



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

BALLET CLÁSSICO, HISTÓRIA E CULTURA VISUAL

Angélica Bersch Boff*

ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS QUE ENVOLVEM A ARTE DO BALLET

Na presente comunicação visamos tecer algumas considerações sobre cultura visual envolvendo ballet baseados na historiografia sobre ballet e amparados por reflexões sobre história visual e o uso das imagens em história. Assim como, didaticamente, as generalizações de contextos em história social ou política nos dão uma ideia, uma base sobre a qual trabalhar, visamos identificar aqui momentos relativos a alguns pontos de visualidade relacionada ao ballet, em cada período desta história.

As imagens produzidas como representações relativas ao ballet e que chegaram aos dias atuais apontam sistemas visuais específicos de cada tempo e lugar. Organizamos esta história em fases diferentes, visando o reconhecimento de uma “história geral do ballet”. Nesse processo, observando o conjunto de imagens que acompanham a historiografia estudada e, mesmo, ampliando a busca de imagens relativas a esta(s) história(s), detectamos alguns possíveis modos de ver e de dar-se a ver, que se destacam. Ou seja, pensamos imagens (sejam pictóricas, escultóricas, fotográficas ou cinematográficas), como fontes complementares à história, e que foram produzidas dentro de sistemas visuais específicos.

* Mestre em História pela UFRGS, bailarina, professora de história da dança. angelicabboff@gmail.com.

Uma das primeiras marcas do ballet a que devemos estar atentos é seu caráter efêmero. A dança é uma arte que, se desfaz no instante mesmo em que se faz. É, por essência, arte do movimento, portanto não é material, nem perene. Ao longo de seu desenvolvimento histórico, a base teórica das danças não se afirmou de maneira material ou visual como em outras áreas similares (a música, na partitura, o teatro, no texto escrito). Desde seus primórdios, no século XVI, teóricos e coreógrafos criaram vários registros escritos e notações de dança, porém sem grande êxito de uso e permanência.¹ Foi na tradição oral passada de geração em geração que se constituiu sua base teórica. É surpreendente observar como o ballet se tornou uma escola sólida, de grande rigor e tenacidade em sua tradição, com um repertório histórico longo, alicerçado em tradição imaterial. Esta tradição imaterial envolve a fala e conversação, gestos, toque e contato físico, prática conjunta, visualização e repetição, recriação, audição, enfim, toda forma de expressão do ser através do corpo e do movimento.

Aqui apontamos para uma questão intrigante sobre os fundamentos teóricos e o cultivo do ballet: as imagens produzidas sobre a dança poderiam ser vistas e utilizadas como uma grande ferramenta de estudo, desenvolvimento e manutenção do ballet. No entanto isto não procede. Existe um termo muito comum e caro ao ballet clássico que é *ballet de repertório*, referindo-se às obras consagradas que são reproduzidas continuamente. Todas elas são reconstituídas e reencenadas primordialmente, via conhecimento oral ou então, num estudo ingênuo de visualização e imitação dos filmes gravados dessas grandes obras. Nem mesmo para estudos teóricos e históricos, a análise de imagens é comum.

Esta questão é fundamental, pois é precisamente nesta passagem entre a imagem e sua captação que reside a forma de reprodução e recriação da arte do ballet clássico. Na captação da imagem temos diversos sujeitos, de tempos, espaços e sistemas visuais diferentes. Apesar da forte tradição oral que alicerça o ballet clássico, as imagens

¹ Hoje é possível a reconstituição do ballet dançado desde a corte de Luis XIV, graças ao resgate destes escritos antigos, realizado pelo esforço de alguns grupos de historiadores, músicos e coreógrafos como: o músico e bailarino Ricardo Barros e da Mercurius Company em Londres. <http://www.mercuriuscompany.co.uk/artists.php> e do grupo Voices of Music, de San Francisco, EUA. <http://www.voicesofmusic.org/>. Desde a popularização do cinema sincronizado com som, os estudos são realizados também com vídeo. Porém nada substituiu até os dias de hoje, a confiança, respeito, e eficiência da transmissão oral desta arte. A importância da oralidade para o ballet também é apontada por PEREIRA, R., 2002.

estáticas² existem, continuaram a ser produzidas e apreciadas em ritmo nitidamente ascendente.

Consideramos que o ballet é uma dança de natureza não apenas sinestésica – relativa a movimento – mas de forte cunho visual também. Comparando com outras danças, a visualidade do ballet apresenta um atributo marcante que é a pose, apresentando diferentes conotações ao longo do tempo. Podemos inclusive afirmar que ballet se alterna entre movimento e pose. É precisamente na pose que está a pompa e o poder, a pintura, a escultura, a fotografia, a imagem. Estática e impávida.

A memória do ballet, bem como o imaginário que o envolve, denotam grande *visualidade* e *visibilidade*.³ Por visualidade, entendemos sobretudo que o ballet forma um sistema de imagens de referência de si próprio, daquela dança produzida em determinado tempo e espaço. Este é um sistema de comunicação visual que não só permitirá um processo identitário de quem faz ballet ou aprecia, mas também dos próximos rumos que a produção desta arte tomará.

Sobre o aspecto da visibilidade, entendemos o dar-se a ver *versus* o invisível, os padrões e ideais visíveis, e também o processo evolutivo de uma cultura – a ocidental – que privilegia a assimilação das vivências pela visão, o que Menezes chama de oclocentrismo. Em ballet presencia-se uma ampla visibilidade dos corpos, que não foi sempre igual, privilegiando diferentes aspectos do “dar-se a ver” ao longo de quase cinco séculos de sua existência.

CONTEXTOS VISUAIS DO BALLETT

O cenário é a Europa Ocidental, com destaque à França – berço do ballet – e o desenvolvimento desta dança nas instituições deste país. Nos séculos XVII e XVIII o ballet foi uma arte e atividade de corte, ou oficialmente subordinada à corte. Com isto, durante os períodos que se seguiram, as metodologias de ballet continuaram distinguidas

² Não poderíamos deixar de mencionar o uso do filme para falar da recepção imagética pelos bailarinos e estudiosos. No entanto, o objetivo deste trabalho recai sobre imagens estáticas, que tem igual valor social e cognitivo até os dias atuais, no “mundo da dança”.

³ Conceitos debatidos por MENESES, 2005.

a partir de nacionalidades, a despeito de diversas influências que podem ser percebidas em períodos mais recentes.⁴

Dentro de sua evolução, o ballet apresenta uma certa continuidade no que tange à técnica e, sobretudo, às instituições. No entanto, também identificamos cinco fases, demarcadas por profundas mudanças nesta arte. Acompanham este processo, rupturas com valores visuais e estéticos conferidos ao ballet, objeto de nosso interesse. Tanto do ponto de vista da produção, como da recepção, estabelecendo relação entre ambas, como num círculo de influências mútuas.

1) Comumente se referencia o ano de 1581 como o nascimento do ballet – Ballet de Corte – na corte francesa de Catarina de Médicis (uma florentina) e Henrique II. Neste ano, com a apresentação do *Ballet Comique de la Reine*, iniciou-se o delineamento de espetáculos com público e, portanto, um ballet organizado e com forma, não mais apenas o baile. Neste final do século XVI e até 1661⁵, o ballet ainda não era uma arte independente, confundindo-se com outras artes. No entanto era uma instituição cortesã importante na Europa, representando o poder de cada corte e rei, como um instrumento de etiqueta, diplomacia e “de marketing”.

Deste modo, podemos dizer que, grosso modo, os padrões visuais do ballet nesta primeira fase de sua existência se referiam a uma valoração totalmente diversa a que estamos acostumados hoje. Um valor conceitual político profundo. Consequentemente, o ballet se constituiu dentro de uma estética palaciana, de visualidade do poder e do *status*. De um poder real que buscava, num primeiro momento, conectar o humano ao divino (renascimento) e, após, identificar a própria realeza como divindade absoluta (absolutismo).

Abaixo reproduzimos duas imagens pictóricas do período. Observa-se que a estética real e aristocrática se confunde com o ballet, não havendo delimitação exata entre um sistema visual e outro, bem como fronteira nítida entre o ballet como uma arte, e a realeza como *corpus* político.

⁴ A formação de Escolas de ballet nas Américas – que se deu no século XX – absorveu artistas e teorias de países europeus (sobretudo Rússia, França e Inglaterra).

⁵ Ano de fundação da Académie Royale de Danse, na corte do Rei Sol (Luis XIV).



Mademoiselle Subligny na Ópera de Paris. Publicado por Jean Mariette, Paris, c. 1688-1709. Fonte: Victoria & Albert Museum no. 4956-1968. <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-03/an-ador-ned-print-print-culture,-female-leisure-and-the-dissemination-of-fashion-in-france-and-england,-c.-1660-1779> em outubro de 2014.



O Rei Sol, desenho para figurino do *Ballet de la Nuit*, no papel de Apollo. Este ballet foi o debut de Luis XIV em 1653. Fonte: BNF, Département de Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (41). <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41075773d> . em agosto de 2014.

O ano de 1661 pode ser apontado como um marco, entendendo que: 1º) criou-se a primeira Escola, a *Académie Royale de Danse*, instituindo o ballet, portanto, como disciplina artística. 2º) A partir desta instituição iniciou-se um processo de profissionalização da dança e, paulatinamente, a separação definitiva entre bailes ou “desfiles” da nobreza nos palcos como celebridades, e artistas demonstrando sua arte.

2) Um novo sistema visual sobre ballet se ensaia com o século XVIII, uma era de inovações no imaginário ocidental, com o advento do iluminismo, ironicamente marcado pela morte do Rei Sol⁶ em 1715. O ballet clássico, neste período, foi particularmente atingido pelo ideário racionalista e democrático que se desenvolveu. Contrária a uma estética suntuosa, de demonstração de poder, competição de vaidades e ostentações alegóricas, irrompeu, impetuosa, uma estética realista, humanista e democrática, visando inclusive possibilidades de inovações na arte do ballet.

⁶ O apelido de Luis XIV pode ser visto como representação metafórica de um dos reis mais absolutistas. Antes, um rei era a fonte de luz. Depois, a iluminação terá fontes mais “democráticas”.

Diversos artistas contribuíram para este processo, e outros permaneceram fixos às tradições, promulgadas por um ballet e uma Ópera de Paris sob os auspícios do rei. Aqueles que inovaram, reivindicaram e desenvolveram, entre outras coisas, nos figurinos e no modo de apresentar-se em cena. Quanto aos figurinos e trajes, mulheres encurtaram os vestidos – somente até as canelas – para que pudessem exibir sua destreza de saltos e movimentos como os homens⁷ e vestiram túnicas inspiradas em modelos da antiga Grécia.⁸

Obrigatoriamente, todos se despiram do uso da alegoria – máscaras e acessórios artificiais – para focar seu trabalho cênico na expressão facial e corporal do bailarino. Para este feito, outra arte de origem popular contribuiu decisivamente: a pantomima. Somando-se à expressão do artista, as histórias de ballet também passaram a ser realistas, de narrativas cotidianas, envolvendo os diferentes grupos e extratos sociais.

Este movimento iniciou-se na década de 1720 e 30, sendo coroado com a criação e registro do *Ballet d'Action* de Noverre⁹, que trouxe realismo e atuação cênica à arte do ballet clássico. O bailarino deixou de ser, decisivamente, uma figura social, para ser profissional. Não bastava mais estar no palco. Não eram mais as vestes luxuosas um ponto de apreciação, mas o artista e seu movimento. O auge de todas essas manifestações foi, naturalmente, a Revolução Francesa.



Marie Anne de Cupis Camargo. Óleo sobre tela, de Nicolas Lancret (1690-1743), c.1730. Fonte: Hermitage Museum, St. Petersburg.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CamargoLancret.jpg>. Consultado em outubro de 2014.

⁷ Este foi o caso emblemático da bailarina Marie Camargo (1710-1770).

⁸ Outro caso emblemático na história da dança, Marie Sallé (?1702-1756). O uso e admiração por túnicas – vestes mais despojadas – virou moda na França revolucionária. Símbolo da simplicidade, racionalidade e democracia inspiradas, sim, na Grécia Antiga. Ver HOMANS, J. 2010, cap.3 e GUEST, I. 2001, cap. 3 e 4. Assim como estas, existiram diversos outros artistas inovadores em toda a Europa.

⁹ Jean-Georges Noverre teoriza sobre a dança em suas *Lettres sur la Danse*, primeira edição em 1760. Ver MONTEIRO, M. 1998.

Entre França e outros países, observamos variações quanto à valoração do ballet e à aceitação destas novas estéticas. Em certa medida, e haja vista à situação extrema da corte francesa – tanto a absolutista quanto os movimentos e governos revolucionários – as rupturas foram mais drásticas neste país. Na França o ballet havia se tornado uma arte fútil, por isto mesmo não aceita em outros países como, por exemplo, Inglaterra. Mas de



Marie Sallé vestida em túnicas. Óleo sobre tela de Louis Michel van Loo (1707-1771), 1737. Fonte: Musée de Beaux Arts, Tours. http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5366&TPL_CODE=TPL_COLLECT_IONPIECE&PIECENUM=129. Cons. em outubro de 2014.



Sátira do Ballet Jasão e Medéia (1763), de Jean-Georges Noverre, salientando a utilização de gestos dramáticos exagerados para contar uma história. Desenho de Bartolozzi (1727-1815), Londres, 1781. Fonte: Victoria&Albert Museum. http://collections.vam.ac.uk/item/O_1009071/jason-et-medee-ballet-tragique-print-bartolozzi-francesco/. Em agosto de 2014.

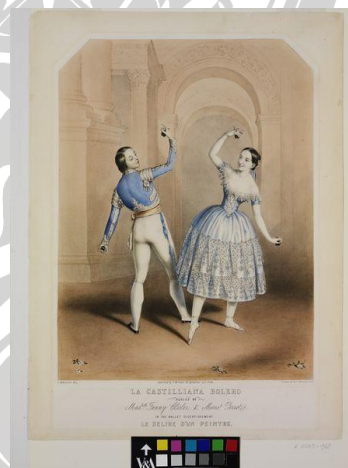
um modo geral percebemos que neste processo, há uma mudança radical na visibilidade do ballet clássico.

3) No século XIX surgiu um movimento que veio justamente fazer frente à racionalidade iluminista e aos excessos das revoluções burguesas, o romantismo. Um ideário que invadiu o ballet de forma radical, deixando suas marcas nesta arte até os dias de hoje. Porém, tecnicamente, o ballet clássico, herdeiro das inovações do século XVIII, encontrava-se absolutamente receptivo a inovações técnicas e cênicas, e aberto à *visibilidade*, a exhibir tais êxitos. Após os exemplos das “Marias” Camargo e Sallé os corpos estavam mais e mais desnudos para a visibilidade do movimento e da técnica clássica. Braços e pernas agora aparecem completamente, dorsos com suas linhas bem definidas ao público, tudo isso em função da visualização do movimento de cada parte dos corpos dos bailarinos.

A primeira metade do século XIX também foi uma época de consolidação de uma cultura burguesa de materialidade, consumo, produção em massa, visibilidade e de difusão do ballet, transformando as bailarinas em musas inspiradoras e ícones sociais: objeto de desejo tanto de homens como de mulheres. O mundo não só viu dançar, como levou para casa em litografias e, depois, em fotografias, a imagem materializada de artistas transformadas em celebridades, como Fanny Elssler, Fanny Cerrito, Marie Taglioni, Carlota Grissi. Imagens que eram uma outra arte, não a dança, mas cumprindo o papel de uma ponta de fio de novelo para puxar a memória daquela dança.



Carlotta Grisi (esq.), M. Taglioni (centro), Lucille Grahn (volta), e F. Cerrito (frente dir.). Ballet *Pas de Quatre*, London, 1845. Ícone do ballet romântico transcendental. Litografia de Chalon. Fonte: The New York Public Library <http://exhibitions.nypl.org/treasures/items/show/137> em outubro 2014.



Fanny Elssler e Jules Perrot em *La Castellana*, London, 1843. Litografia de Jules Bouvier. Fonte: Victoria & Albert Museum. <http://collections.vam.ac.uk/item/O105524/la-castilliana-bolero-danced-by-print-bouvier-jules/> em outubro 2014

É neste contexto de aceleração de uma cultura burguesa de *oculocentrismo*¹⁰ que os românticos se ressentem, vivendo a nostalgia de uma cultura mais clássica. No confronto de dois imaginários – um nostálgico, melancólico, ressentido do caos, e outro progressista burguês, prático e prosaico – o ballet teve suas feições radicalmente mudadas. Nesta tensão se delineiam duas faces de uma mesma moeda: de um lado, a dança prosaica, de certo modo vulgarizada, que apresenta lindas moças, que mais tarde culminaria no *Can-can* (meados do século) e no *Vaudeville* (a partir de final do século

¹⁰ Segundo Menezes, (2005, p.2), “[...] oculocentrismo é o privilegiamento epistemológico da visão, cuja hegemonia caracteriza a modernidade.” Ou seja, quando o mundo é assimilado majoritariamente pela visão. Acrescentaríamos que corresponde ao consumo e obtenção de imagens.

XIX), esse gênero levou o ballet a uma certa decadência como arte clássica; de outro lado, a bailarina romântica – transcendental ou campesina alegre – mais inocente e dramática, aspecto que sustentou a arte clássica.

Estas oscilações e contradições de imaginários do mundo burguês do século XIX propiciaram representações plurais do feminino. Ironicamente, parece que se atendia aos mais novos ditames da democracia: opções para todos os gostos.¹¹

Como demonstrado pelas imagens escolhidas, o romantismo no ballet, bem como as dicotomias destacadas perduram até fins do século XIX. Nas imagens abaixo está a comparação que fizemos entre os dois modelos de bailarinas do século XIX: Julia Subra em pose mais prosaica e Leontine Beaugrand, romântica.



Julia Subra, final do século XIX. Fonte: Guest, I. 2001, p.135; Coleção do autor.



Léontine Beaugrand, c. 1870. Fonte: Guest, I, 2001, p. 126; Bibliothèque-Musée de l'Opéra, BNF.

Ambas as fotos foram feitas em estúdio. Podemos reparar que o próprio cenário escolhido nos remete aos estilos de cada bailarina. A primeira, entre uma mistura de cortinados, portais e bancadas que lembram o gosto burguês pelos cenários gregos ditos exóticos. Com uma revista sob seus pés, denota a publicidade e popularidade de seu tempo e sua pessoa. Sua expressão não tem como passar em branco. A partir de baixo, levanta seu olhar para o espectador, num tom sedutor e convidativo, como quem tem segredos a revelar. Ela nos deixa inquietos quanto ao significado desse olhar e do conteúdo da revista para a qual aponta sob seus pés. Aliás, parece que o mundo está aos seus pés. Não se trata mais de um simples retrato, de uma pose de ballet como tantas

História Cultural

¹¹ Esta questão é abordada em BOFF, A. 2013, p.163-164.

outras, tendo como centro das atenções a câmera fotográfica. Aqui, o centro das atenções é a bailarina, com sua personalidade sedutora e convidativa colocada à mostra.

Já Leontine Beograd (pupila de Marie Taglioni), foi fotografada num ambiente bem mais discreto, rodeada de flores, símbolo da delicadeza feminina, aliada à natureza. Nos transmite candura e leveza. De modo que o centro das atenções migra para outras questões, exatamente esta leveza. Para os olhares atuais, aqui encontramos a excelência do ballet, que é a magia dos pés em pontas, que a partir do século XX passa a ser o novo ícone do ballet feminino.

4) Passamos das demais expressões e técnicas imagéticas à fotografia que, a partir de seu nascimento tomou conta e mudou o universo do ballet. O ballet começou a ser fotografado a partir da década de 1850¹², e isto significou a constituição de novos padrões visuais para esta dança, advindos precisamente da influência dessa nova técnica de registro.

A fotografia, como percebida em seus inícios, faz dois movimentos diametralmente opostos: de um lado, podemos vê-la como ação e objeto que reafirma aquele romantismo transcendental cheio de mistérios, eternizando um momento único e uma personalidade, na captura de sua aura. De outra parte, faz justamente o contrário, destrói estes anseios românticos, ao reproduzir e multiplicar indiscriminadamente a imagem de um momento, tirando sua unicidade, tornando-o mais banal¹³.

Com a fotografia se criou um novo sentido para a pose e para a imagem do ballet. Antes dela, os artistas plásticos buscavam registrar, via de regra, o movimento. Com o advento da fotografia, visa-se o contrário – a pose. Até porque, entendemos, em seus primórdios, uma boa fotografia para divulgação e eternização de um artista célebre, exigia a pose estática. Na medida em que as pesquisas avançavam para a captura do movimento, surgia um novo foco de perpetuação do ballet: o cinema. Então movimento e pose encontram-se divididos entre essas duas novas artes: cinema e fotografia. A despeito da evolução da técnica cinematográfica, as fotografias de ballet, até hoje, perduram com igual *status* social de apreciação.

A fotografia de ballet perfaz um processo com diferentes interesses e significados. Primeiramente, o registro e a difusão das bailarinas que eram ícones

¹² Conforme Guest, I. 2001, p.114.

¹³ Fazemos referência, nesta questão, à celebrizada obra de BENJAMIN, W., 1975.

femininos de uma época. Importava menos a dança do que o registro da celebridade vendida em cartões de visita e postais, ainda que fossem artistas vestidos na cena e figurinos de ballet, o que os identificava como bailarinos.



Carolina Rosati (1812-1863) como Medora, no Ballet *Corsaire* em 1856. Fotografia desconhecido. Fonte: Coleção particular de Ivor Forbes Guest.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Corsaire_-_Medora_-_Carolina_Rosati_-_1856_-_2.JPG out. 2014



Pierina Legnani (1863-1923) Teatro Imperial de St. Petersburg. Ballet *Raymonda*. Fonte: Programa do ballet, 1898 para o La Scala, Milão. Acervo original Teatro Mariinsky, St.Petersburgo.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierina_Legnani_in_Raymonda_act_I_1898_%22Danse_du_voile%22.JPG outubro 2014.

Nesta etapa, as próprias poses dos bailarinos são progressivamente aprimoradas desde um simples estar sentado até as poses de dança de alta complexidade técnica. Os dois aspectos quase que se sobrepõem, de modo que a fotografia associada à poses de ballet que revelam alta técnica, paulatinamente prevalecem.

5) Somente num segundo momento – princípios do século XX – é que se voltará o foco para a cena teatral. E, finalmente, na medida em que as tecnologias evoluem – isso, até os dias atuais – e na medida em que a fotografia é mais e mais consumida, acabam por serem criadas novas poses na dança clássica, a partir do movimento. A fotografia

possibilita e institui novas poses descobertas pelo “clic”. E essas novas poses acabam por interferir na estética e técnica do ballet, ao serem valorizadas como poses. Abaixo, uma amostra do que podemos considerar como o surgimento de novas poses no ballet.

Aqui está, acreditamos, um caminho para se perceber o lugar de importância que a fotografia continua ocupando para o ballet e a dança, a despeito da evolução e acesso cinematográfico, lembrando inclusive o atual cinema em três dimensões. Técnicas que se aproximam mais e mais da dança – movimento – mas que não correspondem ao outro objetivo que o próprio ballet constituiu – a imagem estática, fotográfica.

Voltando a nosso objetivo de delinear um sistema visual para o ballet, o início do século XX marcou a revitalização do ballet, em contraponto à decadência antes



N. Makarova e R. Nureyev (1938-1993) in *Le Lac des Cignes*, 1970, no Coliseum – Londres. Foto de Leonard Burt. Fonte: Getty Images. <http://www.gettyimages.pt/search/2/image?family=creative&phrase=Natalia%20Makarova%20Swan&excludenudity=false> em outubro de 2014



V. Nijinsky (1890-1950) *L'Après-Midi d'un Faune*, 1912. Fonte: Getty Images, Coleção Hulton Archive. <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/vaslav-nijinsky-russian-dancer-of-polish-fotografia-de-not%C3%ADcias/89861689> em outubro de 2014.

mencionada, e ao universo restrito a que o romantismo submetia esta dança. A renovação do clássico se apresentou ao mundo sobretudo nos artistas russos, notadamente os Ballets Russes de Diaghilev, mas também já com as obras de Marius Petipa e Lev Ivanov para o Teatro Mariinsky, que encerraram o século XIX. Novas propostas estéticas foram criadas, bem como o diálogo do ballet com outras artes – na proposta de arte total dos Ballets Russes – e diálogo entre etnias associadas a estilos de danças, nos trabalhos de Petipa e Ivanov.

Com o foco voltado inteiramente ao aprimoramento artístico, por mais que os corpos estivessem à vista, “desnudos”, desde então, observamos que a própria essência

desta arte orienta o olhar do espectador para uma determinada forma de apreciar estes corpos. O público é como que hipnotizado, conduzido a um universo visual muito específico, de movimentos que são ao mesmo tempo – e ironicamente – de uma realeza, de um romantismo e de acrobacias de tempos quase imemoriais. Neste sistema visual, outros pontos de vista são ocultados e inibidos. O mais óbvio de todos, poderíamos dizer, a sensualidade que, apesar dos corpos à vista, não existe gratuitamente.



Tamara Karsavina em fotografia com retoque pintado para cartaz de divulgação de *L'Oiseau de Feu*, estreado em 1911 em St. Petersburg. Fonte Victoria & Albert Museum, London. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/diaghilev-and-the-ballets-russes/> em outubro de 2014.



Anna Pavlova no Ballet *A Morte do Cisne* de Michel Fokine, 1905. Cartão postal da fotografia de Schneider, Berlim, Alemanha. Cerca de 1909. Fonte: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/anna-pavlova/> em outubro de 2014.

CONCLUSÃO

Esta comunicação esboça um esquema cronológico da estética e visualidade do ballet, muito genérico e didático. Entendemos que esta visão geral possa servir como um ponto de referência inicial para pensarmos e analisarmos sistemas visuais do ballet em contextos e estudos específicos.

Ainda que não tenhamos nem de longe esgotado as observações sobre a visualidade no ballet, julgamos ser possível fazer o traçado que fizemos. Primeiro, pelo fato de esta dança formar uma Escola que tem cultivado tradições sólidas ao longo dos séculos. Segundo, porque cada escola, em cada país manteve diálogo e sintonia entre os diferentes lugares onde o ballet foi desenvolvido. Há muitas outras questões de cultura

visual, que deveriam ser abordadas. Não só do ponto de vista da recepção, que traria inúmeras variações, mas do ponto de vista da evolução de técnicas imagéticas e técnica e metodologia do ballet, que se relacionam, inclusive com as questões aqui abordadas, mas que demandariam a escrita de outro artigo.

Enfim, esta é uma forma de adentrarmos na história do ballet, tão pouco pesquisada e conhecida no Brasil. Também um modo de estudar esta temática de um ponto de vista específico – o visual. Direcionando-se, assim, a problemáticas que poderão pensar tanto questões técnicas como sociais do ballet a partir de um ponto fundamental para esta arte – a visão – e que contraditória e ironicamente tem sido negligenciada ao longo dessa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In.: col. Os Pensadores, v. XLVIII, pp. 9-35. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BOFF, Angélica B. *Pensando a fotografia presente na bibliografia sobre ballet*. Anais do 7º SIMP, Pelotas, parte 1, 2013, pp.159-170. Disponível em <http://simp.ufpel.edu.br>.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In.: Revista Estudos Avançados. São Paulo, vol.5 n.11. jan/abr. 1991.

GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Paris: Flammarion; Opéra de Paris, 2001.

HOMANS, Jeniffer. *Apollo's Angels – A History of Ballet*. New York: Random House, 2010.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual: Balanço provisório, propostas cautelares*. In.: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23 n.45, p11-36 – 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Rumo a uma História Visual*. In.: ECKERT, Cornelia & NOVAES, Silvia Caiuby (orgs). *O Imaginário e o poético nas ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.33-56.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre - Cartas sobre a dança*. São Paulo: EdUsp, 1998.

PEREIRA, Roberto. *Giselle, o vôo traduzido: da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.