

Jaques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro¹

CERBINO, Beatriz
cerbino@uol.com.br
Doutora em História/UFF
UniverCidade – Licenciatura em dança / Rio de Janeiro

Palavras-chave: História do jornalismo; Jaques Corseuil; Crítica de dança.

Para situar o tema

A primeira temporada oficial do Corpo de Baile do Theatro Municipal, hoje Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorreu em 1939, três anos depois de ter sido oficializado. Fundado por Maria Olenewa² (1896-1965), bailarina russa naturalizada brasileira, a primeira companhia estável de balé do Brasil surgiu dez anos depois da criação, também por iniciativa da bailarina, da primeira escola oficial de dança, a Escola de Bailados, atualmente Escola Estadual de Dança Maria Olenewa.³ A fundação da escola e, posteriormente, do corpo de baile podem ser apontados como marcos para a produção de uma crítica de dança, já que foi a partir desses que as temporadas de balé alcançaram continuidade e puderam, assim, ser analisadas. Certamente a passagem de artistas e companhias internacionais também foi alvo desses críticos, mas não havia nessas temporadas uma idéia de permanência.

Havia na imprensa carioca, nesse período, críticos que, além de escrever sobre música, artes plásticas e teatro, suas principais funções, também produziam textos sobre dança: Mário Nunes (1886-1968), do *Jornal do Brasil*, JIC, do *Correio da Manhã*, Mário Domingues, do *Correio da Noite*, D'Or, do *Diário de Notícias*, H.C., de *O Globo*, A.M., do *Jornal do Comércio*, Grock, da revista *O Cruzeiro*, e Ruben Navarra, do jornal *A Manhã*, entre outros. Em São Paulo, é importante mencionar Nicanor Miranda, que, na década de 1940, também escreveu sobre algumas temporadas de balé do Rio de Janeiro. Esses profissionais, mesmo que não fossem especificamente da área

¹ Esse texto é uma parte, com algumas modificações, de minha tese, *Cenários cariocas*. O Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno, apresentada no Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, em 2007.

² Bailarina, coreógrafa e mestra, Olenewa foi primeira-bailarina nas companhias de Anna Pavlova (1881-1931) e de Léonid Massine (1895-1979), radicando-se no Brasil a partir de 1926. Para informações consulte-se PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

³ Para um aprofundamento do processo de criação da Escola de Bailados e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro consulte-se PAVLOVA, Adriana. *ibid.*, PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

da dança, tiveram uma atuação fundamental para estabelecer um diálogo com o público sobre as coreografias e espetáculos apresentados, operando tanto na formação dessa platéia, quanto na afirmação do próprio balé no Brasil.⁴ É nesse contexto que a atuação de Jaques Corseuil (1913-2000), um dos primeiros críticos especializados no assunto, deve ser compreendida.

É preciso deixar claro que não se trata de apresentar a produção de Corseuil – suas matérias e críticas para jornais e revistas –, e aqui apenas uma pequena parte, sem localizá-la historicamente, o que seria adotar uma perspectiva redutora. Por outro lado, seria igualmente simplificador aproximar-se desses textos entendendo-os como produtos fechados em si mesmos. O caminho adotado, portanto, foi perceber os textos de Jaques Corseuil como uma narrativa construída ao longo do tempo, nos interstícios da elaboração dessa escrita não com o passado, mas com o presente, e, por isso, em processo constante de configuração. Há, portanto, uma aproximação com a história cultural, em especial aquela defendida por Roger Chartier, e que perpassa essa comunicação.

A tradição do balé e a modernização da cidade

Para que o papel desempenhado por Corseuil possa ser melhor entendido, é importante perceber que o movimento de oficialização e manutenção de um grupo oficial de balé, arte tida como tradicional, ocorreu no momento que o país buscava modernizar-se.⁵

Na passagem da década de 1930 para 1940, e, principalmente, ao longo dessa, implementaram-se políticas e projetos que visavam o desenvolvimento econômico e a modernização do Brasil. Ações que não estavam desconectadas das profundas transformações em curso no mundo. Diferentes setores da sociedade brasileira se modificaram, apoiados principalmente na acelerada urbanização, na ampliação e na diversificação industrial do país. Ao mesmo tempo, houve um significativo crescimento populacional, em especial nos grandes centros urbanos, assim como o incremento do setor terciário e a diminuição da participação do setor agrário na produção econômica

⁴ Esse processo de interlocução entre a platéia e a obra já ocorria no século XIX, especialmente em Paris, no período romântico do balé, com o poeta Théophile Gautier (1811-1872), que escreveu críticas de dança. PEREIRA, Roberto. *Ibid.*, p. 124.

⁵ A articulação entre a tradição, modernidade e modernismo no balé foi discutida com maior acuidade em minha tese de doutorado *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*, Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2007.

interna do país. Em consonância com a construção da imagem de uma nação moderna, houve também a constituição de uma cidade moderna.⁶

O cenário urbano conquistou uma importância cada vez maior na vida econômica e social brasileira, como o lugar de investimentos da indústria de transformação e de lazer, com a criação das companhias cinematográficas da Atlântida, em 1941, e da Vera Cruz, em 1949. A cidade do Rio de Janeiro, como centro político e cultural do país, tornou-se ainda mais cosmopolita, favorecendo a expansão do mercado consumidor.⁷ A quantidade de cassinos aumentou, com uma intensa rotatividade de shows e produções artísticas, além disso, espalhados pela cidade encontravam-se cerca de cinquenta cinemas, enquanto o número de teatros igualmente crescia, com vários espetáculos em cartaz.

Concomitante à modernização industrial se deu uma modificação de hábitos e formas de viver da elite urbana. Tratava-se, contudo, de uma sociedade que guardava marcas e hierarquias arraigadas, isto é, o país e a cidade que se reinventavam mantinham, ainda, antigos elementos estruturais. A noção de modernidade se instalou sem haver, de fato, uma modernização dessas instâncias, o moderno construiu-se articulado a diferentes, e distantes, dimensões simbólicas.⁸

Além disso, outras mudanças também estavam em curso. Após a Segunda Guerra Mundial deu-se a emergência não só de um outro padrão monetário, o dólar norte-americano, como também de um novo modelo cultural, o dos Estados Unidos. Na sociedade brasileira, a segunda metade dos anos de 1940 foi marcada por essa alteração, com as referências norte-americanas assumindo o lugar das européias que até então vigoravam. O cinema, a publicidade e os periódicos podem ser apontados como principais veículos dessa disseminação.

Por outro lado, o corpo que dançava buscava, igualmente, formas de apresentação cênica, tanto técnicas quanto estéticas, que levassem em conta essas transformações em curso.⁹ Possibilidades que podem ser percebidas no diálogo construído entre o balé e a dança moderna, nos primeiros anos da década de 1930, como

⁶ Para uma discussão sobre as mudanças implementadas na política econômica a partir de 1945 consulte-se SZMRECSÁNYI, Tamás e SUZIGAN, Wilson (orgs.). *História econômica do Brasil contemporâneo*. – 2ª. ed. revista – São Paulo: Hucitec / Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica / Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2002.

⁷ Para informações sobre o processo de industrialização do Rio de Janeiro do século XIX ao século XX consulte-se LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

⁸ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. – 5ª. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 32.

⁹ Para uma discussão sobre esse tema consulte-se COPELAND, Roger. *Merce Cunningham: the modernizing of modern dance*. Nova York e Londres: Routledge, 2004; GARAFOLA, Lynn. *Legacies of twentieth century dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

nos três primeiros balés sinfônicos¹⁰ criados por Léonid Massine¹¹ (1896-1979) para os *Ballets Russes de Monte Carlo*¹²: *Os presságios*¹³, de 1933, *Choreartium*¹⁴, também de 1933, e *Sinfonia fantástica*¹⁵, de 1936.

O crítico Jaques Corseuil

Jacques Corseuil aproximou-se profissionalmente da dança em fins da década de 1930. Formado em direito e funcionário de carreira do Banco do Brasil, conciliou suas atividades ao alternar horários no banco que possibilitassem cobrir estréias, entrevistas com bailarinos e diretores de companhia. Na primeira temporada do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939, já exercia seu papel de crítico no jornal *O Globo*.

Trabalho que havia começado um ano antes, ao publicar na revista *Cinearte* uma matéria sobre os bailarinos Vera Grabinska (?-1986) e Pierre Michailowsky (1888-1970).¹⁶ Na época, o casal colaborava com pequenas peças para a História do Cinema Educativo, projeto desenvolvido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1937, com o objetivo de utilizar o cinema no processo auxiliar do ensino, e como meio de educação popular, devendo para isso produzir filmes educativos e escolares.¹⁷ O que já se aproximava dos ideais educacionais do Estado Novo, instituído em novembro desse mesmo ano.

¹⁰ O termo ‘balé sinfônico’ foi empregado, a partir de 1933, para denominar obras utilizavam sinfonias como trilha sonora e por manter a divisão musical estabelecida pelo compositor como separação para os atos dos balés.

¹¹ Bailarino e coreógrafo russo formou-se na Escola Imperial do Teatro Bolshoi. Iniciou sua carreira internacional nos *Ballets Russes de Diaghilev*, em 1915, onde permaneceu até 1921. Esteve no Brasil a primeira vez, em 1921, já com sua companhia de balé; retornou em 1955, quando montou a temporada desse ano do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

¹² Companhia criada e dirigida pelo Coronel Wassily de Basil (1880-1951) e por René Blum (1878-1943), em 1932, foi uma das mais importantes de sua época. Em 1936, De Basil e Blum romperam a sociedade e criaram, cada um, seu próprio grupo de dança: o *Ballet Russe de Monte Carlo*, de Blum, e o *Original Ballet Russe*, do Coronel de Basil. Para informações sobre esse processo consulte-se GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*. Nova York: Knopf, 1990.

¹³ Balé em quatro movimentos com a Quinta Sinfonia de P. Tchahikovsky, cenário e figurinos de André Masson, libreto de Léonid Massine, estreou no Teatro do Cassino, em Monte Carlo, em 13 de abril de 1933. CRAINE, Debra e MACKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 378.

¹⁴ Balé em quatro movimentos com a Quarta Sinfonia de Brahms, cenário e figurinos de Constantine Terechkovich e Eugène Lourié, estreou no Teatro Alhambra, em Londres, em 24 de outubro de 1933. *Ibid.*, p. 104.

¹⁵ Balé em um ato e cinco cenas música de Hector Berlioz, cenários e figurinos de Christian Bérard, estreou no Convent Garden, em Londres, em 24 de julho de 1936. *Ibid.*, p. 461.

¹⁶ A francesa Grabinska e o russo Michailowsky radicaram-se no Brasil em 1926, com a intenção de fundar a primeira escola oficial de balé na cidade do Rio de Janeiro, o que acabou não ocorrendo. Dedicaram-se, então, a ministrar aulas de balé nos clubes cariocas, criando cursos em vários deles. Para mais informações consulte-se FARO, Antonio José e SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989; SUCENA, Eduardo. p.cit.; PEREIRA, Roberto. p.cit..

¹⁷ Revista *Cinearte*, de 15 de janeiro de 1938, p. 12; <www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2002/dce/dcetxt.htm>, acesso em 20 de abril de 2007.

Essa matéria parece ter sido um ponto de inflexão em sua trajetória como jornalista, pois logo depois, passou a se dedicar exclusivamente à produção de textos sobre a dança. Sua atuação podia ser vista na publicação de entrevistas e de perfis de bailarinos, de um modo geral, além da cobertura das companhias que se apresentavam na cidade, em revistas como *A Cena Muda*, *Brasil Musical*, *Ilustração Brasileira*, *Rio Ballet*, *Vida*, entre outras, que atingiam parcelas do público interessadas em assuntos culturais, como a dança. O que é um importante indício do crescente interesse pelo tema e da formação de um público de dança no país, processo no qual Corseuil teve participação fundamental.¹⁸

Ainda para revista *Cinearte*, em 15 de julho de 1940, Jaques Corseuil escreveu uma extensa matéria sobre três primeiras-bailarinas do *Ballet Russe de Monte Carlo*, grupo em temporada na cidade: a jovem russa Irina Baronova (1919); a também russa, depois naturalizada norte-americana, Alexandra Danilova (1903-1997), que havia participado dos últimos cinco anos da mítica companhia os *Ballet Russes de Diaghilev*¹⁹ (1909-1929); e a dinamarquesa Nini Theilade (1915), que viveu no Rio de Janeiro por seis anos, até 1946. Mais do que uma simples apresentação das profissionais, a intenção de Corseuil foi, ao informar sobre o cotidiano e as dificuldades enfrentadas pelas bailarinas, todas “casadas, educadas, elegantes e simpáticas”, legitimar e qualificar a profissão como uma carreira séria. Uma construção que não deve passar despercebida pelos interesses ali defendidos.

Tratava-se de uma matéria que apresentava o dia-a-dia dos profissionais do balé e, assim, aproximava-os do público que consumia as revistas e os jornais para os quais escrevia, que era, basicamente, o mesmo que freqüentava o Theatro Municipal. Corseuil atuava, portanto, como um formador de opinião e de platéia, manifestando-se a favor da atividade ao mesmo tempo em que fazia propaganda das bailarinas, consideradas as estrelas do grupo e por isso com maior poder de sedução junto aos leitores/espectadores. Segundo o crítico, não era “fácil encontrar uma ‘ballerina’ no ‘dolce far niente’. O ‘ballet’ obriga seus artistas a uma aplicação constante, a um treino contínuo que se divide num horário rigoroso: de 10 as 11 aula e exercícios; de 11 a 1 e de 3,5 a 5,5 ensaios; de 9 as 12 espetáculos”.²⁰

¹⁸ PEREIRA, Roberto, op.cit., p. 92.

¹⁹ Para informações sobre os *Ballets Russes de Diaghilev* consulte-se GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Nova York: Da Capo Press, 1998.

²⁰ Revista *Cinearte*, 15 de julho de 1940, p. 6 e 7.

É interessante notar que, mesmo passados treze anos da fundação da escola de balé oficial da cidade e quatro do Corpo de Baile, era preciso reiterar a importância e a seriedade do balé como atividade artística. Além disso, foi um momento especialmente importante, na discussão sobre a formação de um balé nacional, debate no qual Corseuil foi extremamente ativo.

As críticas de Jaques Corseuil e as temporadas cariocas do *Original Ballet Russe*

A importância de Jaques Corseuil na constituição de um pensamento nacional em relação ao balé e para o cenário carioca da dança pode ser medida por suas matérias e críticas sobre as temporadas do *Original Ballet Russe* na cidade. Considerada uma das mais importantes da época, a companhia permaneceu em excursão pela América Latina e América Central por quatro anos, de 1942 a 1946, quando realizou temporadas na Argentina, no Brasil, no Chile, na Colômbia, na Costa Rica, em El Salvador, no Equador, na Guatemala, em Honduras, no Peru, e no Uruguai.²¹

Mais do que uma exaltação do balé, a presença do grupo foi utilizada para colocar em questão o tipo de investimento, ou a falta dele, então feito na área da dança no Brasil, e, posteriormente, para legitimar o projeto de formação de uma companhia brasileira. Seus escritos são, portanto, um importante registro da percepção existente acerca da constituição de um “bailado nacional” e da formação de bailarinos brasileiros. Temas que vinham, desde fins da década de 1930, ocupando parte considerável das discussões feitas na imprensa especializada.²² A tarefa que se impunha era atuar na construção de um balé brasileiro, o que significava repensar a produção de dança cênica no país, mesmo que essa ainda desse seus primeiros passos. Assim, ao lado de análises das obras, seus aspectos coreográficos, a interpretação e atuação dos bailarinos, havia a preocupação em ressaltar os aspectos ideológicos em relação à situação do balé produzido no Brasil.

A primeira temporada do *Original Ballet Russe* ocorreu de 20 de abril a 10 de maio de 1942; a segunda iniciou-se em 5 de maio indo até 1 de junho de 1944; e a terceira e última dividiu-se em duas etapas: de 3 a 14 de junho e de 10 a 23 de agosto de 1946.²³ Fizeram parte do elenco, nessas três ocasiões, importantes nomes da dança

²¹ Para a listagem de todas as viagens realizadas pelo *Original Ballet Russe*, países e cidades, consulte-se GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. op.cit.

²² PEREIRA, Roberto. op.cit., passim.

²³ Como era de praxe, após os espetáculos no Rio, a companhia também se apresentava em São Paulo, no Teatro Municipal da capital paulista. Porém, essas temporadas não serão tratadas aqui.

internacional como Alexandra Danilova, Alicia Markova (1910-2004), Geneviève Moulin, Irina Baronova, Lubov Tchernicheva (1890-1976), Nana Gollner (1920-1980), Nina Verchinina (1910-1995), Tamara Grigorieva, Tamara Toumanova (1919-1996), Tatiana Riabouchinska (1917-2000), Tatiana Stepanova (1924), Andre Eglevsky (1917-1977), David Lichine (1910-1972), Igor Youskevitch (1912-1994), George Zoritch (1917), Yurek Shabelewski (1911), entre outros.

Em sua estréia no Rio de Janeiro, a companhia foi apresentada por Jaques Corseuil, na revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1942, como aquela que mantinha a tradição do que então se chamava, de um modo geral, de “balés russos”. Denominação que se referia à qualidade das produções russas, ao englobar desde os grandes espetáculos criados por Marius Petipa (1818-1910), na segunda metade do século XIX, em São Petersburgo, até os *Ballets Russes de Diaghilev*, nas primeiras décadas do século XX, famosa pelo apuro técnico dos bailarinos e qualidade de suas produções. É fundamental salientar como a idéia de “russo” é tratada como uma “qualidade”, o que legitimava seu uso em qualquer contexto, ao corroborar sua capacidade técnica de se apropriar de informações diversas e transformá-las em um espetáculo de balé.

Além disso, havia também uma clara preocupação do crítico em mostrar como o essa presença poderia contribuir para o desenvolvimento da cultura local, atuando como vetor para a constituição de uma companhia local aos moldes dos “balés russos”. Um pensamento também defendido pelo diretor do grupo, o Coronel Wassily de Basil:

“a nossa companhia desperta o interesse pela dança e todos os países por onde passa terão seu bailado à base do Balé Russo. Pela curiosidade do público e da imprensa, pelo influxo resultante na poesia, na música e na pintura, ele inspira um ambiente para o florescimento da dança, do qual resulta a idéia de formação de um balé nacional”.²⁴

Sua fala, além de se alinhar aos interesses locais de formar uma companhia nacional de balé, tanto que chegou a esboçar um projeto para o Ministro Gustavo Capanema,²⁵ reafirma a tradição da qual se diz herdeiro, pois aponta como ‘base’ para projetos desse tipo o balé russo do qual fazia parte. Ao se colocar na posição de detentor desse conhecimento, como uma ‘matriz’ a partir da qual ‘cópias’ poderiam ser feitas, De Basil assumia o controle da disseminação dessa informação.

Fazer circular esses ideais em uma revista como a *Ilustração Brasileira*, fundada no início do século XX, chama atenção pelo público que atingia, as classes média e alta

²⁴ Revista *Ilustração Brasileira*, maio de 1942, p. 7-8.

²⁵ PEREIRA, Roberto. op.cit., p. 190.

da sociedade carioca e que tinha nesse tipo de publicação a representação social e simbólica de seu comportamento: lugares e eventos a serem freqüentados, assim como o consumo de objetos e de bens culturais.²⁶ E os espetáculos de balé podem, certamente, ser listados entre esses. Fartamente ilustrada por fotos, foi um veículo chave para a apresentação, e promoção, de grupos de dança e de seus principais bailarinos.

Em uma outra série de matérias publicadas no jornal *O Globo*, Jaques Corseuil apresentou três bailarinas da companhia: Anna Volkova (1917), Geneviève Moulin e Tatiana Leskova²⁷ (1922). Os textos chamam especial atenção por focarem, principalmente, a juventude dessas profissionais, tema recorrente na escrita sobre balé de Corseuil, e ao qual retornou em várias ocasiões para defender a criação de uma companhia formada por “jovens talentos brasileiros”.²⁸ O que, de fato, ele faria quatro anos depois, em 1946, ao fundar, ao lado do artista plástico Sansão Castello Branco (1920-1956), o Ballet da Juventude.²⁹

Na temporada de 1944, nas matérias sobre o retorno da companhia à cidade, além de ressaltar a importância dessa presença para movimentar a cena cultural carioca, ao atuar como “difusor do incentivo à dança”, Corseuil também chamava atenção para um aspecto: a renovação do elenco. Após dois anos em excursão pela América Latina, alguns bailarinos optavam por permanecer nas cidades em que se apresentavam, como Dimitri Rostoff, que decidiu ficar em Lima, no Peru, e lá abrir uma escola de balé, ou então regressar ao seu país de origem, como foi o caso de H. Algenaroff, que voltou para a Inglaterra, e Nana Gollner, para os Estados Unidos. Ressaltava, porém, que esse processo era fundamental para que novos talentos pudessem surgir e assim ganhar experiência de palco, fator essencial para o amadurecimento de todo artista.³⁰

Corseuil voltou a insistir na necessidade de uma política de apoio ao balé nacional e de se investir na formação e na qualidade dos bailarinos, assim como das produções feitas pelo Theatro Municipal. Na revista *A cena muda*, de 18 de abril, lembrou como a manutenção de um bom repertório e das oportunidades que novos

²⁶ MAUAD, Ana Maria. “Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser na *belle époque*”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000., p. 272.

²⁷ De origem francesa e russa e naturalizada brasileira, Leskova é um dos grandes nomes do balé no Brasil. Radicou-se no Brasil em 1944, quando dançava no *Original Ballet Russe*. Na escola de balé que teve por mais de trinta anos, no bairro de Copacabana, ajudou a formar primeiras-bailarinas como Eliana Caminada e Nora Esteves. Dirigiu o Ballet do Theatro Municipal nas décadas de 1950, 1960 e 1970. É remontadora oficial dos balés *Os Presságios* e *Choreartium*, de Léonid Massine.

²⁸ Jornal *O Globo*, 15 de maio e 4 de setembro de 1942.

²⁹ Por não ser o foco dessa comunicação, esse tema não será aqui aprofundado, para informações sobre o Ballet da Juventude consulte-se SUCENA, Eduardo. p.cit.; CERBINO, Beatriz. op.cit.

³⁰ Revista *A Cena Muda*, 18 de abril de 1944, p. 8-9.

bailarinos e coreógrafos tinham com De Basil eram fundamentais para o êxito do grupo, e logo no mês seguinte, na revista *Vida*, destacou ser esse o tipo de orientação que a companhia oficial da cidade mais precisava naquele momento.

Após uma temporada de sucesso em 1943, o Corpo de Baile atravessava uma fase delicada, sem perspectivas de médio ou longo prazo, pois se encontrava há meses sem *maître de ballet*, o que, segundo Corseuil, poderia resultar “no perigo de estacionar ou, pior ainda, regredir tecnicamente o grupo”. Qualificava igualmente como uma ameaça o fato de não existir um repertório sólido e estável, fundamental para a criação de uma *tradição*, “e não apenas improvisações com aspecto de festival de fim de ano escolar”. Até maio daquele ano, mês em que publicou a matéria, o Corpo de Baile havia se apresentado uma única vez, em janeiro, em um espetáculo oferecido pela Casa do Policial em benefício do Fundo de Assistência Social, do qual participaram os cursos infantil e juvenil.³¹ O grupo só voltou a dançar em outubro, nos dias 7 e 15, mostrando um pequeno programa.³² Não causa estranhamento, portanto, a postura assumida pelo crítico de defender a companhia do Theatro Municipal o que, naquele momento, pode ser entendida como a própria defesa da continuidade do trabalho iniciado por Maria Olenewa.

Em relação ao desenvolvimento do balé no Brasil, foi enfático ao afirmar que “quanto mais se reconhece o que há de bom num Ballet estrangeiro, mais vontade se tem de possuir um Ballet nacional segundo esse alto padrão”.³³ E o modelo a ser seguido, naquele momento, era o *Original Ballet Russe*, presente na cidade e por meio do qual se poderia ter contato com o que havia de melhor, tanto em termos coreográficos quanto em técnica de dança.

No balanço geral que fez da temporada de 1944 do grupo do Coronel de Basil, Jaques Corseuil ressaltou o perfil conservador do repertório, o que considerou um ganho para a platéia e não um ponto negativo. Ao apresentar um conjunto de coreografias que

³¹ Espetáculo apresentado em 13 de janeiro de 1944, com o Corpo de Baile e a Orquestra do Theatro Municipal sob a direção de Martinez Grau: Parte I – bailados pelo Curso Infantil e Juvenil; Parte II – *Divertissements*; Parte III – da Europa sofredora a nossa pátria gloriosa: *Amor de cigano*, coreografia de Yuco Lindberg, música de Franz Lizst; *Polca* (extraída do balé “A idade do ouro”), coreografia de Vaslav Veltchek, música de Dmitri Shostakovitch, com Marília Franco; *A escrava*, coreografia de Maryla Gremo, música de Sergei Rachmaninoff, com Maryla Gremo; *Alvorada da liberdade* (apoteose), coreografia de Yuco Lindberg, música de Carlos Gomes. CHAVES Jr., Edgar de Brito, op.cit., p. 285.

³² Espetáculos apresentados em 7 e 15 de outubro, regência de Henrique Spedine e coreografias de Yuco Lindberg, dia 7: *Inspiração*, música de Frederic Chopin; *Rondó caprichoso* de Camile Saint-Saens, solo de violino; *Canto de outono*, de Francisco Braga, pela orquestra; *Festa de Baco*, música de Carlos Gomes; *Meditação de Thais* e solo de violino por E. Blois; *Batuque*, música de Alberto Nepomuceno. Dia 15 de outubro: *Bailado*, da ópera Thais, música de Jean Massenet; *Sonho de garimpeiro*, música de Eleazar de Carvalho; *Divertissements (Minueto)*, de Friedrich Händel; *Clair de lune*, de Claude Debussy; *Arlequinade*, de Riccardo Drigo; *Valse caprice*, de Arthur Rubinstein e *Saltarelo*, de E. Cazeneuve); *Alvorada da liberdade*, música de Carlos Gomes. Ibid., p. 286.

³³ Revista *Vida*, maio de 1944, p. 48-49.

englobava os balés mais tradicionais e as inovações de Léonid Massine, passando pela releitura dos clássicos feita por Michel Fokine (1880-1942), apontou que o carioca teve a chance única de assistir ao vivo um verdadeiro “documentário sobre as origens do balé”, o que, em sua análise, só poderia aumentar o interesse e a compreensão do público pela dança. Respondia assim as críticas feitas à companhia, que havia sido comparada a um “museu”, o que em sua opinião não deveria ser entendido como uma acusação, mas sim como um elogio, já que se tratava da preservação de uma tradição que estava em jogo, fundamental para a continuidade do balé.³⁴

Em uma outra longa matéria, com o título de “A temporada do Ballet Russo”, defendeu veementemente ser este o modelo e a fonte de inspiração para a formação de companhias nacionais nos países em que se apresentava, não havendo sentido, portanto, em “negar sua influência educacional e artística”. E foi além ao afirmar que não seria dificultando ou “impossibilitando a vinda de grandes grupos baseados na tradição clássica, nem impedindo que vejamos seus espetáculos, que formaremos o bailado clássico no Brasil”. Para Corseuil era um caso de “ingenuidade, ignorância ou má vontade” não perceber como a presença de um grande grupo internacional poderia ajudar na popularização do balé e na diminuição do preconceito que ainda existia na época em relação aos seus artistas.³⁵

Nas duas matérias, percebe-se como o crítico fez questão de ressaltar, de acordo com sua perspectiva, o caráter formador e informativo que a temporada teve, ao atuar na “educação do gosto para o bailado” dos espectadores e ao ensiná-los, ainda que de modo incipiente, sobre a história da dança. Corseuil só lamentou terem sido poucos os espetáculos populares para que um maior número de pessoas pudesse ter assistido ao grupo responsável pela “manutenção da tradição do balé no mundo”. Operava, portanto, em duas frentes: no campo da estética e na formação de um ambiente “favorável” à dança. Características educacionais que depois manteve no projeto idealizado para o Ballet da Juventude.

Em sua última passagem pelo Rio de Janeiro, em junho de 1946, o *Original Ballet Russe* realizou a temporada oficial de bailados do Theatro Municipal, o que já havia ocorrido em 1944. Apresentada em duas partes, a primeira no início de julho e a segunda em final de agosto, o grupo voltou a mostrar as coreografias que o consagraram anteriormente, realizando um total de quarenta e seis performances.³⁶

³⁴ Revista *Ilustração Brasileira*, sem data, p. 40.

³⁵ CORSEUIL, Jaques, s/d, coleção Jaques Corseuil.

³⁶ CHAVES Jr., Edgar de Brito, op.cit., p. 288.

A novidade ficou por conta da inclusão de quatro obras ainda desconhecidas pelo público carioca: *Cain e Abel*³⁷, *Pássaro de fogo*³⁸, *Valse triste*³⁹ e *Yara*⁴⁰. Essa última, que tinha como tema a seca no Nordeste, estreou, em julho, em São Paulo, para depois ser mostrada no Rio de Janeiro. A polêmica que surgiu quando se divulgou, em 1942, que o *Original Ballet Russe* produziria um balé sobre a seca nordestina deveu-se mais ao tema escolhido do que a qualquer problema sobre a articulação entre lendas e mitos tão distintos.

O jornal *O Globo*, de 6 de junho, publicou a manchete “Os horrores da seca do Nordeste vão ser apresentados em bailados para gozo de platéias estrangeiras – um plano de desmoralização do nosso país, muito bem arquitetado”. A matéria apontava o balé como um “desserviço ao Brasil” e questionava como a lenda de Iara poderia se inserir em um drama nordestino. A discussão girava em torno de por que não escolher um outro tema se o Brasil oferecia “na sua cultura, nas suas artes, no seu progresso, na sua literatura, na sua política, farto e rico manancial para a coleta honesta de material folclórico”.⁴¹ Chama atenção como o progresso e a política são listados ao lado da cultura como assuntos possíveis para a criação de um balé. No contexto do Estado Novo, em que os meios de comunicação e as artes foram importantes veículos para a divulgação dos ideais nacionais, a imprensa estava impregnada por esse pensamento, assim como a crítica especializada que, muitas vezes, também se comprometia com essas questões. Apesar dos protestos, o balé constou do programa carioca três vezes, e fez parte do repertório que a companhia apresentou em sua temporada novaiorquina, no *Metropolitan Opera House*, e na excursão ‘costa a costa’ nos Estados Unidos, de 1946/1947.⁴²

A relação entre a tradição e o moderno, presente em todo o fazer do grupo dirigido pelo Coronel de Basil era também defendido por Jaques Corseuil. Em matéria para *O Globo*, ao escrever sobre a companhia, afirmava que o balé era a “base” de tudo

³⁷ Balé em um ato, coreografia e libreto de David Lichine, música de Richard Wagner, arranjos de William McDermott, cenário e figurinos de Miguel Pietro, estreou no Palácio das Belas Artes, na Cidade do México, em 8 de março de 1946. WALKER, Kathrine Sorley, *op.cit.*, p. 258-259.

³⁸ Balé em um ato, coreografia e libreto de Michel Fokine, música de Igor Stravinsky, cenário e figurinos de Alexander Golovin e Leon Bakst, estreou na Ópera de Paris, em 25 de junho de 1910. CRAINE, Debra e MACKRELL, Judith, *op.cit.*, p. 183.

³⁹ Balé em um ato, coreografia de Nina Verchinina, música de Jean Sibelius, cenário e figurinos de Jan Zach. WALKER, Kathrine Sorley, *op.cit.*, p. 278-279.

⁴⁰ Balé em dois atos e quatro cenas, coreografia e libreto de Vania Psota, a partir de argumento original de Guilherme de Almeida, música de Francisco Mignone, cenários e figurinos de Cândido Portinari, estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 31 de julho de 1946. Programa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de 1946.

⁴¹ Jornal *O Globo*, 6 de junho de 1942.

⁴² Programa do *Original Ballet Russe*, 1946-1947, temporada realizada na cidade de Nova York e excursão ‘costa a costa’ nos Estados Unidos.

e na qual todos os bailarinos deveriam apoiar seus conhecimentos.⁴³ Essa postura é determinante como ponto de vista e fundadora das ações defendidas pelo crítico em seus textos. Nessa última temporada do *Original Ballet Russe*, Corseuil, mais uma vez, defendeu a presença da companhia na cidade e a importância de se ter acesso ao seu repertório, pois esse podia ser um meio para mostrar às autoridades locais, como se organizava uma companhia de balé. Uma clara referência à parca atuação do Corpo de Baile do Theatro Municipal que, naquele ano, pouco havia se apresentado.⁴⁴

Ao mesmo tempo, fez questão de ressaltar a necessidade da permanência de “bons bailarinos” no *Original Ballet Russe* para que esse mantivesse sua qualidade artística. E fez isso publicando reportagens nas revistas *Ilustração Brasileira*⁴⁵ e *Brasil Musical*⁴⁶, e uma série de pequenas matérias no jornal *O Globo*, em agosto de 1946,⁴⁷ nas quais chamou atenção para o que considerava um “bom balé”, feito por “bons bailarinos”: profissionais com formados pela escola russa de balé, que não deixavam de lado os grandes clássicos.

Para finalizar

Sem a pretensão de apresentar uma conclusão, o objetivo foi ilustrar os caminhos percorridos pela crítica e jornalismo de dança, em um determinado período, e por meio da produção textual de Jaques Corseuil. Momento que, como se pôde perceber, guardou uma relação muito próxima com os temas em pauta na agenda política e cultural do país.

O espaço impresso foi usado com veículo para apresentar e defender idéias, em uma atitude que nada tinha de “isenta”, ao contrário, expunha o tempo todo uma opinião bastante clara acerca do tema. Mais do que uma crítica puramente técnica, Corseuil expôs o caráter ideológico e a articulação histórica de seus textos, já que estava diretamente envolvido na tarefa de pensar e articular o que na época se denominou de “balé brasileiro”.

Perceber esses textos como uma narrativa que reconfigura a percepção do balé é um caminho que se mostra profícuo em termos de entendimento de sua própria construção. Os escritos de Corseuil apresentam agenciamentos e estratégias que

⁴³ Jornal *O Globo*, 26 de julho de 1946.

⁴⁴ Revista *Ilustração Brasileira*, outubro de 1946, p. 24, 25 e 40.

⁴⁵ Revista *Ilustração Brasileira*, julho de 1946, p. 10-11.

⁴⁶ Revista *Brasil Musical*, s/d, p. 22-23.

⁴⁷ Jornal *O Globo*, 2, 8, 16 e 20 de agosto de 1946.

permitem entender, em suas articulações, uma produção de sentidos diferenciada em relação às práticas voltadas para a construção de um balé que se pretendia nacional e, ao mesmo tempo, nacionalizante, já que tinha como uma de suas premissas organizar-se em uma única companhia.

Olhar esses textos é também ter em conta as mudanças operadas em sua significação no processo histórico, considerando-se lugares e espaços distintos, assim como outros modos de apreensão possíveis. Como prática cultural de uma dada sociedade, em um determinado recorte temporal, a crítica da dança, e a pretensão de formatação de um balé nacional, brasileiro, aponta a possibilidade de um entendimento que não é fechado, mas que se reinventa no curso da história.

Bibliografia

CARTER, Alexandra (org.). Rethinking dance history: a reader. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

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

_____. “História da dança: considerações sobre uma questão sensível”. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). Lições de Dança 5. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005, p. 55-67.

CHARTIER, Roger. “A ‘nova’ história cultural existe?”. In: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Monica Pimenta, PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 29-43.

_____. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.

_____. A história cultural: entre práticas e representações. – 2ª. ed. – Lisboa: Difel, 2002b.

CHAVES Jr., Edgar. Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971.

COPELAND, Roger. Merce Cunningham: the modernizing of modern dance. Nova York e Londres: Routledge, 2004.

COSTA, Angela Marques da e SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1890-1914: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. – (Virando os séculos).

CRAINE, Debra e MACKRELL, Judith. Oxford dictionary of dance. Oxford: Oxford University Press, 2000.

FARO, Antonio José e SAMPAIO, Luiz Paulo. Dicionário de balé e dança. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. A dança no Brasil e seus construtores. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

GARAFOLA, Lynn. Legacies of twentieth century dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

_____. Diaghilev's Ballets Russes. Nova York: Da Capo Press, 1998.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952. Nova York: Knopff, 1990.

KNAUSS, Paulo (org.). Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KOEGLER, Horst. The concise Oxford dictionary of dance. Oxford: Oxford University Press, 1991.

MAUAD, Ana Maria. “Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser na belle époque”. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). Entre Europa e África: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer. História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro: IBMEC.

LOPES, Antonio Herculano (org.). Entre Europa e África: a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Topbooks, 2000.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. – 5ª. ed. – São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAVLOVA, Adriana. Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Roberto. A formação do balé brasileiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e rotos do Rio”. In: (org.). História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3.

SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

SZMRECSÁNYI, Tamás, SUZIGAN, Wilson (orgs.). História econômica do Brasil contemporâneo. – 2ª. ed. revista – São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-30): mediações, linguagens e espaço. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

WALKER, Kathrine Sorley. De Basil's Ballets Russes. Nova York: Atheneum, 1982a.

Periódicos consultados

- *A cena muda*, 1945 a 1947.
- *A notícia*, 1942 a 1949.
- *Brasil Musical*, 1944 a 1949.
- *Careta*, 1945 a 1948.
- *Correio da noite*, 1942 a 1950.
- *Gazeta de Notícias*, 1944 a 1947.
- *Ilustração Brasileira*, 1942 a 1949.
- *O Globo*, 1942 a 1956.
- *Vida*, 1945 a 1947.