



**INSTITUTO
FEDERAL**

Brasília

Instituto Federal de Brasília

Campus Brasília

Licenciatura em Dança

LUDMILA FHAEDRA DA SILVA PEREIRA

DAS FLORESTAS ESCOCESAS À ÓPERA DE PARIS:
como Fokine corporalizou a obra literária de Charles Nodier

Brasília
2024

LUDMILA FHAEDRA DA SILVA PEREIRA

DAS FLORESTAS ESCOCESAS À ÓPERA DE PARIS:
como Fokine corporalizou a obra literária de Charles Nodier

Trabalho apresentado como requisito
parcial para obtenção do título de
Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Diego Pizarro

Brasília
2024

P436 Pereira, Ludmila Fhaedra da Silva.

Das florestas escocesas à Ópera de Paris: como Fokine corporalizou a obra literária de Charles Nodier / Ludmila Fhaedra da Silva Pereira. — Brasília, 2024.

87 f. : il. color.

Orientador: Diego Pizarro.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) — Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, Licenciatura em Dança, 2024.

1. Dança. 2. Romantismo. 3. Balé de repertório. 4. Literatura.
I. Pizarro, Diego (orient.). II. Título.

CDU: 793.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília

TERMO DE APROVAÇÃO

LUDMILA FHAEDRA DA SILVA PEREIRA

DAS FLORESTAS ESCOCESAS À ÓPERA DE PARIS:

como Fokine corporalizou a obra literária de Charles Nodier

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília como Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, aprovado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Linha de Pesquisa: Estudos crítico-analíticos em dança.

Aprovada em 19 de setembro de 2024.

Banca examinadora

Prof. Dr. Diego Pizarro - Orientador

Profa. Dra. Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes

Prof. Dr. Fauzi Nelson Paranhos Lopes Mansur

Documento assinado eletronicamente por:

- **Diego Pizarro**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 23/09/2024 14:27:33.
- **Fauzi Nelson Paranhos Lopes Mansur**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 23/09/2024 15:17:07.
- **Ana Carolina de Souza Silva Dantas Mendes**, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 24/09/2024 09:04:00.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 23/09/2024. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifb.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 565209

Código de Autenticação: 6f8724bf83



Campus Brasília
Via L2 Norte, SGAN 610, Módulo D, E, F e G., None, Asa Norte, BRASÍLIA
/ DF, CEP 70.830-450
(61) 2193-8055

Dedico este trabalho primeiramente a Deus pelo suporte e cuidado; à minha família – em especial minha mãe e minha irmã, Louise Fhaedra – pelo apoio incondicional e ao meu orientador pelos ensinamentos e correções ao longo desta jornada.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus pela vida e por todas as bênçãos recebidas. Deixo meus préstimos à minha família, sem a qual não seria possível a conclusão deste trabalho. O IFB, enquanto instituição de ensino, merece minha gratidão pelo apoio nesta jornada na Licenciatura em Dança. Ademais, deixo registrado meu profundo agradecimento ao meu orientador Diego Pizarro pelos ensinamentos e cuidado neste período como, também, minha gratidão pelos docentes que me acompanharam durante a graduação.

Os balés são sonhos de poetas levados a sério.

— **Theóphile Gautier.**

RESUMO

O estudo investigou a relação existente entre três obras artísticas diferentes: *O Conto de Trilby*, de Charles Nodier, *La Sylphide*, de Adolphe Nourrit e *Les Sylphides*, de Michel Fokine. Como seria reproduzir a magia da literatura pelo movimento? A conservação do lirismo mitológico garante, a um coreógrafo, o sucesso de uma versão? Objetivou-se, assim, com a análise da obra de Michel Fokine e seus escritos e, também, com a comparação do balé e o conto pretérito, conseguir demonstrar como o coreógrafo – através da aplicação de seus princípios coreográficos criou uma recriação dançada da história escocesa de 1822. Os instrumentos de pesquisa, neste caso, foram o conto de Nodier, a versão de Nourrit e o Balé de Fokine, assim como os seus escritos acerca de coreografia. A metodologia utilizada foi a análise qualitativa (bibliográfica e documental) com enfoque na temporalidade híbrida, esta entendida como um desejo de se misturar presente, passado e futuro. Como resultados desta investigação, tem-se que existem pontos em comum que ligam as obras, quais sejam, a presença de um ideal romântico e a natureza humana.

Palavras-chave: Dança; romantismo; balé de repertório; literatura.

ABSTRACT

The study investigated the relationship between three different artistic works: The Tale of Trilby, by Charles Nodier, La Sylphide, by Adolphe Nourrit and Les Sylphides, by Michel Fokine. What would it be like to reproduce the magic of literature through movement? Does the conservation of mythological lyricism guarantee a choreographer the success of a version? The objective, therefore, was to analyze the work of Michel Fokine and his writings and, also, with the comparison of the ballet and the past story, to demonstrate how the choreographer- through the application of his choreographic principles- created a danced recreation of the Scottish story from 1822. The research instruments, in this case, were Nodier's short story, Nourrit's version and Fokine's Ballet, as well as his writings on choreography. The methodology used was qualitative analysis (bibliographic and documentary) with a focus on hybrid temporality, understood as a desire to mix present, past and future. As a result of this investigation, there are common points that connect the works, namely, the presence of a romantic ideal and human nature.

Keywords: Dance; romanticism; repertoire ballet; literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadros

Quadro 1 — Comparativo das Obras Coreográficas.....	16
---	----

Figuras

Figura 01 — Partitura (prelúdio) de Les Sylphides- Chopin.....	18
Figura 02 — Ilustração do Theatre du Chatelet.....	20
Figura 03 — Cartaz Les Sylphide.....	21
Figura 04 — Pintura de Les Sylphides- Alexandre Benois.....	23
Figura 05 — Fotografia-Les Sylphides performance em Londres-1911.....	24
Figura 06 — Les Sylphides (Fokine, 1907/1930) Leicester, 1943.....	26
Figura 07 — Nota de Michel Fokine.....	29
Figura 08 — Fotografia do Ballets Russes em Sevilha-1916.....	36
Figura 09 — Cartaz do Programa Oficial de 1910- Les Ballets Russes.....	38
Figura 10 — Libreto de La Sylphide-1832.....	40
Figura 11 — Desenho de cenário de Ciceri-1º ato de La Sylphide.....	43
Figura 12 — Registro da estréia de La Sylphide.....	44
Figura 13 — Desenho da Salle Le Peletier.....	45
Figura 14 — Desenho de Marie Taglioni e Mazilier.....	50
Figura 15 — Litografia de Marie Taglioni como a Sílfiide.....	55
Figura 16 — Traje de La Sylphide (frente).....	56
Figura 17 — Traje de La Sylphide (costas).....	57
Figura 18 — Desenho de Charles Ransonnete de 1848.....	61
Figura 19 — Capa do Contes de Nodier.....	66
Figura 20 — Ilustração de Trilby.....	67
Figura 21 — Trecho do conto de Trilby em francês.....	70

Álbum de Imagens

Figura 22 — Mapa da cidade de Paris (1909).....	82
Figura 23 — Programa Les Ballets Russes (1922).....	82
Figura 24 — Programa Ópera Nacional de Paris- 19/06/1909.....	83
Figura 25 — Cartaz de Marie Taglioni em La Sylphide.....	84
Figura 26 — Fotografia da Ópera de Paris- Séc. XIX.....	84
Figura 27 — Partitura La Sylphide- Nourrit.....	85
Figura 28 — Partitura La Sylphide- Nourrit.....	85
Figura 29 — Desenho do cenário de Ciceri- Ato II de La Sylphide.....	86
Figura 30 — Desenho da Salle le Peletier.....	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. LES SYLPHIDE (1909).....	17
1.1 Contexto Histórico-Sócio- Cultural.....	17
1.1.1 Sinopse.....	21
1.2 Michel Fokine.....	26
1.2.1 Biografia.....	26
1.2.1.1 Princípios Coreográficos.....	31
1.2.1.2 Ballets Russes de Diaghlev.....	35
2. LA SYLPHIDE (1832).....	39
2.1 Contexto Histórico-Sócio- Cultural.....	40
2.1.1 Ballets Blancs, o Romantismo e os Balés de Repertório.....	45
2.1.1.1 Sinopse e Personagem.....	48
3. O CONTO DE TRILBY (1822).....	57
3.1 A literatura a arte europeias no século XIX.....	58
3.2 Charles Nodier.....	60
3.2.1 Biografia.....	61
3.3 Contexto: Numa Aldeia da Escócia.....	64
3.3.1 Sinopse: Trilby ou Le Lutin d` Argail.....	65
3.4 Les Sylphides e o Conto de Trilby.....	70

4.1909-1832-1822: FOKINE, NOURRIT E NODIER.....	71
5. CONCLUSÃO.....	75
6. REFERÊNCIAS.....	78
7. ANEXO A- ÁLBUM DE IMAGENS.....	82

INTRODUÇÃO

Um amor impossível entre uma criatura da floresta e um imperfeito e simples humano: eis o início do enredo¹ de Adolphe Nourrit² que originou um dos balés de repertório mais marcantes já produzidos, o *Les Sylphides* (1909), de Michel Fokine⁴ (1880-1942). Nourrit, por sua vez, inspirou-se na criação poética de Charles Nodier⁵: o conto *de Trilby* (1822).⁶

A forma como Fokine escolheu- a exemplo de Nourrit - dar corpo e movimento à fábula original é o cerne da questão a ser discutida. De que maneira obras de naturezas diferentes criadas em períodos históricos distintos podem, pelo recurso da arte, se entrelaçarem?

No que concerne aos aspectos históricos e sociais dos períodos citados acima, Robert Alexander (2003) e Jane Osbourne (1991) serão utilizados como base para a contextualização sociocultural e histórica apresentada no curso deste trabalho.

A dança clássica ocidental, através dos ponteiros do misterioso relógio do tempo - de acordo com os autores tema desta pesquisa - possui a importante função de materializar a fantasia com movimentos fluidos e precisos. Fluidez esta semelhante ao ar das neblinas florestais escocesas, que é o fio condutor da elementaridade mágica das personagens principais do conto e do balé a serem aqui analisados.

Sobre o tema da magia, Bessiére (1974, p. 56-7⁷ *apud* Camarani; Marques, 2013, p.146) afirma o papel poético do sobrenatural: “O sobrenatural introduz uma segunda ordem possível no discurso realista da narrativa fantástica: o fantástico resultava da contradição entre essas duas ordens e de sua recusa mútua e implícita.” Desta feita, muitas obras do repertório da dança clássica ocidental trazem o lirismo

¹ A trama *La Silphide* foi criada por Adolphe Nourrit: a história é sobre um duende e a esposa de um pescador, mas para o *ballet*, os sexos dos protagonistas foram trocados, passando a ser sobre um fazendeiro e uma fada, pois isso daria mais oportunidade de explorar a dança da bailarina.

² Adolphe Nourrit (Montpellier, 3 de março de 1802 — 8 de março de 1839) foi um tenor francês. Filho do cantor Louis Nourrit (1780-1831), estreou na Ópera de Paris em 1821 e, nos dez anos seguintes, viveu todos os mais importantes papéis das novas óperas francesas: A muda de Portici, A Hébrida, Os Huguenotes, Moisés no Egito e Guilherme Tell.

⁴ Ele se formou no teatro Maryinsky em 1898, em 1902 torna-se primeiro solista e professor, assumindo em 1904 o cargo que fora de Petipa, de Diretor do Ballet do Teatro Maryinsky. Ele foi um expoente de uma nova geração de bailarinos russos.

⁵ Charles Nodier (Besançon, 29 de abril de 1780 — Paris, 27 de janeiro de 1844) foi um escritor francês do século XIX a que se atribui grande importância dentro do movimento romântico.

⁶ Obra literária escrita no século XVIII.

⁷ Bessiére, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

mágico como componente principal: como no caso da peça coreográfica de Fokine, de 1909. Advinda da época do Romantismo – movimento artístico e cultural que marcou a ascensão da burguesia e inaugurou a modernidade das artes nos séculos XVII e XIX – a obra do século XX aparece como uma síntese deste período, pois conta a trajetória trágica de um romance em meio a uma atmosfera encantada: o balé *blanc*.

Este termo francês, em termos gerais, refere-se aos balés de repertório que possuem uma história dançada, um número razoável de bailarinos e coreografias, um ato inspirado no romantismo e um conjunto de passos a serem seguidos minuciosamente.

Uma sílfide, personagem tema do balé em destaque, de forma simplificada, é um espírito que habita o ar, sendo uma espécie de fada ou dríade. Assim sendo, o ar, enquanto elemento de força para a criatura mencionada, pode ser a resposta para o entendimento da espinha dorsal da versão de Fokine. Com isso estabelecido, foi possível traçar um paralelo entre a obra original literária e uma montagem posterior – o *Les Sylphides*, de 1909.

Como seria reproduzir a magia da literatura pelo movimento? Como traduzir escritos pelo corpo? A conservação do lirismo mitológico garante, a um coreógrafo, o sucesso de uma versão?

A relevância deste tema consiste na necessidade de produção acadêmica em português sobre esta temática e, também, de mostrar a possibilidade de ensino das questões históricas e sociais através da dança.

Objetiva-se, assim, com a análise da obra de Michel Fokine e seus escritos e, também, com a comparação do balé e o conto pretérito, demonstrar como o coreógrafo – através da aplicação de seus princípios coreográficos – desenvolveu uma recriação dançada da história escocesa de 1822. Os instrumentos de pesquisa, neste caso, foram o conto de Nodier, a versão de Nourrit e o Balé de Fokine, assim como os seus escritos acerca de coreografia.

Considera-se, para este fim, as problemáticas existentes na tradução literária, pois cada versão de uma obra pode modificá-la em algum aspecto, principalmente de sentido e linguístico. Para sanar tal imbróglio, pensou-se em trazer a contextualização sociocultural e histórica de 1822 para que se conseguisse traçar as intenções de Nodier ao elaborar a sua obra.

A metodologia utilizada para tal tarefa foi a análise qualitativa (bibliográfica e documental) com enfoque na temporalidade híbrida, esta entendida como um desejo de se misturar presente, passado e futuro. Dessa forma, o percurso metodológico a ser trilhado foi o da pesquisa qualitativa pós-positivista, segundo o pensamento de Fortin e Gosselin (2014, p.10):

Da mesma forma que os materiais do artista são inseparáveis da qualidade de um trabalho artístico, os dados de campo do pesquisador são inseparáveis da qualidade da reflexão apresentada na parte discursiva de sua tese. Em uma tese criação, os dados não discursivos (movimento, som, imagem) e os discursivos (descrição das ações do artista e as palavras de seu pensamento reflexivo) são necessários para a produção da obra e do discurso que a acompanha.

No capítulo inicial, serão apresentados ao leitor a obra de 1909, de Fokine, através do seu contexto sociocultural e histórico; de um breve panorama da literatura e arte europeia do período; de uma breve biografia do coreógrafo responsável; e dos pensamentos coreográficos de seu criador: Michel Fokine. Qual seja, esta primeira parte pretende apresentar uma linha temporal reversa com a colocação do objeto final de estudo em questão.

O tópico seguinte, que trará a obra de Adolphe Nourrit, mostrará uma abordagem dos *Ballets Blancs* e do Romantismo do século 19, desta feita, têm por objetivo conceituar a personagem central que liga – pelo sobrenatural e pelo lirismo mitológico – as três criações artísticas numa espiral de intenções.

A terceira parte, buscando a inspiração original, revisitará o ano de 1822 e o *Conto de Trilby* contará com a biografia de Charles Nodier e de um breve relato do cenário sociocultural e histórico que fez esta obra surgir.

Com o auxílio dos escritos do coreógrafo estudado neste trabalho e também do material disponível da obra de Charles Nodier (ressaltando que a obra deste foi traduzida diversas vezes, o que pode causar uma distinção entre os termos originais e a versão analisada), realizou-se uma pesquisa com foco no universo da dança clássica produzida no Ocidente.

O quarto capítulo, a partir das informações e dados apresentados anteriormente e da relação entre memória e tempo, fará uma conexão espiralada entre as três obras apresentadas ao leitor, qual seja, estabelecerá pistas acerca da possibilidade de ligação entre as criações artísticas de períodos diferentes a partir da corporalização da literatura por meio da linguagem da dança clássica ocidental (conforme demonstra o quadro 01).

Quadro 01- Comparativo das Obras Coreográficas

Categorias	<i>O Conto de Trilby</i>	<i>La Sylphide</i>	<i>Les Sílides</i>
Ano	1822	1832	1909
Autor/Coreógrafo	Charles Nodier (1780-1844)	Adolphe Nourrit (1802-1839)	Michel Fokine (1880-1942)
Profissão	Escritor/Poeta	Tenor	Bailarino/Coreógrafo
Temática	Escócia: conto fantástico de um amor impossível entre um duende e uma humana.	Ballet: um amor impossível entre uma sílfide e um humano.	Escócia: Ballet não narrativo; um amor impossível entre uma sílfide e um humano.
Estilo/ Inspiração	Renascimento/Romantismo Baseado nas suas viagens para a Escócia e em Sir Walter Scott	Romântico O Conto de Trilby	Ballets Russes (balé moderno) La Sylphide Choppiniana
País de Origem (do criador)	França	França	Rússia
Princípios Coreográficos	-----	Foco na bailarina; figura feminina em destaque; Corpo de baile e solistas com diferenças.	Movimentos; ação dramática (atuação) e <i>mis-en scène</i> ; relação entre o corpo de baile e os solistas; a música; o cenário e a adequação histórica.
Séculos (aspectos históricos na dança)	XIX: Com a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas inaugurou-se o movimento romântico.	XIX: decadência do Romantismo.	XX: Modernismo nas artes. Isadora Duncan e <i>Les Ballets Russes</i> .

1. Les Sylphides (1909)

Em 1909, apareceu uma nova versão de *La Sylphide*: o balé *Les Sylphides*, de Fokine. Esta obra foi um marco dos balés do século XX e, também conservou a magia escocesa de Nodier. Mas, afinal, quem foi o responsável por essa reviravolta na história da dança clássica no Ocidente? Que persona ousou pensar numa forma diferente de estruturar os Balés de Repertório?

1.1 Contexto sociocultural e histórico

O ano de 1909 – início do século XX e antes da 1ª Guerra Mundial – foi um período de grande prosperidade na França, com grande renovação e expansão das artes: a *Belle époque*. Essa época de ouro que teve início em 1870 e fim em 1914, em virtude do fim da Guerra; foi um momento de inúmeros avanços sociais, políticos, tecnológicos⁹ e culturais em toda a Europa. Hobsbawn (*apud* Santos 2011, p. 38) contribui com essa contextualização, ao passo que esclarece que “a geração de Fokine, da primeira década do século, lidou com a decadência aristocrática e a violenta repressão imperial, ponto crítico nos problemas de 1905. [...] O ballet caía cada vez mais no gosto do povo com os teatros dos subúrbios.”

Acrescente-se a isto que o estilo *Art Nouveau*, enquanto movimento artístico e cultural, uniu-se ao aparecimento de vários restaurantes, salas de concerto e locais de entretenimento, assim, a Europa foi o lócus do nascimento de diversas vanguardas artísticas: Futurismo (1909), Cubismo (1907) e Expressionismo (1910).

No âmago desta borbulhante cena artística, social e cultural, aparece *Les Sylphides*, um *ballet blanc* sem enredo: a aplicação prática dos cinco princípios coreográficos de Fokine citados por Jennifer Homans. Quais sejam: a aplicação de movimentos de aula em cena; a ação dramática deve se desenrolar pelo movimento; a linguagem de sinais (gestual) deve ser abandonada e o corpo inteiro deve ser expressivo; o corpo de baile devem expressar o tema- e não só os principais e, por último, a música deve ser uma força a unir-se e ajudar na ação dramática.

⁹ Como exemplos de tecnologias pode-se citar o automóvel, o telefone sem fio, o avião e o Telégrafo, qual seja, a distância entre as pessoas diminuiu drasticamente- no Continente Europeu.

Esta obra, pela sua inovação e inventividade, o consagrou como o pai da moderna concepção de espetáculos cênicos, pois trouxe diversos aspectos inovadores: passos e movimentos criados com liberdade; cenografia e figurinos fundamentados no tema e uma trilha musical primorosa.

Essa foi a terceira vez que Fokine se utilizou das músicas de Frédéric Chopin (1810-1849), conforme aparece na figura 01 desta seção. Similar à interpretação do ano de 1908, esta peça foi criada para integrar a 1ª temporada dos Ballets Russes em Paris.

A música de Chopin estava organicamente conectada com a coreografia, pois, nesta versão de 1909, Fokine aboliu piruetas e passos espetaculares. Colocando, no lugar destes, muitos saltos e *pas de bourrés*. Essa mudança de passos, trouxe uma maior leveza e fluidez para a obra.

Figura 01 – Partitura (prelúdio) de *Les Sylphides* – Chopin¹¹



Fonte: Nkoda Files

Descrição da imagem: partitura musical em preto e branco. No canto superior esquerdo, aparece o título *Les Sylphides* entre aspas e, abaixo aparece o nome Chopin. No centro da figura está o nome da música: *Prelude*.

Sergei Diaghilev, coreógrafo do Les Ballets Russes, contrariando o mestre Fokine mudou o título da obra de *Chopiniana* para *Les Sylphides*¹², tentando

¹¹ Disponível em: <https://www.nkoda.com/instrument?ref=f5fbbdbe-d7a0-4f33-acb6-8bcfd58f80d4>. Acesso em 27/03/24 às 10:44.

¹² Quando Fokine passou a trabalhar para Diaghilev, o empresário sugeriu a mudança do nome para *Les Sylphides*, em homenagem ao figurino que fora escolhido para a versão, semelhante ao de Taglioni na primeira montagem de *La Sylphide*.

aproveitar o sucesso do antecessor: La Silfíde de 1832. Para esta nova obra, o cenário foi transformado: a ação passou a ser situada nas ruínas de um monastério e o trabalho de criação deste ficou a cargo do cenógrafo Alexandre Benois.

Diaghlev também decidiu utilizar uma nova orquestração. Entram, assim, cinco novos compositores: Anatoly Lyador, Sergei Taneyev, Nikolai Tcherepnin, Nicolai Sokolov e Igor Stravinsky. Restando, desta feita, a estrutura musical a seguinte (Taruskin,1996):

<i>Música</i>	<i>Orquestração</i>
1-Polonesa Op.40, nº1 em La Maior	Alexander Glazunov
2- Nocturne Op.32, nº2 em La b Maior	Igor Stravinsky
3- Valsa Op. 70, nº 1 em Sol b Maior	Sokolov, Lyador
4- Mazurca Op. 33, nº2 em Ré Maior	Taneyev, Tcherepnin
5- Mazurca Op. 67, nº3 em Dó Maior	Taneyev, Tcherepnin
6- Prelúdio Op. 28, nº7 em Lá Maior	Taneyev, Tcherepnin
7- Valsa Op. 64, nº 2 em Dó Menor	Alexander Glazunov
8- Grand Valsa Op. 18, nº 1 em Mi b Maior	Igor Stravinsky

Caminada discorre que, em uma de suas cartas, o famoso coreógrafo da peça em estudo, assim definiu o *Les Sylphides*:

Era uma dança no **estilo Taglioni** [grifo nosso], no estilo de uma época há muito esquecida, em que a poesia prevalecia na arte do balé, quando uma bailarina subia nas sapatilhas de ponta não para se equilibrar na sua biqueira de aço, mas para mal tocar o chão, para criar uma impressão de algo sobrenatural, fantástico, com a leveza de sua dança... O público ficou fascinado e eu também. Pavlova me impressionou tanto que pensei em encenar um balé inteiro do mesmo estilo, Criei *Les Sylphides* para Pavlova. (Caminada, 2021,p.02)

Então, de acordo com a análise de tal texto, a priori infere-se que Michel Fokine pensou em sua peça coreográfica como uma extensão da atmosfera mágica revelada pelos leves movimentos de Marie Taglioni. E, também, que aquele quis resgatar uma

expressividade na dança clássica, pois, em sua opinião, esta estava esquecida nas apresentações daquela época.

Além da música, do cenário e dos passos, o *Les Sylphides* de 1909 pode ser caracterizado também pela escolha do seu local de estreia: o icônico e imponente Théâtre du Chatelet.

Figura 02 – Ilustração do Theatre du Chatelet



Fonte: Chatelet archives¹³

Descrição da imagem: desenho em preto e branco da fachada de um grande teatro. O prédio está no centro da imagem e, esta contém árvores ao redor das laterais do prédio e um prédio menor à direita do principal.

O teatro da *première* de *Les Sylphides*, localizado em Paris, foi construído entre 1860 e 1862 e foi inaugurado em 62 durante o reinado de Napoleão III e no meio da reforma urbana parisiense que foi conduzida pelo Barão Haussman. Projetado pelo arquiteto Gabriel Davioud e com capacidade inicial para três mil espectadores, esta emblemática construção (a atual Ópera de Paris) foi palco de grandes espetáculos de ópera e balés: dentre eles destacou-se a obra citada nesta parte deste trabalho.

Ademais, em paralelo à sua inauguração, foram construídos grandes símbolos, como a Torre Eiffel (1889) e os Petit e Grand Palais (1900). Tendo visto aspectos iniciais de *Les Sylphides*, agora, cabe analisar a essência da obra e a sua sinopse.

¹³ Disponível em: <https://www.chatelet.com/le-chatelet/historique-et-patrimoine/>. Acesso em 03/04/2024 às 10:54.

1.1.1 Sinopse

“Les Sylphides era um ensaio sobre um poeta e sílfides no seu habitat arborizado, mergulhado em romantismo e movimentos oitocentistas estilizados.”
Hommans

Nas árvores míticas e místicas de uma floresta escocesa, uma criatura adormece nas páginas esquecidas de escritores nórdicos e nas lembranças dos passos suaves de Marie Taglioni. Até que, de repente, aparece uma figura emblemática, um entusiasta da dança e visionário que queria colocar os personagens da literatura em enredos estilisticamente corretos e precisos. Assim, no ano de 1909, renasce a figura misteriosa da sílfide pelas hábeis mãos do coreógrafo do Ballet Russes num cenário propício à sua origem mágica e distante.

Figura 03 – Cartaz Les Sylphides



Fonte: The Australian Ballet archives¹⁴

Descrição da imagem: cartaz em cinza, branco e preto com uma bailarina ao centro em arabesque e com o braço esquerdo mais alto que o direito. No centro, no topo da imagem, está o nome Theatre du chatelet e, logo abaixo, aparece em letras brancas “Saison Russe” e a data ao lado. Embaixo desta palavra se encontra Opera et Ballet em letras pretas.

¹⁴ Disponível em: <https://theatregold1.mybigcommerce.com/les-sylphides/>. Acesso em 06/03/24 às 10:51.

Abaixo, a título de organização de informações, apresenta-se uma breve exposição de fatos e datas acerca da peça icônica do mestre russo.

Les Sylphides

Balé em 01 ato

*Considerado o 1º balé abstrato;

Coreógrafo: Michel Fokine

Música: Chopin (orquestrada por Alexander Glazunov)

Baseado em: Chopiniana (1907)

Primeira Apresentação- *evento de caridade: 1908- Março*

Première: 02/06/1909 - Théâtre du Châtelet (Ópera de Paris)

Companhia de Ballet: Balés Russes de Diaghlev

Personagens: 03 principais e várias sílfides

Local da Obra: *Escócia- floresta encantada*

Gênero: Ballet Blanc- Romântico

Cenário: Alexandre Benois

Figurino: León Bakst

Bailarinos Principais:

Anna Pavlova

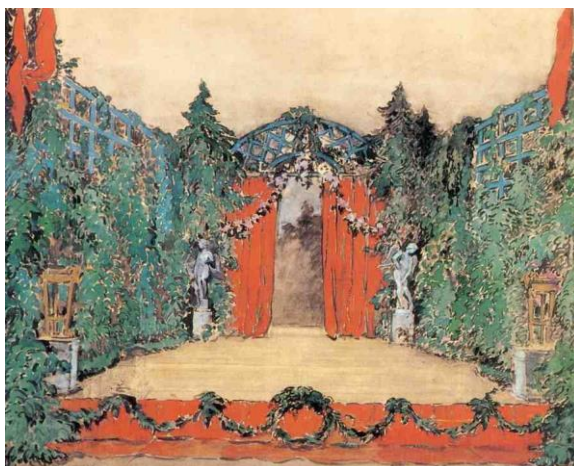
Vaslav Niinjinsky

Tamara Karsavina

Alexandra Baldina

A obra ganhou inúmeras versões durante o passar dos anos: Ballets Russes em 1909; American Ballet Theater em 1940 e 1980; The Australian Ballet; The Kirov Ballet; The Bolshoi Ballet e o Les Ballets de Tockadero (uma versão bem humorada).

Figura 04 – Pintura de *Les Sylphides* – Alexandre Benois¹⁵



Fonte: Wikipedia Commons Files

Descrição da imagem: pintura em cores do cenário de um jardim. Ao centro da imagem, encontra-se um arco com cortinas abertas laranjas e guirlandas de flores rosas caindo dos lados da abertura. Duas estátuas compõem esse centro. Nas laterais, aparecem gramas verdes e uma grade em azul.

Essa obra, que teve um período longo de gestação – pois teve seu início em 1907 sob o título de *Chopiniana*¹⁶ - representou uma mudança no modo de fazer e pensar a dança clássica e o Romantismo. Michel Fokine, ao coreografar este ballet branco não narrativo, para os bailarinos do Ballet Imperial Russo nos idos de 1908, teve a intenção de modernizar os antigos balés tradicionais do período romântico. Com três bailarinos principais e um grande corpo de baile, esta peça não possui uma estória (nos moldes dos balés da época- narrativa com muitos acontecimentos e personagens) e baseia-se, em termos gerais, numa harmonia entre música de Chopin e coreografia.

¹⁵ Disponível em: <http://fotki.yandex.ru/users/daiquiri-ru/view/476871/?page=0>. Acesso em 27/03/24 às 09:49.

¹⁶ Este balé era uma série de cenas imaginárias da vida de Chopin, inclusive um casamento polonês e uma polonesa de dança. *Chopiniana* é a primeira das obras de Mikhail Fokine, com música de Frédéric Chopin. Apresentado pela primeira vez em 1907, consistia em quatro cenas, coreografado em diferentes gêneros musicais orquestrada por Alexander Glazunov.

Figura 05 – Fotografia- *Les Sylphides*, performance em Londres-1911



Fonte: Wikimedia Commons¹⁷

Descrição da imagem: fotografia em preto e branco com bailarinas em tutus brancos em pose de balé. Ao centro da imagem, aparece uma bailarina com os braços abaixados. Duas bailarinas estão nas suas laterais e, no chão, algumas dançarinas estão ajoelhadas com uma no centro da figura.

Sendo assim, o elemento mais importante desta obra – o elemento técnico da composição do balé – ou seja, a movimentação dos grupos e formações, é uma aplicação prática de um dos cinco princípios propostos por Fokine: o uso de conjuntos para a criação de atmosferas.

Sinopse:

A obra se passa numa floresta mágica onde um jovem poeta encontra, numa caminhada noturna, um belo grupo de etéreas de sílfides¹⁸ dançando ao luar. A dança com atmosfera onírica e surreal desses espíritos da floresta representa os pensamentos do poeta e suas inspirações.

O homem, encantado com a beleza desses seres, se junta aos sílfos na dança esvoaçante e se perde na magia dessas criaturas: este é um balé sobre a música, ao invés de seus personagens terem nomes próprios, estes são batizados com a nomenclatura de suas partes musicais (Valsa, Mazurca, Prelude). Dessa forma, pode-

¹⁷ Picture (1911) reproduced in *Ballet Panorama: An Illustrated Chronicle of Three Centuries* (A.L. Haskell, 1938). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Sylphides_London_1911.jpg.

¹⁸ Sílfides: espíritos do ar alvos de tradição nórdica. Do latim *Sylvestris*: da floresta.

se dizer que esta peça coreográfica do século XX é uma suíte de danças (Cooper, Michael, 2013):

- 1) **Prelúdio** (a cortina se levanta e todos os bailarinos estão no palco, em pose estática);
Música: Polonesa Op.40, nº1 em La Maior

- 2) **Noturno** ou Nocturne (todos dançam- aparição das formações do corpo de baile);
Música: Nocturne Op.32, nº2 em La b Maior

- 3) **Valsa** (variação da solista);
Música: Valsa Op. 70, nº 1 em Sol b Maior

- 4) **Mazurca** (solo da prima ballerina);
Música: Mazurca Op. 33, nº2 em Ré Maior

- 5) **Mazurca** (solo do bailarino- o poeta);
Música: Mazurca Op. 67, nº3 em Dó Maior

- 6) **Prelúdio** (solo de outra solista);
Música: Prelúdio Op. 28, nº7 em Lá Maior

- 7) **Valsa** (pas de deux- prima ballerina e o poeta);
Música: Valsa Op. 64, nº 2 em Dó Menor

- 8) **Grande Valsa** (final).
Música: Grand Valsa Op. 18, nº 1 em Mi b Maior

Figura 06 – Les Sylphides (Fokine, 1907/1930), Leicester, 1943.¹⁹



Fonte: Photo © Peggy Delius.²⁰

Descrição da imagem: fotografia em preto e branco com bailarinas em tutus românticos brancos em pose de balé. Ao centro da imagem, aparece duas bailarinas e um bailarino no centro. Nas laterais do palco, que possui ao fundo uma floresta, algumas bailarinas compõem a figura do balé. Cinco bailarinas estão ajoelhadas em frente do palco com o dorso levemente inclinado.

1.2 Michel Fokine

Na história da dança clássica ocidental, uns se destacam por sua criatividade, paixão pela dança e inovatividade. Fokine, o primeiro coreógrafo do lendário Ballets Russes, libertou a dança de diversas convenções - como o foco nos bailarinos principais e figurinos distantes da realidade dos personagens- e trouxe uma atmosfera de sensibilidade diferente para os balés. Com ele, surgiu o que chama-se de *Neoclássico*.

1.2.1 Biografia

“ Every art must have rules, but there´s be an space to developed creativity.”

Michael Fokine

A leitura de parte de sua obra biográfica evidenciou alguns pontos interessantes para entender melhor a vida e a trajetória do coreógrafo russo. Michel Fokine (1880-1942), dançarino e famoso coreógrafo, conhecido como o “pai do balé moderno”, nasceu em 25 de abril na cidade de São Petersburgo/Rússia e faleceu em 22 do mês

¹⁹Les Sylphides (Fokine, 1907/1930): Sally Gilmour and Robert Harrold (centro), Leicester, 1943. Photo: Peggy Delius.

²⁰ Disponível em: <https://rambert.org.uk/performance-database/works/les-sylphides/>. Acesso em 10/01/24.

de Agosto em Nova Iorque/Estados Unidos. Filho de um comerciante abastado e de uma mãe alemã, foi de uma família de cinco filhos; um de seus irmãos, Alexandre, fundou o Troitsky Miniature Theater, enquanto outro, Vladimir, tornou-se ator e, desde pequeno, esteve envolvido com a arte do movimento. Sobre a sua infância, Elaine Bauer (Bauer, 1971, p.01, tradução nossa) informa que:

Talvez o material sobre a infância de Fokine mais interessante e relevante tem a ver com a influência dos membros de sua família imediata. Fokine considerava que cada membro de sua família teve uma influência na sua carreira teatral. Sua mãe o envolveu/estimulou com o seu incessante amor pelo teatro, por outro lado, o pai de Fokine – um homem de negócios-considerava os aspectos do balé e do teatro como sendo frívolos e tolos²².

Iniciando, no ano de 1889, a sua trajetória na dança com 10 anos de idade na Imperial School em São Petersburgo, foi educado no vocabulário da Dança Clássica, do Demi-character e da Dança à caráter²³. Seus instrutores – Paul Gerdt, Nicholas Legat, Nikolai Volkov, Marius Petipa, Lev Ivanov, entre outros – ficaram impressionados com a sua precocidade e o consideravam o melhor estudante da classe (Bauer, 1971,p.03).

Com o auxílio de uma linha do tempo, alguns acontecimentos da vida do coreógrafo serão pontuados para um melhor entendimento da sua jornada artística.

- **1889-** Ingressou na Escola Imperial como estudante aos 10 anos de idade;
- **1898-** Terminou seus estudos e ingressou no Mariinsky Theater (seu debut foi em 26 de Abril com Paquita de Minkus), no mesmo ano, foi promovido à solista;
- **1902-** Iniciou sua jornada como professor da escola, sendo considerado um docente original, pois dava menos importância à técnica e mais valor à expressão individual e ao desenvolvimento dos estudantes – habilidades criativas- e, também, encorajava a improvisação. As suas aulas eram como laboratórios de experimentação de movimentos;

²² No original: “Perhaps the most interesting and relevant material surrounding Michael Fokine’s early childhood was that which pertained to the influences by members of his immediate family. Fokine considered every member of his family to have had an individual and vital influence on his eventual theatrical career. His mother endowed him with her incessant love for the theater, while on the other hand, Fokine’s father, a business man, considered aspects of the theater and ballet as “frivolous” “silly”.”

²³ Danças típicas da cultura dos países, exemplos: Mazurca, Polka, Czardas etc...

- **1904-** Foi promovido à bailarino principal da companhia;
- **1905-** Teve um encontro com Isadora Duncan;

Segundo Bauer (Bauer, 1971,p.12), sobre esse importante encontro²⁴:

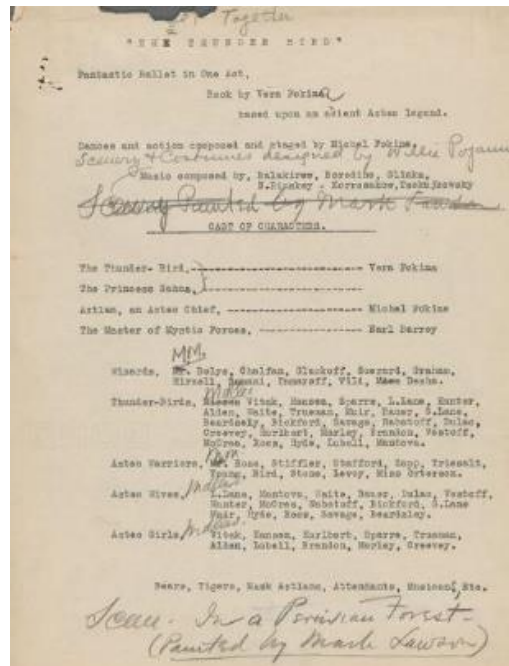
Tradução nossa: Fokine simpatizava com o desejo de uma dança livre de Duncan que sacudia a tradição, mas ele nunca pôde aceitar o desprezo às regras acadêmicas. Diferente de Duncan, que escolheu atacar o ballet e suas tradições rígidas, Fokine usava a forma existente da dança clássica para gerar expressividade. Para direcionar os sentimentos e emoções humanas.

Dessa forma, ele acreditava na evolução da arte da dança pela modernização da técnica da dança clássica, já Isadora- no contraponto- acreditava numa revolução na dança pela quebra da técnica.

- **1905-** Casou-se com Vera Antonova, que fora sua aluna, e teve 01 filho com ela, de nome Vitale;
- **1909-** Ele foi contratado por Diaghlev como bailarino principal e coreógrafo do Ballet Russes;
- **1909-1913-** Contribuiu para o desenvolvimento da famosa companhia de dança Ballets Russes nos Estados Unidos;
- **1912-** Deixou a companhia por uma desavença com Diaghlev: na época, Niinjiski dançou a famosa peça *L'Après- midi d'une Faune* (um balé que teve por objetivo quebrar o idioma da dança clássica o que era o oposto do que Fokine defendia);
- **1914-** Fokine retorna à Rússia;
- **1921-** Ele se estabelece permanentemente nos Estados Unidos da América, se tornando cidadão americano em 1932;
- **1942-** Na cidade de Nova Iorque, falece.

²⁴ No original: "Fokine sympathized with Duncan's wish to free dance from the shackles of binding tradition, but he could never accept her ignorance of academic rules. Unlike *Duncan*, who choose to attack ballet and its rigid traditions, Fokine used the existing form of classical dance to give expression to direct human feelings and sentiments."

Figura 07 – Nota de Michel Fokine



Fonte: Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library.²⁵

Descrição da imagem: Cópia digitalizada em preto e branco com letras à mão e algumas de máquina de escrever. No centro da folha, aparece o título "The Thunder Bird". Embaixo aparece uma lista dos bailarinos que participaram da obra: Vera Fokina, Fokine e Earl. No final da página, com letras manuais, aparece uma observação em inglês.

Sobre o período em que Fokine dançou no Teatro Mariinsky e a tipologia dos espetáculos que este apresentava, Gadon e Millord (Gadon e Millord, 1959, p. 148)²⁶ acrescentam que:

Tradução nossa: Todos os ballets que Fokine apareceu durante a sua associação com o Mariinsky foram do estilo antigo, tradicional e espetacular. Os temas eram veículos para a técnica brilhante; o corpo de baile era usado como pano de fundo; e a prima bailarina tinha um papel que podia influenciar uma mudança nos figurinos, na música ou no cenário. Estes ballets continham todas as armadilhas estabelecidas pela rígida rotina da tradição estagnante que permeava o ballet clássico naquela época. Tudo isto Fokine atacou em sua reforma.

²⁵ Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. "Production notes for the Fokine and ice ballets in Get Together" *The New York Public Library Digital Collections*. 1921 - 1922. <https://digitalcollections.nypl.org/items/20e6d090-6cfd-0132-5111-58d385a7bbd0>

²⁶ No original: "All of the ballets that Fokine appeared in during his association with the Mariinsky were the old, traditional style-spectacular. The themes were vehicles for technical brilliance; the corps de ballet was used virtually as background; and the prima ballerina had enough pull that on a mere whim she could effect a change in costumes, music or scenery. These ballets contained all of the trappings dictated by the rigid doctrine of stagnant tradition which permeated the classical ballet of that epoch. All this Fokine was soon to take action against in his reforms."

A maioria dos espetáculos dos quais participava, como bailarino, eram obras que consistiam na materialização da rigidez do ballet russo e, o coreógrafo, vivendo essa experiência como intérprete teve o desejo de modificar essa forma de montar e criar espetáculos: não descartando a técnica do ballet clássico, mas usando-a como ferramenta para criar histórias mais expressivas e autênticas.

Em suas criações, com o intuito de criar obras mais expressivas, ele trouxe diversos locais exóticos como a Pérsia, o Egito, a antiga Rússia e a Veneza de Veronese e, também, se utilizou de muitos elementos de seu predecessor Marius Petipa como ponto de partida para o seu repertório artístico. Essa liberdade coreográfica, de experimentar, Fokine conseguiu quando recebeu o convite para trabalhar na companhia de Sergei Diaghlev's, o Ballet Russes, na qual trabalhou de 1909 até 1912.

Acerca dos motivos que o levaram a sair da Rússia e a trabalhar com dança na América, é vital salientar a opinião de Fokine sobre o tipo de dança que estava sendo produzida em seu país de origem na época (Horwitz, 1982, p. 01)²⁷:

Tradução nossa: Desde o começo de sua carreira, Fokine percebeu que o Balé Clássico, como estava sendo produzido na Rússia na virada do século, tinha se tornado estagnado e quase absurdo por causa de sua constante fórmula repetida: três a cinco atos; pas de deux espetacular; uma obrigatória cena de dança folk; interlúdios com mímicas idênticas; ênfase na técnica da bailarina; e o fato de que a música, o cenário e os passos não estavam relacionados entre si, mas frequentemente não se relacionavam com a história e o período do ballet. O balé russo, ele sentiu, não estava atingindo todo o seu potencial como forma de arte.

Essas críticas - ao balé antigo²⁸- e a sua vontade de reformar a antiga rígida estrutura existente, o fizeram rever os princípios coreográficos e, também, elaborar o seu mais famoso trabalho teórico: os 05 Princípios Coreográficos. Estes, conforme o seu entendimento, tratam-se de diretrizes que levariam a espetáculos mais realistas e condizentes com o enredo abordado.

²⁷ No original: `` From the very beginning of his career, Fokine realized that the Classical Ballet, as it was being produced in Russia at the turn of the century, had become stagnant and almost absurd because of its constantly repeated formula: three to five acts; spectacular pas de deux; obligatory folk dance scene; identical mime interludes; emphasis on the technique of the ballerina; and the fact that the music, decor and steps were not only unrelated to each other, but often to the story and period of the ballet as well. Russian ballet, he felt, was not fulfilling its potential as an art form.``

²⁸ Entende-se balé antigo como aquele apresentado na época em que Fokine dançava nos palcos do Mariinsky e, também, o da época de Marius Petipa e os precursores da dança clássica em terras russas.

1.2.1.1 Princípios Coreográficos

Para Bauer (Bauer,1971, p.14), o mestre russo não apenas obteve êxito no campo da dança mas, pelo seu intenso amor e apreciação pelas artes, conseguiu se destacar em diversas áreas: Fokine passava muito de seu tempo livre em museus, estudando e anotando apontamentos acerca de fatos e estilística históricos (movimento, cenários, figurinos e mobiliário).

Outro fato interessante - sobre os seus hábitos de estudo- era que ele era um frequentador assíduo de bibliotecas, tendo acesso à literatura russa e, também, às obras estrangeiras e materiais referentes à história do teatro e da arte. Sendo influenciado, assim, por muitas dessas estórias advindas dos mais recônditos lugares. Estórias estas que, aos poucos, apareceram como algo além de um mero pretexto para a dança, mas como um todo importante na contextualização de cada movimento da cena. Assim sendo, Elaine Bauer²⁹ (Bauer, 1971, p.14) destaca que:

Tradução nossa: Cada novo ballet tinha que ditar uma técnica que coincidissem com o seu estilo, música e tenor, com a completa realização de que a estória não era mais um pretexto para a dança, mas sim um tema que demandava um movimento e estilo apropriado. Para determinar esse "estilo" ele se utilizou de recursos arqueológicos como referência para obter maiores informações sobre o período a ser retratado.

Um balé mais parecido com a realidade, mais fidedigno com o período histórico retratado e uma dança mais expressiva: ao elaborar os seus princípios coreográficos, o renomado coreógrafo intentou aprimorar a arte do movimento tornando-a completa e múltipla.

A seguir, são listados os 05 princípios pensados por ele (Horwitz, 1982, p.02) e publicados no ano de 1914³⁰:

²⁹ No original: " Each new ballet had to dictate a change in technique which coincided with its style, music and tenor, with the full realization that the story was no longer a pretext for dancing, but a theme which demanded appropriate movement and style. In determining this "style" he held archeological sources to be the only reliable references from which to gain information."

³⁰ No original: " The five major points were: ready- made movements out of the classroom should be abandoned for those which were appropriate to the country and period of action; dramatic action should unfold in terms of movement; sign language should be abandoned and the whole body should be expressive; the entire corps, not just the soloists should express the theme; the music should be a

Tradução nossa: Os cinco principais pontos eram: movimentos pré-estabelecidos fora da sala-de-aula deveriam ser abandonados por aqueles que são apropriados para o país e período da ação; a ação dramática deve se desenrolar através do movimento; a linguagem de gestos deve ser abandonada e o corpo inteiro deve ser expressivo; o corpo de baile inteiro, não apenas os solistas deve expressar o tema; a música deve ser uma força unificante, carregando a ação dramática; e a decoração deve ser tão criativa quanto o movimento como também apropriada para o período e o tema.

Em síntese, os 05 princípios coreográficos a serem observados, na perspectiva do mestre russo em estudo, são divididos em categorias/áreas: movimentos; ação dramática (atuação) e *mis-en scène*; relação entre o corpo de baile e os solistas; a música; o cenário e a adequação histórica.

Segundo os apontamentos de Fokine, e as suas observações, a expressividade de um balé estaria preservada com o cumprimento de certas regras, quais sejam:

1) Movimentos previamente estabelecidos fora do ambiente de sala-de-aula devem ser abandonados por aqueles que fossem mais apropriados para o país/região ou o período retratado no balé; Por exemplo, se o espetáculo for ambientado no Egito, os bailarinos deveriam se movimentar de maneira a aparentar serem egípcios vivendo em um ambiente de deserto.

2) A ação dramática deve se desenrolar pelo movimento; Fokine, neste ponto, tece duras críticas a uma atuação puramente ou predominantemente gestual pois - na sua visão artística- toda *action* deve se desenvolver através da movimentação pois isto quebra a monotonia e diferencia o balé do teatro.

2.1) A linguagem de sinais ou gestual deve ser abandonada e o corpo inteiro deve buscar a expressividade. De acordo com o coreógrafo, os espetáculos, devem representar as emoções de forma completa usando a linguagem corporal a favor da dramaticidade.

unifying force, carrying forth the dramatic action; and the decor should be as creative as the movement as well as being appropriate to the period and theme.”

- 3) O corpo de baile- e não apenas os solistas- devem expressar o tema. Qual seja, todos os bailarinos são peças fundamentais num espetáculo de balé pois, não apenas deve-se pensar nos dançarinos principais e os esforços precisam concentrar-se também nas coreografias de grupo.
- 4) A música deve ser uma força a unir-se na construção da ação dramática. Ou seja, para ele, a música não era um elemento apartado do todo, mas sim parte fundamental responsável por ``costurar`` o enredo e o balé apresentado.
- 5) A decoração deve ser tão criativa quanto o movimento e precisa se adequar ao período histórico retratado na apresentação em questão. Se a estória, por exemplo, for a de uma vila camponesa do século XVIII, o cenário deve corresponder a uma vila desta época em todos os aspectos como cores, materiais, arquitetura e etc...

Em resumo, nas lentes do revolucionário artista, o novo ballet deveria se ocupar em retratar a beleza natural do homem e o seu propósito consistia na fiel representação dos sentimentos humanos. Em outros termos, o abandono de gestos inexpressivos e de movimentos fixos desconexos com a movimentação humana natural, levaria a arte da dança a alcançar o seu máximo potencial.

Um questionamento interessante Fokine trouxe em sua tese, qual seja, quão robóticos eram os camponeses de alguns balés em comparação com os campesinos da vida real pois, não existia uma pesquisa dos reais hábitos corporais deste tipo de *persona* na construção dos passos a serem realizados nos grandes palcos. Ou seja, às vezes, se tratavam de cópias idealizadas de povos do campo, e não de uma representação fidedigna. A capacidade de gerar emoções no público, para ele, residia na proximidade do camponês com a realidade.

Horwitz (Horwitz, 1982, p.03), em sua obra, aponta que, para o mestre russo, as regras rígidas da técnica da dança clássica eram válidas para fins de treinamento,

todavia, para a coreografia só seriam benéficas se forem estilisticamente válidas para a obra³¹:

Tradução nossa: Ele lamentava o fato de que o balé tinha se tornado acrobático, com ênfase no *en dehors* e nos membros inferiores. Ele acreditava que ambos eram importantes: a parte de cima do corpo e os movimentos naturais, assim como as andadas e corridas foram esquecidas juntamente com a expressão.

Dessa forma, as aulas de técnica clássica - para Fokine - deveriam focar na expressividade desejada para a cena e, em alguns casos, seria desejável incluir nas sequências de aula os movimentos a serem executados no palco.

Dentro dessa perspectiva, de acordo com Hans Verwer (Verwer, 1963,p;82), Fokine desejou fugir das rígidas tradições dos contos de fadas e fantasias de épocas anteriores à Petipa, pois - na visão daquele - estas não tinham nada a ver com os sentimentos humanos, ou seja, a sua reforma pregava a substituição de ações mecânicas por *actions* mais diretas e emotivas. Essa teoria reformatória conseguiu realizar-se de forma gradual, pois ele ao longo de vários anos, fez diversos experimentos coreográficos aplicando as suas ideias resumidas, aqui, por Bauer (Bauer, 1971, p.20-21)³²:

Tradução nossa: Fokine acreditava totalmente no sistema de treinamento conferido pelo bale clássico, pois isto funcionou bem como base anatômica para muitas gerações de professores. Ele aceitava o uso de pontas, o *en dehors* e os passos da escola de dança no seu novo ballet que ele estava criando através de sua reforma e de seus trabalhos coreográficos. Todavia, ele usou os passos do balé clássico com uma nova musicalidade e para produzir e completar a expressividade do dançarino.

³¹ No original: " He deplored the fact that ballet had become acrobatic, with emphasis on turnout and the lower limbs. He believed that the importance of both the upper body and natural movements, such as runs and walks, had been forgotten along with expression."

³² No original: " Fokine believed fully in the system of training afforded by classical ballet, for it had been worked out on the basis of anatomical knowledge by generations of teachers. He accepted the use of pointes, turn-out and steps of the danse d'école in classical ballets and in the "new ballet" that he was creating through his reforms and choreographic works. However, he used classical steps with a novel musicality and subtly so as to produce complete expressiveness in the dancer. "

Dentre os experimentos coreográficos realizados por Fokine, ao longo de sua carreira, destacam-se: *Acis e Galatea*; *Eunice* (1907); *Le Cygne* (A morte do Cisne); *Ballet in the Greek Style* (1905); *Hellenic revival of Duncan* e *Carnival of Animals* (1905). E, dentro de uma classificação geral dos seus balés, na visão de Bauer (Bauer, 1971, p.20-21), suas obras podem ser divididas em 03 categorias: *Spectacular* (espetacular), *National* (nacional) e *Romantic* (era romântica ou clássica).

Em resumo, a primeira categoria refere-se às peças inspiradas em literatura e possuíam ações dramáticas. Com um elenco grande e vários *divertissements*³³, estes balés traziam uma atmosfera de grandiosidade para a cena, como exemplos desta categoria têm-se o *Une Nuit D`Egypte* de 1908 (que, mais tarde se tornou *Cleopatre*³⁴) e *Scheherazade* de 1910.

Já o segundo tipo, o Nacional, consistia no conjunto de obras inspiradas na história russa e em seus costumes. O patriotismo aqui imperava, pois, o coreógrafo utilizava-se dos escritos antigos russos e de suas lendas para elaborar estes espetáculos, a título de exemplo destaca-se *Petrouschka*.

Por fim, a última categoria é a dos balés inspirados no Romantismo, a era de Fokine foi, por muitos, denominada de a Renascença do Romantismo Clássico, pois ele resgatou na dança os ideais deste movimento artístico. Desse período artístico, pode-se destacar a obra que mais explicitou a volta das premissas românticas: *Les Sylphides*, de 1909.

1.2.1.2 *Ballets Russes de Diaghlev*

“*Diaghlev teve a astúcia (...) de combinar o excelente com o chique, e a arte revolucionária com o ambiente do antigo regime.*”

Lydia Lopokova

A companhia *Les Ballets Russes* (1909-1929), que apresentou a sua 1ª temporada em 1909 na cidade de Paris, possui uma importante e única posição na história das artes performáticas, em termos de renascimento do interesse do ballet na

³³ Conjunto de diversas danças de Balés de Repertório diferentes.

³⁴Balé que teve como inspiração os ballets pseudo-orientais melodramáticos de Marius Petipa (1875-1900).

Europa e América. O nome responsável por esta icônica instituição foi o do russo Sergei Diaghilev (1872-1929) que, curiosamente, não era bailarino, coreógrafo e nem compositor. Este grande empresário, ao resgatar a memória russa pela arte, levou para os espectadores parisienses o melhor espetáculo de dança da época. Contudo, tudo isto aconteceu no estrangeiro, e sobretudo na França pois a companhia (figura 08) nunca performou em solo russo.

Representando o modernismo na arte, filho de um oficial do exército e membro de uma família com afinidade com as letras e à música, ele viveu a sua juventude em Perm na Rússia, época em que tocava piano e se nutria de vivências artísticas (Homans, 2010, p. 335-336).

Figura 08 – Fotografia do Ballets Russes em Sevilha-1916
Diaghilev está no centro da imagem



Fonte: Rbth archives ³⁵

Descrição da imagem: Fotografia em preto e branco da companhia de dança Les Ballets Russes numa sala de teatro. Ao centro, com um terno e de bigode, está Diaghilev cercado de seus artistas. Duas fileiras de pessoas em traje de gala estão atrás dele, assim como, ao seu lado estão perfilados artistas em trajes finos. Embaixo da figura, sentados 12 artistas estão sentados olhando para a câmera.

A seguir, em formato de linha do tempo, seguindo os apontamentos de Jennifer Homans (Homans, 2010, p.336-339), apresentam-se algumas datas relevantes na estória da companhia de dança aqui retratada.

³⁵ Disponível em: https://www.rbth.com/longreads/sergei_diaghilev_ballets_russes/. Acesso em 10/04/24.

Cronologia-Sergei Diaghlev/*Ballets Russes*

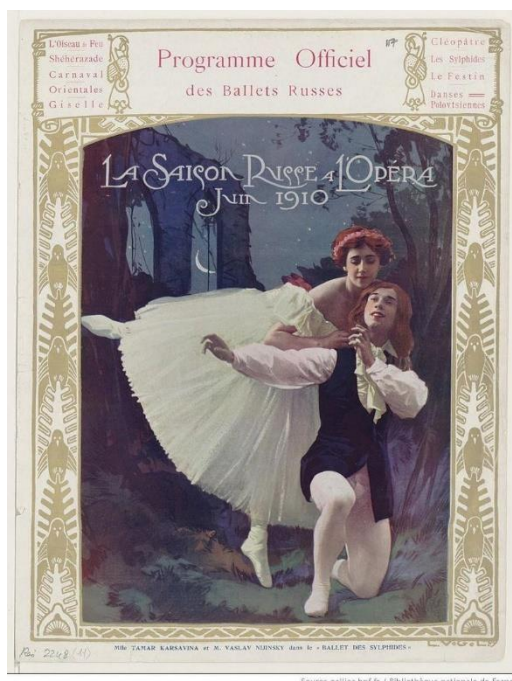
- **1890-** Ele chegou a São Petersburgo para estudar Direito;
- **1899-** Diaghlev, Baskst e Benois trabalhavam para os Teatros Imperiais;
- **1898-** Ele e seus amigos fundaram a revista: O mundo da Arte;
- **1905-** Organizou uma exposição no Palácio Tauride, em São Petersburgo (história da arte russa);
- **1901-** Foi expulso dos Teatros Imperiais e banido de sua função pública, pois graças à sua arrogância intelectual e independência política. Assim, ele voltou as suas atenções para o Ocidente: Paris, a terra de Charles Nodier.
-
- **1906-** Organizou em Paris uma exposição de arte e música russas;
- **1908-** 1ª temporada em concertos musicais;
- **1909-** Com os bailarinos do Teatro Imperial emprestados (Fokine, Pavlova, Karsavina, Nijinsky e outros), nascia (em terras francesas) o Balé Russes;
- **1914-** Começou a 1ª Guerra Mundial, os Ballets Russes dispersaram-se. Alguns dos bailarinos, incluindo Karsavina e Fokine fizeram a viagem à Rússia: regressaram para a sua terra natal;
- **1919-** Fokine se instalou definitivamente nos Estados Unidos;
- **1929-** Fim da companhia.

Eis, abaixo, uma lista de diversos artistas, bailarinos e músicos que colaboraram com o grupo de Diaghilev ao longo de 20 anos de existência dos Ballets Russes:

<p>George Balanchine (1904-1983) Vaslav Nijinsky (1890-1950) Tamara Karsavina (1885-1978) Léonide Masine (1896-1979) Pablo Picasso (1881-1973)</p>	}	Artistas (pintores, bailarinos e coreógrafos)
--	---	---

<p>Claude Debussy Richard Strauss Sergei Prokofiev Igor Stravinsky</p>	}	Músicos
---	---	---------

Figura 09- Cartaz do Programa Oficial de 1910- Les Ballets Russes



Fonte: BNF-Gallica Archives³⁶

Descrição da imagem: Imagem em cores do cartaz da temporada de 1910 do Les Ballets Russes. No centro da imagem, dentro de uma moldura dourada, aparecem dois bailarinos: uma bailarina com tutu romântico branco se apoiando num bailarino ajoelhado num cenário de luar. Acima deles, está escrito "La Saison Russe a L'opera- Junho de 1910. No topo da imagem, em letras cor de rosa, está escrito Programa Oficial em francês. Ao lado deste título, estão os espetáculos que faziam parte desta temporada: Carnaval, Giselle, Cleópatre, Les Sylphides e etc...

Em 1916, o renomado grupo chegou aos Estados Unidos e, curiosamente, dos 14 Balés de Repertório, 11 deles foram coreografados por Michel Fokine, transportando a cultura russa para o foco da atenção do Ocidente (Lozynsky, 2007, p.82):

Tradução nossa: Em 20 temporadas de performance (1909-1929), o Ballet Russe de Sergei Diaghlev apresentou diante dos olhos europeus uma envolvente figura da dançarina mulher. Do outro lado, existia a bailarina do estilo ballet blanc, em contramão, a "dançarina do harém" numa visão fashion das noções do "Orientalismo". A bailarina romântica simbolizava a "alma" do Oeste na ponta de seus dedos, como a "dançarina do harém" representava o "corpo" do Leste afundado no chão.³⁷

³⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150991?rk=107296;4>. Acesso em 10/04/24 às 10:00.

³⁷ No original: "In its Twenty seasons of performances (1909-1929), The Ballet Russe of Sergei Diaghlev presented before the eyes of cultivated Europeans na evolving figure of the female dancer. On the one hand, there was the ballerina in the style of ballet blanc; on the other, the "harem dancer" in a fashion envisioned by the notions of "Orientalism". The romantic ballerina symbolizing the "soul"

Essa companhia, que contou com o trabalho do mestre Fokine, inovou e contribuiu significativamente para o surgimento de uma nova maneira de pensar a dança clássica. Pois, a parceria entre este e o famoso empresário russo gerou muitas inovações no modo de criar, produzir e apresentar a dança clássica para o público (Lozynsky, 2007, p.92):

Tradução nossa: Para quebrar o rígido molde no qual o ballet estava inserido, no século dezenove, Diaghlev propôs que cada peça/obra pertencesse a um mundo próprio. O cenário, a música, a decoração e a coreografia tudo foi criado para um ballet único e novo. Fokine, coreógrafo de Diaghlev, foi além- ele criou um novo estilo de movimento para cada balé.³⁸

Os Balés Russes, além de serem o ressurgimento do balé depois de um período decadente³⁹ (em meados de 1830), causaram dois impactos em terras europeias: o primeiro foi a qualidade dos bailarinos, principalmente dos homens; o segundo foi a qualidade dos balés apresentados, com coreografias vigorosas, cenários e figurinos assinados por alguns dos melhores artistas russos da época, como Benois, Roerich e Leon Bakst (Faro, 2011, p.105).

2. LA SYLPHIDE (1832)

O pensamento Romântico, como visto brevemente antes, trouxe a grande dualidade do mundo real versus o onírico. Sendo o sobrenatural um tema recorrente nas produções artísticas parisienses do século XIX, dentre elas destaca-se **La Sylphide** - balé coreografado por Filippo Taglioni para a sua filha Marie- que foi o primeiro a expressar completamente a filosofia romântica.

O libreto (vide figura 10), texto usado em obras musicais e Balés contém palavras e direções do palco (Macnut,1992), foi escrito pelo tenor Adolphe Nourrit (1802-1839) que foi o libretista, escritor e compositor da obra em análise e teve por inspiração a fábula fantástica de Charles Nodier: Trilby.

of the West rose on her toes, as the "harem dancer" representing the "body" of the East sank to the floor".

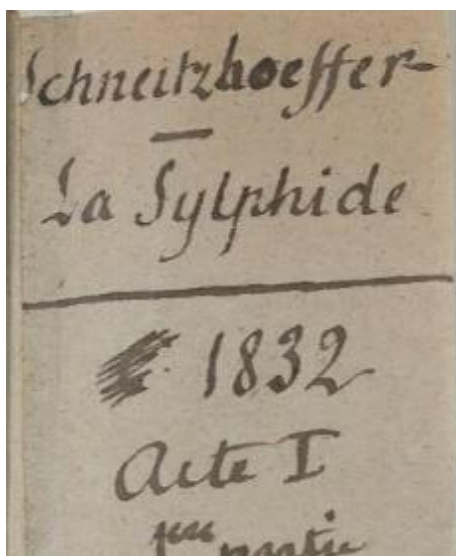
³⁸ No original: "To break the rigid mold into which ballet had fallen at the end of the nineteenth century, Diaghlev proposed each single piece be set in its own distinct world. The scenario, the music, decor and choreography all were to be created a new for each unique ballet. Fokine, Diaghlev's choreographer, went further- he created a new movement style for each ballet."

³⁹ Declínio do Ballet Clássico- final dos anos 40- por causa da mudança de público dos teatros e dos anseios sociais.

Nourrit nasceu em Montpellier na França em 03 de Março de 1802 e faleceu em 08 Março de 1839. Estudou canto e teoria musical, tendo uma exitosa carreira na ópera. Além de cantar e ensinar, ele compôs e escreveu para vários balés da Ópera de Paris (Walker, 1992).

Cabe destacar que alguns historiadores de balé usam a palavra *libreto* para se referirem aos livros (de 15 a 40 páginas) que eram vendidos para o público dos espetáculos de *ballet* em Paris no século XIX. Estes, por sua vez, continham uma descrição detalhada da estória do balé cena por cena, não sendo um resumo ou uma sinopse.

Figura 10 – Libreto de La Sylphide-1832



Fonte: Gallica acervo- Jornal de l' ópera de paris

Descrição da imagem: Imagem de uma página do libreto de La Sylphide em letras caligráficas em tinta preta. No topo da imagem, aparece o título La Sylphide e, embaixo deste, está a data 1832 e Act I. No meio da imagem, em preto, está traçada uma linha reta que divide a página em duas partes.

2.1 Contexto sociocultural e histórico

Em 1820, o italiano Carlo Blasis (1795-1878) escreveu o *Treatise on the Art of Dancing* ou o Tratado sobre a Arte da Dança, no qual, ele acrescentou uma técnica mais elevada à estética de Noverre. Já em 1830, na Europa, o balé romântico se desenvolveu e passou a buscar o mundo dos sonhos como inspiração.

Devido aos variados episódios políticos, sociais e culturais da época (vide linha do tempo abaixo), diversas mudanças no fazer artístico aconteceram, por exemplo,

humanos passaram a ocupar um lugar secundário frente à elevada e sobre-humana figura feminina nos enredos com conteúdos emocionais profundos, por exemplo. Ademais, o advento das sapatilhas de pontas, possibilitou para as bailarinas uma maior fluidez de movimentos.

Desta feita, pode-se definir três fases principais do balé romântico (Gebelt, 2023, p.01): o Auge (1830-1840); o Declínio (1850-1880) e o Renascimento em 1890. Durante o auge, Adolphe Nourrit resolveu inspirar-se nos escritos de um francês que era encantado pelas terras escocesas e suas criaturas lendárias.

Christophe Charle (2019, p. 219), ao tratar do público dos teatros nesse lapso temporal, acrescenta que:

A segunda metade do século XIX é marcada por diversas transformações do teatro que modificaram a composição de seu público. Esse torna-se mais burguês à medida que novos espetáculos concorrentes (music-hall, café-concerto, cabaré, espetáculos de rua e esportivos etc...) atraem as camadas médias ou populares. O aumento dos custos relacionados às novas técnicas e cenas mais elaboradas e o crescente aumento do cachê das celebridades, a elevação das despesas, obrigou os diretores a aumentar o preço dos ingressos e procuraram investir em séries longas, o que acentua ainda mais a elitização.

Isso gerou, de acordo com o autor, uma crise no teatro na segunda metade dos anos 1880, no contexto da Europa, particularmente na capital francesa.

No livro de 1822, de autoria de Charles Nodier, a estória é sobre um duende e a esposa de um pescador, todavia, na adaptação para o balé, os gêneros dos protagonistas foram trocados, passando o enredo a tratar de um fazendeiro e uma fada. Essa mudança foi propositalmente tomada com o intuito de gerar mais momentos de dança para a bailarina. Pois, na visão dos artistas romancistas, a figura feminina estava no centro, como um ser etéreo, frágil, puro e místico.

Para Rodney Edgecombe (Edgecombe, 2002, p. 26)⁴⁰,

Nourrit ao criar *La Sylphide* se baseou vagamente na estória de Charles Nodier, *Trilby* (uma empreitada Franco-Céltica) invertendo os gêneros dos protagonistas.[...] Mais importante, Nourrit reconheceu a figura sobrenatural nos termos derivado do físico suíço Paracelsus e desenhou uma mitologia secundária de uma sílfide ao invés das figuras primárias de fadas e ninfas.

⁴⁰ No original: "Nourrit had loosely based *La Sylphide* on a story by Charles Nodier, *Trilby* (a Franco-Celtic enterprise) swapping the genders of the protagonists. [...] More important, Nourrit reconceived the supernatural figure in terms derived from the Swiss physician Paracelsus and drew on the later secondary mythology of the sylph instead of the primary figures of fairies or nymphs.

Portanto, expandido o mundo mágico para além das famosas fadas e ninfas, ele recorreu ao uso de uma nórdica lenda para gerar uma conexão com a atmosfera escocesa defendida no conto que deu origem ao balé de 1832. Assim, em conformidade com as suas inspirações, o libretista em questão conseguiu traduzir o dilema presente na sociedade parisiense de 1830, qual seja, os ideais libertários em contraponto com a dura realidade.

Partindo de fatos acerca da vida e trajetória profissional de Nourrit, percebem-se várias questões interessantes na versão do tenor, como a inspiração na obra de Goethe; a não nomeação da figura mitológica tema (sem nome, apenas sílfide); a antecipação da tragédia no gênero dos balés blancs (clara inspiração na obra shakesperiana) e, por fim, a escolha de usar uma figura feminina nórdica como a protagonista do balé.

Com base numa breve análise das temáticas que apareceram durante o período romântico, tais escolhas demonstram que os pensamentos dos escritores, artistas, dramaturgos e filósofos estavam em sinergia, no tocante à produção literária e artística.

APARECEU UMA FIGURA MÁGICA

O ano era 1832, um certo coreógrafo encantado com um conto antigo monta um balé para a sua filha dançar nas sapatilhas de ponta. Esse espetáculo, ainda nos dias atuais, é conhecido como a aplicação artística do Romantismo devido à sua esplendorosa beleza lírica e uma evidente poética sonhadora.

***La Sylphide*: 1ª versão**

La Sylphide, *The Sylph* ou *Sylfiden*, foi um balé romântico com dois atos e é considerado pelos autores estudados o primeiro dos *Ballets Blancs*. A coreografia original, de 1832, de autoria de Filippo Taglioni foi perdida, contudo, a segunda versão do ano de 1836 – do dinamarquês August Bournouville – sobrevive até os dias atuais, pois subsistem desenhos e registros escritos desta remontagem.

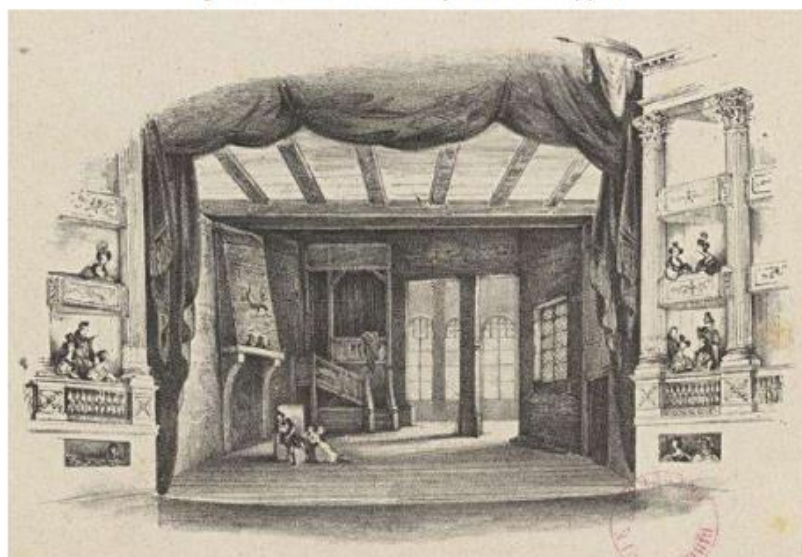
Filippo Taglioni, nasceu em 05 de Novembro de 1777 em Milão e faleceu no dia 11 de Fevereiro de 1871 em Como, na Itália. Foi dançarino, coreógrafo e professor

peçoal de sua filha, a famosa sueca/italiana Marie Taglioni (1804-1884), que fora uma grande bailarina de sua época e teve seu *debut* em Paris no ano de 1827. Agora, para tratar da obra de Fillippo, é necessário informar acerca de alguns fatos ocorridos antes do seu *debut* na cena da dança clássica europeia.

O coreógrafo italiano teve conhecimento do roteiro de Nourrit em 1831, tendo programado diversos efeitos cênicos para melhor contar a narrativa escolhida. Assim sendo, Pierre Ciceri foi o escolhido para dar vazão aos seus delírios artísticos, pois o cenógrafo (vide figura 11) apresentou várias propostas inovadoras como, por exemplo, o abrir e fechar de cortinas para esconder a troca de cenário, o uso de iluminação à gás e o efeito de fazer as bailarinas voarem à luz do luar.

Figura 11 – Desenho de cenário de Ciceri – 1º ato de *La Sylphide*

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



Fonte: Buttura (1832a).

Fonte: Buttura (1832)

Descrição da imagem: Imagem de um desenho em preto e branco. No centro da figura está o palco italiano de um teatro antigo com palco com profundidade e camarotes ao lado. Dois bailarinos estão em cena, numa espécie de casa antiga com janelas e mobiliário de madeira. Nas galerias, laterais ao palco, estão espectadores olhando para o palco.

Já no que concerne à parte musical, elemento vital de um balé, Monteiro (2019, p.116) esclarece que:

Ao criar a música de *La Sylphide*, Schneitzhoeffter seguiu a tradição da época dos balés: inicialmente preparou música sob medida para personagens específicos, estados de espírito e situações; depois usou temas que se repetem.

La Sylphide foi uma obra inovadora em diversos aspectos, dentre eles destacam-se: uma trilha musical criada especialmente para as danças e cenas dramáticas (algo inédito para a época); um libreto que descrevia detalhadamente cada cena do balé, de autoria de Nourrit; a troca do *goblin (duende)* pela sílfide do ar e, também, a estreia do chamado “tutu romântico”, figurino idealizado por Eugène Lami.

Então, com grande sucesso de público e crítica, estreou (figura 12) na cidade da Torre Eiffel no dia 12 de Março de 1832, na *Salle Le Peletier* (atual Ópera de Paris), com música de Jean-Madeleine Schneitzhoeffter: a primeira versão de *La Sylphide*.

Figura 12 – Registro da estréia de *La Sylphide*

NOTES		MARS		1832
		1	Robert le Diable	(31)
		2		
		3		
		4	Le Prince et la Princesse	(1 ^{re}) - Se. Dieu et la Bayadère (18)
		5	Robert le Diable	(30)
		6	La Fille de Lothar	(100) - La fille mal gardée (30)
		7		
		8		
		9	Robert le Diable	(30)
		10		
		11		
		12	Le Châlière	(18) - La Sylphide (Estaton) (1 ^{re})
		13		
		14	Le Comte Ory	(100) - La Sylphide (1 ^{re})
		15		
		16	Le Comte Ory	(100) - La Sylphide (1 ^{re})
		17		
		18		
		19	Guillaume Tell	(100) - La Sylphide (1 ^{re})

Fonte: Gallica acervo – Journal de l’opéra de paris

Descrição da imagem: Imagem de uma folha em preto e branco. No topo da folha está MARS e no canto direito superior, aparece o ano de 1832. No centro da imagem, aparece em letras à mão, os nomes dos espetáculos apresentados na época: Robert Le Diable e etc...La Sylphide aparece no número 12 da folha.

Quanto ao local de estréia do balé, a *Salle Le Peletier* (1821-1873), este foi um lugar peculiar, pois seu arquiteto François Debret o desenhara para ser temporário. Assim sendo, o projeto (figura 13) que foi inaugurado em 16 de Agosto de 1821, com capacidade para 1800 espectadores, encerrou as suas atividades em 28 de Outubro de 1873 em decorrência de um grande incêndio.

Figura 13 – Desenho da Salle Le Peletier



Fonte: Gallica acervo – Journal de l'ópera de paris

Descrição da imagem: Imagem de um desenho em preto e branco do teatro francês. No centro da imagem, aparecem várias colunas em dois pavimentos e, no topo, um telhado em formato de triângulo. Baixo do prédio, está uma escadaria e uma rua com transeuntes, carruagens e pedestres. Do lado esquerdo, está uma frase escrita à mão e embaixo da folha, aparece SALLE DE L'ÓPERA.

Esse local imponente e misterioso, que abrigou grandes momentos da arte europeia, foi palco de diversos dos chamados *ballets blancs*: materializações românticas dançadas.

2.1.1 Ballets Blancs, o Romantismo e os Balés de Repertório

Ballets Blancs

O exemplo mais antigo de um *Ballet Blanc*⁴¹ consiste na já mencionada obra de 1832: o *La Sylphide*, de Taglioni. Depois, vieram outros como *Giselle* (1842), *Swan Lake* (1877), Ato III de *La Bayadere* (1877), Os Flocos de Neve do *Nutcracker* (1892), *Chopiniana* de Fokine (1908) e *Les Sylphides* de Fokine (1909).

De acordo com os arquivos da Ópera de Detroit (Detroit Ópera, 2023, p.01) e na visão de Jon Teewissen “o termo se refere ao gênero de espetáculos de balés

⁴¹ Termo que se refere aos balés que possuem uma estória dançada e com um número razoável de bailarinos e coreografias. Além do mais, devem ter um conjunto de passos a serem seguidos minuciosamente.

clássicos nos quais a bailarina principal e o corpo de baile usam tutus brancos.” Estes espetáculos seriam representações do estilo romântico do século XIX e, usualmente, representavam fadas, fantasmas, ou outras criaturas sobrenaturais. E, por vezes, um balé possui apenas um ato com esta característica, por exemplo, a parte dos cisnes brancos em Lago dos Cisnes ou das willis em Giselle.

A construção dessas narrativas, de modo geral, foi baseada na Teoria das Correspondências, qual seja, numa concepção dual de mundo (material e espiritual), a materialidade estaria conectada com a espiritualidade: sendo aquela a forma tangível do intangível. As estórias mais comuns – no mundo da dança clássica na época – contavam a relação complexa entre humanos e seres mitológicos pois, através da ilusão, das alegorias, das metáforas, dos cenários e das sapatilhas de ponta, foi possível entreter plateias ávidas por enredos fantásticos. E, também, conectar a vida mundana com a sobrenatural pelo movimento.

O Romantismo e os Balés de Repertório

O movimento Romântico, com ideias opostas ao racionalismo e com enfoque na fantasia, surgiu na Europa no fim século XVIII e durou até meados do século XIX. Este, enquanto período de inúmeras transformações sociais, políticas e culturais, teve uma expressiva produção artística como característica.

O balé romântico, por sua vez, perfez-se numa forma de atender a uma necessidade social premente e latentes nas capitais Londres e Paris. Necessidade esta derivada dos anos de guerras e misérias, em que um escape da vida cruel do lado de fora dos belos e luxuosos teatros se tornou um modo de lidar com a vida. Pois, de acordo com os pensamentos de Osbourne (Osbourne, 1991, p. 23, tradução nossa)⁴²: “O Ballet Romântico como forma de dança teatral foi profundamente afetado pelo gosto popular. A plateia queria escapar e se entreter.”

Através das cores, da fantasia, do romance, dos contos de fadas, do sonho e das lendas, os coreógrafos, escritores e demais artistas do teatro do século XIX debruçaram-se no recurso da ilusão. Recurso este possível graças aos avanços obtidos com o maquinário desenvolvido na Revolução industrial de 1750. Quanto às

⁴² No original: “The Romantic Ballet as a theater dance form was profoundly affected by popular taste. The audience wanted escape and entertainment”.

fontes de inspiração, os artistas desviaram-se da Antiguidade Grega e passaram a procurar nas literaturas estrangeiras novas possibilidades: o fantástico de Byron, o feérico medieval de Walter Scott e os encantos brumosos da poesia alemã (Boucier, 2001, p.200).

Isto se afirma com base na análise, realizada por Osbourne, dos espetáculos apresentados entre os anos de 1830 a 1850 em Londres e Paris. A esse respeito, a autora declara (Osbourne, 1991, p.27, tradução nossa)⁴³ que:

A iluminação à gás e a ilusão de luz do luar foram as primeiras contribuições da revolução industrial para o ballet romântico. A instalação de iluminação à gás significou que todas as fontes de luz passaram a ser controladas por uma mesa no canto do palco [...] o fechar de cortinas entre as cenas escondiam a troca de cenários e revelaram os efeitos mágicos pretendidos.

O importante, neste momento, é perceber que – na mesma direção dos espetáculos de dança citados – o Fausto de Goethe, as óperas de Wagner e outras obras exacerbaram as características deste período da arte: a subjetividade, a paixão, a aspiração ao infinito e a dualidade entre terra e céu. Havendo, portanto, uma linha ligando a produção de dança aos anseios e aspirações da classe artística europeia dos grandes centros comerciais da época. O Romantismo, em linhas gerais, foi uma oportunidade de geração de diversas peças fantásticas em meio a um mundo cinza e duramente dividido em classes.

Paul Boucier (2001, p.199), sobre o Romantismo na dança, informa que o indivíduo passa a ser o tema da arte: a sensibilidade tem primazia sobre a razão, ou seja, acontece uma valorização dos assuntos do coração e da imaginação. O balé também vai se tornar a expressão de sentimentos pessoais sob uma forma diferente dos gestos codificados de outrora.

Na visão de Boucier, a obra que marcou o nascimento do Balé Romântico foi A Sílfiide 1832, ao contrário de alguns autores, que acreditam que tal mérito pertence ao famoso Balé das Freiras de Meyerbeer de 1831. Pois, de acordo com Paul Boucier, esta obra coreografada por Taglioni e estrelado por sua filha Marie consiste em um

⁴³ No original: “Gaslight and the illusion of moonlight were the primary contribution of the industrial revolution to the Romantic Ballet. The installation of gaslight meant that all sources of light were controlled from a single gas table in the corner of the stage [...] curtains were closed between the scenes to hide set changes, and opened again to reveal the magical effects.”

episódio do Ato III da grande ópera de Giacomo Meyerbeer, *Robert le Diable*. Não sendo, portanto, considerada como uma obra completa.

Todavia, o balé não era acessível para muitos pois, de acordo com Boucier, apenas a elite da época tinha lugar nos assentos da Ópera de Paris.

Segundo Antônio José Faro (2011, p.60):

Tal como Roma não se fez num dia, o balé romântico não se produziu com um único espetáculo ou um único movimento. De certa forma, ele se iniciou com a substituição dos balés mitológicos que dominaram até a primeira metade do século XVIII pelo “ballet d’action”. [...] O balé romântico não apareceu de forma isolada, pois ele é um dos aspectos do grande movimento revolucionário que injetou vida nova em todas as formas de arte no início do século XIX.

Alheia a este pedaço cinza da realidade, aparece uma personagem etérea - mas não frágil- envolta num enredo de amor impossível, qual seja, surge o argumento e a protagonista dos delírios de Adolphe Nourrit. Todavia, as rodas da história não foram favoráveis para o gênero da obra do famoso tenor, pois, infelizmente , duzentos anos após a fundação da Academie Royale de la Danse, o balé estava em bancarrota: virou entretenimento para a burguesia em menos de uma década depois de seu apogeu (Faro, 2011, p.84).

As mudanças sociais também modificaram os anseios culturais dos frequentadores dos teatros, pois, de acordo com Antônio Faro (2011, p.84):

O público acabou se cansando de cenários complicados e histórias arrebatadoras. E esse cansaço se juntou à decadência do bailarino. O endeusamento das bailarinas pela imprensa e pela literatura contribuiu para que o homem fosse relegado a um segundo plano, nada favorável ao balé.

2.1.1.1 Sinopse e Personagem

Passando à obra em si, estes são os dados gerais da época de sua estreia de acordo com os arquivos eletrônicos da Ópera de Paris e da Biblioteca Nacional da França (Bibliothèque Nationale de la France, archives,2024):

La Sylphide

Balé em 02 atos

Libreto: Adolphe Nourrit

Coreógrafo: Fillippo Taglioni

Música: Jean-Madeleine Schneitzhoeffter

Baseado em: Charles Nodier, Trilby

Première: 12/03/1832, Paris- Salle Le Peletier (Ópera de Paris)

Companhia de Ballet: Paris Opera Ballet

Personagens:

*James Reuben (fazendeiro escocês)

*A Silfide (espírito nórdico)

*Gunn (amigo de James)

*Effie (noiva de James)

* Old Madge (feiticeira)

* Mãe de Effie

Local da Obra: Escócia

Gênero: Ballet Romântico

Cenário: Pierre Ciceri

Figurino: Eugène Lami

Bailarinos:

Sílphide- Marie Taglioni

James- Sr. Mazilier

Quanto às posteriores versões e remontagens, cabe ressaltar algumas:

- 28 de Novembro de 1836- August Bournonville (com Lucile Grahn e o próprio Bournonville como James);
- 1848- Bournonville- Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro/Brasil;
- 1892- Marius Petipa (Imperial Ballet);
- 1972- Pierre Lacotte (baseado em notas, desenhos e papéis de Taglioni);
- 1987- Versão de Lacotte (Teatro Municipal do Rio de Janeiro).

Figura 14 – Desenho de Marie Taglioni e Mazilier⁴⁵



Fonte: New York Public Library

Descrição da imagem: Imagem de um desenho colorido de dois bailarinos. No centro da figura, aparece uma bailarina com tutu branco esvoaçante com asas segurando a mão de um bailarino ajoelhado com kilt vermelho. A bailarina olha para o homem e está com o braço direito levantado e está com uma coroa de flores na cabeça. No topo da imagem, aparece o nome de Marie Taglioni em caixa alta e de Le Sylphide, junto com o de Mazilier.

Sobre esta icônica obra, Jane Osbourne (1991, p. 41, tradução nossa)⁴⁶ destaca que:

Nesta (La Sylphide), o ballet protótipo do Romantismo, os Taglioni's e seus colaboradores foram bem sucedidos em desenhar juntos toda uma nova estética e técnicas que apareceram primeiro no Ballet of The Nuns (balé das freiras). La Sylphide foi uma realização de tudo que a música, coreografia, dança e design podiam contribuir [...]. O conceito vital romântico de sinestesia nas artes foi um fator que gerou algumas consequências em cada um dos ballets desta época.

⁴⁵ Fonte: Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/024678b0-e7ab-0132-c426-58d385a7bbd0>. Acesso em: 15/11/2023.

⁴⁶ No original: "In this (La Sylphide), the prototype Romantic ballet, the Taglioni's and their collaborators succeeded in drawing together all the new aesthetic and technical developments that had first appeared in Ballet of the Nuns. La Sylphide was a realization of all that music, choreography, dancing and design could contribute [...]. The vital Romantic concept of synaesthesia in the arts was to be a factor of some consequences in each of the great ballets of the age."

Segundo a autora, este balé de repertório foi um protótipo do movimento romancista, pois, dentre outros aspectos, salientou e evidenciou a dualidade existente entre o plano terreno e o sobrenatural. Fato curioso é que, depois de 1858, o balé desapareceu do repertório da Ópera de Paris.

Deve-se ressaltar, neste item, o papel fundamental do então diretor da Ópera de Paris em 1832 para a montagem do balé, o senhor Louis Véron (1798-1867): que a dirigiu de 1831 a 1835, período em que trouxe diversos artistas para os palcos como Adolphe Nourrit e Cornélie Falcón, ambos cantores de ópera e, também, criou o gênero Grande Ópera.

A estória pelo movimento- Sinopse

O enredo é uma parte vital e emblemática de toda obra artística, sendo este um elemento importante em qualquer análise. Neste momento, será apresentado o começo-meio-fim desenvolvido por Nourrit e construído cenicamente por Fillippo Taglioni.

Neste espetáculo, em dois atos, o coreógrafo fez a seguinte divisão estilística: no primeiro ato, ele usou danças campestres como base para as suas coreografias, retratando cenas da vida real numa fazenda escocesa. Já na segunda parte, para enfatizar o mundo espiritual, as bailarinas usavam sapatilhas de pontas e tutus românticos em danças etéreas e flutuantes⁴⁷. Este segundo ato, usualmente, é denominado como sendo o ato branco da peça, pois reflete todas as características presentes nos chamados *ballets blancs*.

Assim se desenrola a estória de uma sílfide escocesa⁴⁸ (Ballet Encyclopedia, 2009, tradução nossa):

⁴⁷ Danse Ballonné: elevação da sílfide. Ballonné: adjetivo masculino que significa elevação ou um passo de dança com essa qualidade (pas ballonné).

⁴⁸ No original: "Act I: La Sylphide takes place in Scotland. James is sitting in an armchair at the fireside at the dawn of the day of his marriage to Effie. Near him a winged spirit, a sylphide, (sylph), appears, gazes at him with love, and wakes him with a kiss. As James wakes up, the sylph runs away, dancing. Effie, her mother, some neighbors, Gurn, (Effie's disappointed suitor), and Madge, (an old witch that James had sent away), arrive. Madge prophesies that Effie is not loved by her betrothed, (James), and will marry Gurn. When he is left alone James sees the sylph again. This time she professes her love for him and invites him to follow her. Gurn has witnessed this and runs to tell Effie, so that she may see James' infidelity. The sylph is in the big chair, but James covers her with his cloak, and when Gurn whips it away the chair appears to be empty. During the party the sylph moves among the dancers, visible only to James. Finally, she takes the wedding ring intended for Effie from his hand and rushes into the

Ato I – Uma casa de fazenda escocesa.

James, um fazendeiro escocês, irá se casar com uma moça chamada Effie. Na noite de véspera do casamento, James dorme em uma cadeira perto da lareira. Uma Sílfide aparece e dança o seu amor por ele, depois lhe dá um beijo. James acorda e fica encantado pela visão. Ele tenta segurá-la, mas ela voa pela chaminé. Ele acorda o seu amigo Gurn, que diz não ter visto nada, e lembra James que hoje é o dia do seu casamento. Effie chega com a sua mãe e madrinhas. A bruxa Madge aparece no lugar onde a Sílfide foi vista por último — perto da chaminé. James vai até lá e fica desapontado por não ser a Sílfide. Ele tenta expulsar a bruxa, mas é contido pelos convidados que querem que ela leia a sorte deles. Dentre as previsões, Madge diz a Effie que ela se casará com Gurn, e diz que James ama outra pessoa. O noivo, furioso, expulsa a bruxa de casa. Enquanto todos se arrumam para o casamento, James fica a sós na sala, quando Sílfide reaparece. Ela confessa o seu amor por ele, que acaba não resistindo, e a beija. Observando escondido à cena, está Gurn, que secretamente ama Effie. Gurn vai atrás de Effie para contar o que ele tinha visto, mas ao retornarem, a Sílfide já tinha desaparecido. Começa o casamento, Sílfide reaparece, pega a aliança de James e foge para a floresta. James, apaixonado, larga tudo pra trás e corre atrás dela. Effie fica desolada em lágrimas.

Ato II – A floresta encantada.

O Segundo Ato começa com Madge e outras bruxas dançando em volta de um caldeirão onde ingredientes estão sendo jogados. De dentro do caldeirão, Madge tira uma echarpe. James e a Sílfide entram, ela mostra a ele o seu mundo, convidando as outras Sílfides a entreterem James dançando. Todos eles dançam, mas a Sílfide sempre evita as aproximações e os abraços de James. Todas voam para outra parte da floresta. No mesmo momento, os convidados do casamento de James com Effie procuram por ele na floresta. Gurn acha o chapéu de James, mas Madge diz para ele não contar nada a Effie, e o sugere pedir Effie em casamento. Ele assim o faz e ela aceita. James encontra Madge, que lhe dá a echarpe dizendo que se ele colocá-la ao redor da Sílfide, as suas asas cairão, fazendo com que ela não possa mais voar. Sílfide entra e permite que James lhe coloque o presente, mas quando isso acontece, as suas asas caem e ela morre nos braços dele. As outras Sílfides levam o seu corpo sem vida embora. Madge entra e mostra a James o que ele perdeu: ao fundo, pode-se ver as festividades do casamento de Effie e Gurn. Ele sucumbe, caindo no chão. O ballet termina com a Bruxa triunfando sobre o corpo de James. O mal vence.

Em linhas gerais, o 1º ato é uma representação da vida mundana, enquanto a segunda parte trouxe o misticismo da floresta encantada como alegoria do mundo sobrenatural. Dessa forma, os contrastes do balé representavam aqueles existentes na cena artística da época: realidade e idealismo; sensualidade e espiritualidade; terra e ar; e mundo terreno e sobrenatural. Sendo a danse balloné Taglioni algo mais

forest, with James in pursuit, leaving Effie in tears. Gurn leads the guests in search of James. *Act II:* The witch Madge is in a dark cave conjuring spells and surrounded by demons. She dips a filmy scarf into the cauldron. Now, in a dense forest, James enters followed by the sylph, with whom he is now in love, even though she continually evades him. Meanwhile Gurn and the others have returned from their search after failing to find James. Madge appears and gives James the scarf "with which he can hold his elusive love." After a couple of tries he succeeds in tricking the sylph and encircling her in the scarf. Immediately her wings fall off, as Madge has cast a spell on the scarf, and the sylph dies. Overcome, James falls to the ground, and in the distance we hear the sounds of the marriage feast of Gurn and Effie, while the witch gloats over her revenge." (Ballet Encyclopedia, 2009)

próximo ao estilo cristão; já a danse tacqueté – de Fanny Esler – era pertencente ao mundo pagão. Monteiro (2019, p.124-127), em sua tese, detalha melhor cada cena desta obra do século XIX:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cena V- Retomando seus passos, James vê a Sílfide brincando com um ninho de pássaros. Ela corre para ele para roubar-lhe a echarpe. James aproveita de um momento para envolvê-la no tecido mágico, que ele afrouxa

somente quando as asas caem. A Sílfiade empalidece, as forças a abandonam e ela morre. Madge vem para desfrutar o seu triunfo. As sílfides descem e carregam sua infeliz companheira. Oprimido, James lança o último olhar para a Sílfiade e vê, através das árvores da floresta, o cortejo de casamento que desfila ao som dos sinos, celebrando o casamento de Gurn e Effie, e, finalmente, exausto por tantos golpes, cai inconsciente. Fim do segundo ato.

Apareceu uma figura mágica- a personagem

Sílfide vêm do latim “*syllfiorum*”, silfo, gênio, espírito elemental do ar. Estes seres são os responsáveis pela purificação do ar e são muito belos, altos e de cabelos longos. O termo se originou no século XVI, no tratado *Liber de Nymphis*, de 1566, no qual Paracelsus (1493-1541) a descreveu como um ser do ar que destrói os homens. De acordo com o alquimista, astrólogo e filósofo renascentista acima mencionado, estas criaturas são tanto humanas como espirituais, não pertencendo totalmente a nenhum destes mundos (Sorochina, Elena, 2018 *apud* Monteiro, 2019, p.120).⁴⁹

Estas criaturas, segundo a mitologia nórdica, pertencem ao reino de Álfheim (um dos nove mundos nórdicos existentes): o reino dos elfos e de seres mágicos de aparência humana e enorme beleza. Assim, os silfos e as sílfides são seres da natureza que modelam os cristais de gelo e reúnem as nuvens. Parecem inofensivos, mas possuem um temperamento volúvel e excêntrico.

A seguir, na figura 15, será possível ver a representação de Marie Taglioni como uma sílfide clássica: etérea, poderosa e flutuante. Características mantidas na obra de Nourrit e Fokine.

O curioso da escolha de Adolphe Nourrit – ao trocar o duende de Charles Nodier por esta figura mítica – é que este optou por uma tradição ainda pouco explorada na época: a mitologia nórdica. Pois, até então, o folclore alemão⁵⁰ e suas fadas e *willis* eram comuns nas óperas e histórias contadas. Nourrit, dessa forma, usou a tragédia como inspiração da sua personagem principal: bebendo da fonte literária de Shakespeare. Optando, assim, por uma criatura perigosa e fatal em sua obra.

⁴⁹ Sorochina, Elena. Sylphs and Sylphides on the border. In: The Oxford Research Center in the Humanities, 2018.p.01.

⁵⁰ Considerando os contos produzidos no século XIX com base nas tradições populares e lendas dos germânicos.

Figura 15 – Litografia de Marie Taglioni como a Sílfige



Fonte: Museum of Victoria and Albert/Inglaterra⁵¹

Descrição da imagem: Imagem de um desenho preto e branco de uma bailarina. No centro da figura, aparece uma bailarina com tutu branco esvoaçante com asas com uma coroa de flores na cabeça e olhando um homem sentado à sua frente. Esse homem está desenhado mais suave e está sentado com a mão esquerda apoiando seu rosto na poltrona.

Lady Blessington (Guest, 1980, p.75, tradução nossa)⁵², ao assistir o *debut* de Marie Taglioni (1804-1884)⁵³, a descreveu assim:

Aqui têm-se um novo estilo de dançar, graciosidade além de qualquer comparação, maravilhosa leveza e ausência de todo esforço violento (técnica sem muito esforço) ou, pelo menos, a aparência de tal facilidade em cena, e uma modéstia nova como satisfatória de presenciar em sua arte. Ela parece flutuar e saltar no palco como uma sílfide, nunca executando aqueles tours de force...

⁵¹ Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O106174/marie-taglioni-in-la-sylphide-print-chalon-alfred-edward/>. Acesso em 03/04/2024.

⁵² No original: "Here is a totally new style of dancing, graceful beyond all comparison, wonderful lightness and absence of all violent effort or at least the appearance of it, and a modesty as new as it is delightfull to witness in her arte. She seems to float and bound like a sylph across the stage, never executing those tours de force."

⁵³ Marie Taglioni foi uma bailarina sueca da era do balé romântico, uma figura central na história da dança europeia. Ela foi uma das bailarinas mais célebres do balé romântico, que foi cultivada principalmente no Her Majesty's Theatre, em Londres, e no Théâtre de l'Académie Royale de Musique do Ballet da Ópera de Paris. Taglioni ganhou fama como danseuse na Opéra de Paris quando seu pai criou o balé La Sylphide (1832) para ela.

Esse novo estilo de dança, a que se referiu Blessington, foi uma consequência das escolhas de Marie Taglioni para dar vida à personagem: dispensa dos *tricks*; limpeza, exatidão técnica e interpretação brilhante. Estas decisões coreográficas e de encenação, aliadas ao uso da sapatilha de pontas e do tutu romântico, foram essenciais para uma perfeita caracterização e construção da sylphide idealizada por Nourrit: um feminino sobrenatural que encanta um masculino terreno. Sendo a figura que habita a floresta, em meio ao racional conhecido, uma metáfora para o irracional. Na visão de Beaumont (Beaumont, 1953, p.85), para completar a figura tema do balé, Eugène Lami criou um traje de musseline branca que capturou a leveza da silfide- vide figuras 16 e 17. Era um vestido com corpete justo com uma saia em forma de sino cujo comprimento ia até o meio da perna e ombros à mostra. Para complementar o traje, o figurinista acrescentou acessórios: uma fita azul claro na cintura; um par de minúsculas asas entre as omoplatas; uma pulseira; um colar de pérolas e uma guirlanda para prender os cabelos.

Figura 16 – Traje de La Sylphide (frente)



Fonte: Acervo Uk Museum⁵⁴

Descrição da imagem: Imagem de um vestido branco – tutu romântico- feito por Eugene Lami. No centro da imagem, está um manequim com um vestido branco e mangas curtas.

⁵⁴ Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1114603/theatre-costume/>. Acesso em 03/04/2024.

Figura 17 – Traje de La Sylphide (costas)



Fonte: Acervo Uk Museum

Descrição da imagem: Imagem de um vestido branco – tutu romântico- feito por Eugene Lami. No centro da imagem, está um manequim com um vestido branco e mangas curtas. O vestido está com asas nas costas e a saia tem um comprimento médio.

Jane Osbourne (1991, p. 55)⁵⁵ indica que a figura feminina na arte europeia da época aparece como um símbolo do ideal libertário e da Revolução de Julho de 1830. Sendo assim, a iconografia do período Romântico celebrava a dançarina mulher em poses delicadas e com trajes semelhantes à figuras místicas. Este etéreo, mágico misterioso ser foi a personagem central deste tão icônico e inovador *Ballet Blanc*. Mas, afinal qual foi a inspiração original para a versão de 1832?

3. O CONTO DE TRILBY (1822)

No prefácio de sua construção fantástica, Charles Nodier relata ter ficado impressionado com as terras escocesas, pois o vislumbre destas o fizeram reviver as ilusões de sua juventude. Segundo Palacios (2006, p.02), ele fez uma viagem para as Ilhas Britânicas no ano de 1821 e, curiosamente, o fruto de tal passeio foi publicado no ano seguinte.

⁵⁵ No original: `` There is a definitive sense of national identity, here, with the elevated Romantic ballerina represented as a spirit of the ideal of freedom and as a symbol of the July Revolution of 1830. ``

3.1 A literatura e a arte europeias no século XIX

A literatura e a arte europeias, de 1822, estavam vivendo o Romantismo e eclodiam uma premente necessidade de temáticas oníricas depois da Revolução Francesa. De acordo com Mariz e Oliveira (Mariz e Oliveira,2012,p.02), o tema do sonho fora uma herança Iluminista, pois na ânsia de abandonar o mundo real, com o seu materialismo, nasceu o universo onírico como escape.

Os temas de Nodier, como o sonho, são seguidos pelos simbolistas que, decepcionados com o materialismo, buscam refúgio no ideal onírico. E os surrealistas, por sua vez, seguem a linha simbolista e fazem desta concepção do sonho uma utilização sistemática. Logo, o sonho está relacionado com o Iluminismo, do sueco Swedenborg, de quem as teorias influenciaram o movimento simbolista e o decadentista. (Mariz e Oliveira, 2012,p.02)

Diversos autores do período como Lamartine, trouxeram em suas obras - apesar dos excessos românticos e criações imaginárias - os acontecimentos políticos e sociais, assim como os ideários de um século de grandes mudanças sociais e de governo (Freitas, 186, p.119).

O movimento romântico teve seu auge na França, todavia, seu surgimento ou florescimento aconteceu em terras germânicas com a Guerra dos Sete Anos. Cabe informar que da aproximação com a Inglaterra surgiu uma troca bilateral entre as obras shakespearianas, as poesias de Ossian e as ideologias de Miton e Addison para a Alemanha. Ou seja, o drama e a poesia alteraram significativamente as literaturas alemã e inglesa, assim como propiciaram a chegada do Classicismo francês nestes locais (Ribeiro, 2007,p.14).

O tema do sonho foi uma herança do Iluminismo e era, para muitos autores da época, o recurso mais precioso para falar dos miseráveis do povo. Falando na miserabilidade humana, aparece na cena parisiense em 1823 a figura do famoso escritor Victor Hugo (1802-1885). Ele foi pensador, crítico, poeta, dramaturgo, romancista, político e artista plástico (Brandino, Luiza.2023). Tendo sua formação em direito, foi membro da Academia Francesa, todavia, foi exilado – por 18 anos- por ser contrário aos ideais do soberano Napoleão III.

De acordo com Rosália Ribeiro (Ribeiro, Rosalia, 2007,p.18), o romantismo francês aparece em gerações⁵⁶: a *Génération de 1800* composta por Benjamin Constant, a *Génération de 1820* e a *Génération de 1830* de Gautier. Além desta

⁵⁶ Classificação realizada a partir do início das publicações dos escritores.

divisão inicial, a autora aponta que, conforme Michaud e Tieghem (Michaud, Guy; Tieghem, Philippe 1952 apud Ribeiro, Rosália, 2007,p.18)⁵⁷:

Além dessas principais gerações de adeptos da escola romântica, os teóricos Michaud e Van Tieghem apontam para a existência de ‘geração intermediária’, existente entre aquelas de 1800 e 1820, da qual faziam parte Stendhal (1783) e Nodier (1783), que, apesar de iniciarem suas publicações também em torno da década de 1820, possuem em suas obras características tanto de uma quanto de outra.

O criador de *Notre Dame de Paris*, ao lado de Balzac, Vigny, Lamartine e Dumas, fez parte da chamada Geração de 1820 e escreveu o seu primeiro romance de ficção histórica em 1823: *Hans da Islândia*. Este trabalho chamou a atenção de Nodier e o fez apresentá-lo ao seu grupo de entusiastas do romantismo. Esse grupo literário, de acordo com Ribeiro (Ribeiro, 2007,p.20), se reunia na *Bibliothèque de L’Arsenal* e se chamava *Cèneacle*, ademais, era composto por grandes nomes como Alfred du Musset, Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier e Gérard de Nerval.

Victor Hugo, além de ser da mesma cidade de Nodier, era amigo deste e com ele compartilhava diversas ideias acerca de poesias e desenvolvimento de mundos imaginários. Começou a ter sucesso em 1831, com o romance histórico *Notre Dame de Paris* (1831), e depois alcançou o mundo com o brilhante *Les Misérables* (1862).

Nodier, nos idos de 1830, acompanhando o pensamento de seus colegas escritores, lançou um manifesto favorável ao resgate do maravilhoso na literatura: o *Du Fantastique en Littérature*. Em suas páginas, Nodier (1957, p. 94) afirma: “[...] não é em solo acadêmico e clássico da França de Luís XIII e de Richelieu que essa literatura (a fantástica), que vive de imaginação e de liberdade, poderia aclimatar-se com sucesso.”(grifo do autor citado)

Neste ensaio, o escritor de *Trilby* (1822) e *Smarra* (1821), reconheceu neste novo gênero literário – de fadas, duendes e mágicas criaturas – uma reação potente contra o esgotamento social e um verdadeiro refúgio para a desilusão causada pelos terríveis acontecimentos decorrentes de conflitos armados. Refúgio este, dadas as circunstâncias sociais de classes, acessível para a burguesia e a classe alta que frequentavam os eventos literários da época.

Nessa obra (Nodier,1970, p.123, tradução nossa) ensina que

⁵⁷ Michaud, Guy; Tieghem, Philippe. Paris.1952 apud Ribeiro, Rosália Cristina Costa. São Paulo.2007.p.18.

É necessário falar de quem se põe contra o romântico e contra o fantástico. Estas chamadas inovações são as expressões inevitáveis de períodos extremos na vida política das nações e, sem elas, mal sei do que restaria hoje dos instintos morais e intelectuais da humanidade.⁵⁸

Coadunando com esse apontamento, Camarani e Marques (Camarani, e Marques, 2013,p.144), em suas notas, assinalam que, “Na visão de Nodier, as ficções fantásticas respondem aos anseios de um público posterior à Revolução Francesa, fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos.” O caráter antagônico, dual, passional e dialético do movimento artístico dos idos de 1800 foi bem retratado nas obras de Kant, Lessing, Herder e Goethe. Sendo estes expoentes da literatura germânica inspirações diretas de Charles Nodier.

3.2 Charles Nodier

O escritor francês foi um dos expoentes da aurora romântica francesa, sendo considerado por muitos como o precursor e propagador do gênero conto fantástico em seu país. Conto fantástico é uma narrativa curta marcada pela presença de elementos sobrenaturais, ou seja, narrativas que não necessariamente possuem uma explicação racional. E a literatura fantástica, por sua vez, engloba também novelas, romances e até poemas. Para o autor, o fantasiar humano seria algo sublime (Nodier, 1821, Smarra, p.46): Tradução nossa “porque a imaginação do homem adormecido, no poder de sua alma independente e solitária, participa de parte da perfeição dos espíritos.”⁵⁹

Um fato interessante sobre o autor é que ele era também um ativista político e não produziu apenas no campo literário, mas também em outras áreas do conhecimento, como linguística, entomologia, direito, dentre outras, o que torna a sua obra extensa e bem diversificada.

⁵⁸ No original: “Ilne faut donc pos tant chora contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendus sont l’expression inevitable des périodes extremes de l avie politique des nations et sans eles, je sais à peine ce qui nous resterait awjourd’hei de é instinct moral et intellectuel de l’humanité.”

⁵⁹ No original “car l’imagination de l’homme endormi, dans la preissance de son âme indépendante et solitaire, participe em quelque la perfection des esprits.”

3.2.1 Biografia

Jean Charles Emmanuel Nodier natural da cidade de Besançon, no sudeste da França, nasceu em 29 de Abril de 1780, e faleceu em Paris em 27 de Janeiro de 1844. Teve uma juventude tumultuada e, por causa de seu posicionamento político, foi exilado em 1803 por satirizar Napoleão Bonaparte (1769-1821): imperador francês coroado em 1804 que faleceu exilado na Ilha de Santa Helena.

Em 1833, foi eleito membro da Academia Francesa de Letras (*Académie française*), fundada em 1635 sob o reinado de Luís XIII, e, em 1834, fundou o Boletim de Bibliofilia (*Bulletin du bibliophile*) em parceria com Jacques-Joseph Techener. Este periódico francês se tornou uma revista acadêmica dedicada aos livros e é o mais antigo sobre o assunto. Ademais, seu conteúdo era e é selecionado por um conselho editorial de pares que inclui acadêmicos, curadores de bibliotecas e livreiros. E as suas publicações, na maioria artigos, são relacionados à história do livro como impressão, encadernação, bibliotecas e práticas de coleção. (Bulletin du Bibliophilie archives, 2022).

Nodier, além de escritor foi bibliotecário e diretor da Biblioteca do Arsenal (vide figura de nº18) no ano de 1824. Esta construção parisiense de 1757 foi o local de encontro de grandes artistas e pensadores, e, desde 1934, faz parte da Biblioteca Nacional da França.

Figura 18 – Desenho de Charles Ransonnete de 1848- La Bibliothèque de l'Arsenal vue du boulevard Morland.



Fonte: Imagem de Domínio Público

Descrição da imagem: Desenho em preto e branco da Biblioteca do Arsenal. No centro da imagem, está um grande prédio com um andar e janelas retangulares. Na frente da construção, estão

transeuntes com trajes de época. No lado esquerdo inferior, em letras pretas está a assinatura do artista e a data da obra.

A bibliofilia, de acordo com Mindlin (2009,p.47), caracterizada como “amor aos livros” consiste numa atividade praticada desde a Antiguidade e tem como função principal a preservação e a conservação de documentos importantes para a história da sociedade. O curioso é que Nodier, fazendo uma clara distinção entre bibliofilia e bibliomania, se considerava um bibliófilo (Nodier *apud* Hofer,1984, p.33, tradução nossa)⁶⁰:

O bibliófilo é um homem dotado de algum espírito e algum gosto, que sente prazer nas obras do gênio, da imaginação e do sentimento. Ele gosta dessa conversa silenciosa de grandes mentes, que não exige custos de reciprocidade, que se inicia onde se deseja, que se sai sem grosseria, que se renova sem ser intrusivo; e, do amor deste autor ausente cuja linguagem o artifício da escrita lhe devolveu, chegou sem perceber ao amor do símbolo material que o representa. Ele ama o livro como um amigo ama o retrato de um amigo, como um amante ama o retrato de sua amante; e, como o amante, adora enfeitar o que ama.

Já o bibliomaniaco, segundo Nodier (*apud* Hofer, 1984, p.33), é um aficionado por medidas, chegando a medir, com régua, os acréscimos nas bibliotecas. Para ele, a febre que acomete um bibliófilo se torna uma doença aguda no outro e que lhe causa delírios.⁶¹

Admirador declarado de Shakespeare, Cervantes e Hoffman, foi um artista aberto a diversas influências e permeável por várias correntes de pensamento na construção de seu próprio universo *fantástico*. Dessa forma, durante a sua vida, tentou reabilitar o gênero conto, pois fora um entusiasta das tradições populares e da

⁶⁰ No original: “ Le bibliophile est un homme doué de quelque esprit et de quelque goût, qui prend plaisir aux oeuvres du génie, de l’imagination et du sentiment. Il aime cette muette conversation des grands esprits qui n’exige pas de frais de réciprocité, que l’on commence où l’on veut, que l’on quitte sans impolitesse, qu’on renoue sans se rendre importun; et, de l’amour de cet auteur absent dont l’artifice de l’écriture lui a rendu le langage, il est arrivé sans s’apercevoir à l’amour du symbole matériel qui le représente. Il aime le livre comme un ami aime le portrait d’un ami, comme un amant aime le portrait de sa maîtresse; et, comme l’amant, il aime à orner ce qu’il aime.” NODIER, Ch. Contes. Ouvrage organisé et présenté par Pierre-Georges Castex. Paris: Garnier, 1961. *Apud* HOFER, H. Le(s) livre(s) de/chez Charles Nodier. *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième Siècle*, v. 14, p. 27-34, 1984.

⁶¹ No original: “ Le bibliophile procède avec une loupe, et le bibliomane avec une toise. J’en connois certains qui supputent les enrichissements de leur bibliothèque par mètres carrés. L’innocente et délicieuse fièvre du bibliophile est, dans le bibliomane, une maladie aiguë poussé au délire. Parvenue à ce degré fatal de paroxysme, elle n’a plus rien d’intelligent, et se confond avec toutes les manies. ” NODIER, Ch. Contes. Ouvrage organisé et présenté par Pierre-Georges Castex. Paris: Garnier, 1961. *Apud* HOFER, H. Le(s) livre(s) de/chez Charles Nodier. *Romantisme: Revue du Dix-Neuvième Siècle*, v. 14, p. 27-34, 1984.

propagação destas pela literatura. A exemplo dos *irmãos Grimm*, que, por meio de seus enunciados fabulísticos difundiram as lendas germânicas pelo mundo afora.

Iniciou a sua carreira literária de forma tardia, em virtude das turbulências e dos augures da Revolução Francesa, sob forte influência de Goethe (1749-1832)⁶² escritor importante para a literatura germânica, o Iluminismo alemão e o Romantismo europeu no final do século XVIII e início do XIX. Recordando que as informações históricas aqui contidas foram retiradas das obras de Alexander (2003) e Osbourne (1991). Dentre as muitas obras de Nodier, destacam-se seus contos que, com um caráter marcadamente sobrenatural, sobrepujavam a realidade da época. Pois, apesar de ser um defensor dos clássicos, ele utilizava muito os romances de proscritos, os contos e lendas de vampiros e bruxas em sua criação literária.

Inserido numa posição privilegiada no Romantismo Francês, como um dos expoentes de sua época, Nodier pôde refletir sobre os novos tipos de gêneros literários insurgentes (considerando a época de 1820 como comparativo de novo e velho). Tendo em conta que, para o autor, existia uma tendência natural para a aparição dos *contes fantastiques* na sociedade pós-revolução.

Dentre a sua vasta produção literária e acadêmica destacam-se as seguintes, por ordem cronológica: *Dissertation sur l'usage des antennes dans les insectes* (1798); *Prophétu contre Albion* (1804); *Dictionnaire des Onomatopéus Françaises* (1808); *Questions de Littérature Légale* (1812); *Napoleón et ses Constitutions* (1815); *Le Vampire* (1820); *Adele* (1820); *Smarra* (1821); **Trilby** (1822); *La Fée aux miettes* (1832); *Le denier banquet des Girondins* (1833); *Notions élémentaires de linguistique* (1834); *La Péninsule, tableau pittoresque* (1835); *La seine et ses bords* (1836-37); *Paris historique* (1837-40); *Les quatre talismans et la légende de Souer Béatrix* (1838); *La neuvaine de la chandeleur et de Lydie* (1839); *Souvenirs et portraits de la Revolution* (1840); e *Franciscus Columna* (1841).

⁶² O alemão **Johann Wolfgang von Goethe** foi um [polímata](#), [autor](#) e [estadista](#) que também fez incursões pelo campo da ciência natural. De sua vasta produção fazem parte: romances, peças de teatro, poemas, escritos autobiográficos, reflexões teóricas nas áreas de arte, literatura e ciências naturais. Além disso, sua correspondência epistolar com pensadores e personalidades da época é grande fonte de pesquisa e análise de seu pensamento.

Analisando os títulos de suas obras, depreende-se que Charles Nodier foi um autor bem versátil que transitava entre a ficção e a política insurgente na cidade-luz pós-revolução. Assim sendo, cabe agora contextualizar o ambiente histórico, sociocultural e econômico em que se encontrava a Paris de 1822, ano da publicação de seu conto *Trilby*.

3.3 Contexto: Numa Aldeia da Escócia

De acordo com Franco e Ferreira (Franco, Neil e Ferreira, Nilce Vieira Campos, 2016, p.269), nesse período – 1789 e 1848 - se estabeleceu o domínio do ocultismo e do sobrenatural. Havia na classe artística um certo fascínio pelo lado obscuro da mente humana, pois depois da Revolução Francesa a igreja católica perdeu sua influência em esconder tais assuntos. Charles Nodier, seguindo essa área de interesse, fez uma associação entre a eclosão do fantástico, em solo francês, com a ruptura histórica presenciada no Romantismo depois de 1789: o *Período da Restauração*.

O período histórico compreendido entre a queda de Napoleão Bonaparte, em 1814, até a Revolução de julho de 1830 é chamado de Restauração Bourbon ou Restauração Francesa. Essa restauração durou desde o dia 06 de abril de 1814 até as revoltas populares da Revolução de julho de 1830, exceto por um período em 1815, conhecido como Governo dos Cem Dias (Hobsbawn,1988).

No prefácio de *Quatre Talismans* (1979), o escritor assinala: “As novelas que conto a mim mesmo antes de contá-las aos outros exercem em meu espírito uma atração que consola, elas desviam meu pensamento dos fatos reais”. (Nodier,1979, p. 719).

Nas ruelas de Paris, predominavam a pobreza e o crime; a expectativa de vida era de pouco mais de 20 anos de idade e uma epidemia de Cólera em 1831 vitimou mais de 18.000 pessoas. Qual seja, a obra literária *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, faz jus ao cenário de embriaguez, exploração laboral e de miséria experienciado pelos parisienses à época.

Como aponta Hobsbawn⁶⁴ (Hobsbawn,1988, p.13-14): tradução nossa “ A grande revolução de 1789 até 1848 foi o triunfo do capitalismo industrial, da classe média ou da sociedade liberal burguesa.” Contudo, as obras artísticas deste período não podiam ser admiradas por todos os cidadãos, tendo em vista que as novas culturas nacionais - derivadas do espírito revolucionário- estavam ainda limitadas a uma minoria de letrados e às classes superiores e médias. Essa regra continha exceções: a ópera italiana, as reproduções gráficas e alguns poemas e canções. A maioria dos habitantes da Europa, assim, não tinha acesso a esse acervo, até o momento em que o nacionalismo de massa ou os movimentos políticos os converteram em símbolos coletivos (Hobsbawn,1981, p.405).

Paris e toda a França viviam um cenário de instabilidade em todas as instâncias: com guerras e privações no ambiente social. Sendo assim, escritores como Nodier tentavam criar uma realidade paralela, um universo mágico em que os leitores pudessem se esconder da cruel e fria realidade miserável que presenciavam nas ruelas. Pois, conforme aponta Eric Hobsbawn (Hobsbawn, 1988, p. 403):

O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é muito obscuro. Entretanto, não há dúvida de que entre 1789 e 1848, a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla. Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a Revolução Industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.

Por exemplo, vários artistas estavam envolvidos com assuntos públicos: Mozart escreveu uma ópera para a maçonaria (A Flauta Mágica de 1790); Beethoven dedicou a Eroica a Napoleão Bonaparte e Goethe foi um homem de estado.

3.3.1 Sinopse: Trilby ou Le Lutin d` Argail

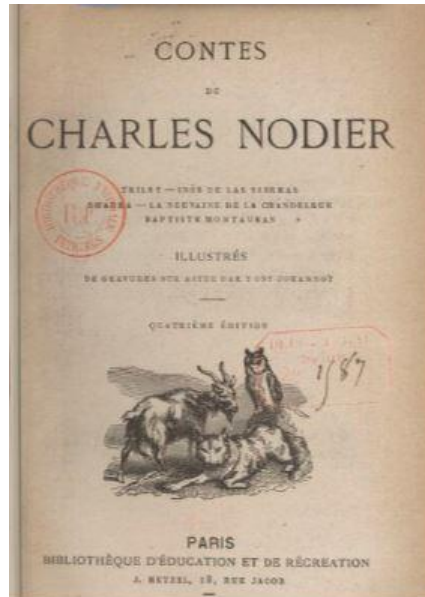
Segundo Nodier⁶⁵ (Nodier, C. Contes, 1961 *apud* Mariz e Oliveira, 2012), “o conto é um sonho e, para ser compreendido, deveria ser lido como tal.” *Trilby* foi publicado pela primeira vez no ano de 1822, na cidade de Paris e, posteriormente, foi incluído junto com outros relatos no volume III da edição *Renduel* das obras completas

⁶⁴ No original: “The great revolution of 1789 to 1848 was a triumph of capitalist industry, of the middle class or bourgeois liberal society.”

⁶⁵ Nodier, C. Contes. Organisée par P.-G. Castex. Paris: Éditions Garnier,1961 *apud* Mariz e Oliveira, 2012.

do autor (vide figura 19). De forma simples, pode ser caracterizado como um relato fantástico sediado nos limites geográficos reais/imaginários escoceses.

Figura 19 – Capa do Contes de Nodier



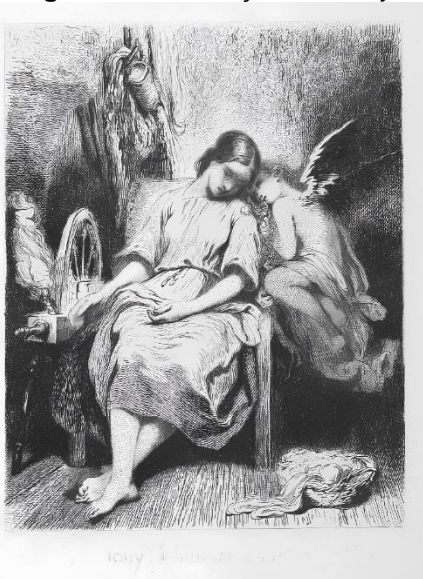
Fonte: Acervo Gallica

Descrição da imagem: Capa do livro Contes de Nodier. Na parte central superior da imagem, em linhas pretas, aparece o título da obra: Contes e, em seguida o nome de Charles Nodier. Abaixo, no centro inferior, está uma imagem de animais em preto e branco: uma coruja, um bode e um gato. Na parte inferior, aparece Paris e a data da publicação.

O original em francês apareceu para o grande público no século XIX, tempo de grandes mudanças políticas e culturais. Ou seja, cabe ressaltar que toda a referência a esta obra aqui neste esboço será advinda de traduções do original para a língua portuguesa – possivelmente realizadas numa época posterior ao tempo de sua concepção. Sendo assim, o intuito deste tópico é mostrar características do trabalho do autor, para uma melhor compreensão de suas criações poéticas.

Abaixo, para um vislumbre visual, apresenta-se um desenho inspirado na estória aqui citada:

Figura 20 – Ilustração de Trilby



Fonte: Tony Johannot. Hetzel, Paris, 1846.

Descrição da imagem: Desenho em preto e branco do conto de Trilby. No centro da imagem, sentada numa cadeira, aparece uma figura em trajes simples adormecida. Ao seu lado está um anjo alado com a cabeça em seu ombro.

Esta é uma das obras mais conhecidas dentre a ampla produção narrativa e contística de Nodier. Destaca-se pela sua rica descrição de personagens e lugares: o que chamou a atenção de diversos outros escritores interessados no universo onírico da fantasia.

Na lista de ilustrações, apresentar-se-ão algumas imagens de uma versão do conto publicada no ano de 1879 que hoje faz parte do acervo da Biblioteca Nacional da França (Biblioteque Nationale de France, Hetzel, Paris, 1879).

A escolha do local do conto deu-se por uma vivência pessoal do criador da narrativa em viagem às terras mágicas e bucólicas da Escócia, que lhe fizeram beber da fonte do rejuvenescimento. Neste local exótico e misterioso Nodier, através das palavras, conseguiu criar um universo irreal nas florestas distantes nórdicas: O Duende de Argail.

Sobre o processo de escolha do local que serviu de cenário, no prefácio de *Trilby*, o autor justifica que (Palacios, 2007. p.2):

Tradução nossa: No primeiro prefácio, ele nos fala de suas impressões na contemplação desta região (terras escocesas), o que o fez reviver em seu coração as ilusões da juventude. Uma das seduções produzidas ao compor o seu relato foi a manifestação do prazer de falar de um país que o encantou e pintar os sentimentos não esquecidos por ele. No segundo prefácio, ele

alude à sinceridade de suas descrições, mesmo sendo estas menos poéticas que a própria natureza.⁶⁶

Por conseguinte, o lugar eleito como cenário é, para o autor, um elemento essencial dela; a atmosfera mágica das florestas escocesas faz parte do conto e do gênero defendido nas páginas poéticas de *Trilby*. Tendo, dessa forma, pistas acerca das possíveis intenções de Nodier nas suas escolhas literárias, a seguir, apresenta-se uma breve sinopse da obra.

Era uma vez numa aldeia da Escócia...

Antes de iniciar tão fantasioso relato, destaca-se que a versão utilizada é uma tradução em espanhol (Giné, e Concepción, 2005, p.29-45) do original em francês.

Tradução nossa: Trilby ou Duende de Argail é a história de um duende de Argail- de nome *Trilby*- que se apaixona por *Jeannie*, uma bela barqueira que confessa a seu marido (*Dougal*) que ele tem um rival: uma criatura mágica que a seduz. *Ronald* (o monge centenário de Balba) pode ajuda-los a desvencilharem-se de Trilby, exorcizando-o, desenterrando-o da cabana de Dougal. E, assim, o monge exorta a entidade a desaparecer para sempre da cabana de Jeannie- e nunca mais retornar a não ser que ela o chamasse. Mas se desobedece a esta ordem e regressasse sem um convite, receberia um castigo eterno.

O duendezinho abandona a cabana deixando Jeannie na mais absoluta tristeza, esta se consola com o canto e sonha com Trilby (em seus sonhos, o duende se transformou em um adolescente de cabelos ruivos- do clã Mac-Farlane). Dougal fica inquieto porque, agora, ele não mais a proteção do duende (que protegia a sua cabana e também a sua pesca) a seu dispor, assim sendo, vai junto com a sua esposa numa peregrinação ao monastério de Balba para recorrer à proteção de seu santo patrono.

Depois de retornar para a casa, enquanto remava pelo lago- com seu espírito predisposto a emoções e ideias maravilhosas, Jeannie avista um viajante fantasma (que é o próprio *Trilby*). O duende cometeu um erro, por natureza, confundindo-se com ela, condenado a não ser livre se ela não confessar seu amor. Jeannie, presa –entre a honra e o dever- a barqueira foge para morrer ao lado da `` árvore `` do santo. O cenário noturno que captura seus últimos momentos parece embrulhado em um *halo* misterioso, semelhante aos

⁶⁶ No original: `` En el primero (prefácio) nos habla de las impresiones recibidas por la contemplación de esta región, que han hecho revivir em su corazón las ilusiones de la juventude. Una de las seducciones producidas al componer el relato fue precisamente la de manifestar el placer de hablar de um país al que amó y pintar sentimientos que no había olvidado. En el segundo prefacio alude a la sinceridade de sus descripciones aun siendo estas menos poéticas que la própria naturaliza. Por consiguiente, el lugar elegido como decorado de su historia supone para el autor um elemento esencial de la misma. ``

mesmos mistérios dos quais ela tinha ouvido falar: os mistérios das bruxas, das fadas, dos mortos- em certas épocas lunares.⁶⁷

Em síntese, trata-se de uma fábula fantástica de amor e morte (tragédia), alojada no mundo dos sonhos – tema recorrente nos escritos de Nodier. Na presente narrativa, aparecem diversos elementos importantes: uma figura sobrenatural da floresta (o duende); uma humana que vive um relacionamento impossível com um ser mágico; um dilema que aflige a protagonista e uma atmosfera de mistério.

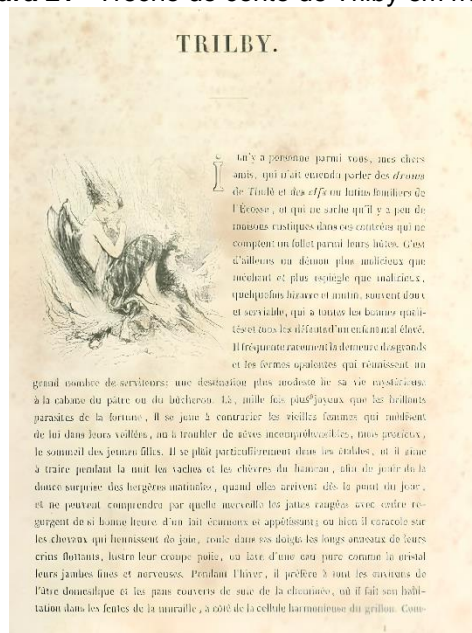
Todos estes pontos, como visto anteriormente, são aspectos importantes para entender a arte e a literatura da época na Europa. Uma dualidade de opostos, de um lado o real humano racional e, de outro o mistério do sobrenatural: duas ordens contraditórias coexistindo num mesmo espaço temporal.

Bessière (Bessière, 1974, p.56-7), nesse sentido, aponta que o olhar de Nodier sempre apontava para certos elementos: o emblema da mulher; do amor e da morte. Ademais a flor- sendo às vezes representada o além-túmulo- sempre aparece ligada à figura feminina humana.

A tradução em espanhol da Imprenta y Papeleria Catalana de Córdoba, ao contrário da versão original em francês, não apresenta os prólogos do autor. Todavia, resguardadas as diferenças ortográficas, esta versão é bem completa (quanto à essência do conto e acontecimentos). Em 42 páginas, em relação ao original, a edição conseguiu respeitar os vocábulos da época e conservou os nomes próprios dos personagens e nomenclaturas dos locais descritos.

⁶⁷ No original: “ **Trilby ou Le lutin d’Argail** es, como refiere el título, la historia de un duendecillo de Argail, de nombre Trilby, que se enamora de Jeannie, la bella barquera, quien le confiesa a Dougal, su marido, que tiene un rival, un demonio que la seduce. Ronald, el monje centenario de Balba puede ayudarles a desembarazarse de Trilby, exorcizándolo, desterrándolo de la cabaña de Dougal. Y así, lo exhorta a que nunca reaparezca en la cabaña a no ser que Jeannie le llame. Mas si sucumbe y regresa recibirá un castigo eterno. El duendecillo abandona la cabaña dejando en la más absoluta de las tristezas a Jeannie, quien, apesadumbrada, se consuela con el canto y sueña con Trilby y en sus sueños el duendecillo se ha transformado en un adolescente de cabellos rubios, del clan de los Mac-Farlane. Dougal está inquieto porque el duendecillo ya no preserva ni su cabaña ni su pesca. Junto con su esposa marcha en peregrinación al monasterio de Balba para recurrir a la protección del santo patrón. Tras el regreso al hogar, mientras remaba por el lago, con su espíritu predispuesto a emociones e ideas maravillosas, se le aparece a Jeannie un «viajero fantasma», que no es otro que Trilby, quien ha errado por la naturaleza, confundiéndose con ella, condenado a no ser libre si ella no confiesa su amor. Atrapada entre el honor y el deber, Jeannie huye para morir al lado del «árbol del santo». El decorado nocturno que recoge sus últimos momentos aparece envuelto en un halo misterioso semejante a esos mismos misterios de los que Jeannie había oído hablar.

Figura 21– Trecho do conto de Trilby em francês



Fonte: Gallica (Acervo)

Descrição da imagem: Página de um livro escrito em francês. Livro em preto e branco com o título de Trilby no centro superior da imagem. No lado esquerdo, na lateral, está um desenho em preto e branco de um duende.

3.4 Les Sylphides e o Conto de Trilby

“But if what interests you are stories of the fantastic, I must warn you that this kind of story demands more art and judgment than is ordinarily imagined.”⁶⁸

Charles Nodier

Na visão de Jacques Barzun, o estilo romântico é (Homans,2010,p.167) “[...] essencialmente uma pose, uma atitude, às vezes uma auto-ilusão, através da qual as pessoas de qualquer período resolvem os dilemas específicos do seu tempo.” Esse estilo literário, em outros termos, é um ponto de encontro entre a obra de 1909 e o conto de autoria de Charles Nodier: as aspirações ideárias de concretização de figuras advindas das lendas europeias transmitidas pela oralidade.

No final do século XVIII, em particular em solo francês, esse pensamento oculto de perpetuação de seres ilusórios e mágicos foi adotado por escritores anti-iluminismo. Diversos pontos aproximam o Romantismo das obras acima citadas, ou

⁶⁸ Tradução nossa: “Mas se o que te interessa são histórias do fantástico, eu tenho que te alertar que este tipo de história demanda mais arte e julgamento do que ordinariamente se imagina.”

seja, pode-se dizer que os princípios deste estilo artístico são pontos comuns em ambas as obras: a valorização da figura feminina (na peça de Fokine, por exemplo, apenas aparece uma figura masculina em meio às sílfides); manutenção da fragilidade feminina (em Nodier, a mulher que se encanta pelo duende) e a presença da floresta mágica como cenário encantado.

Existe algo – uma característica - que liga as duas criações artísticas aqui analisadas, qual seja, o interesse de ambos os criadores de valorizar e restaurar as tradições literárias e artísticas de seu povo. Fokine, na mesma direção que Charles Nodier, era um estudioso e entusiasta da cultura popular: o criador de *Les Sylphides* se interessava pela música popular russa e acreditava que as canções tradicionais deveriam ser publicizadas pelo movimento.

Isto posto, pode-se concluir que Fokine e Nodier, enquanto artistas europeus - com questões políticas em seus países- deram uma forma concreta às suas mais profundas aspirações criativas: **o resgate de uma literatura mágica capaz de contribuir para um movimento de transformação no modo de ver o patrimônio imaterial europeu.** Destaca-se aqui que, apesar de Nodier ter se baseado em um ambiente escocês, ele entendia- segundo o material estudado- que a tradição francesa também estava representada na figura mística de seu conto: afinal, em toda a Europa existiam lendas sobre criaturas mágicas da floresta⁶⁹.

Enfim, Michel Fokine, com o intento de resgatar um passado idealizado de sonho e fantasia, decidiu criar uma versão da obra de Adolphe Nourrit: a imortalidade apareceu como um mecanismo artístico de criação de peças românticas baseadas em histórias de um pretérito esquecido.

4.1909-1832-1822: Fokine, Nourrit e Nodier

... PARA QUE O VERSO SE TORNASSE MOVIMENTO...

*“Of all Wonders that the world had to offer,
only art promised immortality.”⁷⁰*

Sergei Diaghilev

⁶⁹ Exemplos destas lendas francesas: Licantropos (Gilles Garnier), as Gárgulas, a Tarasque e etc...

⁷⁰ Tradução nossa: “ De todas as maravilhas que o mundo pode oferecer, a única que promete a imortalidade é a arte.”

Para se estabelecer uma conexão direta entre **Fokine – Nourrit – Nodier** será delineada uma linha de pensamento/inspiração presente nas 03 obras: *O Conto de Trilby* de 1822, o *La Sylphide* de 1832 e o *Les Sylphides* de 1909.

A priori, sobre a natureza das peças destacadas, a primeira trata-se de uma obra da literatura romântica e as demais são Balés de Repertório. Mesmo com diferentes essências, existem pontos em comum entre elas. O primeiro consiste na utilização de figuras pertencentes ao universo folclórico europeu: o Duende e a Sílfide. O segundo foi a *manutenção dos ideais românticos* e, o terceiro, é a *presença da fragilidade da figura humana* frente às criaturas místicas da natureza. Regressemos, com Homans (2017, p.186) , ao ambiente em que se construiu a obra que deu origem ao clássico do ano de 1909⁷¹:

O cenário escocês contribuíra para o espírito romântico: na imaginação francesa do início do século XIX, as terras altas da Escócia representavam um povo orgulhoso que reivindicava uma vida nacional distinta de um despótico inglês. Os antigos textos gálicos de Ossian tinham sido traduzidos e eram muito admirados.

As florestas escocesas, para a autora, eram tidas como locais misteriosos e repletos de criaturas para os franceses como o tenor *Adolphe Nourrit*. James, o seu protagonista (*La Sílfide*⁷²) era um poeta do povo em busca de nobres ideais. Este representava bem uma figura ao estilo de Ossian (inclusive vestia um *kilt*- roupa típica escocesa). O cenário escolhido para ambientar as histórias, num estudo de intencionalidades, é uma pista importante no caminho para o entendimento das motivações dos criadores das tramas. Pois, partindo de um processo de escolha de localidades, entende-se que as florestas nórdicas geravam na época (1800) um certo fascínio nos artistas e escritores românticos.

Além da origem escocesa nas obras de *Nodier* e *Nourrit*, cabe pontuar que estes conviveram no mesmo ambiente artístico dado que, de acordo com Homans (Homans, Jennifer. 2010.p.184-185):

Nos anos 20, Nodier foi o anfitrião de um influente salão literário que reunia artistas que partilhavam do seu forte pessimismo e sensação de esgotamento

⁷¹ Homans, Jennifer. Os anjos de Apolo: uma história do ballet. Biblioteca Nacional de Portugal.1948.Tradução: Jaime Araújo.2010.p 186.

⁷² Sinopse: James se apaixona pela sílfide, mas este é um amor impossível; ele abandona a sua noiva humana Effie e corre atrás do espírito do ar; ele vai numa feiticeira que lhe dá um lenço mágico: quando ele a captura (a sílfide) e lhe coloca o lenço, ela perde as suas asas e morre; James vê Effie se casar com outro e desfalece. Homans, Jennifer. Os anjos de Apolo: uma história do ballet.

cultural (desencantamento com o mundo, segundo Balzac). Do grupo, faziam parte muitos escritores que influenciaram ou amaram o ballet: Hugo e Lamartine; François Adolphe Loive-Weimas; Gautier; Heine e também o cantor Nourrit estava nesse grupo.

Analisando a obra de 1832, percebe-se que *La Sylfide* - na visão de Jennifer Homans (Homans, 2010,p.185)- ``[...] foi beber diretamente ao poço desses sentimentos desalentados nos idealistas e tingidos de nostalgia´´. Qual seja, era uma tradução do desencanto da geração pós-revolucionária pois Nourrit, com a sua hábil capacidade artística, logrou êxito em juntar diversos sentimentos e pensamentos com dança: melancolia, ideais espirituais, desejo reprimido, fantasia de evasão e repulsa às convenções mundanas.

James, um homem fraco movido por suas paixões, era uma presa fácil para os encantos de uma criatura mágica. Um dia, ele encontra uma sedutora e livre sílfide e, por causa desse episódio, abandona a sua noiva Effie. Assim, o enredo de Nourrit bebeu da mesma fonte histórica milenar de que Nodier: a superstição popular (Homans, 2010, p.187):

A imagem da sylphide, porém, tinha outras origens. Não era uma invenção de Nourrit, Nodier ou Taglioni. As sílfides pertenciam a uma antiga tradição de magia e superstições ocultas, parte do mundo dos merveilleux que inspirava os mestres de ballet desde os séculos XVI e XVII. Era uma tradição oral e popular, em finais do século XVII, o abade (ocultista) francês Montfaucon de Villar escrevera um livro pormenorizando algumas das suas crenças mais generalizadas. O mundo, escreveu ele, continha 04 elementos básicos- ar, terra, água e fogo- e cada elemento tinha um gênio correspondente: silfos, gnomos, ondinas e salamandras, respectivamente. Os silfos e as sílfides, explicava, eram feitos de puros átomos de ar, mas mortais; os elementos de que eram compostos podiam decompor-se. Eram menos do que anjos mas mais do que homens.

Adicione-se a isto que, juntamente com o contexto de resgate de tradições, o referido escritor e o tenor Nourrit também estavam imbuídos do espírito do romantismo francês. Decerto, depois de um período de crise econômica e social, era natural uma inclinação para um fortalecimento de um ideal nacionalista nas obras pós- revoluções. Então, acerca da relação entre as obras de 1832 e de 1822 para Homans (Homans,2010,p.183):

A ligação entre *La Sylphide* e Charles Nodier era significativa e vital, pois ele remetia para um ramo peculiar do romantismo francês. O pai de Nodier fora um jacobino ferrenho e durante o terror, Nodier com 14 anos, assistiu a execuções sangrentas que, mais tarde o encheram de horror e repugnâncias. Quando era jovem ele sentiu-se atraído pelo carismático Napoleão, embora também desprezasse a tendência tirânica do imperador (e foi preso em 1802 por escrever um poema antibonapartista).[...] Profundamente desiludido com o que considerava ser a decadência do seu tempo e atormentado pela

ansiedade e depressão, Nodier mergulhou na fantasia, no misticismo e nas artes ocultas. Escreveu sobre o sono, o suicídio e a loucura; sobre fantasmas, pesadelos e estados de êxtase induzidos pelo ópio. Para ele, a imaginação não era apenas uma ferramenta artística prometia a redenção, mesmo que breve, das profundas decepções da política.

Em meio a uma realidade sangrenta e cruel, o jovem Adolphe Nourrit, nas páginas mágicas e míticas de Charles Nodier encontrou uma inspiração e também um caminho para um jardim secreto: a floresta encantada materializada em 1832.

Além de buscar uma realidade paralela, os artistas levaram para a cena e para o acervo artístico temas novos, qual seja, outros assuntos passaram a fazer parte da discussão da arte como o sobrenatural. Sobre *La Sylphide* de Nourrit, cabe destacar o seu aspecto inovador pois, conforme os apontamentos do livro *Os Anjos de Apolo* (Homans, 2010.p.201):

La Sylphide e *Giselle* foram os primeiros bailados modernos: achamos que os conhecemos porque continuam a ser representados, embora em versões muito alteradas, mas a sua importância não se resume a isso. Os românticos franceses inventaram o ballet tal como o conhecemos hoje: quebraram o domínio que o texto, a pantomima e o ballet narrativo exerciam sobre a dança e alteraram o eixo da arte- esta deixou de girar apenas em torno dos homens, do poder e dos modos aristocráticos; dos deuses clássicos e actos heroicos; ou dos pitorescos e antiquados eventos e aventuras da aldeia. Em vez disso, era uma arte de mulheres empenhadas em registrar os nebulosos mundos interiores dos sonhos e da imaginação.

Isto posto, encontram-se alguns pontos em comum entre a obra de 1832 e a peça de Nodier: a promessa condicional de um paraíso elísio de felicidade e amor verdadeiro; a impossibilidade de se chegar a este local; a figura idealizada e transcendental como protagonista da história (duende ou sílfide); o desejo de elevação do ser humano e desejos secretos do indivíduo; a tragédia; a interface entre o texto literário e o enredo e, por fim, o cenário desconhecido de terras distantes.

Em suma, segundo Homans (2010, p.218) na comparação de *La Sylphide* e a obra literária de Trilby, é importante ressaltar que:

Na versão parisiense de *La Sylphide* de Nourrit, a sílfide é tudo: ela é a encarnação da beleza e do desejo, uma visão irresistível, e a fonte da poesia e da arte. O seu abrigo na floresta escocesa é a apoteose do apelo romântico, um domínio de amor puro e imaginação livre. O lar familiar, pelo contrário, é um mero entrave, um obstáculo às ardentes aspirações de James. No fim, ele é condenado e ela morre, mas o sonho, a ânsia e o desejo intenso valem o castigo.

Em resumo, o conto de 1822 e o balé de 1832 se conectam por representarem: uma trama imaginária em paisagens nórdicas; personagens mágicos numa atmosfera onírica; o amor idealizado e, por fim, o inevitável final do protagonista humano.

Deixando o brilhante Nodier, passemos ao estudo da relação existente entre seu amigo Adolphe Nourrit e Michel Fokine: um cantor de ópera e um exímio coreógrafo e dançarino. Ambos, dadas as diferenças de pensamento e experiências vividas, apresentaram obras coreográficas similares nos seguintes aspectos: o protagonismo feminino e a valorização do ideal romântico; o uso de uma criatura mística: a sílfide; o foco na expressividade e fluidez dos movimentos; a inspiração em lendas escocesas; a conservação de uma atmosfera onírica e o desejo do indivíduo de alcançar um amor impossível.

Apesar de tantas semelhanças, é importante pontuar diferenças entre as duas peças: Fokine optou por criar um balé não-narrativo e de apenas 01 ato; já Nourrit fez um balé narrativo completo. Ademais, a música de Chopin é o fio condutor e motor da obra de 1909, ou seja, em 1832 a trilha musical não era o foco, mas um acompanhamento para a dança.

Um detalhe importante no entendimento da diferença entre as obras mencionadas é a mudança no título: *La Sylphide* passou a ser *Les Sylphides* em 1909. Esta modificação, de acordo com os princípios coreográficos de Fokine, coaduna-se com a valorização das danças de grupo.

Em resumo, os dois artistas tema deste capítulo inspiraram-se no antecessor para, assim, criarem obras baseadas numa mesma ideia romântica e de imaginação. Seus destinos foram submetidos a fatos que, coincidentemente, os levaram a encontrar na arte a maneira de expressar suas visões de mundo.

5. CONCLUSÃO

Um amor impossível entre uma criatura da floresta e um imperfeito e simples humano: o conto de 1822 e os balés de 1832 e de 1909 apresentam, após o estudo realizado, uma ligação dorsal entre si, qual seja, a fragilidade humana.

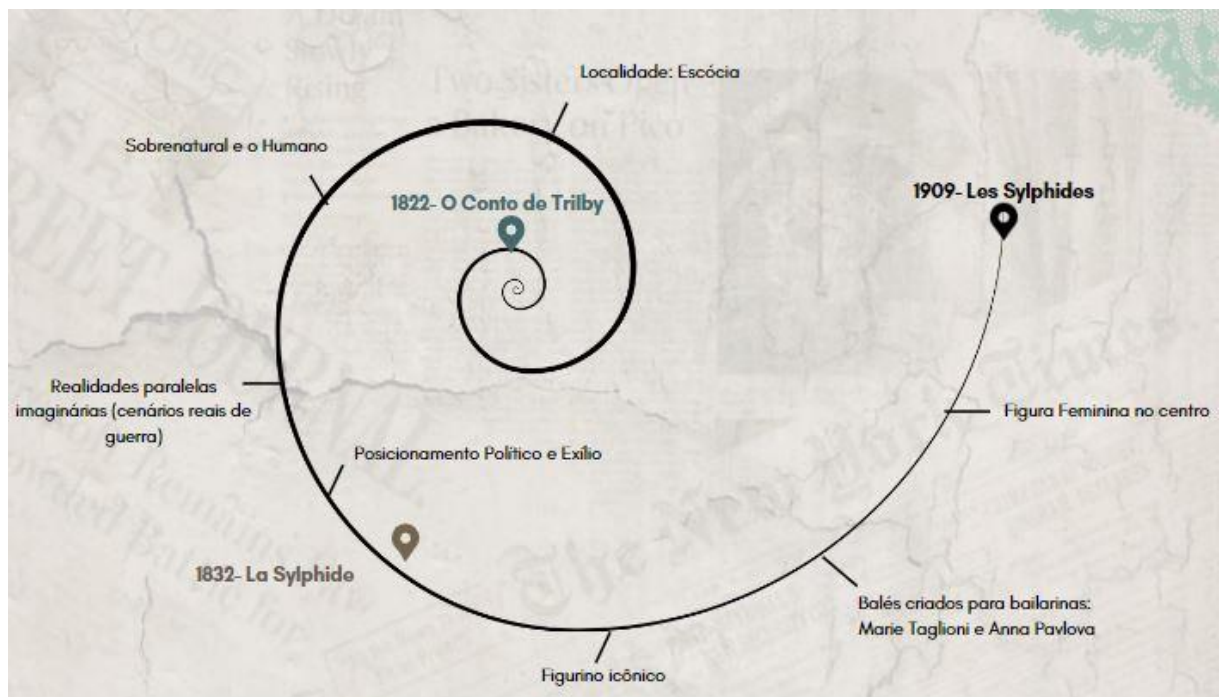
Esta conclusão faz-se com base na presença de diversos elementos nas obras analisadas no presente momento, assim sendo, existem vestígios de uma temática existente em todos os trabalhos citados. Este tema é a espantosa instabilidade do ser humano frente ao poder absoluto da natureza (simbolizada por criaturas místicas).

A intenção de resgatar lendas e estórias antigas, por sua vez, também pode ser uma característica comum entre as peças em questão. Ademais, dois dos autores conviviam num mesmo círculo social, fato este que evidencia uma certa convergência de pensamentos e intencionalidades no criar em arte.

Conclui-se que, dentro de um mesmo universo criativo, Fokine, Nourrit e Nodier conversam entre si e apresentam estórias similares: a figura mágica da floresta (duende ou sílfide) seduz o ser humano e desperta neste os sentimentos guardados em seu âmago. Pois, os acontecimentos históricos sangrentos vivenciados por estes os influenciaram a criarem realidades paralelas imaginárias para lidarem com a cruel cena europeia em que estavam inseridos.

A importância em traçar um paralelo entre obras artísticas, assim, consiste numa tentativa de conferir à dança um patamar sublime na seara didática e acadêmica: uma ferramenta potente na busca por traduzir realidades históricas e sociais. Pois, por vezes, é essencial lembrar que o movimento conta a história da humanidade tal qual os livros literários e os quadros famosos.

Abaixo está uma espiral feita a partir das observações das ligações possíveis entre as obras estudadas no estudo.



Como desdobramentos futuros da pesquisa, pretende-se elaborar um artigo a partir do capítulo final deste estudo e realizar um aprofundamento da questão da personagem sílfide ao longo da história da Dança Clássica.

O elemento ar- trazido na introdução- que compõe a essência da Sílfide, é o ponto que conecta três criações artísticas humanas baseadas na relação entre o ser humano e uma criatura sobrenatural da floresta.

Em suma, a valorização da figura feminina, a busca pelo sobrenatural e o fascínio pela admirada tragédia grega são pontos vistos nos constructos analisados nas páginas anteriores. Nodier trouxe um duende, Nourrit uma sílfide e Fokine uma legião delas: todos trouxeram para os espectadores da época e atuais um mundo imaginário em que as mazelas humanas são belas e inspiradoras.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Robert. **Re-Writing the French Revolutionary Tradition: Liberal Opposition and The Fall of the Bourbon Monarchy**. United States. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
- BAUER, Elaine Louise. **The Reformatory and Choreographic Contributions of Michel Fokine**. United States.Indiana: Butler University Library: 1971. p.01,03,14,30-21.
- BEAUMONT, Cyril. **Ballet Design: past and present**. London: Hazell, Watson e Viney: 1946. O livro do ballet: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX. Tradução de João Henrique. P.85.
- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse,1974. p.56-7 *apud* CAMARANI; Marques. **O fantástico de Charles Nodier: lenda e mito**.São Paulo: Revista Texto Poético, Vol.11. 1ª edição.2013. p.146.
- BIBLIOTHEQUE NATIONALE FRANCE.**Archives BNF**.Disponível em: <https://www.bnf.fr/fr>. Acesso em 07/06/2024.
- BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.p.199-200.
- BRANDINO, Luiza.**Victor Hugo**. Brasil Escola, 2022 Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/literatura/victor-hugo.htm>. Acesso em 16 de Outubro de 2023.
- CAMARANI, Ana Luiza e MARQUES, Paulo Sérgio. **O fantástico de Charles Nodier: lenda e mito**. São Paulo: Revista Texto Poético. Vol.nº1.2013.p.139-166.
- CAMINADA, Eliana. **Considerações acerca de Les Sylphides e Giselle**. São Paulo Companhia de Dança, 2021. Disponível em: <http://www.spcd.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Olhares-Eliana-Caminada.pdf>. Acesso em 03/04/2024 às 10:00.
- CHARLE, Christophe. **As evoluções do público de teatro na França e na Paris do século XIX: um ensaio de abordagem indireta**. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Piauí,v.8. n.1. Janeiro/ Junho,2019. p.219.
- COOPER, Michael. **Mystery of the Missing Music**. The New York Times, 2013.Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/08/28/arts/music/benjamin-brittens-lost-score-for-les-sylphides.html>. Acesso em 14/09/24.
- TEEUWISSEN, Jon. **Ballets Blancs: shades, shadows and spirits**. Detroit Opera Ballet. July, 2020. Disponível em: www.detroitopera.org/ballets-blancs-shades-shadows-and-spirits. Acesso em Julho de 2024.

EDGEcombe, Rodney Stenning. **The Mountain Sylph: A Forgotten Exemplar of English Romantic Opera**. *The Opera Quarterly*, v. 18, n.1, Editora Oxford University Press. 2022. p.26-39.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 7ªed, 2011. p.60,84 e 105.

FORTIN, S.; GOSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Rio Grande do Norte, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014.

FRANCIS, Gadon and MILLORD, Robert. **Dictionary of Modern Ballet**. New York: Tudor Publishing. 1959. p.148.

FRANCO, Neil e FERREIRA, Nice Vieira. Evolução da Dança no contexto histórico: aproximações iniciais com o tema. *Repertório*, Salvador, nº26, p.266-272, 2016. p. 269.

FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e História: o exemplo de Victor Hugo*. *Revista Língua e Literatura*, USP/ São Paulo, Vol. 15, 1986, p.119.

GEBELT, Tamara Lee. "The Evolution of the Romantic Ballet: The Libretti and Enchanter Characters of Selected Romantic Ballets From the 1830s Through the 1890s". *LSU Digital Commons*, United States, 1995.

GINÉ, Marta e CONCEPCION, Palacios. **Traducciones de obras de Charles Nodier**. Barcelona: PPU, 2005, p.29-45.

GUEST, Ivor. **The Romantic Ballet in Paris**. London: Dance Brooks Ltd. 1980. p.75.

HOBSBAWN, Eric. **The Age of Revolution: 1789-1848**. London: London Cardinal. 1988 p.13-14.

HOBSBAWN, Eric J. **A Era das Revoluções: 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra. 1981 p.405.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet**. Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal. 1948. Tradução: Jaime Araújo. 2010. p.167,186,335; 336-339.

HORWITZ, Dawnlile. *Michel Fokine in America, 1919-1942*. New York University. 1982. p.01,02 e 03.

BEALES, Jon. "**La Sylphide**". *Ballet Encyclopedia. The Ballet*. 2009. Disponível em: <https://www.the-ballet.com/sylphide.php>. Acesso em julho de 2024.

LOZYNSKY, Artem. *Orientalism and the Ballets Russes. Situations*. Yonsei University. Seoul, v.01, 2007. p.82.

MACNUTT, Richard. "Libretto". *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Stanley Sadie, 1992.

MARIZ, Josilene Pinheiro e OLIVEIRA, Maria Angélica. Os labirintos oníricos em um conto fantástico de Charles Nodier. XIII Encontro da ABRALIC, UEPB/UFCG, Campina Grande, Outbro, 2012. p.02.

MICHAUD, Guy; TIEGHEM, Philippe Van. **Le Romantisme**. Paris: Hachette, 1952.

MINDLIN, José. **Uma vida entre livros: reencontros com o tempo**. São Paulo: EDUSP, 1997.

MONTEIRO, George Ricardo Carvalho. **O traje de cena da Sílfide do balé La Sylphide de Taglioni e Pierre Lacotte: um estudo dos aspectos formais do design e das técnicas de construção**. 2019. p.116, 124-127. Tese de Doutorado. USP, São Paulo, 2019.

NAPOLEÃO BONAPARTE. In: História Luso. Brasil: História Luso, 2020. Disponível em: <http://historialuso.an.gov.br/glossario/index.php/verbetes/9-verbetes-iniciados-em-b/198-bonaparte-napoleao-1769-1821>.

NODIER, Charles. **Contes de Charles Nodier**. Trilby. Inès de Las Sierras. Smarra. La neuvaine de la Chandeleur. Paris: Hetzel, 1879. Bibliothèque Nationale de France.

Nodier, Ch. Contes. Ouvrage organisé et présenté par Pierre-Georges Castex. Paris: Garnier, 1961. Apud HOFER, H. **Le(s) livre(s) de/chez Charles Nodier**. Paris: Revue du Dix-Neuvième Siècle, v. 14, p. 27-34, 1984.

NODIER, Charles. **Du fantástico em litterature**. In: JUI, Hubert. Paris: Seghers, 1970. p.119-138.

NODIER, Charles. **Contes**. Organisée par P.-G. Castex. Paris: Éditions Garnier, 1961 *apud* Mariz; Oliveira, 2012. p.02

OSBOURNE, Jane. **An investigation of the romantic ballet in its sociocultural context in Paris and London: 1830 to 1850**. 1991. Masters of Arts. Rhodes University, United States. p.02-29, 55.

PALACIOS, Concepción. **Trilby o El duende de Argail, de Charles Nodier**, en la traducción anónima de la Imprenta e Papelería Catalana de Córdoba. Córdoba: 2006, p.02

PALACIOS, Concepción. **Una historia de Nodier**, la Historia de Helena Gillet. Córdoba: 2007, Anales de Filología Francesa p.15, 221-239

PILOWMAN, Max. **William Blake Poems and Prophecies**. London: Everyman's Library. 1959. p.11

RIBEIRO, Rosália Cristina Costa. O papel da espacialidade em Quatrevingt-treize de Victor Hugo: um romance histórico à espreita dos espaços monárquicos e revolucionários. UNESP, São Paulo, Araraquara, 2007, p.14, 18 e 20

SOROCHINA, Elena. Sylphs and Sylphides on the border. The Oxford Research Center in the Humanities, London, 2018, p.01

SPENCER, Paul. Ed, **Society and The Dance Great Britain**. Paris: Cambridge University Press. 1985,p.38

TARUSKIN, Richard. **Stravinsky and the Russian Traditions**. Oxford:Oxford University Press, London, 1996, p.546-547

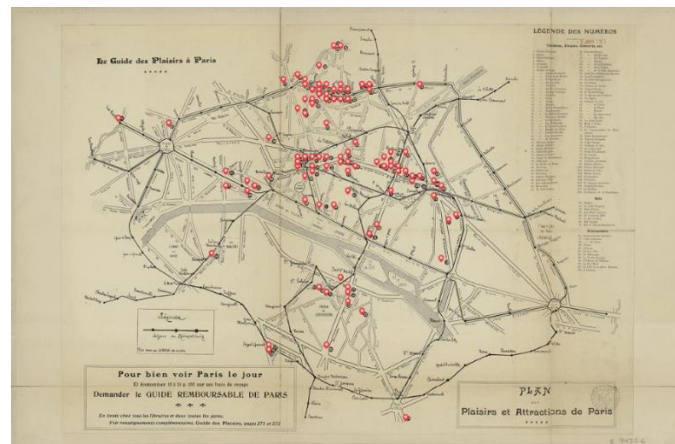
VERWER, Hans. **Guide to the Ballet**. Traduzido por Henry Mills. Estados Unidos:Barnes and Noble, 1963,p.82.

WALKER, Evan. "**Nourrit, Adolphe**" in **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan, 1992.

ANEXO A — ÁLBUM DE IMAGENS

*A numeração deste tópico seguirá a ordem crescente a partir da última figura apresentada neste trabalho.

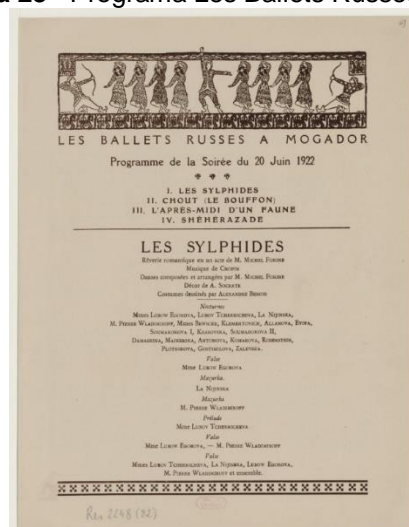
Figura 22– Mapa da cidade de Paris- 1909



Fonte: Le Guide des Plaisirs à Paris 1909. Conexão Paris⁷³.

Descrição da imagem: Desenho de um mapa em preto, branco e com pontos em vermelho da cidade de Paris. No centro da imagem, está um desenho de estradas e linhas com pontos vermelhos indicando lugares. No canto superior esquerdo da imagem, aparece o título *Guide des Plaisirs à Paris*.

Figura 23– Programa Les Ballets Russes (1922)

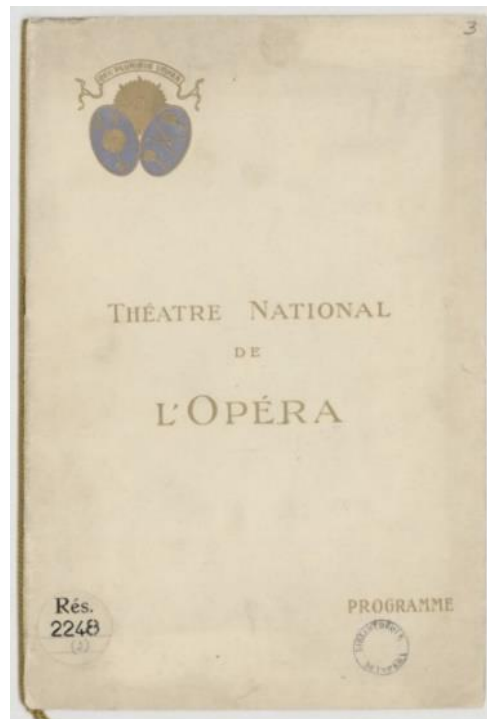


⁷³ Le Guide des Plaisirs à Paris 1909. Conexão Paris. Disponível em: <https://www.conexaoparis.com.br/paris-na-belle-epoque-o-guia-de-1909/>.

Fonte: Gallica arquivos (bnf)⁷⁴

Descrição da imagem: Capa do programa do Les Ballet Russes de 1922 em preto e branco. Na parte superior da imagem, aparecem figuras em poses de dança. Abaixo delas, em letras grandes aparece o título: Les Ballets Russes a Morgador e a data 20 Jun 1922.

Figura 24– Programa Ópera Nacional de Paris- 19/06/1909



Fonte: BNF-Gallica Archives⁷⁵

Descrição da imagem: Programa da Ópera de Paris. Capa em branco, preto e azul com, no centro da imagem em letras douradas, o título Theatre National de Opera.

⁷⁴ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415162b>

⁷⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150991?rk=107296;4>. Acesso em 10/04/24 às 10:00.

Figura 25– Cartaz de Marie Taglioni em La Sylphide- Henri Rosellen



Fonte: Harvard Theatre Collection, Harvard University⁷⁶

Descrição da imagem: Cartaz em preto, branco e bege de Marie Taglioni como La Sylphide. No centro da imagem, dentro de uma moldura bege, está a bailarina com vestido branco, coroa de flores no cabelo, asas e descalça. No canto superior, aparece a inscrição La Taglioni em cima da cabeça da bailarina. Abaixo da figura, aparece o nome de Henri Rosellen, o autor da obra em letras maiúsculas.

Figura 26– Fotografia da Ópera de Paris- Séc. XIX



Fonte: Gallica acervo- Journal de l'ópera de paris

Descrição da imagem: Fotografia em preto e branco do prédio da Opera de Paris. No centro da imagem está o prédio branco com muitas janelas retangulares e com estátuas cinzas no topo. Na frente do prédio, com roupas formais, aparecem pessoas na rua.

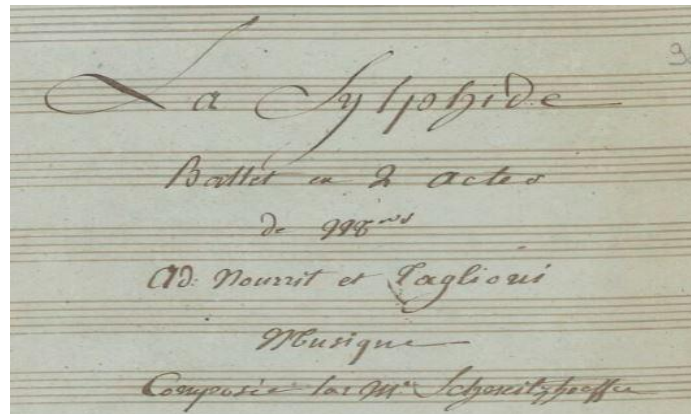
⁷⁶Disponível

https://digitalcollections.library.harvard.edu/catalog/990131303280203941_FHCL.HOUGH:2999704.

Acesso em 03/04/2024.

em:

Figura 27- Partitura La Sylphide- Nourrit



Fonte: Gallica Arquivos (bnf)

Descrição da imagem: Capa da partitura de La Sylphide de Nourrit. Papel em preto e branco com letras garrafais do título La Sylphide na parte superior da imagem. Abaixo do título principal, em letras menores, aparece o título *Ballet 2 actos*, o nome de *Nourrit* e *Musique*.

Figura 28- Partitura La Sylphide- Nourrit

Fonte: Gallica arquivos (bnf)

Descrição da imagem: Página da partitura de La Sylphide de Nourrit. Papel em preto e branco com letras garrafais do título *Ouverture* e *Introduction* na parte superior da imagem. Abaixo do título principal, em letras menores, aparece o título *Presto* e uma lista de instrumentos no lado esquerdo da imagem.

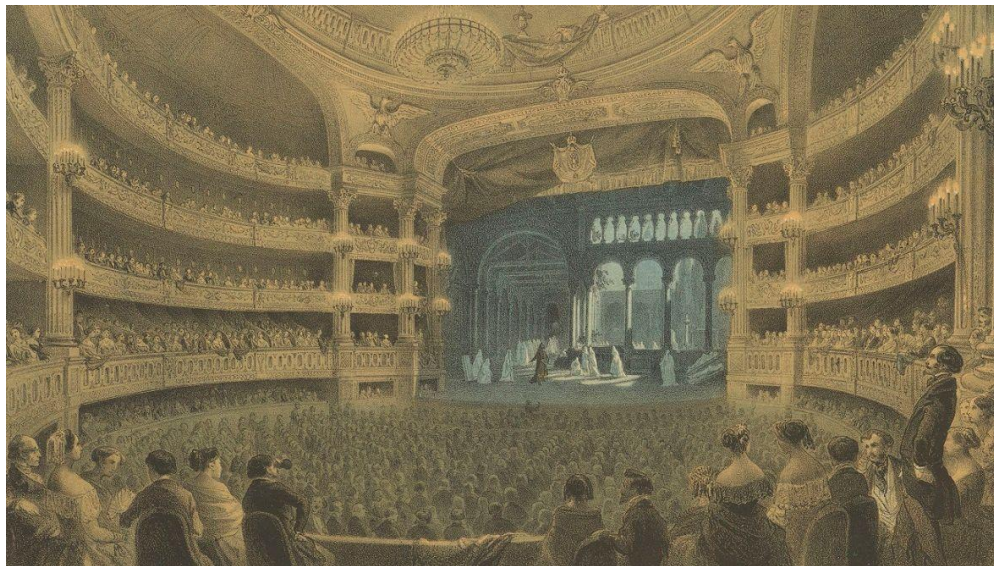
Figura 29- Desenho do cenário de Ciceri- Ato II de La Sylphide



Fonte: Buttura (1832)

Descrição da imagem: Desenho em preto e branco do cenário de Pierre Ciceri para La Sylphide de 1832. No centro da imagem, entre árvores numa floresta, aparece um clarão com grama curta e, na frente, aparece duas personagens.

Figura 30- Desenho da Salle le Peletier



Fonte: Archives Opera de Paris

Descrição da imagem: Desenho colorido da Salle Le Peletier. No centro da imagem, aparece um palco dentro de teatro lotado de pessoas com um lustre magistral no meio superior da figura. Nas laterais, em galerias aparecem pessoas olhando para o palco.

