na Rússia isso não ocorreu, graças ao patrocínio dos

grandes czares que, incentivariam as artes, em seu país. E, de fato, “não seria exagerado afirmar que até o final da década de 1870, a França era o professor de dança da Europa” (BOURCIER, 2001, p. 214) até que a escola russa imporia a supremacia sob o *ballet* Clássico. Muitos dos coreógrafos franceses foram trabalhar nas companhias russas de Moscou e São Petersburgo sendo que, Marius Petipa foi um desses coreógrafos.

Em 1858 Marius Petipa criou seu primeiro *ballet* e até sua morte coreografou 54 trabalhos novos, reconstruiu 17 antigos e fez as danças de 35 óperas (FARO, 2011). Durante sua estada na Rússia, coreografou grandes obras, todas muito longas (com 5 ou 6 atos) e cada *ballet* tinha danças importantes para o Corpo de Baile, variações brilhantes para os bailarinos principais e um famoso *pas-de-deux* para os primeiros bailarinos estrelas. Juntamente com o compositor Tchaikovsky, criou três dos mais importantes *ballet* clássicos do mundo: *A Bela Adormecida* (1890), *O Quebra-Nozes* (1892) e *O Lago dos Cisnes* (1895) (HOMANS, 2012).

Petipa inovou em diversos aspectos provocando o desenvolvimento da técnica clássica, com um enriquecimento técnico que até hoje são privilégios, das grandes estrelas da dança (FARO, 2011). Nesse sentido ele inventou passos diferentes e difíceis como, por exemplo, do equilíbrio de uma bailarina em pontas ou na execução de 32 *fouettès* que, considerados normais atualmente, na época diziam-se como truques de circo, pois na Rússia o circo faz parte da cultura popular também. Desta forma, o virtuosismo formava a base de suas coreografias, o que resultou em uma grande evolução técnica tanto no aumento da amplitude dos movimentos quanto ao aprimoramento do uso das pontas. O que contribuiu também para essa evolução técnica foi integrar as novidades, principalmente da escola Italiana, em suas composições. Tanto que, os papéis principais dos seus *ballets* *A Bela adormecida* e *O Lago dos Cisnes* foram interpretados por bailarinas italianas (BOURCIER, 2001). Enquanto a escola Russa deixava suas danças mais delicadas e com muito equilíbrio e precisão, na escola Italiana sobressaiam-se grandes saltos e inúmeros giros (HOMANS, 2012).

Marius Petipa também foi considerado um grande coreógrafo de corpo de baile, além de solos e de duetos específicos para bailarinos sendo que usava menos mímica e mais a dança. Além das famosas cenas como o terceiro ato de *La Bayadère*, chamado “Reino das Sombras”, mostrou seu talento técnico na movimentação de grandes massas de bailarinos. O corpo de baile ganhou destaque. Havia grupos que encenavam e dançavam e os que apenas encenavam, tudo isso para preencher o palco e deixá-lo sempre cheio, revivendo as características do *ballet* da corte. A principal obra que demonstra esta inspiração dos bailados de corte foi *A Bela Adormecida*, em que em seu enredo se passa no reinado de Luís XIV. Com figurinos e cenários extremamente luxuosos, cada solo foi muito bem pensado e composto

para cada bailarina e Enrico Cecchetti, um italiano atuou pela primeira vez com o Pássaro Azul, um solo muito difícil feito para ele. Os figurinos e cenários foram meticulosamente inspirados em pinturas da era Luís XIV, do *ballet Apollo*. Cada fada teve seu figurino, dança e música feita especialmente para cada bailarina que iria interpretá-la, tudo com muitas penas e brilhos (HOMANS, 2012).

Petipa também trouxe de volta a dança masculina. Ele, um grande coreógrafo para homens, valorizava muito a presença de um par para a bailarina, não apenas para apoiar nos adágios, mas também para interagir e interpretar. O virtuosismo masculino estava de volta, e foi a fonte de inspiração para outros bailarinos que estavam por vir.

As obras de Petipa em geral eram coloridas, com muitas danças, cenas e personagens, transmitindo danças de outras nações muitas vezes desconhecidas e que foi se repetindo ao longo das suas obras. Revitalizou as danças populares, ou danças de carácter, conforme o local em que a história se passava. Criou um estilo de libreto em que o foco principal da história não fosse a Rússia, e sim outros países e suas culturas: *Dom Quixote* (Espanha), *A Filha do Faraó* (Egito), *Raymonda* (Romênia), *La Bayadère* (Índia) são grandes exemplos. Ainda enalteceu as danças de carácter de *Paquita*, *Giselle*, *La Fille Mal Gardée* e *Coppélia*, versões as quais conhecemos nos dias atuais. Além da história, a qualidade de movimentos também se adaptou. Passos do *ballet* foram adaptados/caracterizados de acordo com gestos e movimentos específicos de cada região, juntamente com o figurino que se tornou peça fundamental para caracterizar melhor a ideia da história. O público era levado para os países citados já que o cenário, figurino, e sem esquecer da orquestração, eram elaborados para recriar a atmosfera dos países onde as obras se passavam. Em *Dom Quixote* (1869), por exemplo, havia na orquestra um tocador de castanholas para ajudar nas danças espanholas e nas ciganas. Com o tempo, os próprios bailarinos foram tocando castanholas ou pandeiros. E quanto aos figurinos, por mais característicos que fossem, ao grande final onde todos celebravam, não deixava de esquecer do vestido *tutu* para consagrar a primeira bailarina com seu *pás-de-deux* (HOMANS, 2012).

Os personagens agora, eram pessoas normais, histórias mais voltadas à realidade. Mostravam os trabalhadores camponeses, personagens mais humildes, se contrapondo com a riqueza ao mesmo tempo. Claro, algumas vezes o fantástico estava presente como em sonhos e alucinações, onde os seres etéreos retornavam em uma passagem, o figurino retomava o branco, ou *tutu* representando a bailarina delicada. Mas logo a história retornava para o palácio, para o campo ou vilarejo onde uma grande festa acontece para celebrar o amor do casal principal. E desta maneira, no meio da celebração, se encontravam outras danças que

nada tinham a ver com o libreto, apenas para alegrar e encher os olhos com mais luxo e grandeza. Os finais eram felizes, com grandes interpretações onde a mímica e a dança estavam caminhando em harmonia.

Outra inspiração que veio do *ballet* da corte e que Petipa reviveu foi o *divertissement*. A palavra significa “diversão” ou “entretenimento” que, “são cenas que se afastam da história principal do *ballet* para exibir diferentes tipos de dança” (LEE, 2012, p. 33). Isto aconteceu em diversas obras, e um grande exemplo é *A Bela Adormecida* que está recheada dessas cenas como o “Casamento de Aurora” que mais da metade do *ballet* é formado por números que utilizam todos os personagens dos contos de fadas sem que haja ação dramática (BOURCIER, 2001). Neste contexto, “Petipa adotou o hábito de recheiar seus *ballets* com episódios que nada têm a ver com o assunto, mas que são pitorescos, sem perceber que transformava o ‘*ballet* de ação’ de Noverre numa super-revista dançada, do tipo grande espetáculo” (BOURCIER, 2001, p. 217).

O coreógrafo encontraria uma fórmula correta, que se repetiria em *O Quebra-Nozes* no segundo ato, em *Dom Quixote* e até em *O Lago dos Cisnes* (LEE, 2012). Ele criaria uma fórmula de ordem e de estilo coreográfico, que funcionou ao grande público.

O local onde se passava a história não interessava muito. Fosse no Egito, na Espanha ou na Rússia, a primeira bailarina teria a sua cota de *pas de deux* e variações; o primeiro bailarino teria pelo menos uma variação e os dançarinos de carácter, sua ocasião para brilhar. Ao mesmo tempo, os teatros russos têm grandes palcos, e era necessário enchê-los com um corpo de baile que, com suas valsas ou *balabilles*, proporcionasse repouso aos solistas (FARO, 2011, p. 94).

Quase toda a coreografia de *A Bela Adormecida* está repleta de joias da dança clássica graças à criatividade de Petipa e foi um trunfo de público, na época. Portinari (1989, p. 104), afirma que Petipa, durante sua passagem pela Rússia:

Também refez coreografias de outros autores, imprimindo-lhes o seu tom pessoal. O exemplo mais notório é *Giselle*, que chegou aos nossos dias conforme as suas modificações. O fato é que Petipa, além de inegável mérito, foi beneficiado por trabalhar durante uma fase em que o balé russo adquiriu prestígio político, muito bem explorado pelos tzares que se orgulhavam em exibi-lo como troféu da coroa (PORTINARI, 1989, p. 104).

Como já foi dito, os *ballets* de Petipa eram todos muito longos, e seu gosto por luxo e grandeza se demonstrava claramente em suas ideias e gosto que eram bem aceitas na corte russa. Portanto, seus *ballets* eram muito povoados e muitos bailarinos eram contratados somente para dançar uma dança de carácter. No momento do *divertissement* sempre havia uma dança russa, italiana, árabe, espanhola, ou inspirada em alguma lenda ou conto ou todas

juntas uma após a outra no ato final, que quase sempre era uma grande festa. Dessa maneira dava oportunidade à vários bailarinos com suas características pessoais.

Além de criar obras originais, Petipa também remontou muitos *ballets* do repertório inicial do romantismo que foram abandonados no restante da Europa. Ele adaptou-os ao gosto petersburguês e à evolução técnica dos anos 1860-90. “Foi assim com *La Fille Mal Gardée* (1885), *Paquita* (1881), *Coppélia* (1884) e *La Sylphide* (1892) que ganharam versões atualizadas e russificadas” (LEVONIAN, 2010, p. 123).

Por ser meticuloso, Marius Petipa preparava “seus *ballets*, instruindo seus colaboradores – cenógrafos e músicos – sobre o tipo de material que necessitava, pois acreditava que a dança deveria ter precedência sobre os elementos visuais e musicais” (LEVONIAN, 2010, p. 123). Ainda, gostava de comparecer aos ensaios com ideias prontas e mostrando aos bailarinos através de mímicas e passos. Sendo que, “Petipa não falava com os bailarinos, devido não saber falar russo e se expressar sempre em francês” (HOMANS, 2012 p. 302).

O sucesso de Petipa não foi eterno e no final do século XIX seria considerado ultrapassado, apesar de ter inovado a maneira de se dançar *ballet*. Para Faro (2011, p. 92) Petipa com “[...] a modernização dos trajes e a liberação dos movimentos fez com que o vocabulário clássico passasse a ser apresentado de outra maneira”.

Durante o seu longo reinado, mesmo dependendo de patrocínio real, conquistaria um grande público que, de diversão aristocrática, a dança passou a ser uma arte nacional. E Portinari (1989, p. 106) reforça que “a contribuição de Petipa revelou-se vital para o amadurecimento do *ballet* russo. Mas também o gênio se esgota com a passagem do tempo”.

Com uma longa carreira em uma só companhia, o estilo de Petipa acabou ficando fora de moda. Seu último *ballet* foi um fracasso, *O Espelho Mágico* (1903), tendo que aceitar uma aposentadoria forçada. Ele publicaria suas Memórias em 1906 e faleceu em 1910 sendo respeitado por duas gerações de tradicionalistas (LEVONIAN, 2010).

O início do século XX, vai mostrar sinais de decadência de fatores da tradição clássica potencializados com a aposentadoria de Petipa, além da passagem de Isadora Duncan pela Rússia (1905-1906). Neste contexto, jovens coreógrafos começaram a questionar acerca da validade do espetáculo de *ballet* clássico (LEVONIAN, 2010). Dentre eles, cita-se Michel Fokine que procurava um estilo coreográfico que fosse mais natural e expressivo.

Fokine desejava reformar o bailado imperial russo tentando ser renovador, com ênfase numa síntese entre a tradição clássica e algumas ideias inovadoras de Isadora Duncan. O coreógrafo criou peças curtas e abstratas, como *A Morte do Cisne* a pedido de Anna Pavlova e



*Chopiniana* “que representam, ainda hoje, o conceito que o grande público tem de o que seja um *ballet*” (LEVONIAN, 2010, p. 190).

Fokine acreditava que o *ballet* apenas valorizava a técnica e execução mecânica, enfatizando as pernas e esquecendo o resto do corpo. Ele foi um artista que acreditava na premissa que todo o corpo deveria participar da expressão gestual. Também, contestava o *tuttu* e a sapatilha de cetim rosa, além de achar que o corpo de baile tinha fins meramente ornamentais, alegando que deveriam ter uma função expressiva. Para ele, a música, os cenários e a dança deveriam harmonizar-se, formando uma unidade artística indivisível (LEVONIAN, 2010, p. 189-190).

Foi da própria Rússia que veio o principal acontecimento que mudaria por completo a história da dança. Pela direção de Sergei Diaghilev, o *ballet* clássico receberia uma nova vitalidade, colocando-a definitivamente no rol das formas de expressões mais populares (FARO, 2011). Vaslav Nijinsky, bailarino dos *Ballets Russos* de Diaghilev e depois coreógrafo da companhia, contribuiu com a transformação da dança, rompendo com cânones acadêmicos, pois elaborou novas formas de movimentação coreográfica além de introduzir temáticas novas, com assuntos até então considerados impróprios para a dança (LEVONIAN, 2010). Seus trabalhos mais conhecidos, e polêmicos, são *A Tarde de um Fauno* (1912) e *A Sagração da Primavera* (1913) (HOMANS, 2012).

Outros nomes surgiram com o passar das décadas, além de Fokine e Nijinsky, segundo Paludo (2015, p. 31-32) Loie Fuller e Isadora Duncan também abriram precedentes a um movimento de liberdade de criação coreográfica em dança que ocorreu no século XX. Com as invenções dessas bailarinas e de outros tantos artistas, a diversidade de estéticas coreográficas passou a ser tão abrangente quanto seus modos de composição.

Podemos afirmar que temos um número considerável de grandes diretores/coreógrafos que remontam as obras clássicas até os dias de hoje. O pós-modernismo trouxe nomes que, suas versões são conhecidas por desconstruir a fórmula tradicional do *ballet* clássico. Trazendo o novo, remexendo em algo que seria impossível modernizar, quase intocável para os conservadores. Porém, sempre existe alguém que resolve mexer com os sentimentos dos tradicionalistas e trazendo o inimaginável aos palcos. Muitas vezes, o inesperado pode estar em propor um novo olhar sobre obras já consagradas.

### 3 QUEM É MATS EK

Em 18 de abril de 1945, nasce na cidade de Malmö na Suécia um dos grandes nomes da dança pós-moderna, Mats Ek. Também vindo de uma família de artistas, seu irmão Niklas Ek que assim como ele também é bailarino, são filhos do ator sueco Anders Ek com a bailarina Birgit Cullberg, fundadora da Cullberg *Ballet* na Suécia em 1967, atualmente fixado no Teatro Nacional Sueco na cidade de Norsborg (Cullberg Balleten.../acesso em 2015).

Iniciou sua trajetória na dança aos dezessete anos de idade, estudando com Donya Feuer em Estocolmo, em um curso de verão. Em 1965, estudou arte dramática na Escola de Arte Marleborg College, na Suécia. De 1966 a 1973 trabalhou no teatro como diretor do Teatro de Bonecos e na Royal Dramatic Theater, as duas localizadas em Estocolmo. A partir de 1973 voltou seus estudos para a dança com diferentes mestres. Sua carreira de bailarino iniciou na companhia da sua mãe, o Cullberg *Ballet* que é sinônimo de consolidação e prestígio global (Grands Ballets.../acesso em 2015).

Mats Ek ao entrar no mundo da dança, depois de ter trabalhado por muitos anos com teatro, começou a criar para o Cullberg *Ballet*, e em 1976 tornou-se coreógrafo. Sua primeira obra foi *The Officer's Servant* (O Servo do Oficial). Também produziu trabalhos de conteúdo político como *Soweto*, uma crítica ao racismo na África do Sul e *São Jorge e o Dragão* em que ele dançou o papel principal. Mas, a obra-prima das criações de Mats Ek foi concebida em 1982, uma revisão pessoal e inovadora de *Giselle*, que foi apresentada mais de 300 vezes em 28 países, pelo Cullberg *Ballet*. E em 1987 ele produziu sua própria versão de *O Lago dos Cisnes* que fez grande sucesso na Europa (História da Dança UFPEL.../acesso em 2015).

Em 1992 criou *Carmen* uma releitura contemporânea em uma versão de dança para TV. Já recebeu o prêmio Emmy para produções televisivas duas vezes.

Foram um total de 26 anos que a família Cullberg assumiu a direção artística da companhia de *ballet*. De 1967 até 1985 Birgit Cullberg foi a diretora artística, e no ano de 1982 Mats Ek assumiu juntamente com sua mãe a direção até 1985 quando a responsabilidade tornou-se inteiramente dele. Somente em 1993 deixou o cargo de diretor, para a entrada de Carolyn Carlson que assumiu por um período de dois anos apenas. Desde então, Mats Ek tem se dedicado a coreografar, não somente para o Cullberg como também para companhias em todo o mundo (História da Dança UFPEL.../acesso em 2015).

### 3.1 O IMPACTO DE SUA OBRA

Mats Ek tornou-se uma das grandes figuras da dança na Europa. Ele testemunha em voz alta a necessidade de pensar a dança como uma capacidade de traduzir a condição humana, e o movimento como um meio de expressão individual. O valor estético não é a prioridade de Ek. Ele usa técnicas clássicas, e também técnicas de dança moderna. As coreografias são carregadas de dilemas psicológicos combinados com humor sutil. O estilo trata de corpos totalmente desenhados para o movimento com plenitude, clareza e a sensualidade. Para ele tudo pode ser incorporado na dança: o mundo da infância, a vida de amor, lendas e mitos de opressão em seus mais diversos aspectos, as esperanças e as confusões da alma. Em cada uma das suas criações a qualidade do movimento é experimentada como uma qualidade de vida (História da Dança UFPEL.../acesso em 2015). Com inovações de estilo e de gestos, trazendo um virtuosismo magnífico, muitas vezes sem o uso de sapatilhas de pontas. Salienta notas e frases musicais que passam despercebidas por nós, mas que observamos através da movimentação esse marco.

Os figurinos são mesclados entre o clássico e o moderno. Algumas vezes com roupas de corte, de príncipe ou princesas e em outras de enfermeira ou algo que não representa nada em específico. Os cenários também nada tem a ver com a obra. Um fundo cinza ou preto, seu fascínio por bolas, uma escultura em formato de cone, uma maca de hospital, um carro antigo, mesas e objetos cênicos que podem ou não conversar com a peça. Não existem pinturas gigantescas onde é retradado uma floresta ou um castelo, e sim apenas um espaço cênico afinal, muitas vezes nem história existe. Pois, por mais que seja baseado numa obra de repertório já existente, Mats Ek desconstruiu tudo mantendo apenas o nome da obra e a música original. O libreto em si é passado em momentos atuais ou apenas feitas sequências que combinem com a música. Há uma desconstrução total da obra, uma certa abstração que inclui número de ópera, falas e gritos principalmente as obras feitas especialmente para a televisão, como *Carmen* (1994), *Giselle* (1987), *O Lago dos Cisnes* (1990) e *A Bela Adormecida* (1999) diferentes de suas estreias nos palcos (Bolshoi.../acesso em 2015).

Mats Ek coreografou seu primeiro trabalho para o *Ballet Cullberg* em 1976. Produz e dança o papel principal de *Soweto* e *São Jorge e o Dragão*. Em 1978 estreia *A Casa de Bernarda* baseado na peça de Federico García Lorca. Em 1982 cria sua primeira versão de um *ballet* clássico de repertório *Giselle*. A partir daí estreou suas versões de *A Sagração da Primavera* (1984), *O Lago dos Cisnes* (1987), *Carmen* (1992) e *A Bela Adormecida* (1996) (Cullberg Baletten.../acesso em 2015).

Deste modo, quem espera assistir a um clássico de repertório quando se trata de Mats Ek, se surpreende e pode até mesmo chocar os mais conservadores. Seu estilo inconfundível do Inovador X Ofensivo, acusado de ser uma versão desrespeitosa do clássico que deturpam as suas qualidades originais. Mas o coreógrafo segue com suas ideias, remontando suas obras para diversas companhias pelo mundo.

Mats Ek declara: "*Utilizo os clássicos apenas como fonte de inspiração, não quero recriá-los, apenas pensá-los em uma outra época em outro contexto. Não refaço os ballets de repertório, crio coreografias novas em cima deles*", afirma o coreógrafo. "*Os ballets clássicos e de repertório são uma herança cultural. Eu respeito essas histórias, não procuro mudá-las. Na realidade, eu faço uma desconstrução da ideia original, absorvo o pensamento que está por trás, a essência da peça, a partir daí faço um 'brainstorm', organizo esses elementos e conto a história à minha maneira, sem destruir as características originais da coreografia*" (Jornal Estadão, 28 ago 2001).

O primeiro exemplo de desconstrução de obra é *O Lago dos Cisnes* (1987). Toda a história romântica do século XIX, sofre uma mudança radical. Para Mats Ek, é apenas uma maneira contemporânea de entender suas obras sem cair em clichês e sem as sequências compostas por Petipa. É a história de um príncipe que nutre um complexo de Édipo por sua mãe. Sente verdadeira veneração, com direito a ter ciúmes do companheiro dela. Em seus sonhos, encontra uma pretendente ideal, uma mulher sensual, forte e determinada. Os cisnes que povoam os sonhos do príncipe surgem descalços e carecas. O príncipe fará uma viagem pelo mundo, como uma forma de crescimento pessoal e um momento de libertação de sua mãe e a busca de um amor (Jornal Estadão, 28 ago 2001).

Em se tratando de *Giselle* o segundo ato se passa em um manicômio, que tem partes do corpo humano decora as paredes. Myrtha é a enfermeira e as willis são pacientes vestidas de branco. Já em *A Bela Adormecida* o clima é obscuro em uma clínica de reabilitação onde as fadas são enfermeiras. Aurora é mimada, viciada em heroína, que rebela-se contra a vontade de sua família e se apaixona por um viciado. Não há sapatilhas, porém a música e a essência narrativa continua a mesma, uma história de amor de um príncipe a procura de sua mulher ideal que está integrado de um bailado clássico a um universo contemporâneo. Além de suas composições trazerem sequências de interação, não havendo distinção entre homens e mulheres. Todos dançam a mesma sequência em grupo, em trios ou duplas o que não encontrávamos no *ballet* clássico.

Vemos um certo fascínio da dança pós-moderna pela desconstrução dos clássicos. Uma nova maneira de representar obras já conhecidas e muitas vezes sabida pelo público.

Ter um novo olhar a essas desconstruções é a nova tarefa do público do século XXI. Saber admirar, apreciar o novo, entender a essência do coreógrafo e o que ele quer passar com suas sequências. Em entrevista ao jornal El Diáριο, de Madri na Espanha, apresentando sua versão de *A Bela Adormecida*, Mats Ek afirma: “*Não sou eu que devo rotular o que faço, vou deixar isso para os outros*” (Jornal El Diáριο, 03 fev 2015).

O mundo em que vivemos tem sede de inovações e transformações, a arte está sempre buscando o novo, a novidade ou uma simples recriação. Os mais conservadores podem não concordar, mas sempre temos que pensar em incentivar os artistas que mantêm as tradições dos clássicos e os artistas que desconstroem os clássicos.

#### 4 DOIS OLHARES DE *GISELLE* E *O LAGO DOS CISNES*

Então, ao fazer um paralelo entre obras, percebemos que duas obras se destacam pela sua importância. *Giselle* em sua estreia no *ballet* Romântico em 1841, foi um grande sucesso pois trouxe toda uma característica do ideal da bailarina e com Carlotta Grisi no papel principal. Quanto à *Giselle* de Matz Ek de 1982, foi um grande sucesso por nos mostrar uma outra forma de assistir e interpretar esta obra, ou seja, uma releitura. Mas uma releitura que causou estranhamento e críticas severas em sua estreia, mas que só aumentou o prestígio de sua obra.

O *ballet* originalmente foi inspirado num poema de Théophile de Gautier que escreveu para a bailarina que amava, Carlotta Grisi. Vernoy de Saint-Georges escreveu o libreto e Grisi fez o papel principal que teve sua estreia em 1841 na Ópera de Paris (BOURCIER, 2001 p. 205).

Enquanto a versão clássica temos uma personagem meiga, uma camponesa que se apaixona por Albert. No segundo ato a vemos como um ser etéreo, intocável, dramático. Foi enganada pelo seu grande amor, enlouquece e morre sem se casar. Assim passa a viver na floresta como uma *willi*, que são fantasmas de jovens noivas mortas antes de se casar. Seu vestido é branco e comprido, conhecido como *tuttu* romântico, e sua interpretação é mais sofrida. Defende seu amor, o príncipe Albert de Mirtha, a Rainha das *Willis*, que o faz dançar até a morte (BOURCIER, 2001 p. 206).

A cena da morte de *Giselle*, que hoje conhecemos como cena da loucura, foi transformada por Fanny Elssler. Carlotta Grisi dançava em toda a cena, Elssler transformou-a numa cena de loucura e em mímica. A partir dessa versão que foi apresentada em São Petersburgo em 1848, Petipa montou três reprises, uma diferente da outra, em 1884, 1887 e 1899 e fez em seu próprio estilo. “Podemos perceber que a *Giselle* de hoje é bem diferente da original, e que seu estilo é mais acadêmico do que romântico” (BOURCIER, 2001 p. 2017-208). Logo, podemos afirmar que a versão de *Giselle* que é montada nos palcos atuais tem muito mais características de Petipa do que do seu original de Gautier. E assim acontece com outros tantos *ballets*, que temos uma versão de Petipa que nos é mais conhecida do que de seus coreógrafos originais. Alguns exemplos são *Paquita*, *Esmeralda* e *Le Corsárie* (BOURCEIER, 2001 p. 220)

A versão contemporânea de Matz Ek vemos um contraste de uma *Giselle* que mesmo sendo encantadora, por ter passado pelo mesmo ataque de loucura de sua primeira versão, vai parar no manicômio. A história então se passa na clínica, onde os seres etéreos agora são

pacientes e usam túnicas brancas. O cenário tem parte do corpo humano pintado e algumas macas de hospital. A estética dos movimentos é pesada e grosseira. Mirtha é a enfermeira da clínica.

Giselle usa uma boina, está descalça e vê e ouve coisas que os outros não. Seu noivo, Hilarion, não consegue compreendê-la e a prende numa corda. Os aldeões são um grupo de trabalhadores miseráveis a beira de fazer uma revolta social. Albert é um jovem recém-chegado na cidade que se encanta pela riqueza de imaginação de Giselle. Mas Giselle acaba internada no manicômio. O segundo ato se passa na clínica onde Hilarion e Albert a visitam e tentam trazê-la ao mundo real. Os dois a amam e se reconciliam ao perceberem que perderam Giselle para a loucura (SILVERIO, 2 jul 2013).

Em *O Lago dos Cisnes* de Petipa com Ivanov, vemos o luxo, a dualidade de personagens, estilos coreográficos diferenciados, uma corte, um lago e uma história encantada baseada numa lenda. Seus detalhes foram pontuados no tópico 2.1. Um clássico de repertório que fez sucesso a partir da montagem de Petipa e Ivanov. Mats Ek fez sua releitura contemporânea pontuada no tópico 3.1. Mas, o que percebemos de distinção e semelhanças entre as obras?

Petipa montou o clássico, Mats Ek remontou. Trouxe um libreto com tema real, com personagens reais. A movimentação é contemporânea juntamente com o cenário que é simplesmente um fundo escuro, com alguns objetos cênicos como cones, ou bolas ou cadeiras. A luz é que conta a história. O ideal da bailarina clássica é desconstruído pelo fato do cisne ser careca e estar descalço. Mas ainda existem semelhanças, como os cisnes já citados, se mantêm na história, inclusive o Cisne Negro. O *tuttu* dos cisnes não são abolidos, eles existem. A música é original e o corpo de baile também é visto nas cenas do lago que não se passa no lago. Não se passa em lugar nenhum, mas faz parte de um sonho de Siegfried.

Duas obras, dois coreógrafos, duas versões. Um coreógrafo nos traz o mais puro *ballet* clássico e o outro nos mostra a mais pura dança contemporânea. São trabalhos opostos, que se mantêm vivos nos palcos provocando o público a entender que nem tudo existe um modo de vivenciar. Pode-se vivenciar a mesma história de maneiras diferentes. Basta saber apreciar.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ao longo do trabalho que há vários pontos em comum entre os dois coreógrafos citados. Desde a família, em que a arte está presente fortemente com pais atores/bailarinos até a sua maneira de inovar de acordo com a época. Percebemos que na era de Petipa a inovação vinha com muito luxo e muita grandeza. Algo para impressionar a realeza. Nos dias atuais com Mats Ek a inovação traz mais simplicidade e o abstrato. Algo para impressionar o público atual, que não necessita mais de luxo e grandeza para termos um bom espetáculo. Mas em se tratando de características dos coreógrafos em questão, eles estão dentro do aspecto “inovação”, no sentido de novidade. Inovar a maneira de compor.

Nos aspectos composição, figurinos e cenários, enquanto Petipa se deslumbrava com coloridos e riqueza de detalhes, Ek se satisfaz com o básico, cores neutras, muitas vezes sem sapatilhas, porém dos dois se vê muito virtuosismo. No caso de Petipa ele incentivou, Ek os mantém. Por mais que temos a característica do virtuosismo em comum, vemos também inovações contrárias, porém pertinentes à época. Enquanto estamos acostumados no século XXI com os *ballets* de repertório remanescentes de Petipa, temos um coreógrafo pós-moderno que também inova, descartando o luxo, e trazendo a simplicidade para os palcos. O que está de acordo com a estética que vemos em palcos atuais.

Os dois questionam a sociedade através de coreografias irreverentes. Com música, inspiração para a movimentação, figurino e enredo simples e objetivo com fácil compreensão, fatores que não estariam dentro dos padrões para época. Pois parece que a novidade causa o estranhamento, seja quando for. As propostas artísticas servem para “intrigar, chocar, desorientar, irritar, às vezes também entusiasmar e deslumbrar” (JIMENEZ, 1999, p. 389).

A arte, no início do século XX, entretanto, mudou; procurou outros padrões estéticos. E por isto, a importância de adaptações de obras da Dança Clássica como *O Lago dos Cisnes*, por exemplo, que preservam um passado onde se retrata uma época. Vejo a importância de se manter as releituras na arte, como forma de uma nova interpretação de uma mesma obra. Trazer essas questões em sala de aula, tanto em cursos de graduação quanto nas aulas tradicionais de academias de dança também são importantes. Por que não incentivar o conhecimento histórico nos alunos? Provocar questionamentos, fazer os alunos conhecerem a história de sua dança e porque ela é dançada, onde surgiu e etc. Não basta fazer o movimento pelo movimento. Repetições atrás de repetições. O professor com conhecimento adequado deve destrinchar conceitos com os alunos. Como Mats Ek revela em sua entrevista citada no tópico 3.1, existe uma “herança cultural” no *ballet* clássico, que na minha opinião deve ser



passada para nossos alunos. Cabe ao professor organizar seus elementos da história à sua maneira, transmitir esse conhecimento. Um bailarino não deve somente saber dançar, deve saber conversar, explicar e detalhar sobre sua dança. Não só acho importante no meio acadêmico incentivar os alunos a pesquisarem suas histórias, mas também dentro das escolas/academias de dança. Assim implica num conhecimento interno do bailarino, uma conscientização do que ele representa na sociedade, ou do que a história representa para ele.

A Dança Clássica, em seu início, mostra poucos registros, e só através da memória de bailarinos que mantemos as tradições; é assim, que mantemos o *ballet* preservado. Apesar das modificações esplendorosas, com técnicas avançadas que nem se imaginava no século XIX, figurinos e cenários impecáveis, músicos com instrumentos modernos e a tecnologia avançada, “tem-se que acomodar os olhos às propostas dos artistas e aceitar seus convites para viver intensamente uma experiência em ruptura com o cotidiano” (JIMENEZ, 1999, p. 389).

Percebemos uma distância de mais de 150 anos separando Marius Petipa de Mats Ek, mas os tópicos que os dois usaram para trazer o novo para a sociedade, em suas respectivas épocas, foram os mesmos. Não é por estarem em séculos diferentes que a necessidade de trazer algo novo não está dentro dos pensamentos de algum coreógrafo. Durante as décadas podemos citar diversos nomes que estiveram envolvidos com algum aspecto de novo dentro da história da dança. Sempre teremos exemplo de algo ou alguém que trouxe uma novidade. Foram diversas modificações, mas que para a pesquisa foi pontuado apenas dois com bastante interesses em comum.

Desta forma, concluímos que não importa o século ou década, sempre haverá alguém capaz de transformar algo já existente trazendo um novo experimento. Vimos que com esses dois coreógrafos foram resultados positivos e sabemos que quem mais quiser usar desses aspectos para mudar, terá grande êxito. Pois o estranhamento faz parte do novo. As críticas também. Mas depois vemos uma acomodação e a aceitação.

O ponto chave foi a questão dos *ballets* de repertório vindos de Petipa. Graças à ele tornamos tradicional o que um dia foi novidade. E nos dias atuais podemos mexer no que já existe e dessa maneira trazemos um novo olhar para a dança. Sempre estaremos a postos com relação às artes, esperando por novidades. Portanto, o que será que está por vir?

## REFERÊNCIAS

BALLET, Bolshoi – Site oficial do Ballet Bolshoi na Rússia. Disponível em: <<http://www.bolshoi.ru/en/persons/people/657/>>. Acesso em: 21 set. 2015

BALLET, Cullberg – Site oficial da Cia Cullberg Ballet da Suécia. Disponível em: <<http://www.cullbergbaletten.se/en/history>>. Acesso em: 21 set. 2015

BALLET, Grand – Site oficial da Cia Les Grand Ballet do Canadá. Disponível em: <<http://www.grandsballets.com/en/about/choreographers/mats-ek/>>. Acesso em: 01 dez. 2015

BOURCIER, Paul – **História da dança no ocidente** – 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2001

CARLÉS, Ana María Abad – **Historia del ballet y de la danza moderna** – Alianza Editorial, S.A., Madrid, Espanha, 2010

DIÁRIO, El – Texto relacionado a turnê de Les Grand Ballet do Canadá, em Madri na Espanha. **Mats Ek “No soy yo quien deba etiquetar lo que hago, eso se lo dejo a otros”**. Madri, Espanha, 03 fev 2015. Disponível em: <[http://www.eldiario.es/cultura/Mats-Ek-deba-etiquetar-dejo\\_0\\_352765485.html](http://www.eldiario.es/cultura/Mats-Ek-deba-etiquetar-dejo_0_352765485.html)>. Acesso em: 02 dez. 2015

FARO, Antônio José – **Pequena história da dança** – 7ª edição, Rio de Janeiro: Zahar, 2011

HOMANS, Jennifer – **Os anjos de Apolo: uma história do ballet** – (Extra coleção), Edições 70, Lisboa, Portugal, 2012

JIMENEZ, Marc – **O que é estética?** – São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS (Focus 3), 1999

LAGÔAS, Luiza – **Giselle e outras histórias de ballet I** – Editora Nórdica LTDA. Rio de Janeiro, RJ, 1989

LEE, Laura – **Balé: uma introdução para crianças** – 1ª edição, São Paulo, Panda Books, 2012

LEVONIAN, Robert – Manual instrucional cronológico da história da dança para alunos do curso de licenciatura em Dança da ULBRA, RS, 2010

O ESTADÃO, Jornal – Agencia Estado. Texto referente a vinda do Cullberg Ballet e Mats Ek ao Brasil. **Mats Ek desconstrói “O Lago dos Cisnes”**. São Paulo, 28 ago. 2001. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mats-ek-desconstroi-o-lago-dos-cisnes,20010828p3053>>. Acesso em: 21 set. 2015

PALUDO, Luciana – **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. Tese de Doutorado Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015

PORTINARI, Maribel – **História da Dança** – Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ. 2ª edição, 1989

SILVERIO, Ana – Texto escrito por Ana Silverio no Blog de dança *I love Ana Botafogo* referente ao site da Loja Ana Botafogo. **Giselle ou Les Willis**. São Paulo, 02 jul 2015. Disponível em: <<http://lojaanabotafogo.com.br/giselle-ou-les-wilis/>>. Acesso em: 05 dez. 2015

SMITH, Nicole – Article Myriad. Textos relacionados a história da dança. **Biography of Marius Petipa: His Life and Work**. 07 dez. 2001. Disponível em: <<http://www.articlemyriad.com/biography-marius-petipa-life-work/>>. Acesso em: 21 set. 2015

UFPEL, História da Dança – Blog criado sob a coordenação do professor Thiago Amarin, em conjunto com acadêmicos da disciplina de História e Teoria da Dança III do curso de licenciatura em Dança da UFPEL. **Coreógrafos Internacionais**. Pelotas, Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <<http://www.historiadadancaufpel.blogspot.com.br/p/coreografos-internacionais.html>>. Acesso em: 21 set. 2015