

Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança

Beatriz Cerbino*

Palavras-chave: Ballet da Juventude; imagem; programas de espetáculos.

Key-words: Ballet da Juventude; image; dance programs.

Resumo

Os programas das companhias de dança, mais do que conter a explicação de um espetáculo, podem ser vistos como suas marcas impressas. A produção dessas peças gráficas, nas quais podem ou não ser encontradas fotos ou imagens, se dá de acordo com o contexto histórico em que são criadas. Observar algumas produzidas pelo Ballet da Juventude é perceber as mudanças pelas quais o grupo passou.

Abstract

The dance companies performances programs, rather than the explanation of the spectacle, shall be seen as their printed brand. The production of these graphic pieces, in which may or may not be found photos or images, is done in accordance with the historical context in which they are created. Thus, observing some of these pieces produced by the Ballet da Juventude can explain the changes that the group went through.

Para começar

O encontro entre investigação prática e pesquisa teórica tem se mostrado um campo fértil para os estudos da dança. No século XVI, houve uma busca pelo aperfeiçoamento e desenvolvimento da técnica de dança. Dois italianos e um francês foram responsáveis por esses desdobramentos: Fabrizio Caroso (c.1531 - c.1605) e Cesare Negri (c.1535 - c.1605) publicaram, respectivamente, *Il ballarino*, em 1581, e *Le gratie d'Amore*, em 1602, e Thoinot Arbeau (1519-1595) editou seu *L'Orchésographie*, em 1588. Tratados que apresentavam reflexões acerca tanto de aspectos da execução quanto da hierarquia social presente na dança, no momento em que essa encontrava no balé de corte¹ seu formato cênico, e reunia em um mesmo evento dançarinos amadores e profissionais.

* Professora do curso de Dança da UniverCidade/RJ, doutora em História pela Universidade Federal Fluminense/UFF.

¹ Os balés de corte organizavam-se a partir de intrincados enredos, nos quais figuras mitológicas, alegorias e símbolos eram utilizados. Realizados em ocasiões especiais como a chegada do rei nas cidades, nascimentos ou casamento de nobres, faziam parte das festas e dos divertimentos da corte (MONTEIRO, 1998:52).

Caso do *Ballet Comique de la Reine*² apresentado, em 1581, para a corte francesa, no Palácio do Louvre. Apontado como o primeiro a estruturar, de modo intencional, poesia, música cantada e instrumental, coreografia e cenografia em um todo dramático coerente, foi também um dos primeiros a apresentar um libreto.³ Apesar de não ser incomum sua distribuição aos espectadores, não há registro de que isso tenha ocorrido nessa ocasião. Mais do que o enredo, baseado na fábula da feiticeira Circe, e pleno de significados simbólicos em um momento de afirmação do poder real, importa chamar atenção para a ilustração da página de abertura que mostra a Rainha-mãe Catarina de Médici e seu filho, o Rei Henrique III, de costas, ladeados por príncipes e princesas, prontos para assistir ao espetáculo. O foco está na área delimitada pelas alegorias localizadas nas laterais e ao fundo, estabelecendo o espaço em que se desenvolverá a ação. Essa imagem interessa pela maneira como situa não apenas as questões artísticas, como também as relações políticas e hierárquicas apontadas em cena, e presentes nas leituras possíveis daquele espetáculo. Imagem, portanto, que ilustra a ação e funciona como uma pré-leitura do espetáculo antes mesmo dele começar. Formato utilizado nos séculos seguintes, mas acompanhado pelas dinâmicas temporais que transformaram e afirmaram novos posicionamentos sociais e culturais.

O coreógrafo e *maître de ballet* Jean-Georges Noverre (1727-1810) foi um dos primeiros, além de Franz Hilverding (1710-1768) e Gasparo Angiolini (1731-1803), a pensar a dança como forma de arte autônoma, ao propor soluções para problemas de interpretação por parte do público que pagava e exigia um entendimento da ação que se desenrolava no palco. Seus escritos, publicados em *Lettres sur la danse et les ballets*, de 1760, transformaram não só a organização e a concepção cênica da dança, que então se firmava como balé de ação,⁴ como também a percepção da técnica e sua respectiva implementação no corpo do bailarino. Em pleno século Iluminista, a necessidade de construir um conhecimento por meio da razão também chegou ao balé e alcançou a cena por ele ocupada.

Noverre inovou tanto por apresentar uma reflexão acerca da execução da dança quanto por discutir o entendimento do que era apresentado no palco, a partir de uma nova

² Balé de corte que fez parte dos festejos do casamento, irmã da Rainha Louise. Encomendado pela rainha a Balthasar de Beaujoyeux (c.1535 -1587), durou das 22:00h às 03:00h, e contou com a participação da própria em determinadas passagens. Para uma descrição detalhada do libreto, alegorias usadas em cena e as condições de sua produção ver <http://depts.washington.edu/uwdance/dance344reading/bctextp1.htm>.

³ Texto usado em uma peça musical, como ópera, opereta, oratório e cantata, inclui as palavras das partes cantadas e das recitadas.

⁴ Em oposição ao balé de corte, dos séculos XVI e XVII, o balé de ação surgiu, no século XVIII, como forma de espetáculo dançado exclusivamente por bailarinos profissionais, no qual a organização dramática, a expressividade e a capacidade de emocionar a platéia, por meio da técnica de dança, podem ser apontados como seus aspectos centrais.

dramaticidade e uma outra formatação da ação cênica. Propostas que apontaram para uma nova maneira de usar os recursos expressivos da dança, ao modificar profundamente suas condições de produção e fruição (MONTEIRO, 1998:45).

O desenvolvimento do pensamento noverriano partiu, portanto, de um ponto central: como garantir ao público que pagava para assistir aos espetáculos que tudo em cena seria entendido e corretamente interpretado? A partir dessas questões, Noverre apresentou propostas para a reformulação do espetáculo de balé. Padrões que primassem pela eficácia, garantindo que nenhum ruído se interpusesse entre a ação que se desenrolava no palco e a platéia. Entre as várias sugestões que fez, a fim de tornar o balé uma arte expressiva e ao mesmo tempo inteligível, interessa destacar sua preocupação em produzir um libreto que realizasse a ponte entre obra e espectador. Disponibilizado para todos, o libreto tornou-se peça fundamental na produção de um espetáculo de dança.

Imagens impressas e programas de balé

Ao transferir-se dos salões e jardins dos nobres e burgueses para o teatro, ou seja, na mudança de balé de corte para balé de ação, dançado apenas por profissionais, outras informações, além do libreto a partir do qual a coreografia havia sido criada, passaram a ser indispensáveis, como o nome dos bailarinos e seus respectivos papéis. Pode-se perceber que um outro formato, mais amplo, se fez necessário. Nesse sentido, é viável apontar que os libretos dos espetáculos de balé agregaram outros dados a fim de garantir a explicação e o entendimento correto do que seria assistido no palco. O programa passou a conter não apenas o libreto, mas também a ficha artística e técnica dos envolvidos na produção do espetáculo, além de eventuais informações sobre a companhia e os principais bailarinos que se apresentavam.

Serge Diaghilev (1872-1929), diretor dos *Ballets Russes de Diaghilev*, foi um dos primeiros a utilizar, no início do século XX, imagens criadas por artistas plásticos nos programas de sua companhia, ao entender que essa representação interagira com o espectador na construção de sentido do espetáculo. Esses programas apresentavam, em sua maioria, uma estrutura básica: capa com ilustração de uma das principais coreografias da temporada, fotos dos primeiros-bailarinos, e os libretos, já simplificados para sinopses, das obras apresentadas. Programas nos quais se percebe que a intenção era reforçar a idéia de tradição russa de balé e aliá-la à modernidade. Caminho encontrado por Diaghilev para restaurar a aura de grande arte

que o balé havia perdido nos grandes centros urbanos da Europa Ocidental. Opção mantida durante os vinte anos em que a companhia esteve em atividade, de 1909 a 1929.

Seguindo o paradigma diaghileviano, o *Col. de Basil's Ballets Russes*,⁵ dirigido pelo Coronel Wassily de Basil (1880-1951), mais tarde nomeado de *Original Ballet Russe*, utilizava em seus programas essa mesma estrutura, como o produzido para a 5^a. temporada do grupo nos Estados Unidos, de outubro de 1937 a abril de 1938. Algumas especificidades devem ser apontadas, pois informam sobre o cuidado com que foi produzido e sua importância para a divulgação do trabalho do grupo: formato de 24,0 cm x 31,0 cm (fechado) e 48,0 cm x 31,0 cm (aberto); capa em policromia, tanto na frente quanto no verso; papel com gramaturas diferentes para a capa e para o miolo. Além das fotos de corpo inteiro dos componentes da companhia, e uma pequena biografia desses nomes principais, o miolo também continha os resumos e fichas técnicas de cada coreografia. Chama a atenção, o grande número de anúncios, indicando que, muito provavelmente, a venda de espaço publicitário auxiliou na produção desse programa. Tratou-se de uma peça gráfica cara, idealizada não apenas para apresentar a companhia ao público norte-americano, mas para fazer isso de maneira luxuosa, evidenciando o gasto ali realizado.

A partir do entendimento de que imagens são históricas, produzidas de acordo com as variáveis técnicas e estéticas do contexto em que foram feitas e das diferentes visões de mundo existentes no jogo de relações sociais presentes em determinado momento, pode-se apontar que elas guardam a marca do passado que as produziu, remetendo às formas de ser e de agir de um determinado contexto. Trata-se também de perceber que na produção da imagem, sejam fotos, desenhos, ilustrações ou filmes, há uma série de ações históricas e culturalmente convencionalizadas que, de um modo ou de outro, orientam a escolha realizada em um conjunto de escolhas possíveis (MAUAD 1996:4). Conceber, portanto, os programas das companhias de balé como imagens e aproxima-los dessa percepção apresenta-se como um caminho interessante, capaz de revelar pistas por meio das quais se pode chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social/cultural a esses programas.

Assim, observar os programas do *Original Ballet Russe* produzidos em suas três temporadas cariocas, 1942/44/46, é compreender as diferenças espaciais, temporais e técnicas

⁵ Após o fim dos *Ballets Russes de Diaghilev*, em 1929, uma nova companhia foi criada pelo Coronel Wassily de Basil e René Blum, em 1932, o *Ballet Russe de Monte Carlo*. Divergências entre seus diretores levaram, quatro anos depois, ao fim da sociedade, o que resultou na formação de duas companhias de balé: o *Ballets Russes de Monte Carlo* e o *Col. De Basil's Ballets Russes*. Essa última trocou de nomes mais algumas vezes até 1939, quando passou a ser conhecida como *Original Ballet Russe*. Para maiores informações ver GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente (1990). *The Ballets Russes: Colonel's de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: Knopf.

no processo de sua criação gráfica, já que as peças aqui disponibilizadas foram muito mais simples. A começar pelo formato de 16,5 cm x 23,5 cm (fechado) e 33,0 cm x 23,5 cm (aberto); capa sem foto ou ilustração, contendo apenas o nome do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o ano da temporada, e o brasão do município do Rio de Janeiro; papel com a mesma gramatura para a capa e para o miolo. As fotos utilizadas dos componentes da companhia foram apenas de rosto e em preto e branco, assim como todo o programa. Os resumos das coreografias e suas respectivas fichas técnicas mantiveram-se, mas não as biografias dos principais nomes do grupo.

Percebe-se, tal como ocorreu no programa da temporada nos Estados Unidos, um grande uso de espaço publicitário, no entanto, a diferença na qualidade do produto gráfico final entre os programas cariocas e o americano é perceptível, seja pelo papel de gramatura inferior, seja pela própria qualidade da impressão. O que pode ser decorrente do parque gráfico então existente no Rio de Janeiro.

Os programas do Ballet da Juventude

A importância do *Original Ballet Russe* para a construção de uma idéia de companhia de dança no Rio de Janeiro se deu, principalmente, pelas três temporadas que o grupo realizou na cidade, e que reverberaram na idealização e na constituição do Ballet da Juventude.⁶ Uma apropriação que ocorreu tanto em relação à organização da companhia em si, quanto a questões relativas à apresentação da identidade visual do grupo. Nesse sentido, alguns programas serão aqui observados a fim de apontar possíveis caminhos na construção dessa identidade, que não foi única, mas múltipla, e como essa pode ser percebida por meio de imagens.

Ao realizar, em dezembro de 1945, seu primeiro espetáculo, já com o nome de Ballet da Juventude, o programa criado, apesar da simplicidade visual, todo em preto e branco, demonstra um grande cuidado em sua elaboração. A ilustração da capa, representando um grupo de quatro bailarinos, assinada pelo artista plástico Athos Bulcão, não foi impressa diretamente na capa, mas em um papel avulso, acetinado e branco, colado sobre ela. Imagem que depois foi usada em diferentes fases da companhia. Produzido em cartolina amarela, no formato de 25,0 cm x 32,5 cm (fechado) e 52,0 cm x 32,5 cm (aberto), com dobra simples,

⁶ Para uma discussão acerca do processo de formação do Ballet da Juventude ver CERBINO, Beatriz (2007). *Cenários cariocas*. O Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno. Niterói. 286 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

apresenta nas duas páginas internas, de um lado, os nomes dos patronos, aqueles que contribuíram para a realização do espetáculo, e, de outro, o programa resumido, constando apenas o nome do balé, do compositor, do coreógrafo e dos bailarinos que o dançariam.



Capa do programa do Ballet da Juventude, 1945.

Não há fotos ou imagens que não o desenho da capa, mas um outro detalhe chama a atenção: no verso da capa, e acima da relação dos patronos, foi impressa a palavra **com** e foi deixado um espaço em branco no qual os bailarinos que participaram do espetáculo assinaram seus nomes, como se fossem autógrafos. Com isso, cada programa tornou-se único, já que não foi possível reproduzir precisamente a ordem, o local e tamanho das assinaturas. Esse acabamento diferenciado, a colagem realizada manualmente e as assinaturas, indica o zelo com a construção da imagem daquele grupo.

O sucesso desse espetáculo, e a repercussão que alcançou na imprensa e com o público carioca, fez com que uma apresentação única se transformasse em um projeto de caráter permanente e profissional. O que só ocorreu em 1947. Antes disso, porém, durante todo o primeiro semestre de 1946, o grupo, ainda em bases amadoras, apesar de formado por bailarinos profissionais, se apresentou em cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Para todas essas ocasiões produziu programas extremamente simples, em preto e branco, pois não havia patrocínio oficial e os espetáculos contavam com o mínimo de apoio para sua realização. É importante destacar que, nesse momento, imagens não foram usadas, mas um breve texto explicativo sobre o Ballet da Juventude foi agregado ao programa, além da relação das coreografias apresentadas e seus respectivos intérpretes.

Na cidade de Ouro Preto, onde dançou em janeiro de 1946, o grupo produziu um programa em que seu caráter “educacional”, como seus diretores, membros da UNE e da FAE, faziam questão de frisar, ficou mais explícito. Na contra-capa, foi impresso um texto com o título de “comentários”, do qual constavam explicações sobre as coreografias apresentadas, assim como esclarecimentos acerca da arte do balé em si. Assim como Noverre

havia apontado dois séculos antes, era preciso assegurar que o público entendesse corretamente aquilo que assistia.

Se a função “educacional”, nesse primeiro momento do Ballet da Juventude, ganhou mais visibilidade e levou à produção de programas que auxiliavam nessa ação, sem deixar de lado as dificuldades em imprimir peças gráficas de melhor qualidade, quando a companhia se profissionalizou, em 1947, com financiamento do cineasta Milton Rodrigues, esses adquiriram o formato que o *Original Ballet Russe* havia utilizado em suas temporadas cariocas. O foco principal passou a ser a companhia e seu repertório, e não mais seus objetivos educativos e de “democratização da arte do balé”.



Capa do programa do Ballet da Juventude, de 10 de junho de 1947.

Apesar de um número menor de páginas, oito ao todo, fez-se uso de imagens na capa e no miolo do programa, com fotografias, em preto e branco, dos principais bailarinos, do coreógrafo, do diretor musical e dos maestros. O formato de 16,3 cm x 23,5 cm (fechado) e 32,5 cm x 23,5 cm (aberto), assim como a disposição das sinopses e fichas técnicas, seguiram o padrão usado pelas companhias internacionais que se apresentavam na cidade. Um aproximação qualitativamente com esses grupos, por meio da construção de uma identidade visual semelhante.

É importante notar que o desenho de Athos Bulcão, de traços modernos, usado no programa do espetáculo de 1945, foi substituído por uma reprodução do quadro *Prima ballerina*, de Edgard Degas, em que a tradicional figura da bailarina está em primeiro plano. O que também indica o tipo de identidade que se desejava relacionar à companhia em sua etapa profissional.

Quando, a partir de 1948, o Ballet da Juventude deixou de contar com o apoio de Milton Rodrigues uma nova estruturação em sua identidade foi realizada. O discurso profissionalizante continuou, focado, porém, na formação de jovens bailarinos brasileiros. E da mesma maneira, seus programas também passaram por reformulações, alterando momentos de maior simplicidade com outros um pouco mais elaborados.

Bibliografia

BURKE, Peter (2004). Testemunha ocular: história e imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC.

CERBINO, Beatriz (2007). Cenários cariocas. O Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno. Niterói. 286 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

_____. (2005). História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, R., SOTER, S. Lições de Dança 5. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., p. 55-67.

CHARTIER, Roger (2002). À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS.

CRAINE, Debra; MCKRELL, Judith (2000). The Oxford dictionary of dance. Oxford, New York: Oxford University Press.

FOSTER, Susan Leigh (1998). Coreography and Narrative: ballet's staging of story and desire. Bloomington: Indiana University Press.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente (1990). The Ballets Russes: Colonel's de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952. New York: Knopf.

LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle (2003). Études sur la danse: de la Renaissance au siècle des Lumières. Paris: L'Harmattan.

MAUAD, Ana Maria (2008). Os fatos e suas fotos: dispositivos modernos na produção do acontecimento na contemporaneidade. In: Revista Z Cultural, v. IV, p. 1-8.

_____. (1996). Fotografia e História: interfaces. In: Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 2, n. 1, p. 26-46.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de (2003a). "A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico". Tempo - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 7, n. 14, p. 131-142.

MONTEIRO, Mariana (1998). Noverre: cartas sobre a dança. São Paulo: EDUSP: FAPESP.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. (2004). Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (org.). Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural. Vitória, UFES. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>.

VIGARELLO, Georges (2006). História da beleza. Rio de Janeiro: Ediouro.