

PROCESSOS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO
DE UMA OBRA COREOGRÁFICA:
ARTE, CULTURA E NACIONALIDADE EM



“A FLORESTA AMAZÔNICA”

DE DALAL ACHCAR (1960-1975)

ANTERO DA CUNHA E SILVA FILHO

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR
CAMPUS DE CURITIBA II - FAP
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PPG ARTES
MESTRANDO: ANTERO DA CUNHA E SILVA FILHO

**PROCESSOS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE UMA OBRA
COREOGRÁFICA: ARTE CULTURA E NACIONALIDADE EM “A FLORESTA
AMAZÔNICA” DE DALAL ACHCAR (1960-1975)**

CURITIBA

2023

ANTERO DA CUNHA E SILVA FILHO

**PROCESSOS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE UMA OBRA
COREOGRÁFICA: ARTE CULTURA E NACIONALIDADE EM “A FLORESTA
AMAZÔNICA” DE DALAL ACHCAR (1960-1975)**

Dissertação de Mestrado apresentada para obtenção do título de Mestre do curso de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em Artes, da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Orientador: Prof. Dr. Giancarlo Martins

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

da Cunha e Silva Filho, Antero

Processos de criação, recriação e circulação de uma obra coreográfica: Arte, Cultura e Nacionalidade em "A Floresta Amazônica" de Dalal Achcar (1960 - 1975) / Antero da Cunha e Silva Filho. -- Curitiba-PR, 2023.

368 f.: il.

Orientador: Giancarlo Martins.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Dança. 2. Balé Clássico. 3. Nacionalismo. 4. Identidade Nacional. 5. Romantismo. I - Martins, Giancarlo (orient). II - Título.

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

**ATA nº 18 /2023 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA**

No dia 28 de agosto de 2023, às 10 horas, na sala de aula do PPGArtes no Campus Curitiba 2/ UNESPAR, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado PROCESSOS DE CRIAÇÃO, RECRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO DE UMA OBRA COREOGRÁFICA: ARTE CULTURA E NACIONALIDADE EM "A FLORESTA AMAZÔNICA" DE DALAL ACHCAR (1960-1975) do mestrando Antero da Cunha e Silva Filho, que contou com a presença das professoras/doutoras/as Giancarlo Martins (orientador), Cristiane do Rocio Wosniak, Renata Ribeiro Tavares da Silva Noyama, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVADO da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

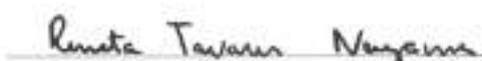
Recomendações - *REVER AS ANOTAÇÕES APROVADAS PELO BANCA
E A POSSÍVEL LIBERAÇÃO DA RESERVA.*



Profa. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR) – orientador/a



Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak (UNESPAR)



Profa. Dra. Renata Ribeiro Tavares da Silva Noyama (UNESPAR)

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação de Mestrado primeiramente à Deus, a Maria, ao meu Anjo da guarda por terem estado sempre ao meu lado. Aos meus pais Antero (*in memoriam*) e Carmen Rachel, minha tia Maria de Lourdes, minha irmã Paula, meu namorado Willian por todo incentivo e atenção dedicados a mim, e a Dona Dalal Achcar idealizadora e coreógrafa do balé ‘A *Floresta Amazônica*’.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, pela possibilidade que me deu de concluir este trabalho acadêmico, à minha família que me forneceu todo o suporte necessário para que eu pudesse seguir pesquisando, investigando e aprendendo durante todos os anos de desenvolvimento do Mestrado, ao meu companheiro pelo amor, paciência e carinho destinados a mim, e ao meu orientador Professor Doutor Giancarlo Martins, por ter me guiado, conduzido e feito descobrir tantos meandros e detalhes acerca da História do Brasil, da Dança e do Balé brasileiro, por contribuir diretamente para o meu amadurecimento, entendimento, aprofundamento das questões e conteúdos de minha pesquisa.

Agradeço especialmente à Dona Dalal Achcar por ter disponibilizado fontes históricas, documentos, programas de espetáculos, recortes de jornais, DVD's, fotografias; por ter permitido que realizasse parte das entrevistas em sua escola na cidade do Rio de Janeiro, assim como, pelo auxílio no contato com todos os bailarinos e profissionais que foram entrevistados. Sou grato pelo carinho, atenção e generosidade dirigidos nos e-mails, nos telefonemas e na forma gentil com que me recebeu na Associação de Ballet do Rio de Janeiro/ Ballet Dalal Achcar. Agradeço também a primeira bailarina Nora Esteves por disponibilizar o DVD de *Floresta Amazônica* 1985, os meus mais sinceros préstimos.

Venho também agradecer a equipe da Escola de Dança Teatro Guaíra, especificamente os professores: Camila Chorilli, Fernanda Milani, Gylian Dib, Lucilene Almeida, Renata Bronze e Vânia Kesikowski, à pianista Líris Leitzke e a secretária Valéria Siqueira pelo apoio, carinho e suporte em muitos momentos difíceis em que precisei do auxílio de cada uma. Agradeço à professora Patrícia Otto e Soraya Felício pelo acesso aos programas do balé Lendas do Iguazu (1987) e Lendas das Cataratas do Iguazu (2009) do Balé Teatro Guaíra, e por me cederem os *librettos*, DVD's, bem como fotografias dos balés acima mencionados. Os meus cordiais agradecimentos a todos que direta e indiretamente contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação de Mestrado.

Finalizo agradecendo mais uma vez à Deus, que em sua onipotência, onisciência e onipresença esteve em meu coração direcionando cada gesto, cada atitude e cada palavra mencionada neste árduo trabalho, e à Dança fonte de inspiração inesgotável para minha vida.

*“Ensinarás a voar...
Mas não voarão o teu voo.
Ensinarás a sonhar...
Mas não sonharão o teu sonho.
Ensinarás a viver...
Mas não viverão a tua vida.
Ensinarás a cantar...
Mas não cantarão a tua canção.
Ensinarás a pensar...
Mas não pensarão como tu.
Porém, saberás que cada vez que voem, sonhem,
vivam, cantem e pensem...
Estará a semente do caminho ensinado e
aprendido.”*

(Madre Teresa de Calcutá)

*“Seja qual for a dificuldade conserve a calma,
trabalhando, porque, em todo problema, a
serenidade é o teto da alma, pedindo o serviço por
solução.”*

(André Luiz)

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação que visa compreender e analisar o processo de criação do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ da coreógrafa Dalal Achcar, levando em consideração o contexto histórico, político e social. Para tal, será utilizado o conceito de fórmulas de emoções *pathosformeln*, de Aby Warburg (2010) e Carlo Ginzburg (2014) como instrumento de análise das escolhas estéticas e expressivas, bem como das possíveis influências do conteúdo nacionalista no processo de criação. As metodologias empregadas para esta pesquisa são: i) a pesquisa qualitativa, que consiste em procedimentos de coleta de dados e análise realizada por meio de investigações; ii) pesquisa bibliográfica que, em concordância com Gil (2002), se utiliza de procedimentos de leitura, escolha criteriosa de volumes e apreciação dos dados; iii) entrevistas semiestruturadas com artistas que participaram do processo de construção da obra. Esta inquirição possui como autores que embasam as investigações: Pereira (2003), Ortiz (2003), Sucena (1988), Caminada (1999), Brasil (1975), Fausto (2010), dentre outros. A partir do desenvolvimento desta pesquisa, pretende-se colaborar com as pesquisas desenvolvidas no âmbito da linguagem artística da Dança, em específico, do balé clássico e sua História no Brasil.

Palavras-chave: Dança. Balé Clássico. Nacionalismo. Identidade Nacional. Romantismo.

ABSTRACT

PROCESSES OF CREATION, RECREATION AND CIRCULATION OF A CHOREOGRAPHIC WORK: ART, CULTURE AND NATIONALITY IN “A FLORESTA AMAZÔNICA” BY DALAL ACHCAR (1960-1975)

This dissertation presents an investigation that aims to understand and analyze the ballet creation process at '*A Floresta Amazônica*' by the choreographer Dalal Achcar, taking into account the historical, political and cultural context. To this end, the emotional formulas concept called, *pathosformeln*, by Aby Warburg (2010) and Carlo Ginzburg (2014) will be used as an instrument for analyzing aesthetic and expressive choices, as well as the possible nationalist influences content in the creation process. The methodologies employed for this research are: i) qualitative research, which consists in data collection procedures and analysis carried out through investigations; ii) bibliographical research that, in agreement with Gil (2002), uses reading procedures, careful choice of volumes and data appreciation; iii) semi-structured interviews with artists who participated in the work process construction. This inquiry has authors that support the investigations: Pereira (2003), Ortiz (2003), Sucena (1988), Caminada (1999), Brasil (1975), Fausto (2010), among others. From the development of this research, it is intended to collaborate with cultural and scientific productions developed within the artistic language of dance, in particular, classical ballet and its History in Brazil.

Keywords: Dance. Classical Ballet. Nationalism. National Identity. Romanticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Real Theatro de São João - Bahia.....	5
Figura 2 - Real Theatro de São João - Bahia.....	5
Figura 3 - Dom João VI de Portugal e sua esposa Carlota Joaquina.....	7
Figura 4 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro	8
Figura 5 - Maria Olenewa 1930.....	10
Figura 6 - Programa do ballet Imbapara de Maria Olenewa	12
Figura 7 - Balés apresentados em 1934 - Programa original do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	13
Figura 8 - Vaslav Veltchek.....	16
Figura 9 - Yuco Lindberg	19
Figura 10 - Eros Volúcia – 1941.....	20
Figura 11 - Russell Meriwether Hughes conhecida como: <i>La Meri</i> em trajes javaneses.....	25
Figura 12 - Tatiana Leskova.....	27
Figura 13 - Igor Schwezoff - 1930	30
Figura 14 - Nina Verchinina.....	31
Figura 15 - Dalal Achcar Coreógrafa do balé: ‘ <i>A Floresta Amazônica</i> ’ - 1975.....	34
Figura 16 - Halina Biernacka.....	37
Figura 17 - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Sede Histórica.....	38
Figura 18 - Lia Robatto Fundadora do GED (Grupo Experimental de Dança da Bahia) - 1965	39
Figura 19 - Tadeu Morozowicz ao lado de suas alunas em espetáculo comemorativo aos 50 anos da Escola por ele criada.....	40
Figura 20 - Marlene Tourinho 30 novembro de 1950	41
Figura 21 - Ceci Chaves Organizadora do primeiro Currículo da Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra.....	42
Figura 22 - Rainha Catarina de Médicis.....	46
Figura 23 - Balthasar de Beaujoyeux	46
Figura 24 - Xilogravura de um <i>ballet de cour</i> apresentado para os Embaixadores poloneses no Palácio de <i>Tuileries</i> – Paris 1573	47
Figura 25 - Rei Luís XIV ‘O Rei Sol’ Criador da primeira Academia de Dança da França....	48
Figura 26 - Jean Georges Noverre.....	49
Figura 27 - <i>Traité Élémentaire théorique et pratique de l’Art de la Danse</i> Carlo Blasis - 1820	51
Figura 28 - Carlo Blasis.....	52
Figura 29 - Litogravura de Fanny Elssler em <i>La Cachucha</i>	55
Figura 30 - Libretto original do balé Brézilia ou <i>La tribu de femmes</i>	56
Figura 31 - Litogravura de Marie Taglioni.....	57
Figura 32 - Programa do balé Amazonas de Valery Oeser – 1917	59
Figura 33 - Auguste Bournonville Criador da Escola Dinamarquesa de Balé.....	62
Figura 34 - Balé Napoli Auguste Bournonville, 1842 Richard Jensen e Grethe Ditlevsen - <i>Pas de Six</i> - 3º Ato.....	63
Figura 35 - Noiva Húngara (<i>Divertissement</i> nacional) O Lago dos Cisnes Marius Petipa/Lev Ivanov <i>d’après</i> Julius Reisinger	63
Figura 36 - Iracema José Maria de Medeiros 1884	67

Figura 37 - O Guarani – José de Alencar – 1857 originalmente O Guarany Fac-símile da capa da 1ª edição.....	72
Figura 38 - Peri e Ceci, ilustração de Santa Rosa O Guarany de José de Alencar.....	73
Figura 39 - Mosaicos Indígenas em Vitral Paulo Werneck Ministério da Fazenda.....	74
Figura 40 - Vitrais do Ministério da Fazenda Paulo Werneck.....	75
Figura 41 - Anita Malfatti Precursora do Modernismo no Brasil.....	77
Figura 42 - O Homem Amarelo Anita Malfatti - 1917.....	77
Figura 43 - Oswald de Andrade Foto: Acervo da família de Oswald de Andrade.....	78
Figura 44 - <i>Le Demoiselles D'Avignon</i> – 1907 Pablo Picasso.....	79
Figura 45 - O Abaporu Tarsila do Amaral - 1928.....	80
Figura 46 - Partitura das Bachianas Brasileiras nº 5 Heitor Villa-Lobos 1938.....	81
Figura 47 - Casa Grande & Senzala 5ª Edição revisada pelo autor Gilberto Freyre.....	82
Figura 48 - Manifestação Estudantil contra a Ditadura (UNE) Passeata do Silêncio 1943.....	85
Figura 49 - Construção da cidade de Brasília.....	86
Figura 50 - Eugenia Feodorova <i>Maîtresse</i> de ballet russa.....	88
Figura 51 - Bertha Rosanova e Aldo Lotufo em: O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova 1959.....	88
Figura 52 - O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova – 1959 Acervo particular de Irene Orazem.....	89
Figura 53 - TV Tupi – 1950 1º Canal de Televisão do Brasil.....	94
Figura 54 - Léonide Massine em: ‘ <i>The Legend of Joseph</i> ’ 1914 - Criador do estilo coreográfico ‘balé sinfônico’.....	98
Figura 55 - Michel Fokine e Vera Fokina em <i>Le Carnaval Atelier Jaeger Stockolm</i> - 1914 ..	99
Figura 56 - Danças Polovtsianas da Ópera Príncipe Ígor Alexander Borodin.....	100
Figura 57 - Dalal Achcar Diretora do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1968 a 1969).....	103
Figura 58 - ‘ <i>A Floresta Amazônica</i> ’ – 1975 Margot Fonteyn e David Wall ao centro como a Deusa da Floresta e o Homem Branco.....	105
Figura 59 - ‘ <i>A Floresta Amazônica</i> ’ – 1975 Corpo de baile feminino de índias.....	106
Figura 60 - Heitor Villa-Lobos.....	116
Figura 61 - Gustavo Mollajoli, Dalal Achcar e Jacques Morelembaum Acervo CEDOC/FTMRJ.....	117
Figura 62 - Henrique Morelembaum, Dalal Achcar e Maria Luísa Noronha Acervo CEDOC/FTMRJ.....	117
Figura 63 - Dora Vasconcellos Poetisa criadora das canções-poema de <i>A Floresta do Amazonas</i>	121
Figura 64 - Capa do LP <i>Floresta do Amazonas</i> Solista Maria Lúcia Godoy.....	122
Figura 65 - Maria Lúcia Godoy Soprano solista da estreia de ‘ <i>A Floresta Amazônica</i> ’ 1975.....	123
Figura 66- Bettina Dalcanalle 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	125
Figura 67 - Homem branco 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	132
Figura 68- Gavião Real 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	135
Figura 69 - Gavião Real 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	135
Figura 70 - Passarinhos - 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	138
Figura 71 - Márcia Faggioni – Nínia 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	139
Figura 72 - Elisa Baeta.....	140
Figura 73 - Cenário 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ.....	144

Figura 74 - Detalhe do Cenário de 1985 Cena do incêndio na floresta.....	145
Figura 75 - Cenário 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ	147
Figura 76 - Foto do fundo infinito com Rio Amazonas ao fundo – 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ	148
Figura 77 - Pintura do Cenário 2000 Eichbauer e técnicos Acervo CEDOC/FTMRJ	149
Figura 78 - Detalhe de pintura no cenário 2000 Acervo CEDOC/FTMRJ	149
Figura 79 - Corpo de baile masculino de índios 1975 Acervo particular de Dalal Achcar....	152
Figura 80 - Corpo de baile masculino de Índios 1985 Acervo particular de Dalal Achcar....	154
Figura 81 - Corpo de baile feminino de Índias 1985 Acervo particular de Dalal Achcar.....	155
Figura 82 - Corpo de baile masculino de índios ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ..	157
Figura 83 - Indígenas homens e mulheres ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ.....	157
Figura 84 - Índias e crianças indígenas Acervo CEDOC/FTMRJ.....	158
Figura 85 - Chefe Índio André Valadão ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ.....	158
Figura 86 - Índio-bailarino Santiago Júnior ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ	159
Figura 87 - Índia - Juliana Mello ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ.....	159
Figura 88 - Ao centro Margot Fonteyn interpretando a Deusa da floresta Acervo particular de Dalal Achcar	161
Figura 89 - Norma Pinna Deusa ‘Floresta 2000’ Acervo CEDOC/FTMRJ.....	162
Figura 90 - Figurino Deusa da floresta 1985 Acervo particular de Dalal Achcar.....	163
Figura 91 - Margot Fonteyn em <i>Ondine</i> 1958.....	164
Figura 92 - Figurino – Homem branco DVD 1975 David Wall <i>Print screen</i>	166
Figura 93 - Figurino – Homem branco DVD 1985 Lázaro Carreño <i>Print screen</i>	166
Figura 94 - Figurino - Homem branco 2000 Paulo Rodrigues Acervo CEDOC/FTMRJ	167
Figura 95 - Corpo de baile masculino e feminino de índios Pose que remete à Arcos de flecha indígenas Acervo CEDOC/FTMRJ	172
Figura 96 - Corpo de baile feminino de índias Acervo CEDOC/FTMRJ	173
Figura 97 - Chefe Índio Acervo CEDOC/FTMRJ.....	173
Figura 98 - Luiz Carlos Cavalcanti Feiticeiro (Pajé) Acervo CEDOC/FTMRJ.....	175
Figura 99 - Luiz Carlos Cavalcanti Feiticeiro (Pajé) Acervo CEDOC/FTMRJ.....	176
Figura 100- Final do Ballet Incêndio na Floresta Acervo CEDOC/FTMRJ	178
Figura 101 - Jacques Morelembaum tocando violoncelo em homenagem a Heitor Villa-Lobos Acervo CEDOC/FTMRJ	180
Figura 102 - Jacques Morelembaum tocando violoncelo em homenagem a Heitor Villa-Lobos Acervo CEDOC/FTMRJ	180
Figura 103 – Cobras Acervo CEDOC/FTMRJ.....	181
Figura 104 - Sapos, Macaco e Onça ao fundo Acervo CEDOC/FTMRJ	181
Figura 105 – Onça Acervo CEDOC/FTMRJ	182
Figura 106 - Élide Brum Pássaro Planta Acervo CEDOC/FTMRJ.....	182
Figura 107 - Borboleta Real Acervo CEDOC/FTMRJ	183
Figura 108 - <i>Grand Finale</i> Acervo CEDOC/FTMRJ.....	186
Figura 109 - <i>Grand Finale</i> Acervo CEDOC/FTMRJ.....	186
Figura 110 - Ana Paula Siciliano a confirmar e estudantes Acervo CEDOC/FTMRJ.....	188
Figura 111 - Anderson Dionísio e público Acervo CEDOC/FTMRJ	189
Figura 112 - Norma Pinna e público Acervo CEDOC/FTMRJ	189
Figura 113 - À esquerda detalhe de Giovanni di Bertoldo – Crucificação (1475) mostrando Maria Madalena.....	196
Figura 114 - À direita uma mênade detalhe de vaso grego (invertida horizontalmente)	196

Figura 115 - <i>Ondine</i> 1958.....	198
Figura 116 - ' <i>A Floresta Amazônica</i> ' 1975	198
Figura 117 - Margot Fonteyn interpretando <i>Ondine</i> 1958 <i>Print screen</i>	199
Figura 118 - Betina Dalcanalle Deusa da floresta em ' <i>A Floresta Amazônica</i> ' 1975 Acervo CEDOC/FTMRJ	199
Figura 119 - Programa do Balé Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium 1977	212
Figura 120 - Programa do Balé Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium 2017	212
Figura 121 - Kuarup ou a questão do índio 02 out 2017	213
Figura 122 - Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium - 1977	213
Figura 123 - Kuarup ou a questão do índio Arnaldo J G Torres Veja/SP Ballet Stagium	215
Figura 124 - Lendas do Iguazu 1987 Balé Teatro Guaíra Acervo BTG.....	216
Figura 125 - Lendas do Iguazu 1987 Francisco Duarte e Mara Mesquita Balé Teatro Guaíra Acervo BTG	217
Figura 126 - A Lenda das Cataratas do Iguazu Balé Teatro Guaíra 2009 Acervo BTG	218
Figura 127 - A Lenda das Cataratas do Iguazu - Balé Teatro Guaíra 2009 Acervo BTG.....	219

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. NACIONALISMO NA DANÇA: CONTEXTOS E EMERGÊNCIAS	3
1.1 - Breve panorama das formações do balé brasileiro	3
1.2 - As Danças Nacionais no Balé Clássico e suas contribuições para o balé no Brasil..	44
1.3 Nacional Brasileiro: contextos e emergências da criação de uma obra coreográfica	65
1.3.1 - Contexto Sócio, Político e Cultural e suas implicações: notas e reflexões.....	65
1.3.2 - 1975 O Ano da Estreia	97
2. ‘A FLORESTA AMAZÔNICA’ DE DALAL ACHCAR.....	108
2.1 – O Processo de Criação.....	111
2.1.1 – As vozes como inspiração para o movimento.....	120
2.2 - Análise dos Personagens	124
2.3 - O Cenário, a Iluminação e os Figurinos.....	143
2.4- 1975, 1985 e 2000: Três momentos de uma coreografia	170
2.5 - Uma possível análise de alguns personagens do balé ‘A Floresta Amazônica’ por meio do conceito de ‘ <i>pathosformeln</i> ’	193
3. DEVIRES ACERCA DO BALÉ ‘A FLORESTA AMAZÔNICA’	204
REFERÊNCIAS	226
ANEXOS	243

INTRODUÇÃO

Desenvolvido no cruzamento entre Arte, História e outras áreas do conhecimento, este trabalho dissertativo tem a Dança como propulsora, especialmente o Balé Clássico. O objetivo principal foi compreender de que forma e com que meios o balé ‘*A Floresta Amazônica*’, criado no ano de 1975 pela coreógrafa brasileira Dalal Achcar, foi construído, considerando para tal o contexto histórico, político e cultural e as influências advindas do campo, principalmente das montagens de dança clássica que circularam ou foram criadas localmente.

O primeiro capítulo, aborda o contexto do Nacionalismo no Brasil e o modo em que estes ideais nacionalistas foram construídos desde meados do século XIX e consolidados no século XX, analisando o papel dos governos e intelectuais da elite vigente, que auxiliaram no processo de instituição de uma política que acabou por se espalhar por todas as Artes, tendo papel importante na Dança brasileira, sobretudo nas produções de balé.

Além disso, pretendeu-se observar de que modo o ideário nacionalista foi retratado nas criações de balé no contexto brasileiro, destacando o movimento romântico, originado no século XIX, que trouxe para as artes o conceito de nação e fez com que a busca pelo exotismo de nações distantes permeasse as obras de balé clássico construídas durante este movimento artístico, no qual pudemos salientar como algumas de suas características, o retorno aos temas campestres, a busca pelo espiritual em oposição ao real e a cor local que era proveniente de diferentes nações representadas nas obras, além da idealização da mulher. (PEREIRA, 2003)

O segundo capítulo é dedicado à análise do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ e às discussões sobre o seu contexto de criação. As análises e reflexões se desenvolveram em relação aos diversos elementos constituintes, dentre eles, o processo de criação e seus colaboradores, a constituição dos personagens, cenografia, iluminação e figurinos, além do levantamento das transformações ocorridas nas montagens dos anos de 1975, 1985 e 2000. Dentre os procedimentos investigativos, considerou-se o conceito de fórmulas de emoções *pathosformeln*¹, de Aby Warburg (2010) apud Teixeira (2010), também abordado por Carlo Ginzburg (2014), compreendendo que as fórmulas de emoções não se tratam apenas de um conceito, mas constituem-se como instrumento analítico de obras de arte, através do qual

¹ *Pathosformeln*: entre as características dessas “palavras primordiais”, segundo Oshtoff, estava a ambivalência: um elemento que Warburg estendeu ao *Pathosformeln*. Gestos de emoção extraídos da Antiguidade foram retomados na arte do Renascimento com seu significado invertido. Um exemplo dessa “inversão energética” (expressão usada por Warburg) é a Maria Madalena representada como uma mênade na Crucificação, de Bertoldo di Giovanni, escultor florentino discípulo de Donatello. Uma imagem que aparece duas vezes, inteira e como detalhe, no atlas *Mnemosyne*, em que Warburg trabalhou no fim da vida. (GINZBURG, 2014, p. 09).

pudemos construir algumas hipóteses acerca dos procedimentos de criação, principalmente dos personagens e suas derivações, bem como das possíveis influências do conteúdo nacionalista nesta composição coreográfica.

O terceiro capítulo apresenta alguns devires acerca do balé '*A Floresta Amazônica*', tendo como reflexão o papel da obra para a historiografia da dança brasileira. Também reflete sobre obras que sucederam sua criação e tiveram como temática o contexto brasileiro, buscando investigar similaridades e distinções na construção das mesmas. Para tal, foram analisados os trabalhos: *Kuarup ou a questão do índio* (1977) do Ballet Stagium e *Lendas das Cataratas do Iguaçu* (1987) do Balé Teatro Guáira. Tratamos de perceber como questões temáticas de cunho nacional foram utilizadas em diversas criações coreográficas.

As considerações finais da pesquisa constituem uma síntese reflexiva dos conteúdos abordados e da problemática de pesquisa. A dissertação possui também apêndices de documentos que serviram como fontes para a elaboração desta pesquisa, colaborando assim, para o desenvolvimento de investigações futuras sobre a Dança no Brasil.

1. NACIONALISMO NA DANÇA: CONTEXTOS E EMERGÊNCIAS

1.1 - Breve panorama das formações do balé brasileiro

Nessas investigações, verificaremos como a cultura europeia esteve presente no Brasil, desde o século XVI, quando autos de fé jesuíticos eram realizados com nossos povos originários para lhes ensinar a fé católica e os ensinamentos da Igreja. Com a vinda da família real portuguesa em 1808, fugindo de conflitos bélicos, iniciou-se a construção de casas de espetáculo nas diferentes províncias e a inserção de alguns hábitos como a celebração de datas comemorativas e casamentos de alguns nobres, fazendo referência à Dança teatral. A partir do momento em que a família real passa a residir no Rio de Janeiro, há a fundação da Biblioteca Nacional, a efervescência de uma vida cultural e a circulação de pensamentos científicos. A Dança se fez presente inicialmente na Bahia e depois no Rio de Janeiro. Quase um século mais tarde, fundou-se o Theatro Municipal do Rio de Janeiro e com ele várias companhias de dança europeias continuaram suas visitas ao Brasil, deixando aqui rastros de uma estética e de uma técnica pela qual foram produzidos inúmeros balés. Em 1931, com a oficialização da primeira Escola de Bailados e a criação de um primeiro Corpo de Baile, uma tradição em Dança começa a ser delineada em nossa nação, e com ela alguns bailados com temática nacional passam a emergir permeados do nacionalismo. Adiante conjecturar-se-á um breve olhar sobre a Dança Cênica no século XX no Brasil.

A Dança se fez presente em nosso país desde os primórdios da história do Brasil; quase que em caráter de causa e efeito, pudemos compreender que os hábitos então adotados seriam trazidos pelos colonizadores. No século XVI, eram realizados em nossa nação autos de fé jesuíticos que faziam referência à Dança teatral. Aqueles espetáculos de características rudimentares atingiam seus objetivos, atraindo os indígenas² a compreender os mandamentos

² Indígenas/Índios: Terminologia utilizada anteriormente no Brasil, devido à forma como são encontrados os registros em variados livros de História, História da Dança, Cultura Nacional Brasileira entre outros. O termo atualmente utilizado trata-se de Povos Originários. Estes termos pejorativos aparecem no transcrito do texto, apenas para elucidar a forma antiga como os povos originários eram citados nos livros de história e nos textos de caráter acadêmico consultados, antes do entendimento e adoção da nova terminologia. Pesquisadores estimam que há doze mil anos estes povos já habitavam as terras que hoje são chamadas de Brasil. Os povos originários são as populações descendentes dos primeiros habitantes de uma localidade. Ao todo são 305 povos vivendo no território do Brasil, em sua maioria na região amazônica, de acordo com o Conselho Indigenista Missionário (Cimi). (LUCIANO, 2022), Disponível em <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/06/07/povos-originarios-quem-sao-eles-no-brasil-e-no-mundo.htm>> Acesso em: 11 fev 2023. E (QUEM SÃO, 2023) Disponível em <<https://mirim.org/pt-br/quem-sao#:~:text=Eles%20s%C3%A3o%20os%20%5Bqtip%3A%20povos,se%20relacionam%20e%20compartilham%20conhecimentos.>>> Acesso em: 11 fev 2023.

da igreja, ensinando-os o respeito e o temor aos ensinamentos cristãos, renegando as suas crenças. (SUCENA, 1988)

Para que conseguisse a atenção dos indígenas e pudesse realizar estes espetáculos, o Padre José de Anchieta cativou os silvícolas por meio de representações engraçadas, incrementadas pelos cantos e danças, incluindo os ensinamentos católicos morais e o respeito aos mandamentos da Igreja. Sabemos que diversas solenidades e datas comemorativas de Portugal também elaboradas com cantos e danças eram celebradas aqui no Brasil. Após o ano de 1786, o vice-rei Luiz de Vasconcelos fez que fossem celebradas as bodas de Dom João VI com Dona Carlota Joaquina com comemorações que excederam o luxo e a originalidade anteriormente realizados, usando inclusive carros alegóricos.

Antes mesmo de salientarmos os espaços para apresentações existentes no Brasil no século XVIII, é válido refletirmos o motivo pelo qual estamos citando os Autos de Fé realizados pelos religiosos com os indígenas, os cantos, as danças, celebrações de datas comemorativas de Portugal no Brasil e as celebrações de bodas de alguns nobres. Estes fatos elucidam como a Arte, especialmente a Dança, foi inserida no Brasil proveniente dos colonizadores portugueses com a sua religião e as suas tradições comemorativas, fazendo-nos apreender de que maneira isto ocorreu em nosso processo de construção cultural.

Cabe salientar que, gradativamente, a colônia foi sendo provida de diversos teatros, espalhados pelas 22 províncias³, sendo quase todas elas possuidoras de sua casa de espetáculos. Por exemplo, na Bahia, que foi a primeira capital do reino, existiu a Casa da Ópera até a data da inauguração do Real Teatro de São João, em 13 de maio de 1812. (Figuras 1 e 2) Este teatro secular foi destruído por um incêndio violento em 6 de junho de 1922.

Ressaltamos a existência de diversos teatros espalhados pelo território nacional, demonstrando a importância deles na vida brasileira do período. Como exemplo dos que tínhamos no Brasil citamos: Teatro de São Luís do Maranhão/MA, nomeado de Teatro União, datado de 1815; o Teatro Novo em Florianópolis/SC, 1830; Teatro Santa Isabel, no Recife/PE, aberto ao público em 1850; Teatro da Paz, em Belém/PA, de 1878; Teatro Amazonas, em Manaus/AM, inaugurado em 1896; o Teatro de Ouro Preto/MG; e o Teatro São Pedro de Porto Alegre/RS de 1858, que substituiu a Casa da Ópera/SP, existente desde 1794. Além desses,

³ Províncias: Atualmente denominados de estados. Sabemos que o Brasil, nos dias de hoje, é formado por 26 estados e um Distrito Federal, tendo como sede do governo brasileiro, a cidade de Brasília, compondo a República Federativa do Brasil. Desta forma, os estados são chamados de Unidades da Federação. Disponível em <<https://educa.ibge.gov.br/criancas/brasil/nosso-territorio/19637-divisao-territoria.html>> Acesso em: 18 jan de 2023.

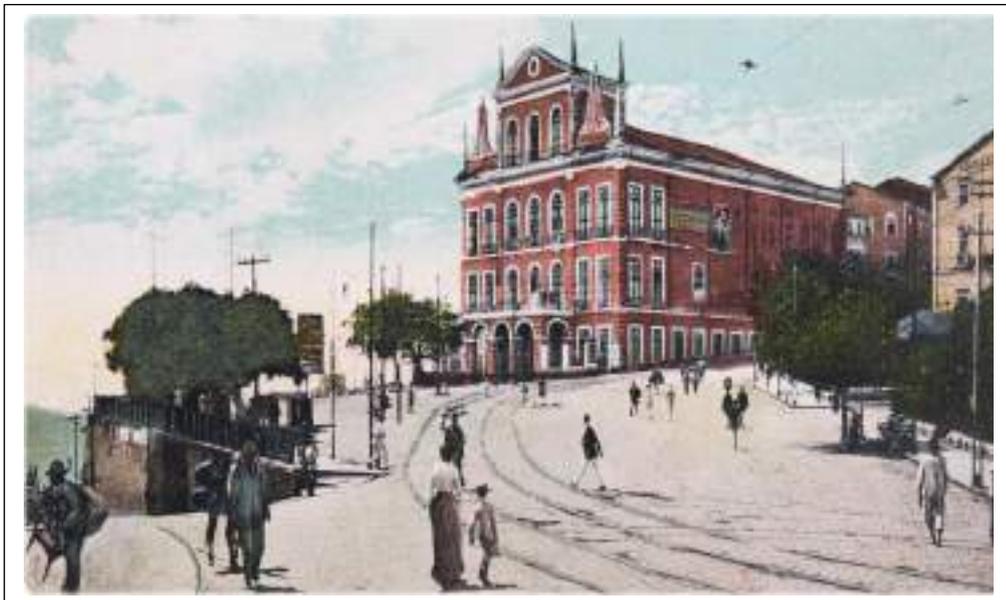
consta como o mais antigo teatro da nação o de Diamantina/MG, construído no início do século XIX (SUCENA, 1988).

Figura 1 – Real Theatro de São João - Bahia



Fonte⁴: Camillo Vedani, 1865.

Figura 2 - Real Theatro de São João - Bahia



Fonte⁵: Postal de Mello & Filhos, 1911.

Os frequentadores destes espetáculos apresentados nos teatros que foram sendo construídos pertenciam à elite do período, que buscava mimetizar os hábitos dos colonizadores

⁴ Disponível em <<http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/teatro-sao-joao.htm>> Acesso em: 08 fev 2022.

⁵ Disponível em <<http://www.bahia-turismo.com/salvador/antiga/fotos/largo-theatro.htm>> Acesso em: 07 fev 2022.

européus. Esta elite compunha-se também pela própria família real, personificada por Sua Alteza Dom João VI, depois Dom Pedro I e, em seguida, o príncipe regente Pedro II, que tanto frequentavam o teatro quanto a igreja, pontos de reuniões sociais.

“A aproximação maior desta sociedade era o teatro, diversão quase única, local de encontro de todas as camadas sociais e que entrou nos hábitos do povo, de tal forma que passou este a exigir tiranicamente o seu contínuo funcionamento (Maria Graham.)” (SUCENA, 1988, p. 30). No universo das artes, o gênero lírico era um dos preferidos das plateias brasileiras, e logo a seguir o teatro falado, dramático ou cômico. Vultuosos artistas da cena lírica mundial apresentaram-se aqui, o que deleitava os musicômanos com seus privilegiados atributos vocais. A Dança, embora muito apreciada, não se constituía enquanto espetáculo isolado, mas era apresentada como “entremeios”, ou seja, entre os atos de uma ópera ou peça teatral, ou ainda sendo complemento ao programa.

Para que pudéssemos compreender como ocorreu a instauração de uma vida cultural, assim como as origens da Dança como manifestação artística no Brasil, foi preciso detalhar o momento em que a família real portuguesa (Figura 3) chega ao país, fugindo de uma guerra na Europa entre a França e a Inglaterra, o que respingou sobre Portugal enquanto nação que comercializava com os ingleses.

A guerra que Napoleão movia na Europa contra a Inglaterra, em princípios do século XIX, acabou por ter consequências para a Coroa portuguesa. Após controlar quase toda a Europa ocidental, Napoleão impôs um bloqueio ao comércio entre a Inglaterra e o continente. Portugal representava uma brecha no bloqueio que era preciso fechar. Em novembro de 1807, tropas francesas cruzaram a fronteira de Portugal com a Espanha e avançaram em direção a Lisboa. (FAUSTO, 2010, p. 66)

O avanço das tropas francesas em direção a Lisboa fez com que Dom João decidisse sobre a transferência da Corte para o Brasil. A vinda da família real portuguesa para o nosso país trouxe definitivamente a administração da Colônia para o Rio de Janeiro, transformando a aparência da cidade.

Entre os diversos eixos de transformação, delineou-se no Rio de Janeiro uma vida cultural, acesso aos livros e a circulação de ideias e pensamentos científicos. Houve a inauguração do primeiro jornal editado no Brasil em setembro de 1808, a abertura de academias

Figura 3 – Dom João VI de Portugal e sua esposa Carlota Joaquina



Fonte⁶: Aventuras na História, 2020.

literárias, bibliotecas e teatros, além de uma rápida expansão da população urbana para que atendessem às necessidades da corte. Durante a estada de Dom João VI no Brasil, a população na capital duplicou seu número de 50 para 100 mil pessoas. Diversos eram estes novos habitantes e muitos deles imigrantes de variadas etnias: espanhóis, ingleses, franceses e, claro, os portugueses, que formaram uma classe de artesãos e profissionais com qualificação para atuar na sociedade. (FAUSTO, 2010)

É fato que a Dança teve suas origens fixadas no Brasil com a chegada da família real em 1808, primeiramente, no estado da Bahia com a Casa da Ópera e depois no estado do Rio de Janeiro com a construção do Real Teatro de São João em 1816. Algumas companhias estrangeiras começaram a se apresentar na corte, entre elas, as óperas e seus balés, mas somente em 1909, quase um século depois, com a fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, (Figura 4) houve uma preocupação em transformar a cidade do Rio em uma metrópole e este pensamento passou a fazer parte da mentalidade dos brasileiros. (VICENZIA, 1997)

Inquirindo acerca da existência de professores de Dança em nosso país no século XIX, soubemos que já existiam, sendo um deles o espanhol Louis Lacombe⁷, que havia chegado ao

⁶ Disponível em <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-casamento-arranjado--dom-joao-vi--carlota-joaquina-portugal-espanha.phtml>> Acesso em: 16 jan 2022.

⁷ Louis Lacombe (1786-1833): “Vale a pena registrar o nome do primeiro maestro de danças que aqui chegou. Louis Lacombe, em 1811, com as funções de ensinar à nobreza e à Família Real as danças de salão da época e encenar pequenos números dançados para os intervalos das montagens líricas.” (CAMINADA, 1999)

Figura 4 - Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte⁸: Mar Ferrez, 1910.

Brasil em 1811, exatamente três anos após o desembarque da família real portuguesa em nossas terras. Estes profissionais da Dança serviam para atender a elite brasileira e ministravam aulas de balé clássico e etiqueta em clubes na cidade do Rio de Janeiro. (VICENZIA, 1997)

Talvez a iniciativa mais significativa nesse sentido tenha sido a promovida pelo casal Pierre Michailowsky (1888-1970) e Vera Grabinska (?-1986). Antes, porém, cabe ressaltar que outras duas professoras ministravam aulas de balé na cidade do Rio de Janeiro, também em clubes, nessa mesma época, ou seja, nas décadas de 1920 e 30, e promoviam constantes apresentações de suas alunas no Theatro Municipal: Naruna Corder e Klara Korte⁹. O motivo de serem citadas brevemente reside no fato de que ambas nunca tiveram, declaradamente, a intenção de formar bailarinas profissionais, mas antes de promover aulas de postura e etiqueta às moças da elite da cidade. (PEREIRA, 2003, p. 95-96)

É relevante mencionar que com a presença destes professores de Dança existentes no Brasil, em 1933, houve uma obra coreográfica intitulada “Arirê e o pássaro ferido”, criada por Naruna Corder, para suas alunas, com música composta especialmente por Charley Lachmund

⁸ Disponível em <<https://www.efdeportes.com/efd186/historia-da-danca-de-salao-irmaos-lacombe.htm>> Acesso em: 23 fev 2022.

⁹ Klara Korte: “A Sra. Klara Korte, atualmente com 94 anos de idade, reside na cidade mineira de Diamantina. Solicitada a fornecer dados sobre sua vida artística, escreveu dizendo-me que, ao encerrar em 1954 suas atividades, recolhendo-se à privacidade do seu lar, destruiu tudo que a ligava ao passado (fotos, recortes, documentos etc.)” (SUCENA, 1988, p. 122).

com utilização de temática indígena. Pouco se sabe sobre estas apresentações, mas é pertinente citarmos as iniciativas destes professores, mesmo que não tenham direta ressonância para a formação do balé brasileiro. É no mínimo curioso trazermos o fato de que estes mestres de Dança não pretendiam formar profissionais, Klara Korte, por exemplo, afirmava quando encerrou suas atividades artísticas em 1954: “Eu não fui profissional e nunca pretendi formar profissionais. A única coisa que eu pretendia era dar às meninas amor pelos exercícios físicos e gosto pelo ‘ballet’”. (SUCENA, 1988, p. 122)

Diante da fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, muitas companhias passaram a ter um local apropriado para suas grandes apresentações; naquele momento, cabia à cidade anfitriã ofertar, como acontecia nas grandes capitais europeias, os bailarinos para os espetáculos dos balés de ópera, e para que isso pudesse acontecer, percebeu-se a necessidade da criação de uma escola, assim, ela poderia fornecer os bailarinos para tais espetáculos. Repetiam-se no Brasil as normas e procedimentos adotados na Europa. Mais tarde, em 1913, houve a tentativa de criação de uma Escola de Dança Oficial do Theatro Municipal, com a finalidade de atender à temporada lírica do Rio de Janeiro.

De acordo com Pereira (2003), no dia 11 de abril de 1927, na sala número 70 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi criada no Brasil a primeira escola oficial¹⁰ de balé, nomeada no período de “Escola de Bailados”, concebida e dirigida pela bailarina russa Maria Olenewa¹¹, que se estabelecera no Brasil e havia dançado como primeira bailarina na companhia de Anna Pavlova e Léonide Massine.

Após a formalização da Escola de Bailados, que havia sido fundada extraoficialmente em 1927, verificou-se sua oficialização em 1931, por um decreto do prefeito, o cónego Olímpio de Melo, e logo em seguida deram-se os prenúncios da idealização do primeiro Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (CAMINADA, 1999)

De acordo com Pereira (2003), o ano de 1936 foi muito importante para o conjunto de bailarinos que atuava há anos representando o Theatro Municipal.

¹⁰ Escola oficial: “Em 1931, por um decreto do prefeito, se oficializou o trabalho que já vinha sendo realizado, criando-se a ‘Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro’; o decreto se estendia também à criação da ‘Orquestra’ e da ‘Escola de Canto Lírico’, e indicava as dependências do prédio do próprio teatro, para essas finalidades; cabia às escolas a formação de elementos para compor as temporadas líricas do teatro e apresentar espetáculos de ballet.” (CAMINADA, 1999, p. 356).

¹¹ Maria Olenewa (1896-1965): “Em sua segunda visita, Olenewa colhe grandes êxitos em suas apresentações. Veio como Coreógrafa e 1ª Bailarina Absoluta, contratada para a lírica de 1923. Atuaram como primeiros bailarinos – Max Statkiewicz e Diego Vicenti; Esmé Davis (1ª bailarina de caráter), Alice Poirier, Sofia Grabowska e Dora Del Grande completaram o elenco do balé. As intervenções de Olenewa nas óperas – *Salomé*, de Richard Strauss (1864-1949), e *Aída*, de Verdi (1813-1901), firmaram definitivamente diante de nosso público, sua alta categoria artística. (SUCENA, 1988, p. 150).

Aquele grupo de bailarinos se oficializou como Corpo de Baile, e a partir de então, começaram a separar a Escola de Bailados da companhia como dois órgãos diferentes, ambos sob a direção de Maria Olenewa (Figura 5).

Neste momento histórico, o Brasil ganhava sua primeira companhia profissional de balé, na qual os bailarinos eram contratados pelo município e recebiam salários, o que representou o princípio de uma tradição da Dança em nosso país.

Figura 5 - Maria Olenewa 1930



Fonte¹²: Cultura & Economia criativa, 2019.

Tanto a Escola de Bailados quanto o Corpo de Baile do Theatro Municipal colaboraram proficuamente para a construção de uma ideia de bailado¹³ nacional. Para Pereira (2003), esta iniciativa se justifica pelo fato desta Escola ter sido o primeiro passo de fundamental importância para a construção da história e de uma tradição na área da Dança no Brasil. A partir da criação desta instituição, inicia-se um delineamento de uma ideia de balé no país, por conta da formação de seus artistas. A escola também permitiria uma continuidade na formação em Dança, o que resultaria com o tempo em companhias profissionais, bailarinos, professores, coreógrafos, e conseqüentemente, em um público que se tornava habituado e ávido em assistir a novos balés.

¹² Disponível em <<http://cultura.rj.gov.br/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-escola-de-danca-maria-olenewa/>> Acesso em: 25 fev 2022.

¹³ Bailado: o termo “bailado” é uma tradução do francês *ballet*. O caminho de suas traduções, que parte do italiano *balletto*, forma diminutiva de *ballo*, já simboliza as transformações sofridas por essa forma de dança cênica ao longo de sua história. Aqui neste contexto, o adjetivo *brasileiro* qualifica o termo, mostrando que esse caminho de traduções foi não apenas percorrido, mas estendido, cenicamente, para os temas, a música, os cenários, os figurinos e, sobretudo para o corpo que dança. (PEREIRA, 2003, p. 87).

Cabe salientarmos que, no ano de 1917, foi dançado pelo corpo de alunos da Escola de Bailados, ainda incipiente, o balé “Amazonas”, com composição musical de Heitor Villa-Lobos. A coreógrafa deste balé foi a austríaca Valery Oeser, que interpretou o papel da Índia, e Yuco Lindberg dançou o papel do Deus do Vento. Curiosamente, de acordo com Pereira (2003), nenhum registro iconográfico foi encontrado, e este talvez tenha sido o único balé elaborado por Oeser para a escola.

Existem alguns fatos presentes na temática, inclusive na questão de termos Heitor Villa-Lobos como compositor deste balé, que podem ser observados anos mais tarde, em 1975, no balé ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar, que é o objeto de pesquisa desta dissertação.

Mais curioso ainda é notar como, nesse bailado, o mito grego se converte em mito nacional, transformando a amazona numa índia. A evocação desse mito grego e sua recorrência justificam-se, em um contexto de discussão e formação da dança nacional, pelo fato de que, durante muito tempo, acreditava-se que a “terra distante” dessas mulheres seria o Brasil. (PEREIRA, 2003, p. 118)

Percebemos que o uso de personagens da mitologia greco-romana convertidos em narrativa nacional pôde ser observado no balé “Amazonas”, quando a amazona é transformada em índia, e semelhante utilização se dá 58 anos depois no balé ‘*A Floresta Amazônica*’. Nesta obra, a coreógrafa atribuiu à Deusa venerada pelos índios características também greco-romanas, tanto nos figurinos, quanto nas qualidades apolíneas¹⁴ de sua movimentação, assim como no séquito de ninfas da floresta que a acompanham, o que nos permitiu verificar aplicações e estéticas semelhantes em ambas as obras.

Coincidentemente, tanto no balé “Amazonas” quanto em ‘*A Floresta Amazônica*’, ambas as obras foram embaladas pela partitura de Heitor Villa-Lobos, diferenciando-se apenas pelo fato de que uma das partituras foi composta especialmente para o balé, no caso de “Amazonas”, e a outra apenas utilizada por Dalal Achcar para ‘*A Floresta Amazônica*’, criada inicialmente para outros fins, que serão mencionados mais adiante.

Em 1934, vinte anos após a estreia de “Amazonas” (Figura 7) tivemos novamente a apresentação do bailado “Imbapara” (Figura 6) e a estreia de “Ondinas”, obras estas criadas por Maria Olenewa.

¹⁴ Apolíneas: O termo apolíneo é utilizado neste parágrafo, para ilustrar a delicadeza das linhas utilizadas na coreografia, tanto da Deusa da floresta, quanto do séquito de ninfas que a acompanham, por meio de uma movimentação fluida, delicada e suave. Há uma predominância de *arabesques* e *piqués* que tornam sua movimentação bastante clássica; além do uso de túnicas de crepe que remetem às túnicas gregas utilizadas no passado. Faz-se necessário detalharmos que as túnicas no caso de ‘*A Floresta Amazônica*’ ficam abaixo dos joelhos e não se mostram curtas como em algumas representações artísticas de deidades gregas.

Trazendo para nossas elucubrações o escritor e romancista brasileiro José de Alencar, criador da obra literária do indianismo romântico Iracema, publicado em 1865, é curioso notarmos que os personagens que aparecem no balé “Ondinas” não estavam no romance do escritor, exceto por Iracema. Entretanto, as ondinas, que são seres da mitologia germânica e escandinava, ligadas à água, fazem-se presentes nesta criação coreográfica, remetendo aos seres etéreos utilizados nos balés do período romântico. Nestas construções coreográficas, foram utilizados os seres míticos provenientes do Romantismo, que podem ser observados nos temas dos balés criados neste momento no Brasil. Os seres lendários mencionados, estavam atrelados ao personagem da índia Iracema no balé acima citado.

Figura 6 – Programa do ballet Imbapara de Maria Olenewa



Fonte¹⁵: Jornal Mural, 2003.

¹⁵Jornal Mural, 2003. Disponível em <http://www.museudoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em 22 jun 2022.

Figura 7 - Balés apresentados em 1934 - Programa original do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte¹⁶: Jornal Mural, 2003.

As relações construídas e as utilizações de temáticas mitológicas transformadas em narrativas nacionais que aparecem em “Amazonas” e “Ondinas” também se fazem observar em ‘*A Floresta Amazônica*’, levando-nos a crer que, neste período histórico e artístico no Brasil, relacionavam-se temas estrangeiros provenientes do período romântico da Literatura e da Dança para a produção dos balés no Brasil. Até mesmo a mitologia grega poderia ser inter-relacionada com os temas nacionais, sendo inspiração para a construção dos enredos dos balés brasileiros no início e meados do século XX.

Uma das hipóteses que levantamos é a possibilidade de aliar os seres da mitologia grega, geralmente ligados às divindades e heróis míticos aos personagens da cultura nacional brasileira, como os índios, por exemplo, buscando fortalecer a imagem do nacional, enaltecendo-os artisticamente e comparando-os com os próprios deuses olímpicos, do mesmo modo como se fazia com as deidades gregas dignas de louvores e reverências. Outra das hipóteses seria atrelarmos o uso da mitologia vinculada aos personagens nacionais pelo viés do

¹⁶Jornal Mural 2003. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em: 25 jun 2022.

“exotismo”, que era uma das características do Romantismo. Na Dança romântica, as noções de cor local, exotismo e pitoresco adotam alguns perfis particulares, quando se discutem questões como raça e etnia, ou seja, podemos compreender que o “exotismo” era adotado, quando utilizavam temáticas que traziam países, suas populações e costumes como temas de um balé, portanto, esta foi uma das possibilidades de uso dos temas nacionais, conectando-os ao exótico no balé, tanto no período do romantismo quanto nos séculos XIX e XX no Brasil.

Mesmo que a época em que isso ocorra, no balé, seja outra, quase um século mais tarde. Vale ressaltar que o indianismo reaparece no modernismo, mas numa perspectiva crítica. Nesse sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista¹⁷, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele. (PEREIRA, 2003, p. 93)

Posteriormente à criação da Escola de Bailados e do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorreram duas temporadas muito importantes, com relevância para a formação do balé brasileiro, assim como para a estruturação de uma identidade artística desta dança, devido ao repertório e às temáticas nacionalistas trazidas nos balés que foram levadas à cena. A temporada de 1939 trouxe em seu repertório a apresentação dos Balés Russos de Sergei Diaghilev, companhia que foi capaz de disseminar padrões estéticos de balé, seguidos fielmente nos teatros onde se apresentaram. Além do *Ballet Russe de Sergei Diaghilev*, passaram pelo mesmo palco a companhia de Anna Pavlova e as companhias pós-Diaghilev, que formariam no Brasil um entendimento acerca da formação de uma companhia, modelos cênicos e, sobretudo, de uma técnica de balé.

O que foi pertinente relatar acerca desta primeira temporada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além da abertura com a Companhia de Sergei Diaghilev e da influência artística que esta companhia exerceu nos países onde se apresentou, refere-se ao fato de que este grupo de bailarinos advindo do exterior deixou rastros, aos poucos misturados com a cultura que aqui existia e com os vestígios de outras companhias que no país estiveram, transformando

¹⁷ Indianista: aqui o termo indianista refere-se ao Indianismo especificamente na Literatura. Na Literatura brasileira o Indianismo foi um dos períodos mais marcantes do Período Romântico. Esta tendência foi explorada anteriormente no movimento Barroco e no Arcadismo. Na primeira geração romântica que ocorreu de 1836 a 1852 foi que o tema do índio foi trazido de maneira idealizada regido pelo binômio: nacionalismo-indianismo. O índio era considerado como o bom selvagem, símbolo de inocência e pureza. Enquanto na Europa os cavaleiros medievais representavam a figura do bom herói, no Brasil a figura romântica do novo herói era a do índio. O balé clássico apropriou-se deste modo romântico de enxergar o indígena, trazendo em suas criações este índio romantizado. Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/indianismo/>> Acesso em: 11 fev 2023.

artisticamente a cultura pré-existente, como um hibridismo artístico-cultural da cultura europeia com a cultura local.

É possível citarmos também, que o Balé Clássico como uma técnica de Dança europeia, assim como a elite pensadora da época e o próprio governo, negava a cultura local representada de maneira pura e realista, desta forma, o balé poderia ser uma outra perspectiva de apresentá-la de modo mais ameno com as suas estilizações. Uma das grandes curiosidades desta primeira temporada de 1939, foi a vinda de 5 profissionais da Europa de grande reconhecimento público: o coreógrafo Vaslav Veltchek¹⁸, que demonstrou grande interesse pela cultura brasileira, os primeiros bailarinos Juliana Yanakieva e Thomas Armour, e os maestros Jean Morel e Louis Masson, diretor da *Opéra Comique de Paris*.

Doze anos depois da criação da escola, se deu a primeira temporada oficial do corpo de baile do Theatro Municipal, e em seguida, a de 1943 que teve no Estado Novo seu período mais significativo, na qual a “representação do nacional” e do “autenticamente nacional” estavam em discussão em nosso país.

Na primeira temporada, além de obras clássicas conhecidas na Europa como *Le Deux Pigeons*, de Messenger, “O Espectro da Rosa” e “Danças Polovtsianas”, do Príncipe Ígor de Michel Fokine, entre outros balés remontados por Vaslav Veltchek, (Figura 8) é válido destacar as obras produzidas por compositores brasileiros: “Amaya”, com música de Lorenzo Fernandez, e “Maracatu de Chico Rei”, de Francisco Mignone, ambas coreografadas por Maria Olenewa, que também criou uma obra intitulada: *Feuilles d’automne* (Folhas de Outono) em homenagem à bailarina russa Anna Pavlova. Roberto Pereira reflete sobre uma das críticas dirigidas ao balé “Amaya”, de Lorenzo Fernandez:

Esta última crítica acena para questões bastante pertinentes. Mesmo tratando-se de uma civilização inca, este bailado, de alguma forma, parecia conter semelhanças com os outros que vinham sendo montados e que tinham como tema a cultura indígena do Brasil. Como foi visto até aqui, esse era um tema recorrente utilizado não apenas por Olenewa, mas também por aqueles que estavam lecionando e coreografando no Rio de Janeiro na mesma época. E como também foi visto até aqui, havia uma razão para tal recorrência. (PEREIRA, 2003, p. 138)

¹⁸ Vaslav Veltchek (1897-1968): “Chegou ao Brasil em 1939 apresentando uma de nossas inolvidáveis temporadas. A Segunda Guerra Mundial prendeu-o ao Brasil, verdadeira sorte para nossa arte e cultura. Maître de ballet, coreógrafo em diversas temporadas, fundador da Escola de Bailados de São Paulo e do Conjunto Coreográfico Brasileiro, conferencista, membro da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal. Veltchek amou o Brasil, e naturalizou-se, casou-se com Marília Franco bailarina paulista em dezembro de 1942. Na América do Sul, além de suas atividades no Brasil, desenvolveu trabalhos coreográficos no Sodre (Montevideu) em 1953 e 1954, dirigindo também o Ballet Nacional da Venezuela, em 1959.” (SUCENA, 1989, p. 339).

Após a primeira fase do Modernismo, que compreendeu os anos de 1922 a 1930, o Balé brasileiro encontrava-se imerso em discussões referentes ao nacional, à identidade brasileira e, no Rio de Janeiro especificamente sobre a mestiçagem, que eram questões que estavam no corpo do brasileiro que dança, local de possíveis encontros para o nacionalismo, que se instaurava com o governo do presidente Getúlio Vargas. (PEREIRA, 2003)

Lopes (2000) apud Pereira (2003) traz em seus escritos que se buscava uma unidade nacional e se refletia sobre a importância de mantermos duas coisas em conjunto, a cultura e a

Figura 8 – Vaslav Veltchek



Fonte¹⁹: Curta Botafogo, 2017.

natureza. Neste caso, a cultura dizia respeito à nossa inserção na sociedade ocidental, e a natureza nossa especificidade de raiz. Tratava-se de um momento em que o país passava pelo que podemos chamar de pós-modernismo, um resgate das manifestações do folclore brasileiro.

A música erudita, por exemplo, lançava-se em uma busca de que suas criações não recaíssem novamente no exótico ou que se ativessem a um único elemento como o indígena. (NAVES, 1998 apud PEREIRA, 2003) Desta maneira, pode-se pensar que, pelo fato da música iniciar este processo e pelo motivo do balé, em sua primeira temporada oficial, apresentar uma obra voltada para a cultura negra e não mais dirigida à temática indígena romantizada, talvez, estivesse iniciando um processo de deixar de ser romântico observando as questões que o

¹⁹ Disponível em <<https://curtabotafogo.com.br/da-tragedia-a-solidariedade/>> Acesso em: 18 fev 2022.

circundavam, ou seja, a realidade do país. O próprio uso da temática negra nesta primeira temporada de bailados denotou um olhar mais atento por parte dos coreógrafos para a diversidade étnica de nossa nação e, portanto, uma percepção das diferentes etnias que formavam e formam a cultura brasileira.

Algumas questões referentes às identidades existentes no Brasil e que foram abordadas nos balés construídos neste período histórico, são trazidas por Pereira (2003):

Na verdade, enquanto os bailados passavam a se ocupar, romanticamente dos índios brasileiros, havia um certo conforto de se deparar nos palcos de um teatro oficial com um elemento que era, inclusive aqui, exótico. O mesmo, no entanto, não se poderia falar do negro, que vivia na cidade, nem do mestiço, tipo tão caro às questões nacionalistas que então se impunham. (PEREIRA, 2003, p. 149)

Talvez o balé necessitasse deste retorno ao passado romântico, revisitando-o para que houvesse uma consolidação por meio do uso da figura do indígena, garantindo, assim, a ideia de sua formação.

Para ilustrar a importante presença das temáticas relacionadas às identidades brasileiras, mestiçagem e realidade nacional, tratando mais especificamente dos negros, é preponderante salientarmos a obra coreográfica de Maria Olenewa, que estreou na temporada de 1939, intitulada “Maracatu de Chico-Rei”. A obra trazia como enredo, um escravo, chefe de uma tribo africana também escravizada, que com seus próprios ganhos conseguiu a própria alforria e a de um grupo de amigos, fundando em Minas Gerais a confraria do Rosário, que se sustentava pelo ouro em pó que encontravam; este era o conteúdo do balé. Tendo a música composta por Mignone, o espetáculo foi ovacionado pelo público, e seus bailarinos compareceram várias vezes ao palco para os agradecimentos.

Os críticos da época mencionaram que seria necessário um esforço árduo de Olenewa, para que a coreografia ficasse “adequada”, e não pendesse para as “danças exóticas”, excêntricas e primitivas e que ela deveria produzir “algo estético”, mas que não resultasse em uma estilização forçada. (PEREIRA, 2003)

O tema da cultura negra provavelmente foi nesta apresentação, pela primeira vez abordado em um balé no Brasil, gerando reflexões acerca de como se deveria olhar para o balé clássico enquanto uma técnica europeia sistematizada e para as danças ditas folclóricas dos negros brasileiros que eram consideradas bárbaras na época.

A temporada de 1943 se mostrou bastante valorosa para o balé brasileiro em decorrência da presença de quatro obras com temática nacional, que estavam também em destaque, além dos balés do repertório acadêmico:

[...] outros quatro com temas nacionais compunham o programa: Leilão, com música de Mignone, Uirapuru, de Villa-Lobos e Uma festa na roça, de José Siqueira, todos coreografados por Veltchek, e Batuque, de Nepomuceno, coreografado por Yuco Lindberg.²⁰ (PEREIRA, 2003, p. 215-216)

Diferente da primeira temporada ocorrida em 1939, percebia-se um aumento no número de críticos de Dança, o que representava uma outra situação em termos de Dança cênica na cidade e um outro entendimento acerca desta Arte.

Podemos aventar que, provavelmente, estes ditos críticos, na verdade, tratavam-se de jornalistas que iam com frequência assistir aos espetáculos de balé, e gradativamente foram se familiarizando com o seu vocabulário, assim como com as temáticas abordadas, as partituras musicais e com os artistas atuantes naquele momento. Era emergencial a presença dessa crítica em relação às obras de balé produzidas no Brasil, até mesmo para que houvesse uma evolução dessas criações coreográficas. A crítica também se mostrou relevante para o início de uma História da Dança no Brasil, e foi por meio dela que obtivemos os registros das obras e as opiniões tecidas a respeito, no período.

Também é significativo citarmos neste momento, a participação da bailarina Eros Volússia²¹ no balé “Leilão”, que foi de fundamental importância para os críticos da época.

²⁰ Yuco Lindberg (1908-1948): (Figura 9) Nascido em Tallin na Estônia, ali iniciou seu aprendizado de balé e arte dramática. Decidiu ser bailarino ao assistir algumas apresentações de Michel Fokine e sua esposa Vera Fokina. Imigrou com a família para o Brasil chegando aqui em 1921, radicando-se inicialmente em São Paulo. Iniciou seus trabalhos no Brasil nos Teatros de revista, atuando nos teatros da Paulicéia, permanecendo aqui por vários anos, tendo dirigido e atuado em inúmeras companhias de teatro ligeiro, entre elas a “Ra-Ta-Plan”. Substituiu Maria Olenewa na direção da Escola de Bailados em 1927, e estava em Porto Alegre em tournée com o teatro ligeiro quando recebe o convite para ser 1º bailarino do Theatro Municipal. Em 1942, assume a direção do Theatro Municipal e da Escola de Danças. Coreografou balés como: “Inspiração”, “Alvorada da Liberdade”, “Congada” etc. (SUCENA, 1988).

²¹ Eros Volússia (1914-2004): quando criança ingressou na Escola de Bailados do Theatro Municipal aprendendo dança clássica com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff. Após quatro anos de aprendizado da técnica clássica, tendo se apresentado em público *sur le pointes*, Eros sentiu não ser aquele o gênero que a empolgava, lançando-se então ao estudo do nosso folclore, sonhando em criar uma linguagem de dança genuinamente brasileira. Como toda precursora, Eros foi combatida e criticada, seu ânimo, porém, foi mais forte, enfrentando seus detratores. Participa como convidada na Temporada Nacional de Bailados de 1939. Interpretou “A Escrava” e “O Moleque”, no bailado “Leilão”, e “A Índia Caçadora” em “Uirapuru”, ambos coreografados por Vaslav Veltchek. Apresentou-se em Buenos Aires, Estados Unidos e Paris, conquistando exigentes plateias. (SUCENA, 1988) e (MULHER 500), Disponível em <<http://www.mulher500.org.br/eros-volusia-machado914-2004/>> Acesso em: 21 fev 2022.

Figura 9 – Yuco Lindberg

Fonte²²: Facebook, 2019.

Como a bailarina (Figura 10) já estava pesquisando as danças de origem africana, possuía uma qualidade artística mais próxima do que se pretendia com os bailados nacionais, ou seja, uma qualidade corporal mais aproximada da realidade. O que pudemos perceber por meio da leitura das críticas em questão, foi que não havia uma unidade de pensamento no que se referia ao bailado brasileiro, mas “Leilão” foi o primeiro de uma série de quatro balés que tinha a intenção de ser nacional ou nacionalista.

²² Facebook – Disponível em Mestres da Dança Acesso em: 10 abr 2019.

Figura 10 - Eros Volúsia – 1941

Fonte²³: Brechando, 2020.

As opiniões dos críticos a respeito do balé “Leilão” não eram unânimes, mas era perceptível a preocupação com uma autenticidade e expressividade condizentes com a realidade brasileira vivida e percebida por eles. Exemplificando essas críticas, trazemos o olhar de Mário Nunes, do Jornal do Brasil, que dizia que duvidava de que tivesse ocorrido neste balé uma cristalização de alguns elementos que pudessem servir de base para a criação de uma arte afro-brasileira e que, mesmo com os esforços de Eros Volúsia, quase nada se havia alcançado. O crítico mencionou que Volúsia buscou, por meio do Expressionismo, dar vida ao seu personagem, afirmando que ela jamais atingiria êxito. Mário Nunes comentou também que nela havia algo diferente, algo a ser explorado, mas que o que até hoje se tinha alcançado não era o suficiente. Há também uma crítica para a bailarina Edi Vasconcelos, onde ele a caracterizou como insuficiente e um tanto mais violenta e desbragada que as demais bailarinas no segundo ato, em que apareciam os rituais de macumba. Para Mário Nunes:

²³ Disponível em <<https://brechando.com/2021/01/12/eros-volusia-dia-que-a-dancarina-esteve-nos-cinemas-natalenses/>> Acesso em: 20 fev 2022.

A transposição para o plano espiritual dos impulsos dum sensualismo puramente sexual, qual o que transborda das toadas e danças de origem africana, é tarefa que só a genialidade pode realizar. Se se teimar em classificar em arte o que foi feito, anteontem, no palco do Municipal, deve-se convir que se trata de arte bastante inferior. (NUNES apud PEREIRA, 2003, p. 222)

Para o crítico, mesmo diante de todos os esforços de Eros Volússia, que deviam ser levados em conta, não havia se conseguido alcançar uma arte de qualidade, ou seja, que fosse à altura das manifestações culturais afro-brasileiras em realidade, ou que pudessem ser transpostas por meio do Balé Clássico com autenticidade. Já o crítico Ruben Navarra, do Jornal A Manhã, classificou o balé “Leilão” como brasileiro, conduzindo seu pensamento e inferindo que: a partir desta obra, é possível traçar uma mentalidade brasileira em matéria de dança teatral. Ainda em suas declarações, comentava que Eros interpretou muito bem seu papel dramático de escrava, e que soube se enquadrar ao estilo do conjunto, mesmo possuindo liberdade relativa para interpretar, dada a ela pelo coreógrafo Vaslav Veltchek. Além disso, alegou, por exemplo, que as dançarinas vestidas, pintadas e penteadas, ou antes despenteadas como negras da senzala em carne e osso, foram sustentadas pela música de Mignone.

Em oposição ao pensamento de Navarra, o crítico H. C., do Jornal O Globo, afirmou que Eros Volússia teve muito bom senso em não se pintar de negro para interpretar a figura central da escrava. Contudo, no último ato, Volússia já pintada de negro para interpretar o moleque, correspondia à comicidade do personagem, destacando-se ainda mais do que como escrava; enquanto que para Navarra havia uma queda de qualidade do primeiro ato para o segundo e, conseqüentemente, para o terceiro, no qual acontecia o cordão carnavalesco. H. C. depreendia que o segundo ato, como arte e expressão, foi muito agradável, ao mesmo tempo em que o drama da escravatura aparecia ali como símbolo, o que o marcava profundamente.

Navarra, em suas críticas, concluiu que o segundo ato elogiado por H.C. reproduzia sem cor local, com frieza inexpressiva e convencional, uma quadrilha do tempo do Império.

Diante destas incongruências de pensamento e de opiniões conflitantes, se encontrava a crítica em Dança no Rio de Janeiro, especificamente voltada para o balé clássico. Mesmo dessa maneira, com opiniões diversas e a tentativa de criar um balé mais autêntico e nacional, nas misturas de estilos de dança que o corpo de Eros Volússia trazia e na própria cena do balé, na qual ela estava inserida, as questões referentes à autenticidade acabavam se dissolvendo na medida em que não se podia mais pensar em um nacional sem a presença de um elemento estrangeiro, neste caso o próprio balé; a técnica pela qual se criavam estas produções. Havia, portanto, uma simultaneidade de informações que precisavam ser ajustadas no corpo dos

bailarinos, no corpo de Eros Volúcia, na técnica do balé, nas composições musicais e no corpo cênico. (PEREIRA, 2003)

Além de Batuque, que também compartilhava com Leilão a temática afro-brasileira, Uirapuru e Uma festa na roça ainda seriam apresentados, chamando à cena o índio e o sertanejo. (PEREIRA, 2003, p. 226)

No período do Estado Novo no Brasil, haviam fortes ideias nacionalistas que eram utilizadas para as criações dos balés e patrocinadas pela política estatal, porém as origens deste nacionalismo se devem ao período romântico ou Romantismo que ocorreu no século XIX na Alemanha, formulado por Johann Gottfried von Herder e outros filósofos e atualizado no caso brasileiro, em contexto de forte nacionalismo político, patrocinado pela política governamental. (PEREIRA, 2003)

Mas vale ressaltar que mesmo pensadores românticos como Herder procuram se desviar da alta cultura dos intelectuais e das elites para se interessar justamente pela cultura dita “popular”, numa clara reação à hegemonia iluminista europeia, de acentuado estilo francês. Tanto assim que em razão do interesse tão pronunciado por essa cultura popular, o nacionalismo romântico se apoia muito mais nela do que na ideia de Estado. (GUIBERNAU, 1977, p. 65 apud PEREIRA, 2003, p. 42)

De acordo com Peixoto (2003), na década de 1930, o elemento central das reflexões sobre a cultura brasileira era o negro africano, mas, de forma curiosa, o balé clássico trazia o índio romântico, e a partir de 1939, os balés nacionais começam a abordar o negro ao lado do índio, que permanece de forma caricata.

A partir das críticas direcionadas ao balé ‘Leilão’, e os elogios dirigidos à bailarina Eros Volúcia por sua interpretação cênica, e por sua aproximação à realidade das danças brasileiras devido às suas pesquisas, não havia um consenso ou um pensamento linear entre os críticos da época, do que se poderia nominar bailado brasileiro. Sabe-se que o compositor de ‘Leilão’ levou apenas uma semana para sua composição, que ocorre por um pedido de Vaslav Veltchek que lhe forneceu o enredo. Através deste ‘Leilão’, coreógrafo e compositor puderam avançar em algumas questões bastante importantes, não apenas para o bailado mas para a própria ideia de formação nacional. (PEREIRA, 2003, p. 227)

O fato de Eros Volúcia ter sido convidada para estar na segunda temporada como primeira bailarina, talvez fosse um fato que poderia indicar que Veltchek tivesse o desejo de não mais trabalhar apenas com estilizações feitas das danças brasileiras por meio da técnica

clássica, tendo encontrado talvez no corpo de Eros Volúcia, a possibilidade de aproximar estas danças brasileiras de sua realidade. (PEREIRA, 2003)

No ano de 1943, muitas coisas haviam se transformado no Brasil em relação ao modo como se encarava a miscigenação, algo tão presente no povo brasileiro. O samba, por exemplo, estava inserido nos cassinos, teatros de revista, programas de rádio e chanchadas.²⁴ “Mesmo assim, esse trânsito entre erudito-nacional-popular representava uma tarefa árdua demais para que apenas um corpo pudesse dar conta. Mas esse era o desafio que o bailado brasileiro impunha.” (PEREIRA, 2003, p. 230)

Podemos depreender que seria impossível produzir um balé brasileiro sem as influências europeias, era inegável que a construção destas obras estivesse sendo feita a partir de uma técnica nascida e desenvolvida na Europa e que agora se encontrava em solo brasileiro. É possível que as temáticas que estavam em evidência no Brasil, como a própria miscigenação da população, os povos indígenas, as diferentes regionalidades e características que se aglutinavam para a construção da identidade nacional, fossem utilizadas para as criações dos balés. O que havia era, como afirma Schwarz (1987) apud Pereira (2003) uma simultaneidade de informações que precisavam ser ajustadas.

A ideia não era subtrair o que era estrangeiro para se atingir ou chegar a um nacional, mas somar os dois, buscando ser algo apenas brasileiro com a passagem do tempo. O Balé Clássico representava o nacional, mas de maneira romântica, e este termo “romântico” carregava consigo algumas percepções acerca da cultura nacional representada, como o fato de ser um tanto quanto primitiva e exótica.

Num país que ainda perfazia rapidamente, em algumas décadas, o mesmo percurso que o balé percorreu durante todo o século XIX, na Europa, vindo de uma herança que remonta há séculos, esse encantamento era quase uma ditadura. Único modo de fazer dança, único modo de pensar dança. (PEREIRA, 2003, p. 289)

Segundo Pereira (2003), há uma dúvida que retorna quando se pensa na questão do Balé Clássico, que é o fato de uma dança estar citando outra dança, neste caso, a africana. Este

²⁴ Chanchadas: Na década de 1930, e popularmente conhecidas como chanchadas, estas comédias musicais foram preponderantes nas bilheterias do cinema brasileiro entre as décadas de 1930 e 1960. Nestes filmes eram inseridos elementos das produções de Hollywood, dos teatros de revista, dos carnavais cariocas. Atualmente estas chanchadas são tidas como parte integrante do cinema nacional. Disponível em < <https://www.revistabado.com.br/2021/01/21/o-eterno-carnaval-das-chanchadas/>> Acesso em: 09 fev 2023.

assunto aparece no uso das danças nacionais feito pelo balé clássico no período romântico. Citando como exemplo, no solo “*La Cachucha*”, de Fanny Elssler, tínhamos uma bailarina austríaca interpretando uma espanhola, porém, naquele momento, era assumidamente uma citação da dança espanhola, feita pelo corpo de uma bailarina nascida na Áustria. O balé nutria-se técnica e artisticamente de danças nacionais, abrindo um novo espaço para outras possibilidades coreográficas a partir delas. (PEREIRA, 2003)

O fato do balé ter começado a trazer nas temáticas de suas obras várias questões referentes à cultura africana, presente na miscigenação racial que ocorria no Brasil, foi visto por alguns críticos como algo negativo para representar o país no exterior. O público que iria assistir aos espetáculos poderia julgar o Brasil como um prolongamento da África, este foi um dos posicionamentos preconceituosos do crítico JIC em sua coluna “Correio Musical”.

Parecia então, que a comunicação entre o popular e o erudito encontrara no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro um lugar de possibilidades, não apenas no palco, mas também na cena e no corpo que dança. (PEREIRA, 2003)

Algo que poderia ser erudito ou popular, excêntrico, inusitado ou não, e o surgimento de novas temáticas distintas dos conteúdos que se consideravam nacionais eram mais um sintoma pertencente à política instaurada pelo Estado Novo. Essas políticas poderiam alargar as possibilidades coreográficas para balés que pretendiam ser brasileiros, como no caso da obra “Uma festa na roça”, de José Siqueira, que abordava a cultura nordestina no início do século XX, trazendo em seu conteúdo coreográfico, inclusive, danças europeias que foram assimiladas e transformadas no Brasil, como a valsa, a polca e o *shottish*, ao lado da música nordestina, caracterizada pelos desafios dos repentistas.

Fazendo referência ao coreógrafo Vaslav Veltchek que coreografou “Leilão”, “Uirapuru” e “Uma festa na roça” para a segunda temporada de bailados, sabe-se que ele residia no Brasil há apenas quatro anos, mas demonstrava grande interesse pela cultura nacional, pesquisando as danças africanas que apareciam em “Leilão”, assim como as danças indígenas e nordestinas que estavam presentes em suas outras criações, respectivamente “Uirapuru” e “Uma festa na roça”.

Como conta Marília Franco, então sua esposa e também primeira bailarina dessa temporada, Veltchek era um grande interessado pela cultura indígena brasileira e sua amizade com o Marechal Cândido Rondon representava, sem dúvida, uma grande fonte para suas pesquisas. (PEREIRA, 2003, p. 230)

O Marechal Cândido Rondon, além do cargo militar, era geógrafo e sertanista, dedicando grande parte da sua vida em lutar pelas causas indígenas. Como o Marechal era

amigo do coreógrafo Vaslav Veltchek, de acordo com a sua esposa, Rondon pôde ensinar Veltchek tudo que se referia à cultura dos indígenas brasileiros, inclusive alguns passos de suas danças. Vaslav, além de aprender com Rondon, era um leitor bastante dedicado aos livros, fotografias e informações que podia consultar no acervo do Marechal. Outro artista brasileiro que pesquisou a fundo suas temáticas antes de compô-las foi o compositor Heitor Villa-Lobos, que também consultou o acervo de Rondon.

Sabe-se que Villa-Lobos esteve no Amazonas em longa viagem que iniciou em 1910, onde pôde conviver com os índios e pesquisar materiais que iria utilizar em sua música. “Uirapuru”, foi um balé apresentado na segunda temporada que nos parece ter juntado o interesse dos dois artistas, Vaslav Veltchek e Heitor Villa-Lobos pela cultura dos indígenas do Brasil.

Salienta-se que, durante a 1ª temporada de bailados no Municipal de 1939, apresentou-se no Brasil, no Teatro Cassino Copacabana, uma bailarina americana com formação em balé clássico e dança moderna, também pesquisadora e dançarina de danças étnicas. La Meri, (Figura 11) como era chamada, comentava que, para aprendizagem das danças nacionais, fazia questão de aprendê-las *in loco*, ou seja, em seu lugar de origem. Estas apresentações de La Meri no Brasil trouxeram algumas reflexões que ajudaram a fortalecer ideias sobre dança que estavam em formação no Theatro Municipal. Uma das questões bastante valiosas para sua dança, era a de que segundo La Meri:

[...] para aprendê-las seria necessário aprendê-las onde elas acontecem, para depois serem apresentadas em um palco italiano. Junto com isso, claro, existe a crença – romântica – de que tal passagem, do ambiente original ao palco, aconteceria sem alterações, ou, quando sim, tal, como comenta o crítico, essas alterações transformar-se-iam apenas em “estilizações”. (PEREIRA, 2003, p. 152)

Figura 11 - Russell Meriwether Hughes conhecida como: La Meri em trajes javaneses



Fonte²⁵: Pinterest, 2022.

Algumas questões eram apontadas como dificuldades na formação do balé brasileiro, em específico, no que dizia respeito à formação do balé em uma cultura diversa, como a brasileira. As dificuldades não eram especificamente em relação ao balé, mas ao entendimento do próprio país, que se encontrava com uma pluralidade cultural e de corpos no período do Estado Novo. (PEREIRA, 2003) Quando não se compreende o que ainda não está inserido no balé e o que ainda não é aceito e entendido na cultura brasileira, nascem atritos entre estes dois universos, legitimando a importância da Dança Clássica no Brasil. Seriam necessários muitos ajustes nestas temáticas e corporalidades que sofriam contaminações por parte do balé, assim como ajustes do balé que sofria contaminações por parte dos corpos brasileiros. Estes aspectos que puderam ser observados na Dança, e mais especificamente no Balé Clássico enquanto Arte, fizeram parte da condução da cultura e identidade nacionais.

Em 1944, o Corpo de Baile se apresentou apenas duas vezes²⁶ e com duas obras de temática brasileira, o já conhecido balé “Batuque” e o bailado “Sonho de garimpeiro” ambos de Yuco Lindberg. Uma das companhias pós-Diaghilev, o *Ballet Russe de Colonel de Basil* (Original Balé Russo do Colonel de Basil) retornava ao Rio de Janeiro para novas apresentações, deixando aqui como uma das grandes heranças desta turnê a bailarina Tatiana Leskova²⁷ (Figura 12), que depois ocuparia o cargo de diretora do Theatro Municipal e coreografaria obras com temáticas nacionais como “Salamanca do Jarau” de 1952, com música de Luís Cosme inspirada em uma lenda gaúcha, e “O Espantalho”, com música de Francisco Mignone em 1954.

²⁵ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/318559373636423034/>> Acesso em: 21 fev 2022.

²⁶ Além dessas duas, houve também uma apresentação da companhia no dia 13 de janeiro, em espetáculo beneficente. Yuco Lindberg coreografou também “Canto de Outono”, de Francisco Braga, e “Alvorada da liberdade”, de Carlos Gomes, entretanto, estes bailados não podem ser apontados como exclusivamente brasileiros devido aos temas que aparecem. (PEREIRA, 2003)

²⁷ Tatiana Leskova (1922): iniciou seus estudos de balé neste mesmo ano com Lubov Egorova. Vem pela primeira vez ao Brasil em 1942, com o Original Ballet Russe, como uma de suas artistas principais, apresentando-se no Rio de Janeiro e em São Paulo. Durante a temporada em Buenos Aires, onde a companhia permaneceu por longos meses, é convidada por Balanchine para dançar sua nova coreografia “Concerto”, de Mozart, a ser montada no Teatro Colón. Entre 1948 e 1949, depois de participar dos shows do Cassino Copacabana, volta aos palcos e funda o Ballet Society (que mais para frente, passa a ser a Academia de Ballet Tatiana Leskova). Para o grupo cria seus primeiros balés, “Variações Sinfônicas e Mascarade”. Em 1950, assume o cargo de coreógrafa e maître-de-ballet do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro durante dois anos. Sua carreira é muito longa e notável para uma nota de rodapé. Disponível em <<https://spcd.com.br/verbete/tatiana-leskova/>> Acesso: 21 fev 2022.

Figura 12 – Tatiana Leskova

Fonte²⁸: Petite Danse, 2019.

Outro fato bastante considerável, a ser exposto foi que o diretor da companhia em que Tatiana Leskova dançava, o Colonel de Basil, elaborou um pequeno projeto de quatro páginas intitulado: *Projet pour l'organisation du 'Teatro Nacional de Bailados'* (Projeto de organização do 'Teatro Nacional de Bailados').

Este projeto previa a formação de uma escola de balé e uma companhia que possuiria teatro próprio com diretor, professores, coreógrafos e outros funcionários. Percebeu-se que a formação imediata desta companhia seria composta, de início, por um grupo de bailarinos com formação tradicional, o que devemos compreender como balé russo. A primeira companhia seria formada por bailarinos estrangeiros, sem termos clareza se seriam russos ou de outras nacionalidades, mas certamente seriam formados pela metodologia russa. A esse grupo deveriam ser anexados elementos dançantes, que já possuíssem mais ou menos a técnica necessária para integrarem a companhia. (PEREIRA, 2003)

Tal projeto, mesmo estando afinado com a política do Estado Novo e possuindo caráter artístico e educacional, não obtivera êxito e não fora colocado em prática, pois previa a utilização de professores russos, assim como bailarinos também internacionais (russos ou

²⁸ Disponível em <<https://petitedanse.com.br/conheca-a-tatiana-leskova-a-bailarina-francesa-de-pais-russos-que-acaba-de-completar-97-anos-e-que-muito-contribuiu-para-a-historia-da-danca-no-brasil/>> Acesso em: 21 fev 2022.

estrangeiros). Em contrapartida, a sociedade e o balé no Brasil já demonstravam orgulho por suas produções nacionais; além disso, Colonel de Basil considerava o Brasil, e especialmente o Rio de Janeiro, um local que ainda não havia produzido nada de expressivo em termos de dança: “uma companhia formada por (‘verdadeiros’) bailarinos (‘russos’) com elementos brasileiros deve ter soado algo *colonizador* demais para quem acreditava piamente na competência do povo brasileiro.” (PEREIRA, 2003, p. 270, *grifos do autor*) Este era o caso de Gustavo de Capanema, que era o ministro da Educação e Saúde no ano em que Colonel de Basil propusera seu projeto.

O projeto de De Basil proposto ao governo do ministro Capanema mostrava-se muito oportuno para fundar um corpo de baile sonhado e almejado, mas em verdade o projeto em si, não denotava confiança em relação ao trabalho técnico e artístico desenvolvido com o balé no Brasil, nem mesmo nos profissionais que estavam em formação, que haviam sido preparados por Maria Olenewa de nacionalidade russa: “Na verdade, há muito tempo o empenho em valorizar o povo brasileiro e suas capacidades já incluía o campo da dança, ou mais especificamente, do balé.” (PEREIRA, 2003, p. 270)

Duas características apareciam claramente no projeto, o que nos fez perceber o quão coerente ele estava com a política do Estado Novo. A primeira, era seu caráter educativo, que se fazia nítido na preocupação da companhia estar pronta desde o início, para realizar espetáculos a fim de desenvolver o gosto e o interesse de futuros artistas brasileiros; a segunda, era a convicção da construção de uma brasilidade, ficando perceptível nas palavras de De Basil em produzir bailados brasileiros, mesmo que fossem apenas quatro ou cinco por ano. (PEREIRA, 2003)

Referindo-nos ao bailado brasileiro e anunciando o espetáculo da recém-inaugurada Escola de Bailados, o crítico Mário Nunes havia publicado na Revista Para Todos, no dia 12 de novembro de 1927, fazendo-nos refletir acerca do mesmo:

[...] que mais tarde seria transformado em orgulho nacional: ‘o bailado brasileiro’. E esse brasileiro deveria ser entendido tanto para a nacionalidade de seus artistas, quanto para os temas abordados. Como se pode ver, 10 anos antes do Estado Novo já se sonhava com um corpo (de bailado ou de balé) brasileiro. (PEREIRA, 2003, p. 270)

A ideologia do Estado Novo sentia a necessidade de fortalecer a identidade nacional investindo na valorização da cultura e da educação. Estes sentimentos referentes a esta identidade, brasilidade e valorização cultural e educacional deveriam estar conectados com a ideia de Estado, ou seja, construindo uma identificação entre a nação, o Estado e seu governo.

A Cultura e a Educação representavam dois aspectos muito valiosos para a atuação do Estado Novo, e é notório comentarmos que a bailarina Eros Volúcia e seu desejo por criar um bailado nacional que fosse em sua autenticidade brasileiro combinavam perfeitamente com a ideologia nacionalista deste governo. Eros, de certa forma, mapeava as danças folclóricas e ainda as revestia com um caráter erudito por meio de suas estilizações. Muitas de suas viagens pelo país para pesquisar as danças brasileiras foram patrocinadas pelo ministério de Capanema: “Assim, folclore e arte, duas das frentes em que Capanema preocupava-se em atuar, mesmo que em seu sentido educativo, estavam lá incorporadas por Eros.” (PEREIRA, 2003, p. 278)

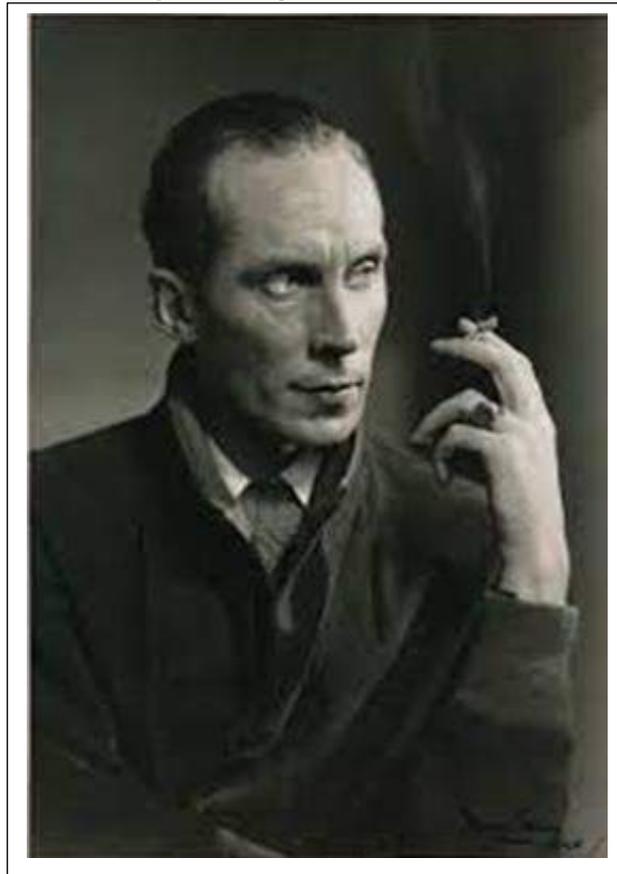
No ano de 1945, foi contratado para assumir a direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro o bailarino, coreógrafo e *maître* de balé russo, Igor Schwezoff, (Figura 13) que apresentou uma temporada que foi considerada importante para a opinião pública em relação à manutenção do corpo de baile.

Em 1946, Schwezoff retorna para os Estados Unidos criando coreografias para a *New York Company* e retorna ao Brasil em 1947 para dirigir o “Ballet da Juventude”. Schwezoff enriqueceu o repertório da companhia com obras de projeção universal, criando sobre temáticas brasileiras e projetando novos bailarinos, como Bertha Rosanova e Tamara Cappeler. (CAMINADA, 1999)

Apesar de inúmeras resistências, entre 1946 e 1948, Nina Verchinina (Figura 14) foi a personalidade convidada, tornando-se uma das principais introdutoras da Dança Moderna no Brasil.

Mais do que uma celebridade, Verchinina foi a criadora de um estilo que ela desenvolveu, aperfeiçoou e através do qual se expressou, coreografando obras importantes que incorporavam seus conhecimentos de dança acadêmica, como ‘Zuimaaluti’ e ‘Metastasis’, ambos concebidos para a ‘Associação de Balé do Rio de Janeiro.’ (CAMINADA, 1999, p. 361)

Verchinina implementou no país as raízes da Dança Moderna, trazendo com ela esta nova técnica e possibilidades de movimento que despertou muitos seguidores, incluindo bailarinos que compreenderam a Dança Moderna como um chamado, no sentido de encontrar novas formas de se expressarem por meio do corpo. Entre 1947 e 1949, o Corpo de Baile quase

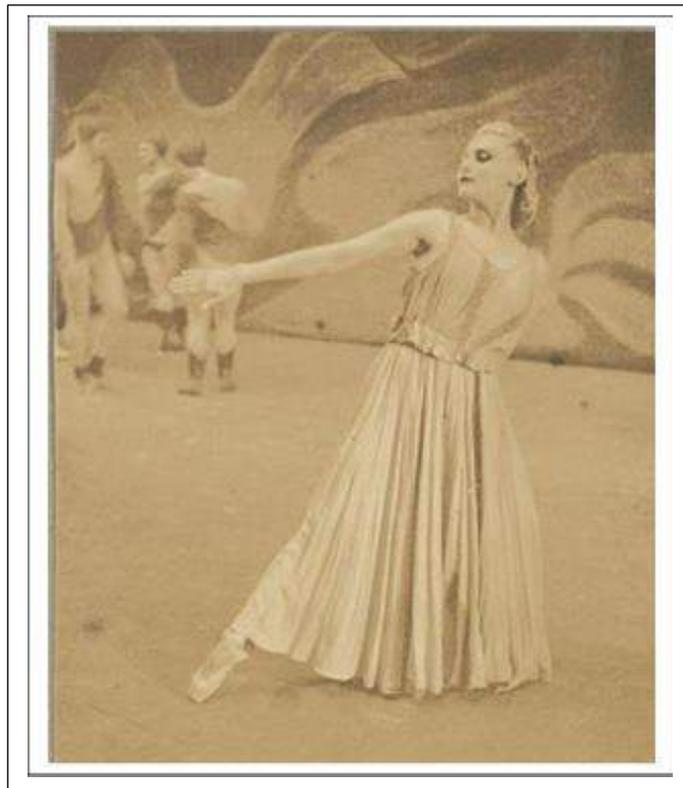
Figura 13 – Igor Schwezoff - 1930

Fonte²⁹: Pinterest, [s.d.]

se desintegrou, Maryla Gremo então, assume a direção interina da companhia no lugar de Yuco Lindberg, que havia falecido inesperadamente. Em 1949, Madeleine Rosay, uma das primeiras bailarinas da companhia, fora escolhida tanto para dirigir a Escola de Bailados quanto o Corpo de Baile do Municipal.

A partir de 1950, a direção da companhia é liderada pela bailarina Tatiana Leskova, que, apesar de sua pouca idade, dedicou todos os seus esforços e o seu conhecimento técnico e artístico para conduzir o grupo de artistas, fazendo com que se apresentassem o maior número de vezes. A primeira fase de Tatiana Leskova na direção estendeu-se até 1958, e em períodos intermitentes, chegou até 1990. Até 1958, teve a chance de colocar a companhia para trabalhar com diversos coreógrafos, como Leonid Massine, Herald Lander, William Dollar, entre outros. Contou com contribuições de Nina Verchinina e eventuais produções coreográficas desenvolvidas por coreógrafos brasileiros da própria companhia. Neste período, é importante registrarmos a primeira viagem internacional do Corpo de Baile para o Uruguai em 1953, assim

²⁹ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/494973815276051944/>> Acesso em: 23 fev 2022.

Figura 14 – Nina Verchinina

Fonte³⁰: Michelle Potter, 2019.

como uma remontagem do balé *L'après-midi d'un faune* (A tarde de um fauno) que, dentre todas as remontagens que tivemos no Brasil, fora a mais bem-sucedida, promovendo o bailarino David Dupré devido ao seu talento artístico em sua carreira profissional. (CAMINADA, 1999) Desde 1959 até o ano de 1961, já adentrando a década de 1960, a coreógrafa e *mâîtresse* de balé Eugenia Feodorova³¹ assume a direção da companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Logo após sua tomada de posse, ocorreu um fato muito expressivo para o balé clássico enquanto manifestação artística, que foi a realização da montagem e encenação completas do balé “O Lago dos Cisnes”, pela primeira vez nas Américas. Este espetáculo denotou grande notoriedade para o Corpo de Baile, e esta ocorreu pelo fato do balé ter sido executado pela primeira vez por bailarinos brasileiros em sua totalidade, por insistência da coreógrafa, com

³⁰ Disponível em <<https://michellepotter.org/articles/nina-verchinina-australian-connections/>> Acesso em: 24 fev 2022.

³¹ Eugenia Feodorova (1927-2007): “Feodorova nasceu em Kiev, onde iniciou seus estudos, prosseguindo-os na Escola do Kirov, em Leningrado. Deixou a Rússia em 1947, iniciando longas *tournées* pela Europa, quando teve oportunidade de apresentar-se em Berlim, Milão, Bilbao, Madri e Paris. Veio para o Brasil em 1954, convidada por Dalal Achcar, para lecionar e coreografar na “Associação de Ballet do Rio de Janeiro”, abrindo dois anos mais tarde sua própria academia. O que impressiona em Feodorova, mais do que todas as suas realizações, é o saber, a erudição, a cultura geral, a autenticidade e o profundo conhecimento da dança acadêmica.” (CAMINADA, 1999, p. 366)

destaque para o casal de bailarinos Bertha Rosanova e Aldo Lotufo, que interpretaram Odette, Odille e o Príncipe Siegfried. (CAMINADA, 1999)

O que levou Eugenia Feodorova a conquistar a confiança, o apreço e a admiração dos artistas do Theatro Municipal, assim como dos críticos e do público, foi o fato de reconhecer e confiar nos valores nacionais. No ano de 1961, Feodorova deixa a direção do corpo de baile e cria a “Fundação Brasileira de Ballet”, que não sobrevive por muito tempo, mas revela bons profissionais, encenando a primeira montagem completa do balé Coppélia no Brasil.

Em meio às turbulências de 1964, ocorre uma crise na direção administrativa do Theatro Municipal, levando ao primeiro afastamento de Tatiana Leskova do cargo de direção. O cargo passou a ter uma importância, que superava a natureza desta função. Os bailarinos Eugenia Feodorova e Dennis Gray tiveram que sustentar um momento desfavorável e complexo. Em 1966, Helba Nogueira, que havia viajado para a Europa para se aperfeiçoar, retorna assumindo primeiramente o cargo de coreógrafa, coreógrafa assistente e depois chefe de setor. Helba desenvolveu diversas viagens, levando a companhia em turnês pelo Brasil, assim como para países da Europa e América Latina. Nogueira cria o Conselho Brasileiro de Dança e, posteriormente, o Sindicato dos Profissionais da Dança, fundando e presidindo-o até o seu falecimento.

Em 1968, Dalal Achcar ocupou pela primeira vez o posto principal, trazendo Norman Thompson para montar “Cinderela”. Em 1969, retornou Helba Nogueira, permanecendo até 1976; sob sua orientação, no ano de 1970, não só veio novamente, na qualidade de *maître de ballet*, Yurek Shabelevski, como importante *tournee* foi realizada com o Corpo de Baile, desta vez ao Chile e Argentina. Sempre sob sua chefia, trabalhou como *maître* convidado em 1971, Hector Zaraspe, e em 1973, George Skibine apresentou uma boa temporada, contando com a colaboração de Leskova. (CAMINADA, 1999, p. 369, *grifos do autor*)

Aproximando-nos da estreia do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ que norteia este trabalho de pesquisa científica, no ano de 1974, o corpo de baile teve como convidado, o coreógrafo Oscar Araiz, de estilo contemporâneo realizando belas criações. Uma das primeiras indagações que levantamos a respeito do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ foi que em seu programa original coletamos a informação de que a direção artística da Associação de Ballet do Rio de Janeiro era desempenhada por Dalal Achcar; (Figura 15) temos que a direção do Corpo de Baile do Theatro Municipal era desempenhada por Helba Nogueira. Afinal, a Associação de Ballet do Rio de Janeiro era o mesmo Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ou eram duas

instituições diferentes, ou ainda tratavam-se de duas organizações que se reuniam para produzirem trabalhos juntas?

No ano de 1975, os bailarinos contratados pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro tiveram a oportunidade de dançar um balé criado por sua diretora, a coreógrafa Dalal Achcar, intitulado ‘*A Floresta Amazônica*’ no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esta obra coreográfica ficou conhecida inclusive fora do Brasil, como *Forest of the Amazon*, com uma temática que remontava aos povos originários da região amazônica, a riqueza de sua fauna e flora e as relações dos indígenas com o homem branco e com a própria floresta, sua propriedade por direito inalienável.

O balé criado por Achcar, trouxe um casal de bailarinos do *Royal Ballet* de Londres para interpretarem os papéis principais de “Ella”, ou Deusa, e do Homem branco. Margot Fonteyn e David Wall foram os bailarinos convidados, e Frederick Ashton, coreógrafo de origem equatoriana, mas atuante na Inglaterra no *Royal Ballet*, coreografou o *pas de deux* principal entre a Deusa dos povos indígenas e o Homem branco, e Dalal Achcar, todas as demais composições da obra em sua completude.

Não fiquemos restritos apenas ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, imaginando que a formação do balé brasileiro e da Dança no Brasil ocorria apenas neste local e nesta cidade, mas compreendamos que acontecia em todos os estados do país de forma diversa e em suas mais variadas abordagens técnicas e possibilidades de criação; o Estado da Bahia, por exemplo, também estava em pleno desenvolvimento. Uma de nossas percepções foi que a maior parte dos registros históricos, fazem menção ao Theatro Municipal, por se tratar da capital federativa da nação, assim como pela formação da primeira Escola de Bailados e Corpo de Baile profissionais do país.

Apresentando como retrato do que acontecia no estado de São Paulo, traremos à cena uma bailarina que artisticamente nominou-se Carmen Lydia. Em 1916, Carmen fica conhecida como “a *mignone* dançarina paulistana”. Nascida na cidade de São Paulo, apresentou-se pela primeira vez no Teatro Municipal de São Paulo, com apenas 13 anos; Carmen Lydia na verdade chamava-se Maria Carmen Brandão e decide se afastar da vida artística depois de estudar alguns anos na Europa, tendo sido aluna da Escola da Ópera de Paris. Depois, quando se transferiu para Milão, pôde realizar aulas com o famoso maestro Enrico Cecchetti.

Figura 15 - Dalal Achcar Coreógrafa do balé: ‘*A Floresta Amazônica*’ - 1975



Fonte³²: O Globo Cultura, 2016.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, Carmen retorna ao Brasil e continua tendo aulas com Mme. Montero até o momento em que ocorre o falecimento de sua professora.

Carmen apresentou-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1916 com criações coreográficas suas, e depois em São Paulo, no entanto, queria viver uma vida em um lar comum, longe dos palcos. Tomada esta decisão, a bailarina decide retirar-se. Após 17 anos, mãe de três filhos, Carmen Lydia resolve retomar as suas atividades como professora de Educação Física, ginástica rítmica e balé.

Em 1938, funda sua escola que tinha por nome Original Ballet Mímica Infantil e Juvenil de São Paulo. Durante 20 anos, exerceu sua profissão como professora formando grande número de alunos. Organizou, montou espetáculos e fundou diversas escolas em todo o interior do estado de São Paulo: Amparo, Araraquara, Campinas, São Caetano do Sul e São Carlos, fundando também, uma escola que foi afiliada ao Conservatório Dramático e Musical.

³² Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/ballet-dalal-achcar-completa-45-anos-formando-geracoes-no-rio-20333386>> Acesso em: 26 fev 2022.

Para que Carmen Lydia pudesse elevar o nível técnico de sua escola, contratou diversos mestres de balé, entre eles, Olga Merinowa, primeira bailarina do “Ballet de Kiev” e o grande ex-primeiro bailarino, coreógrafo e *maître* de balé do Bolshoi, Serge Muschartow, entre outros. Lydia criou também o Teatro Permanente de Ballet, mas que teve curta duração. (SUCENA, 1988)

Além desse breve relato sobre a vida desta bailarina e professora, temos outra personalidade, o bailarino Duque, que foi o introdutor do Maxixe brasileiro na Europa e na América do Norte. Desejoso de novos ares, o bailarino que se chamava Antônio Lopes de Amorim Diniz, nascido na Bahia, anteriormente dentista de formação, abandona sua carreira pela Dança, sua maior paixão. Duque vai para Paris e lá encontra a bailarina Maria Lino, formando uma dupla que obteve muito êxito.

Vitoriosamente envergando sua impecável casaca, e com Maria Lino ostentando custosos vestidos, Duque fez o maxixe ‘*Le tango brésilien*’, dominar a capital francesa. (Jota Efegê, *Maxixe, a dança excomungada*.) Delirantemente aplaudidos no Olympia, na revista *La reine s’amuse*, no Alcázar d’Été, no Théâtre des Capucines, no Coliseum, no London Hippodrome e no Alhambra. Arrebataram o Premier Prix, no concurso de danças realizado em Berlim, no Admirals-Palast. (SUCENA, 1988, p. 123, *grifos do autor*)

No ano de 1949, Maria Olenewa, que havia fundado a Escola e o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, encontrava-se em São Paulo criando o São Paulo Ballet, que tomou parte da Exposição Feira Flutuante a bordo do vapor Dom Pedro I, realizando uma viagem ao Norte do país. Nesta excursão, apresentaram os balés: “Mozartiana”, “Tudo em família”, “O Julgamento de Páris” e “*Divertissements*”.

Surge então no ano de 1953 o “Ballet do Quarto Centenário”, que tem a duração de apenas três anos. Em um primeiro momento, o objetivo desta companhia, foi a comemoração dos 400 anos de São Paulo, assim como a oficialização de uma companhia na capital paulista. (REIS, 2005)

O projeto do Ballet do IV Centenário foi regido por Francisco Matarazzo Sobrinho, que trouxe do exterior Aurélio Milloss para dirigir, preparar tecnicamente e coreografar a companhia: “Para contribuir nas produções e ressaltar a ideia de um “balé brasileiro”, foram contratados grandes artistas nacionais do período, sendo a grande maioria defensora do projeto nacionalista nas artes”. (REIS, 2005, p. 9)

Com a contratação de músicos e artistas plásticos renomados do momento, verificou-se que os moldes adotados por esta companhia eram semelhantes ao modelo adotado pelos russos no início do século XX. Os melhores músicos, cenógrafos, figurinistas, bailarinos e uma infraestrutura nunca vistos anteriormente nos palcos brasileiros, além de uma intensa e permanente cobertura por parte da imprensa. (REIS, 2005)

Em 1956, cria-se o “Ballet do Museu de Arte Moderna”, dirigido por Abelardo Figueiredo. Esta companhia teve como *maître* de balé o professor Ismael Guizer e como diretor musical o maestro Bernardo Federowski. No mesmo ano, houve uma tentativa por parte de Lia Dell’Ara, de reviver o “Ballet do IV Centenário”, no qual se reuniram bailarinos do elenco anterior. Esta companhia com nova configuração apresentou-se em São Paulo e no Paraná. Um dos destaques entre os balés apresentados esteve na remontagem do balé “O Mandarim Maravilhoso”, de Milloss, feita por Lia Dell’Ara. Muitas dificuldades financeiras não permitiram a continuidade da companhia, e Lia retornou à Itália.

Ainda no ano de 1956, um bailarino alemão Herbert F. Schubert apresentou-se em São Paulo, com um grupo de dança moderna expressionista, o “Ballet Schubert”.

Dando continuidade às trajetórias paulistanas de criação e fundação de companhias de Dança, temos o “Ballet Paulistano”, dirigido por Halina Biernacka, (Figura 16) que se apresentou no Municipal no mesmo ano. No ano seguinte, 1957, deu-se início à outra companhia, o “Ballet do Teatro Cultura Artística”, na qual diversas coreografias são apresentadas: de Raul Severo, “Orpheus” e “Concerto”, da coreógrafa Suzana Faini, “*Pulcinella*” e “Cinderela”, e “*Billy the kid*”, de Adriano Real.

Emergiram ainda o “Teatro Brasileiro de Comédia”, que possuía seu balé e por diretor e coreógrafo Anton Garcez. Esta companhia foi instituída em 1963 com o nome de “O Pequeno Ballet do TBC”; posteriormente, nascem “Amigos da Dança”, em 1965, e o “Ballet de Câmara”, em 1966, no Teatro Ruth Escobar, tendo por coreógrafa convidada Renée Gumiel: “Quatro conhecidos bailarinos foram seus componentes: Márka Gidali, Marilena Ansaldi, Victor Ausktn e Peter Hayden”. (SUCENA, 1988, p. 412)

Para finalizarmos um panorama geral da ampliação da Dança em São Paulo, traremos novamente Halina Biernacka, que mais uma vez retornou à cena da Dança, fundando em junho de 1968 o “Ballet de São Paulo”. Em 1970, o grupo reapareceu com novos integrantes e novas coreografias. Entre os trabalhos coreográficos, estavam “Esquema”, de I. Guizer, “Sem título”,

de A.C. Cardoso, “De gente e de amor” de Jerry Maretzky, e o *Grand Pas de Deux* do ballet Esmeralda. (SUCENA, 1988)

Figura 16 - Halina Biernacka

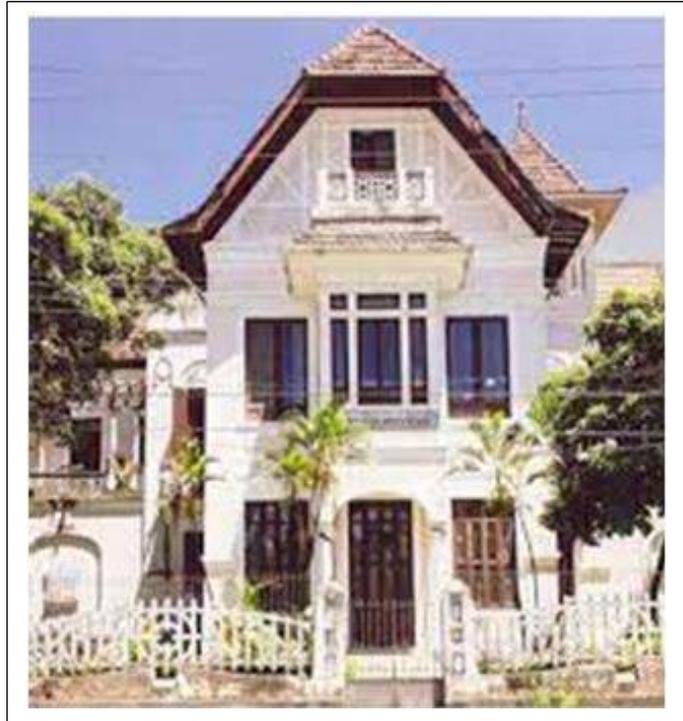


Fonte³³: *Artysci*, 2018.

Como referenciado previamente, o estado da Bahia também estava em ampliação de suas atividades artísticas, que tiveram início praticamente com a fundação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), (Figura 17) no ano de 1956. Poucos professores atuavam na cidade de Salvador nas décadas de 1940 e 1950, e apenas uma distinta plateia podia prestigiar a alguns espetáculos de balé clássico que eram trazidos pela Sociedade de Cultura Artística da Bahia.

³³ Disponível em <<https://janek.czarnieckiego.pl/artysta/halina-biernacka/>> Acesso em: 28 fev 2022.

Figura 17 - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Sede Histórica



Fonte³⁴: Escola de Dança da UFBA, 2019.

Com o movimento modernista baiano, grupos de artistas locais juntamente com outros vindos de outros estados e países, deram início a uma diversidade artística e liberdade de criações. Um fator que se apresentou bastante relevante, foi o fator estético escolhido para Dança produzida nesta primeira escola de nível superior do Brasil. Ela teve como influências e objetivos de criação a estética “expressionista alemã”, deixando em segundo plano a vertente clássica do balé. (ARAÚJO, 2010)

Para além da universidade, houve o surgimento de grupos folclóricos e da primeira academia de balé, a EBATECA, que puderam formar muitos profissionais que atuaram mais tarde na área da Dança na Bahia. Em 1965, um ano após o início da Ditadura Militar, foi criado o Grupo Experimental de Dança da Bahia (GED), o primeiro grupo de dança profissional independente da cidade de Salvador. Os princípios estéticos nos quais a fundadora do grupo, Lia Robatto, (Figura 18) propõe sua atuação coreográfica, baseavam-se na dança pós-moderna norte-americana provenientes da *Judson Dance Theatre*, fazendo conexões com aspectos da Dança Contemporânea. O Grupo Experimental de Dança da Bahia (GED) atuou por 17 anos, produzindo vinte e três espetáculos. Um dos espetáculos importantes, dentre muitos outros, foi “Mobilização”, criado para a reinauguração do Teatro Castro Alves em 1978. (ARAÚJO, 2010)

³⁴ Disponível em <<https://danca.ufba.br/pt>> Acesso em: 01 mar 2022.

Além do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, citemos o Paraná, que durante o século XX também inaugurou uma Escola de Dança Oficial.

No final da década de 1920, mais precisamente no dia 28 de outubro de 1927, foi fundada em Curitiba sua primeira escola de Dança, inspiração do ator e bailarino de origem polonesa, Tadeu Morozowicz, (Figura 19) que veio ao Brasil em uma turnê e acabou permanecendo na cidade. O professor Tadeu não dispunha de recursos para poder organizar seu empreendimento, então decidiu fazer uma parceria com a Sociedade Thalia.

Tadeu ofertaria as aulas, a promessa de um grande espetáculo anual, atribuindo o nome à escola de “Ballet Thalia”. No clube Thalia, associados celebravam seus principais eventos, bailes de debutantes, formaturas, aniversários e casamentos; foi um dos nichos da sociedade curitibana que nos salões do clube tinham seu tradicional ponto de encontro para o desabrochar da arte da Dança. Mesmo recebendo o aval do diretor, Morozowicz é alertado que diante desta iniciativa, poderiam existir oposições: “O ensino de dança é novo no país, e iniciativa de estrangeiros. Não se estranha, portanto, que depois de uma semana de divulgação – com intenso

Figura 18 - Lia Robatto Fundadora do GED (Grupo Experimental de Dança da Bahia) - 1965



Fonte³⁵: Bahia com história, 2016.

³⁵ Disponível em <<http://bahiacomhistoria.ba.gov.br/?documento=um-acervo-para-se-dancar-com-a-arte-de-lia-robato>> Acesso em: 03 mar 2022.

Figura 19 - Tadeu Morozowicz ao lado de suas alunas em espetáculo comemorativo aos 50 anos da Escola por ele criada.



Fonte³⁶: Gazeta do Povo, 15 mar 2014.

empenho da sociedade – apenas três sócias, na faixa dos 7 anos, estejam matriculadas.” (GEMAEL, 2007, p. 15)

A união que ocorreu entre o professor Tadeu Morozowicz e o clube Thalia foi muito profícua e manteve-se por cinco décadas. O ballet Thalia encerrou em 1977, quando o mestre abre o “Ballet Morozowicz” e continua trabalhando por mais 11 anos.

O elo existente entre o Ballet Thalia e a fundação da escola de dança oficial, o “Curso de Danças Clássicas” do Teatro Guaíra, foi o fato da bailarina e professora, Marlene Tourinho, (Figura 20) e a responsável pelo primeiro e primoroso currículo da escola, Ceci Chaves, (Figura 21) terem sido alunas de Tadeu, além da pianista-acompanhante russa, Janina Lopes Pereira, que tocou na Escola por 16 anos, já tendo atuado como pianista no Ballet Thalia anteriormente. (GEMAEL, 1997)

No ano de 1956, na cidade de Curitiba, houveram algumas tentativas para se criar um curso de balé no Teatro Guaíra. Por meio das figuras de Aroldo Moraes e Lorna Kay, essas tentativas foram se transformando em ações concretas: “A certidão de nascimento é o Diário Oficial de 11 de abril do mesmo ano.” (GEMAEL, 1997, p. 10) Iara de Cunto, ex-bailarina formada pela escola oficial do Rio de Janeiro, encontrou este projeto funcionando com poucos alunos e decidiu imprimir força a ele a partir de 1967.

³⁶ Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/precisamos-falar-dos-morozowicz-1v7r1bqdnsm4ej6x8tpb7b66/>> Acesso em: 10 mar 2022.

Figura 20 – Marlene Tourinho 30 novembro de 1950



Fonte³⁷: Cultura & Sociedade, 2015.

Com o passar dos anos e a elaboração de um currículo de formação com sete anos de duração, transformou a iniciativa em algo que as autoridades não podiam deixar de considerar. A escola tornou-se, com seu desenvolvimento, pioneira e referência nacional em currículo e metodologia de ensino utilizados na formação, e a primeira escola técnico-profissional de Ensino Médio, com habilitação para bailarino, tomada inclusive como exemplo pelo Ministério da Educação (MEC). A Escola foi o ventre que trouxe à vida o Balé Teatro Guaíra anos mais tarde e a segunda Faculdade de Dança do Brasil.³⁸ (GEMAEL, 1997)

³⁷ Disponível em <<https://colunaculturaesociedade.blogspot.com/2015/04/coluna-do-dia-020415.html>> Acesso em: 15 mar 2022.

³⁸ Segunda Faculdade de Dança do Brasil: Em 1984, a segunda Faculdade de Dança do Brasil foi alojada na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (P.U.C) em parceria com a Fundação Teatro Guaíra, onde os alunos realizavam as aulas práticas na Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra. Posteriormente em 1993, o curso foi

Figura 21 – Ceci Chaves Organizadora do primeiro Currículo da Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra



Fonte³⁹: GEMAEL, R. 1997.

Simultaneamente ao processo de criação e fortalecimento estrutural da “Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra”, atualmente “Escola de Dança Teatro Guaíra”, Iara de Cunto e o ex-bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ceme Jambay, reuniam-se com o superintendente da Fundação Teatro Guaíra, o senhor Otávio Ferreira do Amaral Neto, insistindo que ele tentasse, junto ao governador do estado, a criação de uma companhia de balé para o teatro. Factualmente, em 1969, foi criado o “Corpo de Baile do Teatro Guaíra. ” (CAMINADA, 1999)

transferido para a Faculdade de Artes do Paraná (F.A.P). Desde o ano de 2013, os cursos de Bacharelado em Dança e Licenciatura em Dança pertencem à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-PR), que também sedia o Mestrado em Artes por meio do qual se realiza esta dissertação. Disponível em <ap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/bacharelado-e-licenciatura-em-danca> Acesso em: 10 fev 2023.

³⁹ GEMAEL, R. 1997.

Instituiu-se o programa 'É tempo de cultura', que realizou espetáculos na capital e no interior, dando início ao trabalho de divulgação da dança por todo o estado. Participaram do elenco inicial de bailarinos da companhia Ceci Chaves, Miriam Traple, Loraci Setragni, Aline Jambay e João Carlos Caramês, entre outros. (CAMINADA, 1999, p. 435)

A criação da Escola de Dança Teatro Guaíra inverteu um pensamento que existia em relação à formação em Dança na cidade de Curitiba. A existência de uma escola oficial que ofertava aulas gratuitas, retirou o balé do lugar de bem de consumo exclusivo de meninas de família abastada, colocando-o ao dispor de toda a sociedade, proporcionando um espaço de ensino e aperfeiçoamento técnico e artístico para artistas em desenvolvimento.

O surgimento desta escola inverteu este pensamento de forma a garantir a profissionalização destes alunos que desejavam e desejam alçar voos mais altos, trazendo profissionais de fora, criando um corpo de baile e formando professores que poderiam abrir suas próprias escolas e difundir a Dança na cidade e no Estado. (GEMAEL, 1997)

Neste contexto de emergências e diversas experiências espalhadas por todo o país, é importante mencionarmos os Encontros das Escolas de Dança do Brasil. Os eventos ocorreram em 1962 e 1963, respectivamente, em Curitiba e Brasília. Nos encontros, foram reunidas diversas escolas de dança do território nacional, organizadas pelo seu idealizador Paschoal Carlos Magno. As escolas que se fizeram presentes foram as pertencentes aos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Norte. Não sabemos ao certo quais escolas em específico participaram do evento, mas, ao observarmos a quantidade de estados participantes, de forma ampla, pudemos perceber como o ensino da arte da Dança estava sendo desenvolvido nos mais diversos estados do Brasil.

O que é notório esclarecer a respeito de algumas questões que foram mencionadas no programa de apresentação do 1º encontro, foram alguns fatos que inclusive estavam relacionados com as leis que amparariam os profissionais da Dança no Brasil. Para que possamos observar com fidedignidade as palavras utilizadas, iremos transcrevê-las aqui:

Deste 'Encontro' deverão sair as bases para a criação de um 'Ballet Nacional', plasmado em música, motivos profundamente brasileiros. Ao mesmo tempo são os meus votos que, além das aulas e das exibições de cada dia, de alunos e professores de todo o Brasil, nas reuniões de cada tarde sejam discutidas, além da legislação, que possa num futuro próximo proteger e amparar o dançarino brasileiro, aquelas fórmulas que, devidamente encaminhadas aos homens que nos governam, possam ser transformadas em medidas de proteção para centenas de moças e rapazes que por esse mundão de país reafirmam a sua necessidade de exprimir-se através da DANÇA. (SUCENA, 1988, p. 400)

Sabe-se que estes dois encontros foram únicos e mesmo sabendo que possuíam bons propósitos, não vingaram e foram deixados de lado.

Conjecturou-se um sucinto olhar sobre a Dança cênica no Brasil no século XX, demonstrando que o Balé Clássico não era a única técnica e nem a única estética adotada pelas companhias, escolas e grupos de dança, mas que outras estéticas como as da Dança Moderna Expressionista e até as influências norte-americanas da *Judson Dance Theatre* estavam presentes e sendo cabedal para as produções das danças brasileiras.

O Balé Clássico, no entanto, tornou-se um canal e um veículo, que auxiliou o processo de construção da cultura nacional brasileira e de sua identidade nacional por meio de suas criações e produções, o que revelou a influência europeia sobre a nossa cultura. Inegavelmente, o que era produzido no Brasil em termos de Dança recebera influências dos países e das companhias que nos visitaram tanto no século XIX, como no século XX, colaborando sobremaneira com a Arte em nosso país.

1.2 - As Danças Nacionais no Balé Clássico e suas contribuições para o balé no Brasil

Este subitem abordará as formas pelas quais o Balé Clássico, enquanto arte autônoma se utilizou das diferentes culturas e diversidade de países, para criação de novas narrativas em seus balés, assim como para a diversificação dos temas de suas obras coreográficas, encontrando nos termos nação e nacionalismo que emergiram no Período Romântico a força motriz para realização do desejo iluminista de conhecer o mundo. Observaremos que o exotismo e a estilização foram os caminhos encontrados pelo balé para fazer uso destas temáticas nacionais no Romantismo, e uma mesma aplicação foi trazida para o Brasil. O nacionalismo, será compreendido por meio das danças ditas nacionais nos balés e seus *divertissements*. No Brasil, descortinamos a absorção de uma forma romântica de pensar a nação e seu povo, o que reverberou nas criações de balé clássico, assim como em outras áreas artísticas.

Uma das hipóteses que se levantou neste início das reflexões sobre o Balé Clássico, foi que a partir do fato da Dança ter saído das cortes e ter se transformado gradativamente em balé, inicia-se um processo no qual esta arte começa a se constituir como uma linguagem autônoma.

Para prosseguirmos nosso aprofundamento a respeito das origens do balé clássico, observemos as principais características da dança ou *ballet de cour* (balé de corte) (Figura 24),

que antecedeu seu desenvolvimento. Iniciemos falando de um mestre de dança e violonista italiano, Baldassarino de Belgiojoso, que teve seu nome afrancesado para Balthasar de Beaujoyeux (Figura 23). Ele foi trazido da Itália para a França pela rainha Catarina de Médicis, (Figura 22) que, ao casar-se com o Duque de Orleans, futuro rei Henrique II da França, trouxe seus costumes, o requinte florentino, seu gosto pelas artes e um acervo que envolvia questões militares.

Beaujoyeux juntou de forma definitiva os elementos coreográficos à música propostos por Du Baif, fazendo ajustes rigorosos à prosódia⁴⁰ à moda antiga. No século XVI, podemos dizer que três aspectos foram considerados no *ballet de cour* para elaboração de suas composições.

Tendo alcançado notável esplendor, a parte coreográfica trazida da Itália se expandiu não somente pela França, mas pela Espanha e Inglaterra; a organização geométrica das partes dançadas e a perfeição musical foram as três características principais utilizadas nas composições dos balés de corte. Cabe mencionar que a música, em pouco tempo, superou as partes coreográficas.

O balé de corte acabou se organizando em espetáculos que valorizavam mais a parte declamada e a música vocal e instrumental, unidos a um argumento dramático bastante convincente. Mais tarde, com interferências de Lully, a Dança tendeu a fundir-se com a Música, originando o gênero ópera-balé, que teve seu apogeu em 1735. Durante os processos de criação das óperas-balés, em 1626, surgem os *ballets à entrées*, nos quais bailarinos profissionais substituíram os nobres nas partes solistas. Essas criações já apresentavam questões referentes à necessidade de agradar ao público. A plateia pagante certamente modificou as relações que se estabeleciam entre espectadores e artistas. (CAMINADA, 1999)

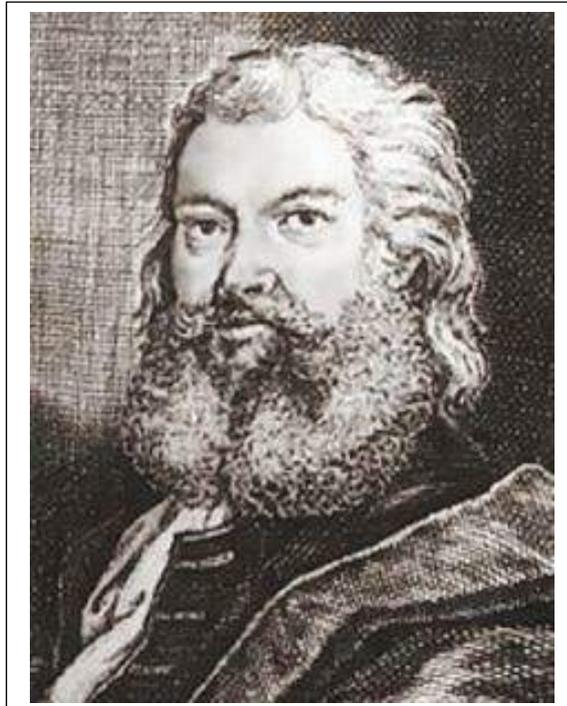
⁴⁰ Prosódia: É uma parte dos estudos pertencentes à fonética, que estuda a acentuação correta das palavras, e a entonação das sílabas. O foco de atenção destinado a estes estudos, é o uso da sílaba tônica, ou seja, a sílaba predominante. Para compreendermos a prosódia, é necessário que se entenda cada sílaba como um fonema ou um grupo de fonemas emitidos em um só impulso expiratório. Para aprofundarmos nossos conhecimentos acerca da prosódia, é necessário que conheçamos o processo de acentuação das palavras. A acentuação diz respeito ao modo como proferimos um som, ou um grupo de sons com mais ênfase do que outros. Disponível em <<https://www.todoestudo.com.br/portugues/prosodia>> Acesso em: 06 fev 2023.

Figura 22 – Rainha Catarina de Médicis



Fonte⁴¹: Terapia do luxo, [s.d.]

Figura 23 – Balthasar de Beaujoyeux



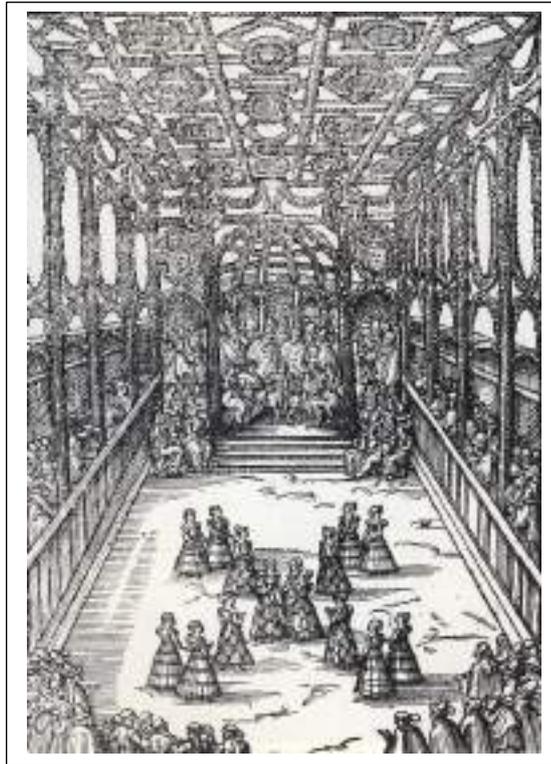
Fonte⁴²: Alchetron, 2022.

⁴¹ Disponível em <<https://www.terapiadoluxo.com.br/columnistas/rainha-catarina-de-medici-o-poder-da-italiana-que-governou-a-franca-por-42-anos%EF%BF%BC/>> Acesso em: 20 mar 2022.

⁴² Disponível em <<http://www.alchetron.com.br>> Acesso em 25 mar 2022.

O ballet começou aí o seu processo de libertação do amadorismo, em busca de adquirir o status de arte de verdade. Com a morte de Luís XIII, em, 1643, durante um certo tempo nenhum ballet foi encenado na corte francesa; poucos anos depois, com o novo soberano Luís XIV, fatos decisivos tiveram lugar, colocando definitivamente o ballet, como uma arte, e uma arte de profissionais. (CAMINADA, 1999, p. 93)

Figura 24 – Xilogravura de um *ballet de cour* apresentado para os Embaixadores poloneses no Palácio de *Tuileries* – Paris 1573



Fonte⁴³: Academic Accelerator, [s.d.]

Após o desenvolvimento do balé de corte e a ascensão do balé como arte autônoma, se deu início à busca por elementos e características de alguns povos a partir do desejo iluminista de conhecer o mundo. Os termos nação e nacionalismo que haviam surgido no período romântico, nos auxiliam na compreensão de como o balé se utilizava das culturas e características de diferentes povos para construir novas narrativas e diversificar as temáticas de suas obras coreográficas.

No século XVII, o Rei Luís XIV (Figura 25) criou a primeira Academia de Dança da França, *L'Académie Royale de Danse* (Academia Real de Dança), e em 1661 inicia-se o processo de profissionalização dos bailarinos. Este processo levou os artistas ao palco, e por consequência o surgimento de uma plateia pagante.

⁴³ Disponível em <<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/ballet-de-cour>> Acesso em: 30 mar 2022.

A Dança Clássica buscou no final do século XVIII uma aproximação maior com o público, enquanto a dança de corte preocupava-se muito com as combinações intrincadas de passos e movimentos, que inclusive foram comparadas à beleza dos fogos de artifício. A partir de então, começou-se a pensar em um *ballet d'action* (balé de ação), termo que foi idealizado

Figura 25 - *Rei Luís XIV* ‘O Rei Sol’ Criador da primeira Academia de Dança da França



Fonte⁴⁴: Conexão Paris, 2012.

por Jean Georges Noverre⁴⁵, (Figura 26) ficando conhecido como um grande reformador do balé do século XVIII. Este balé de ação (*ballet d'action*) buscava falar à alma por meio do movimento e do corpo expressivo. (PEREIRA, 2003) Essa dualidade, técnica *versus*

⁴⁴ Disponível em <<https://www.conexaparis.com.br/historias-sobre-a-higiene-no-reinado-de-luis-xiv/>> Acesso em: 03 abr 2022.

⁴⁵ Jean Georges Noverre (1727-1810): Maria Antonieta, tendo sido aluna de Noverre em Viena, conseguiu nomeá-lo ainda que por apenas dois anos *mâitre* de ballet da Academia, em 1776. Noverre estudou com Dupré em Paris, estreando na *Ópera Comique* daquela cidade; em seguida trabalhou em Paris, Berlim, Dresden, Estrasburgo, Marseille, Lyon, Viena e Stuttgart. Formou os bailarinos, que mais tarde ficariam conhecidos ao longo do século, como Vestris, Dauberval, Gardel e outros: “As ideias de Noverre sempre estiveram muito além de seu tempo; sua preocupação com a expressividade já refletia o pré-romantismo e a arte de imitar, que era baseada no ideal aristotélico segundo o qual “imitar não é copiar, mas apresentar a imagem das paixões humanas.” (CAMINADA, 1999) Considerado o verdadeiro autor do *ballet d'action*, suas concepções básicas foram expostas no livro: *Lettres sur la danse et sur le ballet*, publicado pela primeira vez em 1760. Disponível em <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/noverre.htm>> Acesso em: 28 fev 2022.

expressividade, possuía algumas justificativas históricas, e há inclusive uma cristalização deste entendimento nas condutas em Dança até os dias atuais.

Figura 26 – Jean Georges Noverre



Fonte⁴⁶: Taveira, 2015.

Com o surgimento do público pagante, que ocorreu como já citado, devido à saída do balé das cortes para os palcos, era necessário cativar este público e, portanto, fundamental assegurar que a plateia entendesse o que estava assistindo, garantindo o seu divertimento. Havia também um desejo do movimento iluminista, em conhecer o mundo e iniciaram os questionamentos sobre como a Dança faria isso.

No século XVIII, a partir das ideias de Noverre, o *ballet d'action* apresentou uma divisão dos primeiros bailarinos em três grandes gêneros de acordo com as suas características físicas. Pudemos identificar que a divisão que fora estabelecida não pode ser dissociada de critérios culturais e históricos, pois foi embasada também, na natureza dos corpos dos bailarinos e nos hábitos que os moldaram. Estão implícitos aqui a divisão de natureza e cultura.

Os gêneros nos quais se dividiram os corpos foram três: o *noble* (nobre), o *demi-caractère* ou galante e o *comique* (cômico). O nobre referia-se a bailarinos altos, longilíneos com porte orgulhoso e altivo, aptos a executar belos adágios com refinadas linhas, impecáveis piruetas e bons saltos, era o gênero mais difícil de ser encontrado pelas especificidades físicas

⁴⁶ Disponível em <<https://joseduardotaveira.blogspot.com/2015/09/jean-george-noverre-coreografo-e.html>> Acesso em: 15 abr 2022.

demandadas, a ele se atribuíam a história e as fábulas. O gênero *demi-caractère* referia-se a bailarinos medianos, possuindo mesmo assim figuras bem constituídas e elegantes, aptos a executar passos com nobreza e ao mesmo tempo rápidos e intrépidos, aos *demi-caractère* eram atribuídos os temas pastorais. Ao cômico, o terceiro biótipo, referia-se aos bailarinos de baixa estatura, sem exigir proporções corporais perfeitas. Deveriam ser ágeis, engraçados e animados. As danças nacionais eram deixadas para este gênero. Era considerado o gênero menos importante e a ele eram destinados temas rústicos e grosseiros. (PEREIRA, 2003)

Noverre então advogava por um ensino de dança que não fosse igual para todos, no qual os professores direcionassem seus alunos para o gênero que mais lhe fosse apropriado. Haveria, no entanto, um treino básico para todos os bailarinos e era esperado deles um padrão de qualidade mínimo.

Mesmo diante da aprovação de Noverre acerca das divisões dos bailarinos de acordo com seu biótipo, sabe-se que esse sistema não se efetivou, movido pelo movimento romântico que se instaurava, assim como de suas reações aos códigos clássicos que estavam em vigor desde a Renascença. A unidade do Romantismo deveria estar presente no corpo que dança, unido pela tragédia e pela comédia, representados na figura da primeira bailarina com sua liberdade de criação, que era colocada com o *star system* implementado na Ópera de Paris na época. (PEREIRA, 2003)

No século XIX, existiu um teórico da Dança italiano, Carlo Blasis (Figura 28) que se tornou coreógrafo do Teatro Scala de Milão. Mesmo sendo de origem italiana, possuía conhecimento das tradições francesas, pois havia estudado com Dauberval e Gardel, ambos defensores do balé de ação criado por Noverre. Blasis, após um problema em sua perna, passou a atuar como coreógrafo e teórico da Dança e nos trouxe a partir de suas publicações em 1820 um tratado de Dança, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, (Figura 27) que continha questões referentes ao ensino e à didática da dança.

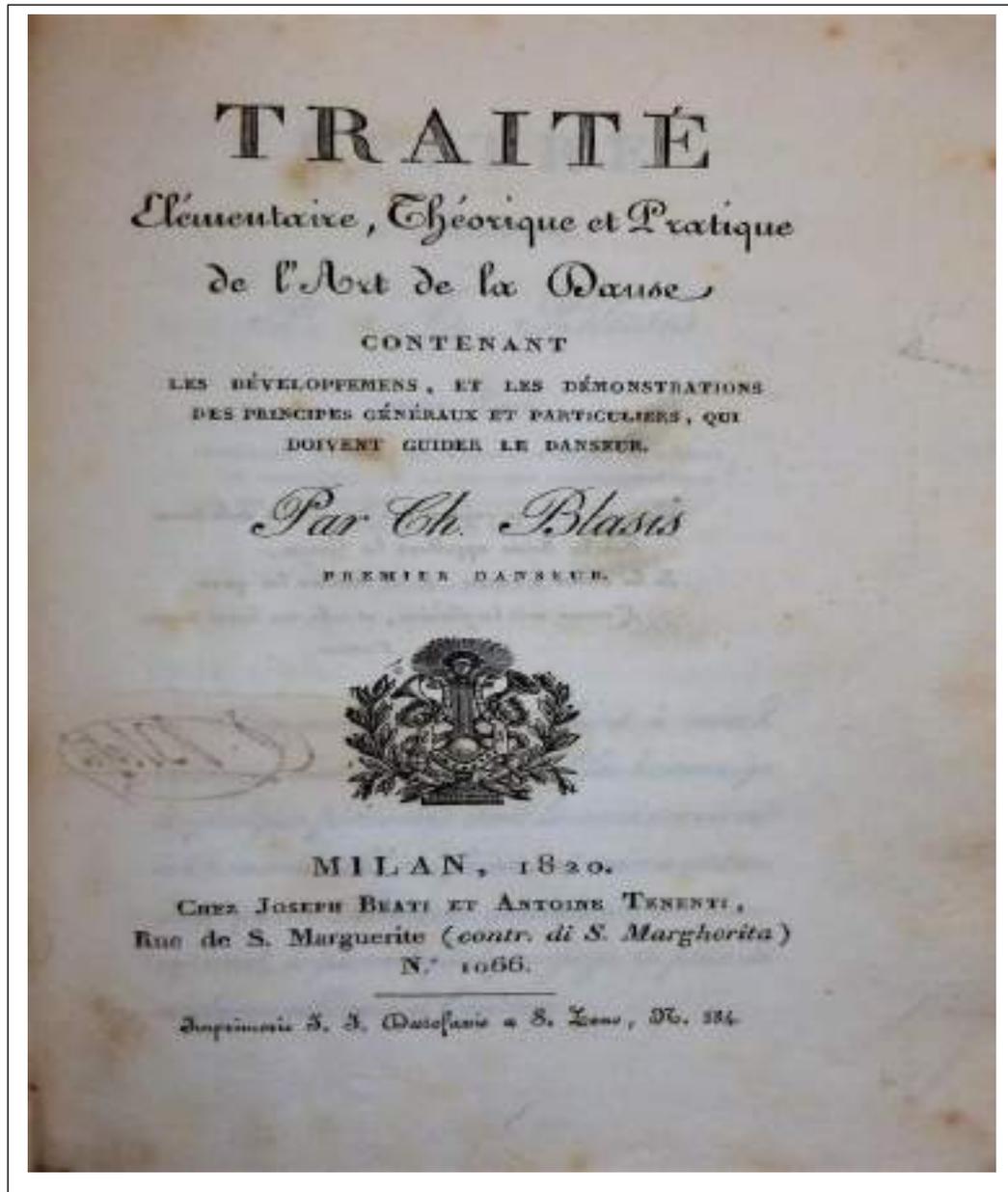
Interessa-nos observar que questões acerca da dança nacional eram importantes para Blasis na formação do bailarino, assim como na estrutura de suas obras. (PEREIRA, 2003)

As características a seguir são algumas das ideias que Blasis possuía acerca do balé: “Idiosincrasia nacional⁴⁷, estilo e espírito do povo, refinamentos da cultura e treino técnico

⁴⁷ Idiosincrasia nacional: As ideias de Blasis construíram uma ‘estereotípiã’ na qual a “particularidade de uma nação”, ou da “dança de uma nação”, se tornaria uma característica geral, isto era o que ele chamava Idiosincrasia nacional e definia como uma das características para compreendermos a questão do nacional na dança cênica romântica, mas que ao assimilarmos o significado da palavra idiosincrasia, que são características comportamentais peculiares a um grupo ou uma pessoa, entendemos que não é a partir de uma característica comportamental que podemos definir uma nação ou um povo.

parecem então ser as chaves para o entendimento da questão do nacional no corpo da dança cênica romântica, segundo Blasis.” (PEREIRA, 2003, p. 38)

Figura 27 – *Traité Élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse* Carlo Blasis 1820



Fonte⁴⁸: Bourlot, [s.d.]

⁴⁸ Disponível em <<https://www.bourlot.it/it/blasis-carlo.-traite-elementaire-theorique-et-pratique-de-lart-de-la-danse.-milano-giuseppe-beati--antonio-tenenti-1820..php>> Acesso em: 25 abr 2022.

Figura 28 – Carlo Blasis

Fonte⁴⁹: Facebook, 2021.

Na transição do século XVIII para o XIX, os pensamentos de Blasis contribuíram e muito para o entendimento do período em relação à possibilidade de corpos diferentes poderem expressar nacionalidades e/ou ideias diversas. Esta foi uma das formas pela qual pudemos relacionar e compreender o uso do “nacional” no balé clássico durante o Período Romântico. Buscamos também entender, como a utilização das temáticas nacionais chegaram e foram implementadas no Brasil e conseqüentemente na formação do balé brasileiro.

O estudioso preservou e acreditava na divisão dos bailarinos por gêneros instituída por Noverre, ele preferia seguir os modelos classicistas ao contrário de aceitar as ideias românticas com as quais convivia.

Poesio (1997) apud Pereira (2003), afirmava que, a partir de seu primeiro tratado publicado em 1820, foram publicados apenas revisões ampliadas: em 1847 ‘*Notes upon dancing*’ e o famoso ‘*Code of Terpsichore*’ de 1928.

Blasis (1830) apud Pereira (2003) declara que neste tratado de 1928, 20 páginas são dedicadas às danças nacionais e, portanto, fundamentais para compreendermos a visão do autor a respeito do nacional no corpo que dança, durante o Romantismo. Já nas primeiras páginas, Blasis discorre sobre artistas renomados, citando suas obras em diferentes países europeus,

⁴⁹ Disponível em <<https://www.facebook.com/hashtag/carloblasis/>> Acesso em: 03 mai 2022.

dirigindo-se ao restante das nações como bárbaras ou crianças, decorrentes de sua antiguidade e dos fatores que a natureza fez por eles.

Carlo atribuía a culpa do corrompimento do “estilo e do bom gosto” a uma dança africana trazida pelos mouros, a *chica*. O estudioso afirmava que os espanhóis de constituição quente e viva, “já aqui generalizando características de um povo”, foram os primeiros a acolher essa dança africana. Estas danças espanholas com influências da *chica* representavam para ele uma excitação à imoralidade.

De acordo com nossas percepções, o teórico possuía uma visão generalista e baseada nos estereótipos das culturas de cada país quando lemos esta sua afirmação:

Como os italianos em geral, preferem fortes emoções de terror em seus entretenimentos teatrais, seus mestres de balé tiveram mais êxito em temas históricos e trágicos. Os franceses, ao contrário, desejam os sentimentos suaves do amor refinado e da ternura; seus compositores se dedicam, desse modo, quase exclusivamente ao tipo anacreônico⁵⁰. (BLASIS, 1830, p. 23 *apud* PEREIRA, 2003, p. 40)

Provavelmente, muitas destas características mencionadas acima eram realmente vistas nas produções artísticas do período e deviam também estar no gosto das populações italiana e francesa na época, mas devia-se tomar o cuidado de não as generalizar. Blasis considerava o gênio de cada nação, para então considerar seu gosto. (PEREIRA, 2003)

A problemática que se apresentava era o fato de que este teórico do balé clássico ocupava-se às vezes de características muito particulares e genéricas, atribuindo-as para uma nação inteira e criando uma espécie de estereótipo nacional. Tais estereótipos ou particularidades eram então compreendidas como estilo, gênio, ou até mesmo como espírito de um povo (*volksgeist*).

Percebeu-se então, neste caso, que este estilo, gênio e espírito do povo foram o meio pelo qual o balé se apropriou de diferentes culturas para a criação de suas obras que se diziam ser de conteúdos nacionais. Fica muito nítido a partir destas reflexões, como ocorreu seu uso no período Romântico, e que “esta mesma aplicação” veio para o Brasil com a implementação da cultura europeia em nosso país. As escolhas encontradas pelo balé clássico, com a utilização das temáticas nacionais, auxiliaram também no entendimento dos enredos das obras e na identificação do país ou dos países que se estava abordando. As temáticas referentes às nações traziam consigo toda uma roupagem de estilo e de interpretação nos movimentos corporais, no uso dos braços (*port de bras*), uso das cabeças (*port de tête*), nos figurinos e na estilização dos

⁵⁰ Anacreônico: Poeta de origem grega. As odes a Anacreonte eram aquelas onde se cantavam e celebravam o amor, os prazeres e o vinho. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/anacreontico/>> Acesso em: 07 fev 2023.

movimentos das danças típicas desta ou daquela nação, transformados em passos ou gestos do balé.

Blasis acreditava que, com estes três elementos, poderia compreender o nacional no balé romântico, além dos refinamentos culturais e do treinamento técnico.

No balé *Le diable boiteux* (O Diabo coxo), criado por Jean Coralli⁵¹, para a Ópera de Paris, Henri Duponchel, diretor da Ópera, propôs a Coralli que criasse algo para Fanny Elssler, bailarina austríaca que estava despontando na Ópera de Paris ao lado de Marie Taglioni⁵², e que a temática fizesse alusão às características de uma dançarina espanhola.

Esta peculiaridade nacional “estereotípiã”, estilo e espírito popular trazidos por Pereira (2003) são notados na cena número 4 do segundo ato do balé *Le Diable Boiteux*, com um *divertissement* (divertimento) intitulado *La cachucha* (A cachucha), interpretado por Fanny Elssler, que era uma mescla da dança nacional espanhola com o balé clássico. Este *divertissement*, além de nos trazer a utilização das danças nacionais mescladas ao balé, nos conduziu também a observar a importância da interpretação cênica ou expressividade apresentada pela bailarina, que deixou a plateia impressionada com sua apresentação. (PEREIRA, 2003)

De acordo com Pereira (2003), Théophile de Gautier, crítico de Dança da época, dedicou-se a escrever vários textos a respeito da interpretação de *La Cachucha* de Fanny Elssler. (Figura 29) Estes textos, redigidos para o jornal francês *Le Figaro*, funcionaram como um dos mais preciosos documentos para se tentar reproduzir estas danças, inclusive na atualidade.

⁵¹ Jean Coralli (1779-1854): Jean Coralli Peracini nasceu em Paris, em 15 de janeiro de 1779. Fez-se aluno da Escola de Dança anexa à Ópera e estreou em 1802. Seus primeiros ensaios no campo da coreografia realizaram-se no ano de 1800, em Viena, onde apresentou *Paul et Rozette*, *Les Abencérages*, *Le Calif Génereux*, *Les Incas* e *Hélène et Pâris*. Em 1831 ligou-se ao *Théâtre de l'Académie Royale de Musique*, então sob a direção do Dr. Véron, e ali compôs *L'Orgie* (1831), *La Tempête* (1834), ***Le Diable Boiteux* (1836)**, *La Tarentule*, (1839), ***Giselle ou Les Willis* (1841)**, *La Péri* (1843), *Eucharis* (1844), e *Ozai* (1847). *Le Diable Boiteux* deu a Fanny Elssler a oportunidade de obter seu primeiro triunfo sensacional, enquanto *Giselle* se acha inseparavelmente ligado a Carlotta Grisi. (LOPOKOVA, 1953)

⁵² Marie Taglioni (1804-1884): nasceu em Stockolmo em 24 de abril. Filha do célebre *maître* de ballet Filippo Taglioni e sua mãe, era filha de uma cantora sueca chamada Karsten. Recebeu de seu pai as primeiras lições de dança e com a idade de oito anos estudou em Paris, com M. Coulon. Taglioni fez sua estreia no *Kaerthner Thor*, de Viena, em 10 de junho de 1822, quando apareceu em um novo bailado composto para essa ocasião por seu pai e apropriadamente intitulado: *La Réception d'une Jeune Nymphé à la Cour de Terpsichore*. “Quase que pela primeira vez, uma bailarina principiou a interessar o público pela dança como uma expressão de beleza, e não apenas como um pretexto para sedutores movimentos e atraentes atitudes. Uma nova palavra – *taglioniser* – foi cunhada para definir este novo estilo de dança.” (LOPOKOVA, 1953, p. 317). Dançou os ballets: *Les Bayadères*, *La Belle au Bois Dormant*, *Guillaume Tell*, *La Sylphide*, *La fille du Danube*, *L'Homme*, entre outros. Coreografou o ballet “*Le Papillon*”.

Figura 29 – Litogravura de Fanny Elssler em *La Cachucha*



Fonte⁵³: Azpúrua, 2022.

No que se refere à cachucha de Elssler, essa autonomia vai ao encontro da não obrigação mimética em relação à dança espanhola autêntica, mesmo porque seu corpo, que a executa, é o de uma bailarina clássica, e não de uma dançarina espanhola. Sua dança deve ser, portanto, assinada. E mesmo porque a própria cachucha, como uma dança da escola espanhola do bolero, e o balé apresentam similaridades. (PEREIRA, 2003, p. 58)

No ano de 1835, no dia 08 de abril, na Ópera de Paris, é criado um balé intitulado: *Brézilia, ou La tribu de femmes* (Figura 30). A coreografia foi feita por Filippo Taglioni⁵⁴ e o papel de *Brézilia* foi interpretado por sua filha, a famosa sífide Marie Taglioni (Figura 31).

O balé abordava em sua história, um lugar no continente sul-americano onde vivia uma tribo de mulheres governadas por uma rainha. Tais mulheres guardavam um sentimento: o de eterno ódio aos homens. Entretanto, um jovem americano nomeado Zamore apaixonou-se por uma das mulheres *Brézilia*, e é correspondido por ela em seu amor. A rainha da tribo logo percebe a presença masculina de Zamore e o condena à morte. As súditas da rainha convencem-

⁵³ Disponível em <<https://www.atril.press/baila-la-cachuchita-por-manuel-pulido-azpurua/>> Acesso em: 15 mai 2022.

⁵⁴ Filippo Taglioni (1778-1871): nasceu em Milão, seu pai, Carlo Taglioni, era um famoso bailarino italiano; sua mãe, cujo nome de solteira era Petrachi, pertencia a conhecida família residente em Pisa. Do casamento nasceram cinco filhos: Giuseppa, Luigia, Salvatore, Lorenzo e Filippo, e todos destacaram-se na área da Dança, exceto Lorenzo, cujo talento era para inventos mecânicos. Filippo fez sua estreia como bailarino na cidade de Pisa, em 1794, e durante os cinco anos seguintes apareceu como ‘*premier danseur*’ em Liorne, Florença, Veneza, muitas vezes na companhia das irmãs. Em 1799 foi a Paris e estudou com o professor Coulon. Estreou na *Academie Royale de Musique* em 17 de setembro desse mesmo ano, com *La Caravane*. Pai de Marie Taglioni, a precursora da escola romântica do bailado e grã sacerdotisa da *danse d’élévation*. (LOPOKOVA, 1953)

Figura 30 – Libretto original do ballet *Brézilia* ou *La tribu de femmes*



Fonte⁵⁵: Gallica, [s.d.]

na a poupá-lo do castigo mortal, então sua soberana propõe uma competição entre suas subordinadas de destreza, agilidade e graça.

Quem vencesse a competição teria o direito de guardar o então escravo. *Brézilia* é quem vence e tenta libertar Zamore, quando é pega pela rainha e aprisionada ao lado do jovem. No fim, há uma revolta de todas as mulheres, onde libertam *Brézilia* e Zamore, abandonando sua maldosa governante.

O que é interessante notarmos, em relação à organização da história de *Brézilia* ou *La tribu de femmes* são as similaridades com o balé “Giselle”, que estreia em 1841, seis anos após o *début* de *Brézilia*. “Giselle”, de Jean Coralli e Jules Perrot, posteriormente se torna um balé emblemático para o Período Romântico, perdurando sua representatividade até os dias atuais. As similaridades estão mais especificamente no segundo ato, outrossim conhecido como ato branco. Em “Giselle”, há também uma maldosa rainha, Myrtha, a rainha das willis, mulheres que haviam morrido virgens e traídas antes do casamento. Essas mulheres, enquanto espíritos, condenavam seus algozes a dançarem até a morte comandadas por sua rainha. Em *Brézilia*, os algozes das mulheres da tribo eram condenados à morte, ao passo que, em “Giselle”, eram condenados a dançarem até a morte. No enredo de *Brézilia*, as súditas da rainha convencem-na

⁵⁵ Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6231385z.texteImage>> Acesso em: 30 mai 2022.

a libertar Zamore, e em “Giselle”, quem protege a vida do conde Albrecht é o espírito da moça, com o auxílio da cruz sagrada e de seu amor construído em vida. No segundo ato de “Giselle”, as súditas de Myrtha fazem com que os homens dançam até a morte, pois são vingativas e etéreas como sua rainha, já em *Brézilia*, as súditas são bondosas e reais, e pedem que sua soberana liberte o jovem americano.

Apesar das similaridades entre as duas histórias, o destino das duas obras coreográficas se dá de forma bastante diversa. Foram feitas apenas cinco apresentações do balé *Brézilia*. Os críticos do período foram muito severos em suas análises, poupando apenas o desempenho de Marie Taglioni, mas a diferença principal nos dois balés é que, apesar de algumas similitudes

Figura 31 – Litogravura de Marie Taglioni



Fonte⁵⁶: atividadesdeballet.blogspot, [s.d.]

em seus enredos, um fracassou em sua proposta e o outro tornou-se ícone de um período. “Giselle” é até hoje dançado, remontado e reinterpretado pelas maiores companhias de dança da atualidade.

Talvez *Brézilia* seja o segundo balé produzido na Europa com clara alusão ao Brasil. De acordo com Koegler (1991) “O mesmo coreógrafo já havia produzido *Danina* ou *Jocko*, o

⁵⁶ Disponível em <<https://atividadesdeballet.blogspot.com/p/marietaglioni-marie-taglioninasceu-em.html>> Acesso em: 05 jun 2022.

macaco brasileiro 10 anos antes, em Stuttgart, Alemanha, também para sua filha Marie, o que mostra sua predileção pelo Brasil. ” (KOEGLER, 1991, p. 116 *apud* PEREIRA, 2003, p. 22)

Brézilia foi inspirado nas obras do escritor francês: François-René de Chateaubriand como o balé *Atala*, de 1802, e é interessante vislumbrarmos que o enredo desta obra poderia também ocorrer na América do Norte. O importante era que se fizessem presentes o exotismo e a cor local, características do romantismo.

[...] *Brézilia*, além de retratar o pitoresco de uma América distante, discutia a emancipação feminina e a famigerada guerra entre os sexos, temas frequentes nos balés dos anos de 1830. Aqui, a alusão à figura lendária da Amazona parece ser óbvia. E contribui para o clima exótico que era regra nas produções românticas da época. (PEREIRA, 2003, p. 23, *grifo nosso*)

Com referência à temática mitológica das amazonas que pudemos observar no balé *Brézilia* (1838), o tema é abordado posteriormente em um balé produzido no Brasil no ano de 1917. O balé “Amazonas” (Figura 32), foi interpretado pelo corpo de alunos da ainda não oficializada Escola de Bailados, com coreografia da austríaca Valery Oeser⁵⁷. Nesta obra, de acordo com Pereira (2003), o mito grego das amazonas se transforma em mito nacional por meio de uma índia. É interessante ressaltarmos que por muito tempo acreditou-se que a terra das amazonas fosse o Brasil.

As características presentes em *Brézilia*, como por exemplo o exotismo pitoresco das Américas, a emancipação feminina e a figura lendária da amazona entrelaçadas, gerava como que uma convocação para refletirmos como a ideia de nação se tornou uma das principais características do Romantismo.

De acordo com Pereira (2003), questões como o exotismo, as noções de cor local, e o pitoresco “aquilo que é digno de ser pintado ou pictorial”, inusitado, curioso e singular dirigiam-se para particularidades ou questões específicas, como as raças e etnias, questões que se encontram nos corpos dos indivíduos. Como essas questões encontravam-se nos corpos, vamos observá-las na Dança, a arte do corpo. Para Pereira (2003), o ponto de entrecruzamento entre o nacionalismo, o romantismo e o balé tratava-se do corpo.

⁵⁷ Valery Oeser: Nascida em Viena, iniciou sua carreira na Ópera local. Estudou com os mestres: Carl Raimundo, Gertrude Krause, Mary Wigman, Mosetti e Tamara Karsavina em Londres. Chegou ao Brasil em 1926, com Julia Sedowa e o elenco da Ópera de Roma. Decidiu permanecer no Brasil dedicando-se ao Teatro de Revistas. Foi constante *partenaire* de Nemanoff. Oeser coreografou diversos bailados: ‘Pedra Bonita’ apresentado na Feira Internacional de Amostras em 1933, ‘As Amazonas’, que estreou na temporada de Serge Lifar em 1934, ambos com música de Villa-Lobos. O filme ‘Bonequinha de seda’, produção nacional, teve Valery como coreógrafa. Retirou-se em 1940, mantendo aulas com Maria Olenewa e Yuco Lindberg para se manter em forma. Pretendia retornar aos palcos em uma grandiosa montagem intitulada ‘Romance Imperial’, mas devido a dificuldades financeiras, seu projeto foi arquivado. (SUCENA, 1988)

Figura 32 – Programa do balé Amazonas de Valery Oeser - 1917



Fonte⁵⁸: Jornal Mural, 2013.

Inseridos na extensa bibliografia dedicada ao balé produzida no período romântico, compreenderemos que “o nacionalismo”, um dos nossos focos de aprofundamento teórico e científico será apresentado e entendido por meio das danças ditas nacionais, incluídas nos balés.

No Romantismo, pudemos verificar uma diferenciação entre os *ballets blancs*⁵⁹ e as danças nacionais, mesmo sabendo que ambos coexistiam na mesma obra. Os críticos apontavam que nas danças nacionais era possível identificar os sentimentos “reais”, e nos *ballets blancs* eram retratados o lado “espiritual”, o mitológico, o imaterial e o etéreo, muitas vezes encontrados em “estados não ordinários de consciência” da sociedade, uma fuga do real. Os *ballets blancs* eram tidos como a principal característica das produções românticas. As criações do período utilizavam-se de narrativas e as danças nacionais colaboravam para a compreensão delas, assim como nas caracterizações dos personagens.

⁵⁸Disponível em

<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em: 20 jun 2022.

⁵⁹ *Ballet blancs*: trata-se de cenas nas quais a bailarina solista e o corpo de baile feminino usam vestidos ou *tutus* brancos. Típico no estilo romântico de balé do século XIX, os balés brancos são geralmente povoados por fantasmas, dríades, náiades, donzelas encantadas, fadas e outras criaturas e espíritos sobrenaturais. O nome do gênero deriva do traje branco desenhado por Eugène Lami para Taglioni, que se tornou o vestido reconhecido pelos bailarinos da escola acadêmica. A saia do tutu romântico tem um *design* que vai até o meio da panturrilha ou até o tornozelo. Disponível em <https://stringfixer.com/pt/Ballet_blanco> Acesso em: 05 fev 2022.

As apresentações das danças nacionais eram frequentes na Ópera e em diversos teatros na cidade de Paris, o que levou o público e os críticos a uma afinidade e um certo entendimento destas danças, observando nas performances que fossem o mais próximo possível da “dança original” em sua execução. As danças nacionais atingiram tamanha notoriedade que as bailarinas principais iam assistir suas exhibições nos teatros populares e até aprendiam com os nativos, para evitar receber críticas em relação ao estilo nacional daquilo que apresentavam.

No entanto, o que se tentava capturar nessas danças era o temperamento, palavra-chave para a questão do corpo proposta aqui. O termo temperamento, assim como o de caráter nacional, precisava ser compreendido dentro da moldura romântica para então ser observada sua (possível) tradução no corpo. (PEREIRA, 2003, p. 25)

Outra questão bastante relevante, dizia respeito ao fato da utilização da Técnica Clássica gerar estilizações. Houve então, a necessidade de se observar até que ponto aquelas danças nacionais seriam a inspiração para novas produções coreográficas.

Este arcabouço de possibilidades, do nosso ponto de vista, enriqueceu o balé clássico em seus enredos, em sua estética e nas infinitas perspectivas de criação provenientes de culturas diversas, o que permitiu que o leque de novas composições coreográficas se expandisse consideravelmente abrangendo culturas como a escocesa em *La Sylphide* (1832), a grega em *Le Corsaire* (1858), a egípcia em *La fille du Pharaon* (1862), a indiana em *La Bayadère* (1877) e muitas outras.

Atentando para os pontos de vista de Carlo Blasis, que primeiro considerava o gênio de cada nação, em seguida o seu gosto e na sequência a sua Dança, as autoras Arkin e Smith (1997) promovem uma aproximação com o filósofo alemão Johann Gottfried von Herder.

Herder, após assistir às aulas de Kant sobre filosofia, impressionava-se com as possíveis influências do clima e da geografia sobre o desenvolvimento humano: “A língua, no romantismo alemão, ainda divide com o sangue e o solo comuns a tarefa de constituir e caracterizar um *Volk*. ”⁶⁰ (PEREIRA, 2003, p. 42)

[...] os chamados critérios objetivos usados na tarefa de definir uma nação: a língua, a etnia, o território comum, a história comum e os traços culturais comuns. Hoje, sabe-se que todos esses critérios falham. Mas era exatamente a partir deles que se almejava, romanticamente, delinear o que seria não apenas uma nação, mas o caráter de seu povo. (HOBSBAWM, 1990, p. 15 *apud* PEREIRA, 2003, p. 42)

⁶⁰Volk: povo, nação. Disponível em:

<<https://www.pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o/alem%C3%A3o-portugu%C3%AAs/volk>> Acesso em: 05 fev 2022.

A partir destas premissas mencionadas tão especificamente na citação acima de Hobsbawm (1990), levando em consideração o território comum e sua diversidade, a história em comum passada e presente e os traços culturais comuns de um povo, todas essas características foram utilizadas pela elite pensadora brasileira, pelos políticos que comandavam a nação após o Império e pelos artistas que assimilavam essa ideologia na Dança e nas Artes, absorvendo, assim, uma maneira romântica de pensar o país e seu povo. Os ideais filosóficos românticos acerca de nação e de povo, foram transpostos para o Brasil por meio de um nacionalismo, somadas às outras características que foram emergindo nas manifestações artísticas e culturais produzidas aqui; solo fértil para suas criações.

Tratando-se ainda do contexto europeu sobre as danças nacionais no século XIX, temos o desenvolvimento de três Escolas de Balé: a Francesa, a Dinamarquesa e a Russa, que serão olhadas mais minuciosamente a seguir com alguns exemplos de balés produzidos com caráter nacional, utilizando os princípios românticos do nacionalismo.

Além de Fanny Elssler, bailarina austríaca intérprete do solo *La Cachucha*, temos o bailarino e depois professor e coreógrafo dinamarquês, Auguste Bournonville⁶¹, que também havia estudado na França com Auguste Vestris.

Bournonville à exemplo, (Figura 33) coreografou vários balés com temas nacionais como *Napoli* de 1842, (Figura 34) inspirado na cultura italiana, *Festival in Albano* de 1830, *Die Neapolitanischen Fischer* em 1838, etc. Esses são casos de como o nacionalismo romântico aparecia nos balés e nos corpos que os dançavam. Além de Elssler, austríaca, e Bournonville, dinamarquês, de forma alguma, podemos deixar de citar a Rússia, que teve em sua nação um grande e sólido desenvolvimento da técnica do balé e de suas coreografias, principalmente na segunda metade do século XIX, onde estavam presentes prolongamentos da estética romântica francesa. (PEREIRA, 2003)

⁶¹ Auguste Bournonville: depois de dirigida por Galeotti, a escola dinamarquesa encontrou sua expressão máxima nas figuras de Bournonville, Antoine e Auguste, pai e filho, respectivamente que, entre 1816 até aproximadamente 1879, dotaram de peculiaridades, não só o método de ensino, como também a base do repertório da companhia, cuidadosamente mantido até hoje. Respeitando os princípios bournonvilleanos, o ensino oficial dá uma atenção especial à dança masculina, vigorosa e requintada, fato que merece registro por ter acontecido numa época em que a figura do homem no ballet começava a entrar em declínio (CAMINADA, 1999, p. 129). Bournonville estudara com Vestris, de formação francesa. Sofreu influência da Escola Italiana, que influenciou as demais escolas na época. Algumas obras criadas por Bournonville são: *Napoli*, *Konservatoriet*, e a obra-prima que é *La Sylphide*. Entre outras, estão “A quermesse das bruxas”, “O baile fantasiado a bordo”, “Festival de flores em Genzano” etc. (CAMINADA, 1999).

Figura 33 – Auguste Bournonville Criador da Escola Dinamarquesa de Balé



Fonte⁶²: Pinterest, [s.d.]

Talvez se estabeleça aí uma ponte bastante sólida de informações entre Paris-Dinamarca e Rússia, e, por que não, entre Rússia e o Ocidente, novamente com os Balés Russos de Sergei Diaghilev (1872-1929), no começo do século XX. Estas conexões serão abordadas adiante, mesmo que brevemente. Assim, vale mencionar dois balés produzidos na Rússia: *O quebra-nozes* de 1892, com coreografia do russo Lev Ivanov (1834-1901) e *O lago dos cisnes*, de 1895, com coreografia do francês Marius Petipa (1818-1910). (PEREIRA, 2003, p. 45)

Esses dois balés que obtiveram grande sucesso internacional e continuam tendo atualmente possuem em sua estrutura, várias danças nacionais agrupadas em *divertissements*. Por exemplo, no balé “O Quebra-Nozes”, no ato intitulado Reino dos Doces, liderado pela Fada do Açúcar e o Príncipe Koklush, Clara e Franz, personagens da obra, são recebidos por danças nacionais que representam os doces ou iguarias dos diferentes países, o café da Arábia, o chá da China, o chocolate da Espanha e os *Mirlitons* ou marzipãs da França. No balé “O Lago dos Cisnes”, no terceiro ato, o príncipe Siegfried é levado por sua mãe, a rainha, a escolher uma das possíveis noivas que estavam presentes no baile em que o príncipe faria sua escolha nupcial: a noiva húngara, (Figura 35) com suas danças, a noiva italiana, espanhola e russa, cada qual representando sua nação, acompanhadas de seu séquito, interpretando danças e músicas típicas

⁶² Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/487373990903278527/>> Acesso em: 25 jun 2022.

de cada um dos países presentes. Uma mistura de culturas apresentada por meio do balé clássico. (LOPOKOVA, 1953)

Figura 34 – Balé Napoli Auguste Bournonville, 1842 Richard Jensen e Grethe Ditlevsen - *Pas de Six* - 3º Ato



Fonte⁶³: Wikipedia, 2023.

Figura 35 – Noiva Húngara (*Divertissement nacional*)
O Lago dos Cisnes Marius Petipa/Lev Ivanov *d'après* Julius Reisinger



Fonte⁶⁴: *Print screen*, 2022.

⁶³ Disponível em <[http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Napoli_\(ballet\)](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Napoli_(ballet))> Acesso em: 28 jun 2022.

⁶⁴ *Print screen*, 2022.

O balé encontrou, pela técnica francesa, estéticas variadas, e, nas contaminações provenientes das danças nacionais, novas possibilidades artísticas, técnicas e estéticas de criação coreográfica.

Os classicismos do balé trazidos para o Brasil do continente europeu, assim como os governantes da época, não viam com bons olhos muitas das manifestações africanas, as danças dos negros, a sua religiosidade, as crenças dos índios e as maneiras do povo que não havia sido educado na corte e, portanto, utilizava as temáticas nacionais, mas de maneira estilizada. Estes temas nacionais no caso do balé brasileiro tratavam, na maioria das vezes, dos povos indígenas, dos negros e das manifestações culturais e folclóricas das diferentes regiões do Brasil, retratando, assim, a miscigenação existente no país.

A forma como o balé clássico abordava estes temas era estilizando-os e dando a eles um refinamento; tinha sobre esses conteúdos um olhar romântico que trazia o índio, por exemplo, como símbolo da nação, remetendo ao romantismo literário, como nas obras de José de Alencar. Estas estilizações e este refinamento dos movimentos eram próprios da Técnica da Dança Clássica, para que coubessem nas narrativas objetivadas pela elite pensadora. A corte portuguesa e os governantes militares após o Império procuravam dar às características ditas nacionais um tom nobre e solene, até mesmo para que o Brasil não ficasse malvisto fora das terras brasileiras, quando suas manifestações artísticas fossem apresentadas no exterior.

O medo que os críticos de Dança da época possuíam era em relação ao Brasil ficar visto na Europa como se fosse uma extensão da África. Para eles, o negro havia sido trazido como escravo para o Brasil, portanto, não fazia parte das características da cultura brasileira. Isso muito estava estabelecido devido ao gosto europeu em relação aos temas artísticos. A escravidão havia terminado há pouco tempo, em 13 de maio de 1888, então, muitos dos preconceitos em relação aos cidadãos negros e indígenas, inclusive qualificando seu temperamento tido como preguiçoso e indolente, permaneciam no pensamento da sociedade, e consequentemente, nas produções artísticas do período.

1.3 Nacional Brasileiro: contextos e emergências da criação de uma obra coreográfica

1.3.1 - Contexto Sócio, Político e Cultural e suas implicações: notas e reflexões...

Teorias raciológicas e evolucionistas advindas do continente europeu, e seu uso por parte de nossos intelectuais gerava uma problemática referente às raças existentes aqui e sua mestiçagem, colocando o povo brasileiro em uma posição de inferioridade. Tentava-se compreender o que estava presente nestas teorias, tanto em conteúdo quanto em forma, buscando criar uma identidade nacional. Tais teorias não foram absorvidas pelos estudiosos, mas sim escolhidas diante do dilema colocado no fim do século XIX, de construir uma identidade nacional. Veremos também, a tentativa de branqueamento da nação e seus objetivos, assim como o modelo advindo do Romantismo, que não diferia muito do idealizado para o país, compreendendo, portanto, como se deu o nacionalismo no Brasil e suas origens.

No final do século XIX no Brasil, o escritor, professor e crítico brasileiro Silvio Romero⁶⁵, ao referir-se ao declínio do Romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar, poetas do romantismo e indianismo nacional, arrolou uma lista de teorias que contribuíram para a superação do romantismo. Três destas teorias tiveram relevância para a *intelligentsia* brasileira, o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer, que, elaboradas na Europa e diferentes entre si, podem ser observadas sobre um mesmo aspecto, a evolução histórica dos povos. O evolucionismo compreendia que o simples poderia evoluir para o complexo, assimilando que os povos primitivos poderiam progredir para o lugar em que se encontravam as sociedades ocidentais. Esse evolucionismo buscava estabelecer algumas leis que dirigiriam o progresso das civilizações. (ORTIZ, 2003)

Podemos dizer, que o evolucionismo ressaltava ideologicamente a posição de hegemonia da sociedade ocidental, conscientizando as nações europeias de seu poderio, que se consolidava com a expansão do capitalismo. Sem desejarmos reduzir este evolucionismo a uma única dimensão, ele munia de forças a posição de superioridade das sociedades ocidentais em relação às demais. Trazer para o Brasil uma teoria como esta, fazia sem dúvidas surgirem problemas aos intelectuais brasileiros. Um dos questionamentos que apareceram foi: como

⁶⁵ Silvio Romero (1815-1914): foi um escritor, professor e político brasileiro. Desenvolveu intensa atividade como escritor e jornalista. Escreveu diversos livros que abordavam assuntos variados ligados a cultura popular revelando-se um grande folclorista, estimulou consideravelmente a Sociologia no Brasil sendo considerado um dos seus precursores no país. Disponível em <http://www.ebiografia.com/silvio_romero> Acesso em: 28 jul 2021.

pensar a realidade de um país emergente, no interior deste lugar de inferioridade segundo as teorias evolucionistas?

De imediato, o estado da civilização brasileira encontrava-se definido como “inferior” em relação ao *status* de desenvolvimento alcançado pela Europa. A partir desta constatação, tornou-se necessário explicar o atraso brasileiro e direcioná-lo para um futuro em que o Brasil pudesse se constituir como povo e conseqüentemente como nação. As questões que os intelectuais da época refletiam, tentavam compreender o que estava presente no Brasil destas teorias, tanto em teoria como em realidade e constituir uma identidade nacional brasileira. (ORTIZ, 2003)

Se o evolucionismo torna possível a compreensão mais geral das sociedades humanas, é necessário, porém completá-lo com outros argumentos que possibilitem o entendimento da especificidade social. O pensamento brasileiro na época vai encontrar tais argumentos em duas noções particulares: o meio e a raça. (ORTIZ, 2003, p. 15)

Quando houve a afirmação de que o Brasil não poderia mais ser uma cópia das grandes metrópoles europeias, subentendia-se que as particularidades nacionais se revelavam pelo meio, ou seja, pela paisagem geográfica, pelo clima, assim como pelas raças e misturas entre elas, que aqui existiam. (ORTIZ, 2003)

Desde a segunda metade do século XIX, discutiam-se questões referentes ao caráter nacional brasileiro, que se voltava para a miscigenação da população como seu ponto principal. Porém, um dos pontos de vista compartilhados por vários intelectuais que tinham sua representatividade no contexto social brasileiro na década de 1920, era a de que o mestiço seria a causa ou uma das causas do atraso nas questões referentes às pobreza culturais e mentais. Como representantes deste pensamento, podemos mencionar: Euclides da Cunha, Graça Aranha, Oliveira Viana além de Silvio Romero e Nina Rodrigues. (PEREIRA, 2003)

Silvio Romero, por exemplo, considerava a problemática racial como mais abrangente até do que o meio. Essa problemática, era vista como a base fundamental de toda a história, da estrutura da sociedade, sua vida estética e moral, assim como da política das nações.

Alguns escritores românticos descobriram o elemento indígena, nativo do Brasil e promoveram-no a “símbolo nacional”. Os escritores Gonçalves Dias e José de Alencar preocupavam-se em fabricar um índio desprovido de suas características reais, mas um índio civilizado diferente de sua natureza. (Figura 36)

Figura 36 – Iracema José Maria de Medeiros 1884



Fonte⁶⁶: *Picturing the Americas*, [s.d.]

O Romantismo deixara, até então, a figura do negro oculta, como se não estivesse inserido no processo de miscigenação já presente no Brasil. Após a Abolição da escravatura em 1888 e sua importância como fator político, a inserção do negro começou a ser feita na sociedade, inclusive participando da vida econômica do país e também como trabalhador livre, no entanto, o negro era tido pela sociedade como cidadão de segunda categoria: “Neste momento torna-se corrente a afirmação de que o Brasil se constitui através da fusão de três raças fundamentais: o branco, o negro e o índio.” (ORTIZ, 2003, p. 19)

Nina Rodrigues afirmava que existia uma disparidade nos graus evolutivos dos negros e dos brancos, inclusive na evolução moral e espiritual, incluindo suas religiões. As duas raças, quando colocadas em contato, comprovavam as disparidades evolutivas. Nina Rodrigues e seus preceitos racistas acreditavam que a religião africana não absorvia os preceitos católicos em sua totalidade neste sincretismo, por este motivo, atestava graus diferentes de evolução. (ORTIZ, 2003)

O fato do Brasil ser uma nação com características geográficas diversas das características europeias, um país povoado por povos autóctones, os indígenas, diferentes do povo europeu, revelavam disparidades bastante marcantes entre os dois continentes e seus povos. Estes fatores internos ao nosso país, como a raça e o meio local, foram percebidos por Silvio Romero, como fundamentais para a definição da realidade do Brasil; não somente a realidade populacional, mas em termos de Arte e, conseqüentemente, de Dança. (ORTIZ, 2003)

⁶⁶ Disponível em <<https://picturingtheamericas.org/painting/iracema/?lang=pt-pt>> Acesso em: 05 julho 2022.

No caso da Dança, a visão que se tinha no Brasil era a de um corpo diverso do europeu, composto pela mestiçagem. Esta combinação inter-racial, proveniente das misturas entre brancos, negros e indígenas, era a maneira pela qual os corpos se apresentavam em solo brasileiro. “Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular.” (ORTIZ, 2003, p. 17)

Com efeito, ser brasileiro diferia muito do ser europeu, o país também discrepava geograficamente da Europa em sua diversidade de climas e relevos, e a noção de povo ligava-se a questões étnicas, isto é, ao problema da formação de uma nação ocorrer em decorrência de limites dados por uma geografia nacional. Com relação ao meio, a teoria que se discutia entre os intelectuais do período vinha do historiador inglês Henry Thomas Buckle. O historiador trazia, em suas perspectivas, pontos de vista de outros autores que buscavam compreender a evolução do homem. Para ele, o desenvolvimento humano estava atrelado a alguns fatores como o calor, a umidade, o quão fértil é a terra do local, sistema fluvial, etc. Ele acreditava que as civilizações se desenvolviam de acordo com estes elementos. Se o Brasil possuía todos estes componentes fundamentais, qual seria a razão de não existir uma civilização neste lugar do mundo? Essa era a questão que se apresentava. Havia também uma resposta bastante intrigante e fora de contexto que dizia que esta razão se dava por uma questão climática, os “ventos alísios”. Colocava-se então uma visão bastante pessimista do Brasil, onde o clima poderia influenciar o desenvolvimento humano situando o homem abaixo deste, superando-o e sobrepondo-se a isso. (ORTIZ, 2003)

Manoel Bonfim se insere na mudança do pensamento do período, pois se opunha ao entendimento de que o evolucionismo de Comte, Darwin e Spencer absorveria os parâmetros de raça e meio para comprovar ou para demonstrar a evolução de um povo. Bonfim possuía uma interpretação diversa a respeito destas questões do meio e da raça, que divergia das concepções apreendidas por Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues.

As análises de Manoel Bonfim partem de uma visão talvez mais completa, pelo fato de observar a América Latina como um todo, e não somente o Brasil. Seu pensamento, portanto, contemplava um sistema mais abrangente. Para Bonfim, questionar-se acerca do Brasil não seria suficiente para compreender o que acontecia em seu país, mas deveria fazer uma avaliação ampliada, observando as relações da América Latina com a Europa e não especificamente o nosso país. A dominação que provinha das nações hegemônicas (Portugal, Espanha, Holanda, etc.) no caso da América Latina, sobre suas nações dependentes, provocaria o atraso latino-americano no entendimento de Bonfim. Este atraso ocorreria pelo contato entre as nações

hegemônicas e as nações dominadas. Manoel embasava suas convicções, comparando-as com as teorias biológicas de Comte.

Seu instrumental teórico pode ser resumido através dos seguintes pontos: 1) as sociedades existem como organismos similares aos biológicos; 2) existem leis orgânicas que determinam a evolução; 3) a análise da nacionalidade depende do meio em ação combinada com seu passado. (ORTIZ, 2003, p. 23)

O estudioso se desloca do enfoque evolucionista de Comte e se direciona para uma analogia entre a sociedade e os organismos vivos. Fazendo a relação entre Biologia e sociedade, percebe-se a noção de doença, conceito essencial para a compreensão do atraso da latino-américa.

Bonfim define a doença como uma inadaptação do organismo vivo (neste caso, a sociedade) ao meio (neste caso, o local, o Brasil). Como meio, esse local é propício e saudável; o procedimento de cura se daria pelo conhecimento da história da doença e não pela inadaptação do organismo vivo, dessa forma, é possível traçarmos um comparativo entre as sociedades subdesenvolvidas.

Olhando para o passado, é necessário conhecer as inaptações do organismo vivo (sociedade), portanto, os indícios dos problemas que se fazem presentes na atualidade. Para o pesquisador que traçara um paralelo entre biológico e social, foi possível construir uma teoria do imperialismo das nações hegemônicas relacionando este imperialismo como se fosse um parasitismo. O animal parasita possui uma fase depredadora, para tanto, compreende-se que a nação colonizadora depredou as nações dependentes. Durante o período parasitário, o parasita vive da seiva nutritiva elaborada pelo animal parasitado, desta forma, a nação colonizadora vive das riquezas, dos bens materiais e naturais produzidos pelas nações dependentes. Partindo do princípio que a função faz o órgão, tem-se um atrofiamento dos órgãos do animal parasita de acordo com o tempo de parasitismo, e foi possível compreendermos que a nação dominadora ou colonizadora, que vive parasitariamente de outra nação, começa a atrofiar e a se subdesenvolver em função desta atuação, transferindo esses resultados negativos para a nação parasitada ou dependente. A conclusão que se pôde inferir, desta teoria desenvolvida por Manoel Bonfim foi que uma nação dominada por um longo tempo, ou seja, parasitada, apreende essas características negativas da involução e atrofiamento da nação dominante ou parasita. (ORTIZ, 2003) “O resultado desta situação colonial é duplo: por um lado tem-se que a metrópole tende a se degenerar, a involuir, por outro, essa dimensão de degenerescência se transmite aos próprios colonizados.” (ORTIZ, 2003, p. 25)

O estudioso sergipano considerava a mistura racial existente no Brasil como “renovadora”, podendo ela reequilibrar os efeitos daninhos da nação hegemônica.

Além desses pesquisadores brasileiros, tinham também estudiosos estrangeiros que faziam indagações acerca das diferenças entre os seres humanos. Entre eles estavam Gobineau e Agassiz, que assimilavam as teorias da época e relacionavam-nas ao problema da mestiçagem, ambos tiveram influência direta sobre o pensamento dos intelectuais brasileiros, ademais Gobineau era amigo íntimo do Imperador Dom Pedro II. Os dois pesquisadores, eram considerados referência no que se tratava da situação do Brasil relacionada às etnias presentes aqui. (ORTIZ, 2003)

Outros estudiosos como Denicker que escreve *Les Races de l'Europe* (As raças da Europa), considerava o conceito de raças aplicado aos animais por meio da Zoologia, e não relacionado às sociedades humanas, e Durkheim, que teria influência preponderante nas teorias antropológicas da época, afirmava que as teorias raciais estavam em declínio na Europa, mas que no Brasil se fortaleciam, e uma das hipóteses era a de que isso ocorria por escolhas feitas pelos intelectuais brasileiros.

No intrincado e múltiplo uso do termo, pode-se delinear, entretanto, duas tendências gerais ou dois tipos gerais de significado que Norberto Bobbio se propôs a chamar de "significado fraco" e de "significado forte" da Ideologia. No seu significado fraco, Ideologia designa o *genus*, ou a *species* diversamente definida, dos sistemas de crenças políticas: um conjunto de ideias e de valores respeitantes à ordem pública e tendo como função orientar os comportamentos políticos coletivos. O significado forte tem origem no conceito de Ideologia de Marx, entendido como falsa consciência das relações de domínio entre as classes, e se diferencia claramente do primeiro porque mantém, no próprio centro, diversamente modificada, corrigida ou alterada pelos vários autores, a noção da falsidade: a Ideologia é uma crença falsa. (BOBBIO, 1998, p. 595)

Segundo Ortiz (2003), além dos pensadores destas questões influenciadoras no desenvolvimento do Brasil, neste período em questão, tínhamos os críticos e a percepção de que a nação seria um grande “armazém especial”, onde seriam guardados os produtos da cultura vinda do exterior. A respeito do uso desta metáfora, com a imagem do “armazém especial”, compreendia-se como se o Brasil fosse um grande celeiro, onde todo o conteúdo, neste caso, artístico-cultural trazido do exterior seria guardado, conservado e mantido em segurança em nosso país. Quando houvesse a necessidade de retirá-lo do armazém e colocá-lo em uso ou em prática, estaria disponível para ser disseminado.

Em doses homeopáticas, começa a ocorrer uma inserção do negro na sociedade brasileira, como cidadão com a sua devida importância; mas ainda estamos bem longe de haver

alcançado efetiva inclusão. Alguns escritores do final do século XIX e Silvio Romero chegam a destacar que a não menção do cidadão negro, em obras literárias do século XIX, estava inclusive atrasando o desenvolvimento das Ciências Sociais no Brasil.

A solução encontrada para as transformações provenientes da miscigenação que se fazia presente através dos indígenas, dos negros e dos brancos, foi um processo de branqueamento da nação, e para que isso acontecesse era necessário que ocorresse um outro processo, o de imigração de pessoas de países europeus de etnia branca, que se misturassem aos brasileiros. Este regime de supremacia branca era o que se pensava na época para solucionar o atraso no desenvolvimento cultural e social que havia no Brasil. Só não se percebia que estas operações levariam mais tempo, pois se tratava de uma nação jovem.

Numa sociedade como a nossa, o problema se coloca de maneira diferente; pode-se datar o momento da emergência da história mítica, e não é difícil constatar que essa fábula é engendrada no momento em que a sociedade brasileira sofre transformações profundas, passando de uma economia escravista para outra de tipo capitalista, de uma organização monárquica para republicana, e que se busca, por exemplo, resolver o problema da mão de obra incentivando-se a imigração europeia. (ORTIZ, 2003, p. 38)

Gobineau e Agassiz, teóricos europeus já citados, que estudavam a evolução social e a vinculavam com as questões raciais, tiveram influência direta sobre os intelectuais brasileiros, os pesquisadores assimilavam estas teorias e associavam-nas ao problema da mestiçagem no Brasil. Estes, não estavam passivamente consumindo as teorias estrangeiras, mas tais teorias foram escolhidas diante das necessidades internas do Brasil, e o problema encontrado por eles, no final do século XIX era o de construir uma identidade nacional.

Por meio da imigração estrangeira, procurava-se resolver questões de mão de obra. Com o advento da Abolição da Escravatura, a falta de mão de obra escrava fortaleceria também uma economia capitalista. “A questão da raça é a linguagem através da qual se apreende a realidade social, ela reflete inclusive o impasse da construção de um Estado nacional que ainda não se consolidou.” (ORTIZ, 2003, p. 30) O uso e aplicação destas teorias europeias justificavam a instalação de uma República como forma de organização política e econômica.

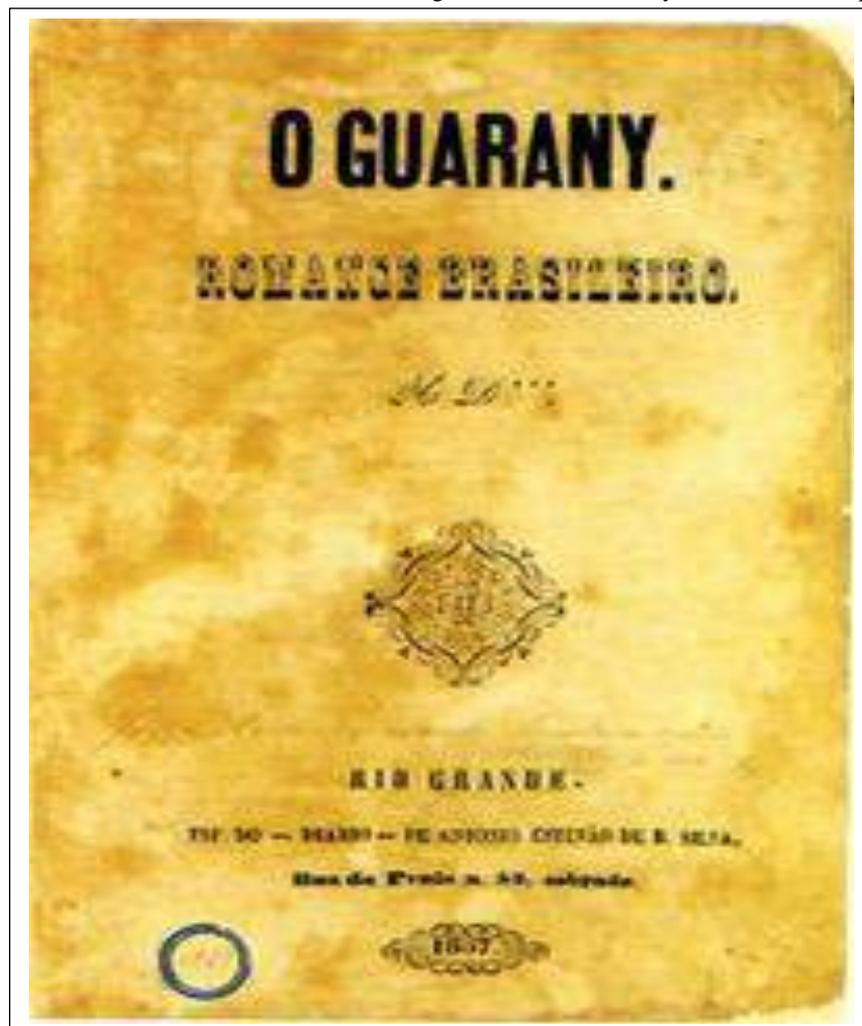
Adentrando a política ideológica que se revelou no Brasil, e tratando do “branqueamento da população brasileira”, além dos aspectos econômicos, o branqueamento possuía enfoques ideológicos, que visavam a formação de um Estado brasileiro como meta.

A escolha de teorias raciológicas para compreender a mestiçagem e a necessidade de mão de obra para a instauração de uma República fez com que, no fazer artístico, tivéssemos algumas implicações e consequências. Referindo-nos à Literatura, trazemos a discussão o livro

O Guarani, (Figuras 37 e 38) que retrata a fusão do indígena com o homem branco, sendo um romance que buscava desvelar as bases da brasilidade, porém deixava de lado os negros, tornando-se então um livro restritivo no que diz respeito ao entendimento da miscigenação racial existente no Brasil.

O romantismo brasileiro, desse ponto de vista, se diferenciou pouco do romantismo europeu, pois o modelo utilizado para se pensar o Brasil era o modelo da Idade Média, que se voltava para o passado para compreender o presente. Nesse prisma, o romantismo agregou forças com as ideias de Manoel Bonfim, desenvolvedor da teoria racial hegemônica, Bonfim afirmava que se deveria olhar para o passado da nação, “sua história”, para compreender sua situação atual, observando as inaptações da sociedade ao seu meio e percebendo os indícios no passado do que ocorre no presente.

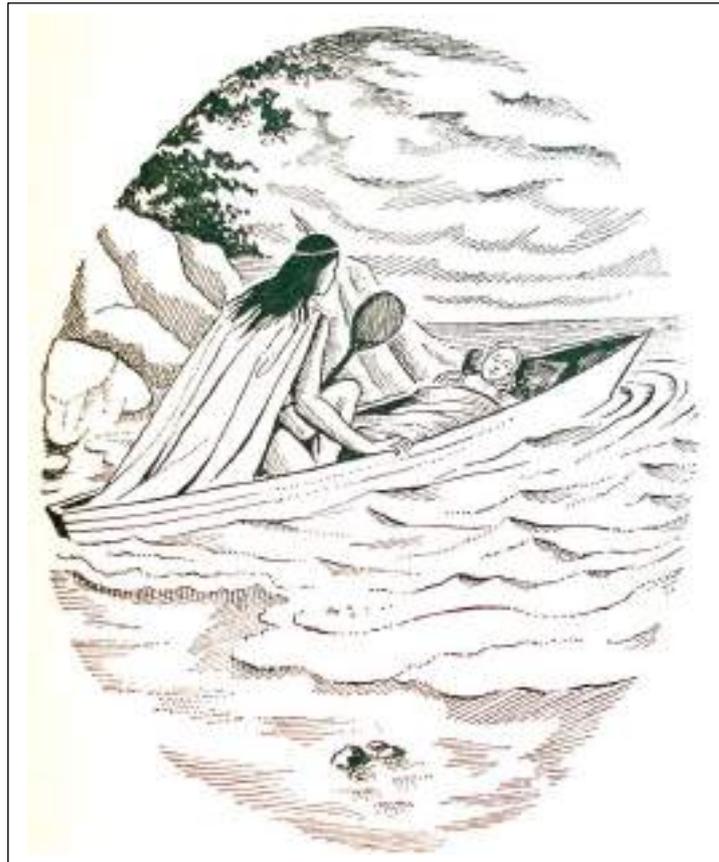
Figura 37 – O Guarani – José de Alencar – 1857 originalmente O Guarany Fac-símile da capa da 1ª edição



Fonte⁶⁷: Cola da Web, [s.d.]

⁶⁷ Disponível em <<https://www.coladaweb.com/resumos/o-guarani-jose-alencar>> Acesso em: 20 julho 2022.

Figura 38 – Peri e Ceci, ilustração de Santa Rosa – O Guarany de José de Alencar



Fonte⁶⁸: *Peregrinacultural's weblog*, 2009.

Com o advento da República, o caráter nacionalista da política brasileira impôs determinadas questões à sociedade, como por exemplo, o pressuposto da formação de uma identidade nacional, que carregava ideias que fortaleceriam este nacional, refletindo nas Artes e na Dança, neste caso em específico, na formação do balé brasileiro. Os símbolos nacionais, como os indígenas, foram utilizados como tema para as produções artísticas em todos os âmbitos. O evento da Semana de Arte Moderna e o Modernismo colaboraram para o desenvolvimento social em nosso país. Faremos a verificação de quais foram estas contribuições e de que maneira os artistas vivenciaram seus processos de criação pela Arte Moderna e pelo movimento antropofágico.

Para compreendermos com maior propriedade as questões emergentes que traziam como característica o nacionalismo na Dança brasileira, é primordial observarmos em que contexto histórico e artístico se achava o Brasil no início do século XX. Como nação, se encontrava em uma realidade que foi enfatizada na Semana de Arte Moderna de 1922, vivenciando um governo republicano que usava da autoridade para liderar o seu povo e que instituiu como objetivo a

⁶⁸ Disponível em <<https://peregrinacultural.com/2009/05/15/5-livros-do-romantismo-ii-o-guarani/>> Acesso em: 28 julho, 2022.

formação de uma identidade nacional, trazendo um ufanismo em relação à pátria e instaurando uma política nacionalista, tanto para a população quanto para as artes, o que reverberou na Dança.

No que se referia à política nacionalista implementada pelo governo, esta possuía um projeto no qual o ministro Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, instituiu uma ideologia que seguia em direção a outra bem maior, a do Estado Novo.

Haviam alguns símbolos nacionais que eram utilizados para fortalecer a imagem do nacional e inclusive como temática artística. Um deles eram os indígenas, então colocados para ilustrar e decorar os vitrais da sede do Ministério da Fazenda, (Figuras 39 e 40) no período feitos pelo artista Paulo Werneck.

Figura 39 – Mosaicos indígenas em Vitral Paulo Werneck Ministério da Fazenda



Fonte⁶⁹: A Vida numa Goa, 2017.

⁶⁹ Disponível em <<https://avidanumagoa.blogspot.com/2017/01/os-mosaicos-de-paulo-werneck-no.html>> Acesso em: 30 julho 2022.

Figura 40 - Vitrais do Ministério da Fazenda Paulo Werneck



Fonte⁷⁰: A Vida numa Goa, 2017.

Esses mosaicos indígenas feitos em vitral revelavam uma visão do nacional desenvolvido com certo romantismo, já os símbolos nacionais, pretendidos pelo ministro Capanema e sua equipe, deveriam ser os de um Brasil real, construído a partir de informações concretas, desprovidos do velho olhar romântico.

Existia uma necessidade de fortalecer a identidade nacional, assim como a brasilidade, e tais premências provenientes da política vigente fizeram com que o regime do Estado Novo investisse em duas questões, a cultura e a educação. Tratava-se de despertar este sentimento, aliando-o ao Estado, a busca era de identificação entre a nação e o Estado.

Este modelo de nacionalismo era contrário ao liberal e, portanto, ideológico, tentando transformar o país em uma unidade, um todo: “O reforço do sentimento de nacionalidade parecia conferir à nação uma supremacia sobre o Estado, que se transformaria no mais forte instrumento de realização do ideário da nacionalidade.” (PEREIRA, 2003, p. 276)

Quando o Estado percebeu que, por meio da educação e da cultura, poderia impor sua ideologia à população brasileira de forma abrangente, usou do seu projeto repressor para impor uma homogeneidade na cultura, nos costumes e na língua, de modo que as corporações

⁷⁰ Disponível em <<https://avidanumagoa.blogspot.com/2017/01/os-mosaicos-de-paulo-werneck-no.html>> Acesso em: 30 julho 2022.

estivessem rigorosamente alinhadas ao pensamento do governo. Justamente pela arte que houve um contato entre os modernistas e o ministro Capanema. A seguir, veremos como o evento da Semana de Arte Moderna e o Modernismo brasileiro contribuíram culturalmente para a sociedade no Brasil.

O Modernismo brasileiro, de acordo com Nascimento (2015), constituiu um movimento artístico complexo que manifestou seus primeiros sinais nos anos de 1912 e 1917, atingindo um de seus ápices com o evento da Semana de Arte Moderna, que se realizou nos dias 15, 17 e 19 de fevereiro na cidade de São Paulo. Inclusive, neste primeiro ano de desenvolvimento desta pesquisa, 2022, a Semana de Arte Moderna celebrou o seu centenário.

Com relação ao contexto socioeconômico da cidade de São Paulo, na primeira década do século XX, sabemos que ela passava por diversas transformações. Havia uma forte imigração europeia que ocorria para suprir a falta de mão de obra agrícola fortalecendo a industrialização que se iniciava, a qual era possível devido ao acúmulo de capital por parte da elite rural.

O marco estabelecido, que articulou o movimento Modernista no Brasil, foi a I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti (Figura 41) em 1917, e este fato pode ser explicado por se tratar, de um agrupamento de obras de arte sintonizadas com a modernidade europeia e que gerou uma resposta pública no país. (NASCIMENTO, 2015)

Um dos acontecimentos que antecedeu a exposição realizada por Anita foi o retorno de Oswald de Andrade da Europa, no ano de 1912, onde ele teve contato com o Futurismo italiano de Marinetti e o Cubismo francês.

Antes de 1917, Anita Malfatti estivera nos Estados Unidos onde teve contato com diversos artistas que influenciaram seu trabalho, inclusive artistas da Dança como Sergei Diaghilev e Isadora Duncan. Malfatti desenvolveu estudos pictóricos com Homer Boss e conviveu com outros artistas como Marcel Duchamps, Máximo Gorki, entre outros.

As obras de Anita Malfatti que haviam sofrido influências do Cubismo, (Figura 42) trazido por vários artistas europeus refugiados da Primeira Guerra Mundial, foram fortemente repudiadas, inclusive recebendo críticas por escrito, feitas por Monteiro Lobato. Tais obras, não reproduziam a estética conservadora e acadêmica que compreendia a pintura como uma reprodução direta e até fotográfica da natureza. Suas pinturas atendiam seus próprios princípios.

Apenas Oswald de Andrade (Figura 43) escreveu um artigo que defendia o trabalho de Anita. Quando Oswald retornou da Europa, já havia criado um elo com as mesmas atualidades artísticas vivenciadas pela pintora, deixando-se envolver e conectar com as obras propostas pela artista. A partir da realização da exposição de Anita Malfatti em 1917, Mário de Andrade, que

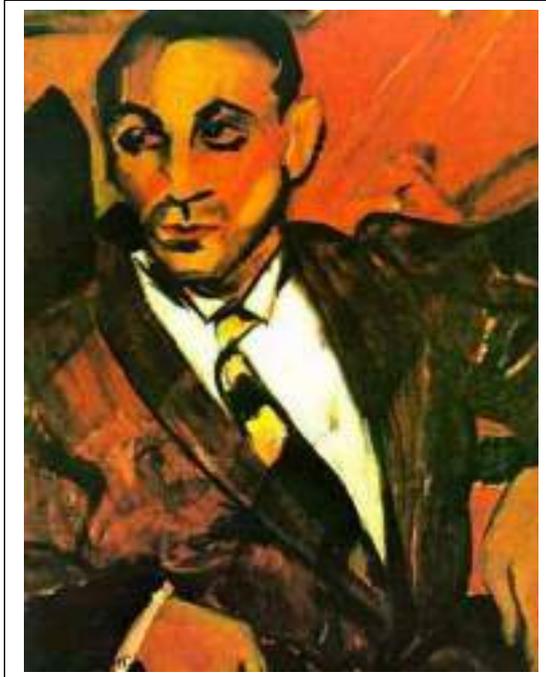
Figura 41 – Anita Malfatti Precursora do Modernismo no Brasil



Fonte⁷¹: Brasil Escola, [s.d.]

havia visitado sua exposição, tornou-se amigo de Anita. Houveram muitas discussões, conferências e artigos até que se idealizou uma Semana de Arte Moderna. (NASCIMENTO, 2015)

Figura 42 – O Homem Amarelo Anita Malfatti - 1917

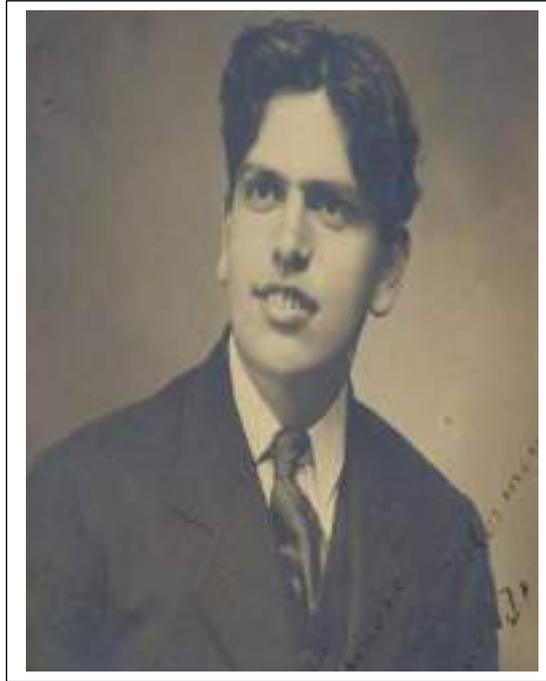


Fonte⁷²: Brasil Escola, [s.d.]

⁷¹ Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/artes/anita-malfatti.htm>> Acesso em: 05 ago 2022.

⁷² Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/artes/anita-malfatti.htm>> Acesso em: 05 ago 2022.

Figura 43 – Oswald de Andrade Foto: Acervo da família de Oswald de Andrade



Fonte⁷³: G1, 2022.

Em 1923, Oswald de Andrade viaja à Europa novamente, passando a ter contato direto com os movimentos europeus, dentre eles o Cubismo e sobretudo o Dadaísmo.

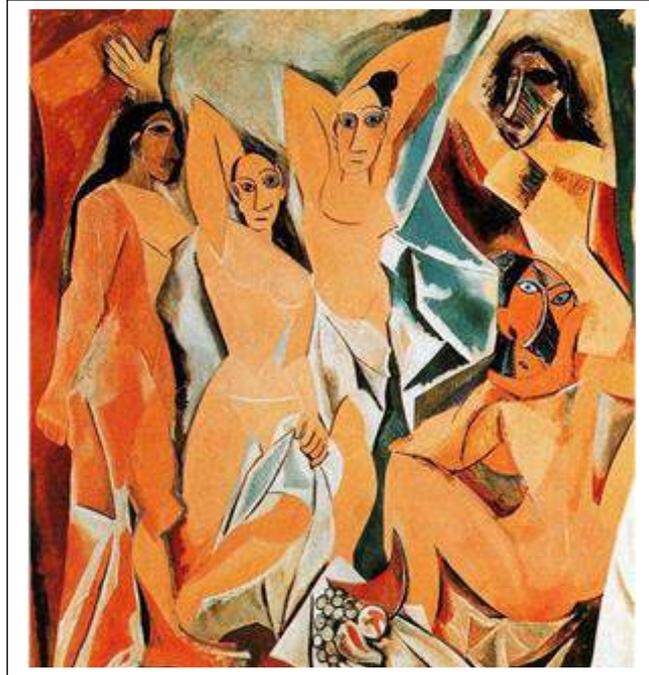
Na França, Oswald observou a presença de elementos considerados primitivos nas obras desenvolvidas pelos artistas cubistas, dadaístas e fauvistas, como, por exemplo, a utilização de uma máscara africana como elemento pictórico em uma das obras de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O J) 'O. K. R.' (Version O)*. (Figura 44)

A partir da observação dessas obras e seus “elementos primitivos”, surge a ideia de utilizar elementos populares da cultura nacional brasileira: “Importa, entretanto, observar que, do ponto de vista da cultura europeia, o elemento popular da cultura brasileira equivaleria ao elemento primitivo das culturas indígenas e africanas.” (NASCIMENTO, 2015, p. 10)

Enquanto para o europeu, o primitivo era o “exótico”, ou seja, o que se diferenciava da “cultura branca”, para nós, brasileiros, isso seria o natural, pois no Brasil a cultura se encontrava miscigenada. Foi com este olhar europeu do exotismo e do outro desconhecido que Oswald de Andrade retornou ao Brasil.

⁷³ Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/02/13/escritor-oswald-de-andrade-precursor-da-semana-de-22-passou-ultimos-anos-de-vida-em-sitio-em-ribeirao-pires-no-grande-abc.ghtml>> Acesso em: 20 ago 2022.

Figura 44 – *Le Femmes d'Alger (O Version O)* – 1911 Pablo Picasso



Fonte⁷⁴: WikiArt, [s.d.]

Desde o *Manifesto Antropofágico* ocorrido em 1928, Oswald passou a considerar as diferenças da cultura brasileira como um valor em si mesmas, não mais a passar por uma análise e uma valoração europeia, mas para serem utilizadas como produto de exportação.

Para a filosofia deste manifesto, desde o descobrimento do Brasil, nossa cultura foi feita do deglutir a cultura alheia. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1995, p. 47 apud NASCIMENTO, 2015, p. 11)

Com o Antropofagismo, retorna aquilo que desde o princípio representou o elemento autóctone do Brasil, o indígena. O que é ser brasileiro, independentemente de qualquer outra cultura, é o ser indígena ou ser *tupy* (índio).

[...] o “Manifesto Antropófago” desejava trazer esse grande desrecale (desreprimir), em que cada um de nós tirasse sua roupa e vestisse tanga e colar, transformando enfim o *tabu* das civilizações no *totem* de uma cultura “primitiva” que se quer *primitiva*, isto é, no sentido tópico da palavra, *antes de certo tipo de civilização*, no caso, a invasão europeia nos trópicos. (NASCIMENTO, 2015, p. 387-388)

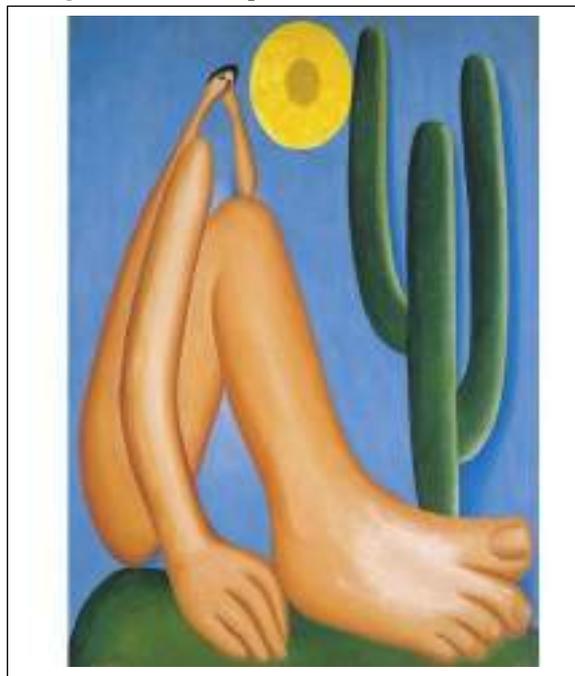
Para Oswald, a Antropofagia teve como significado uma espécie de redefinição da cultura brasileira em relação a uma cultura-matriz europeia; isto se revelou em um movimento

⁷⁴ Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/les-demoiselles-davignon-1907>> Acesso em: 28 ago 2022.

autêntico por meio de um primitivo em realidade “bem brasileiro”. Como exemplo desta tendência antropófaga primitiva, temos a tela de Tarsila do Amaral de 1928, *O Abaporu*, (Figura 45) que em tupi-guarani significa o antropófago. (NASCIMENTO, 2015)

Com relação aos ideais do manifesto antropófago de (des)repressão em nós, cidadãos brasileiros, da cultura europeia trazida com a colonização, e de uma busca do primitivismo existente aqui, inerente aos povos que habitavam as américas. Se o primitivismo viesse mesmo à tona como símbolo de uma cultura primitiva, os balés, principalmente os que foram coreografados neste período, não poderiam ocorrer, pois o balé em si é uma técnica europeia, desse modo, a técnica de dança utilizada para estas produções não poderia ser de outro país, mas nacional.

Figura 45 – O Abaporu Tarsila do Amaral 1928



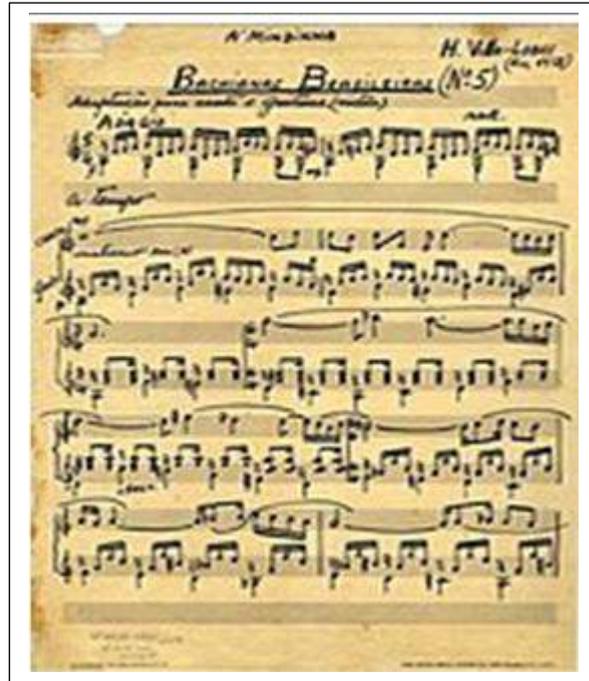
Fonte⁷⁵: Cultura Genial, [s.d.]

Nas obras de Artes Visuais, talvez o Manifesto Antropófago tenha se tornado mais possível, inclusive como no exemplo mencionado anteriormente, que trazia a representação de um indígena feito por uma brasileira com influências do próprio antropofagismo. Como obras do movimento, podemos citar a tela *Operários*, de Tarsila do Amaral, o livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp, as *Bachianas Brasileiras* (Figura 46) e outras composições de Villa-Lobos, etc.

⁷⁵ Disponível em <<http://www.culturagenial.com/abaporu>> Acesso em: 30 ago 2022.

O movimento antropofágico preconizado por Oswald de Andrade, que trazia o elemento primitivo em realidade “bem brasileiro”, opunha-se ao ideário nacionalista utilizado pelo Estado Novo enquanto proposta estética para as produções artísticas do período. Com o antro-

Figura 46 - Partitura das Bachianas Brasileiras nº 5 Heitor Villa-Lobos 1938



Fonte⁷⁶: Facebook Arquivo Nacional, 2015.

pofagismo, houve um retorno do elemento original brasileiro, “o indígena”, assim como elementos da cultura popular do Brasil

Enquanto o ideário nacional estado-novista estava atrelado ao passado, os elementos nacionais eram representados nas produções de balé clássico do período. Estas criações eram feitas transformando o negro e o índio, como se fizessem parte de uma História passada do Brasil, e não como pertencentes à realidade atual do país.

Na concepção estado-novista, esses indivíduos eram retratados de maneira simbolizada, distante, mítica, ufanista e cívica, enquanto que no antropofagismo, as ideias de Oswald eram referentes à valorização da cultura popular do Brasil à ponto de exportá-la sem ser necessário que fossem avaliadas ou analisadas pelo ponto de vista e pelos parâmetros europeus. (PEREIRA, 2003)

É possível constatar que o pensamento do Brasil foi se transformando em relação ao entendimento acerca das etnias que compunham a sociedade brasileira por meio da

⁷⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/arquivonacionalbrasil/posts/o-conjunto-documental-de-partituras-do-compositor-e-regente-heitor-villa-lobos-f/924774787616400/?locale=pt_BR> Acesso em: 01 set 2023.

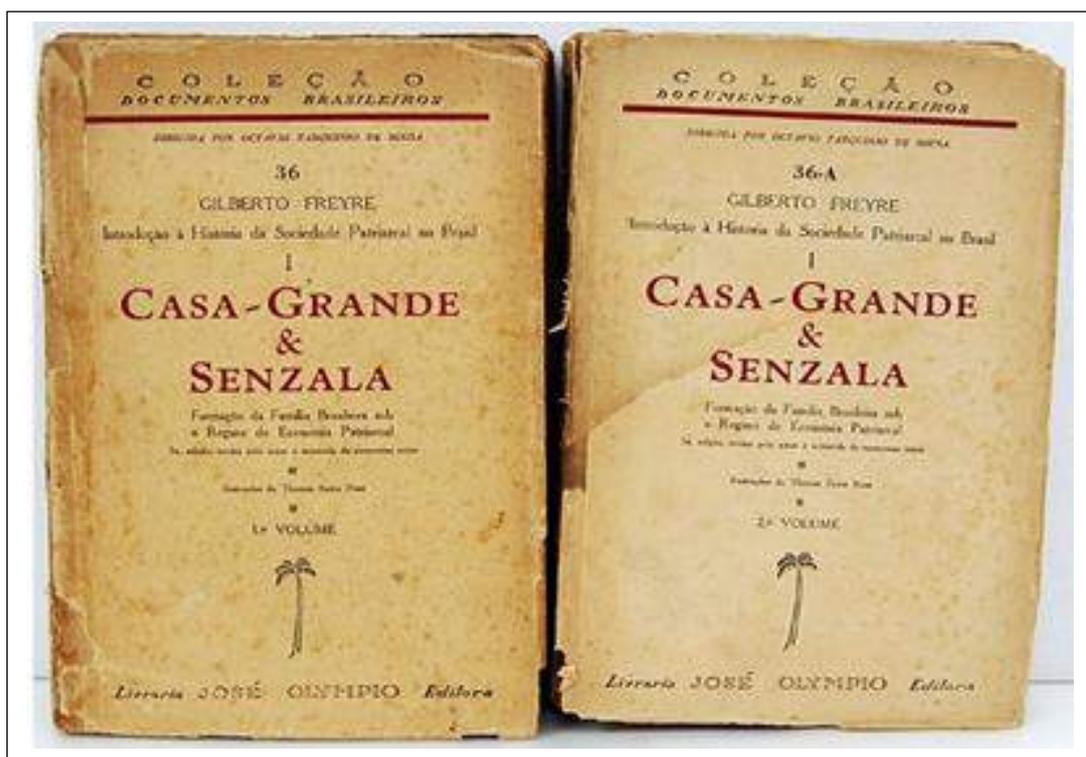
mestiçagem. Datando da obsolescência das teorias raciológicas, permitiu-se aos intelectuais e à população se pensarem de outra forma, o que contribuiu para o desenvolvimento do país. Compreenderemos como o Balé Clássico foi usado para refinar determinados comportamentos e mesmo manifestações culturais brasileiras, assim como a ideologia da Ditadura do Estado Novo e seus impactos. Notaremos o curto período democrático vivido no país e o retorno do regime ditatorial. Uma reelaboração do conceito de cultura, modificando o pensamento artístico da nação será observado em alguns dos balés produzidos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, aproximando-nos do ano de estreia de nosso objeto de pesquisa, o balé ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar.

A contar da década de 1930, o pensamento da nação pareceu se transformar, vendo a coloração da pele de nossos brasileiros, como motivo de mérito ou até mesmo de brasilidade.

Com o lançamento da obra literária *Casa grande & Senzala* em 1933, (Figura 47) do escritor Gilberto Freyre, parecia se ver um Brasil começando a dar valor para a cultura negra e ao seu caráter mestiço como gerador de orgulho para o país.

No entanto, em um dos escritos de Freyre, pudemos visualizar o seu ponto de vista no sentido de enobrecer e aristocratizar as danças de salão que aconteciam no Brasil. O autor propunha o mesmo caminho que ocorrera na formação do balé clássico, ou seja, o balé assimila-

Figura 47 – *Casa Grande & Senzala* 5ª Edição revisada pelo autor Gilberto Freyre



Fonte⁷⁷: Levy Leiloeiro, 2014.

ria as danças populares e/ou de salão.⁷⁸ Talvez o balé sobre essas danças pudesse estilizá-las ou transformá-las para melhor. A posição nacionalista de Freyre aparecia ao propor o ensino do balé clássico nas escolas brasileiras a fim de que o povo brasileiro adquirisse o gosto pelas posturas aristocráticas, nobres e rítmicas do balé.

Ainda na década de 30, com as mudanças do pensamento social e o declínio das teorias raciológicas, o conceito de raça cede lugar ao conceito de cultura, portanto, as diferentes raças existentes no Brasil agora faziam parte da cultura nacional. Algumas qualidades atribuídas aos mestiços como a preguiça e a apatia começam a ser substituídas por um pensamento de trabalho relacionado as personas: “Ao permitir ao brasileiro se pensar positivamente a si próprio, tem-se que as oposições entre um pensador tradicional e um Estado novo não são imediatamente reconhecidas como tal, e são harmonizadas na unicidade da identidade nacional.” (ORTIZ, 2003, p. 43)

Em 15 de julho de 1934, por meio de voto direto na Assembleia Nacional Constituinte, foi eleito como presidente da república Getúlio Vargas, que deveria exercer o cargo até 1938. Dava-se início à ditadura do Estado Novo.

A classe dominante aceitava a inserção da ditadura militar como algo inevitável e até benéfico para a sociedade. O movimento popular e os comunistas foram abatidos e não podiam reagir. O regime então foi imposto no estilo autoritário sem mobilizações.

Os industriais estavam convencidos de que a implantação das indústrias ocorreria sob uma ativa intervenção do Estado. Os militares acreditavam que a instalação de indústrias de base fortaleceria a economia, e a burocracia civil defendia a industrialização, pois considerava que seria o único caminho para a independência do país. O Estado Novo realizou uma aliança da burguesia industrial com a burocracia civil e militar, que possuíam como objetivo comum a industrialização do país sem grandes abalos sociais. (FAUSTO, 2010)

⁷⁷ Disponível em <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=135731>> Acesso em: 15 set 2022.

⁷⁸ Na formação do Balé Clássico, as danças de corte e as danças populares dos camponeses, por exemplo, foram sendo transformadas por meio da estilização e lapidadas por meio da técnica, o que conferia a elas um gestual mais refinado, transformando estes movimentos certamente observados em outras danças de caráter popular em passos de balé. Como exemplo desta estilização e refinamento técnico, temos o *Pas de Basque* (Passo basco ou passo encestado), proveniente de povos da região basca entre a Espanha e a França, e que fora transformado em um movimento técnico do balé. Dele vieram outros como o *Grand Pas de Basque*, o *country pas de basque* da Escola Inglesa, o *saut de basque*, o *double saut de basque*, etc.

Pas de basque - passo da dança nacional dos bascos. Este movimento é encontrado de alguma forma em quase todas as danças folclóricas em todo o mundo. (MINN, 2023), Disponível em <<https://michaelminn.net/andros/technique/index.html>> Acesso em: 28 jan 2023 (tradução nossa) e (FREITAS, 2023) Disponível em <<https://brasilescola.uol.com.br/geografia/povo-basco.htm>> Acesso em: 28 jan 2023.

O crescente interesse do governo Vargas em promover a industrialização do país a partir de 1937 refletiu-se no campo educacional. Embora o ministro Capanema tenha promovido uma reforma do ensino secundário, sua maior preocupação se concentrou em organizar o ensino industrial, com o objetivo de preparar mão de obra fabril qualificada. (FAUSTO, 2010, p. 202)

O regime do Estado Novo de 1937 não se dirigiu apenas aos trabalhadores, mas preocupou-se em formar uma opinião pública favorável, censurando informações independentes, críticas e elaborando a sua versão da fase histórica que o país vivenciava. Getúlio Vargas tinha preocupações com o que diziam e escreviam a respeito de seu governo desde 1931, quando surge o Departamento Oficial de Publicidade. Em 1934, surge o Ministério da Justiça e um Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e em 1939, o governo constitui um verdadeiro Ministério da Propaganda, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

O DIP foi incumbido de muitas funções incluindo o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa, a literatura ‘social e política’, a organização do programa de rádio oficial do governo, a proibição da entrada de notícias nocivas aos interesses do Brasil, e inclusive de assessorar a imprensa estrangeira evitando que publicações pudessem depreciar a imagem do país no exterior. O Estado Novo torturou, prendeu, perseguiu e exilou alguns intelectuais e políticos, principalmente os de esquerda e alguns liberais. (FAUSTO, 2010)

Com a passagem do tempo, ocorre no Brasil um despertar nacionalista e, depois da Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, os esforços para construção de uma consciência nacional incluíram um programa de igualdade de raças. De 1946 até 1964, o Brasil passou por um período democrático.

Por volta de 1943, iniciaram-se as mobilizações dos estudantes universitários contra a ditadura, organizando a União Nacional dos Estudantes (UNE), assim como suas seções estaduais. Nestas mobilizações estudantis, na cidade de São Paulo, destacavam-se os estudantes da Faculdade de Direito. Ainda no mesmo ano, em dezembro de 1943, houve uma passeata, (Figura 48) em que os estudantes caminhavam de braços dados e com um lenço na boca representando a hostilidade da repressão da palavra. A passeata foi, de forma ágil, dissolvida pela polícia, morreram duas pessoas e vinte ficaram feridas provocando muita indignação. (FAUSTO, 2010)

O governo procurava justificar a continuidade da ditadura, por conta das diferentes pressões que sofria por parte da Segunda Guerra Mundial, que estava ocorrendo envolvendo grande parte das nações do mundo, prometendo para a população que logo que a paz retornasse, seriam realizadas novas eleições.

A partir de fevereiro de 1945, Getúlio Vargas promulgou o chamado Ato Adicional à carta de 1937, especificando um prazo para a realização de novas eleições e assim, foi decretado o novo Código Eleitoral, que regulamentava as eleições e as candidaturas. O processo de transição que ocorreu do regime ditatorial para o regime democrático dependeu de uma iniciativa militar; e uma figura importante da Revolução de 1930, teve papel indispensável na deposição do presidente Getúlio Vargas. O general Góis Monteiro foi a pessoa que interveio diretamente no afastamento do presidente: “Essas e outras circunstâncias fizeram com que a transição para o regime democrático representasse não uma ruptura com o passado, mas uma mudança de rumos, em meio a muitas continuidades.” (FAUSTO, 2010, p. 215)

Figura 48 – Manifestação Estudantil contra a Ditadura (UNE) Passeata do Silêncio 1943



Fonte⁷⁹: Blog Cidadania & Cultura, 2017.

Dentro do processo das eleições, o resultado revelou o poder da máquina eleitoral organizada pelo Partido Social Democrático (PSD), a partir dos interventores e o prestígio do ex-presidente Vargas junto à classe trabalhadora. Pela combinação destes fatores associados ao interesse dos ricos, Dutra obtém a vitória presidencial. As muitas continuidades mencionadas acima devem-se à vitória de Vargas nas eleições de 1945, que ocorreu simbolicamente por meio do apoio que deu a Dutra em sua candidatura. Vargas inclusive obteve benefícios por meio da lei eleitoral, sendo eleito deputado e senador por vários Estados, fazendo a escolha de ocupar o cargo de Senador pelo estado do Rio Grande do Sul.

Segundo Fausto (2010), após o suicídio de Vargas em 54, no ano de 1956, acontece no Brasil a posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart, e os anos de Juscelino são tidos como

⁷⁹Disponível em <<https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2017/03/24/getulio-ditador-vingativo-e-sanguinario/>> Acesso em: 25 set 2022.

de estabilidade política, promovendo altos índices de desenvolvimento econômico motivados pelo sonho da construção de Brasília, (Figura 49) liderando o Brasil com o *slogan* de sua campanha “cinquenta anos em cinco”.

Em 1955, é fundado o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), sabe-se que os integrantes deste instituto se predispunham a refletir e teorizar as Ciências Sociais no Brasil, assim como analisar de forma crítica a realidade brasileira e a elaboração de instrumentos teóricos que incentivassem o desenvolvimento da nação. Constrói-se então, uma teoria do Brasil, trazendo novamente à tona a cultura nacional. O conceito de raça cede lugar ao conceito de cultura e, a partir de 1950, o conceito de cultura é reestruturado.

Figura 49 – Construção da cidade de Brasília



Fonte⁸⁰: doc.brasilia, [s.d.]

Os estudos desenvolvidos dentro do ISEB, durante a presidência de Juscelino Kubitschek, compreendiam a cultura como um vir a ser, ou seja, algo que iria acontecer e que iria se desenvolver com o passar do tempo, baseados nos passos da sociologia e da filosofia alemãs: “Eu diria que o que é atual no pensamento do ISEB, é justamente que ele não se constitui em ‘fábrica de ideologia’ do governo Kubitschek. ” (ORTIZ, 2003, p. 46)

Na memória coletiva, os anos de governo de Juscelino são tidos como um período de otimismo que se associava a grandes feitos, entre eles, a construção da cidade de Brasília.

A ideia não era nova, pois a primeira Constituição republicana de 1891 atribuía ao Congresso competência para “mudar a Capital da União”. Coube, porém, a Juscelino levar o projeto à prática, com enorme entusiasmo,

⁸⁰ Disponível em <<https://doc.brasilia.jor.br/Centro/Catedral-Brasilia-construcao.shtml>> Acesso em: 30 set 2022.

mobilizando recursos e mão de obra constituída principalmente por migrantes nordestinos – os “candangos”. À frente do planejamento de Brasília ficaram o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, duas figuras de renome internacional. (FAUSTO, 2010, p. 237)

Com o desenvolvimento gerado pelo governo de Juscelino, inicia-se uma internacionalização econômica brasileira, quando se buscou um ideário nacionalista que seria associado a algumas questões nacionais. No entanto, em 1964, o regime militar finalizou de forma autoritária as atividades do ISEB. (ORTIZ, 2003)

Desde os anos 1960, dois movimentos elaborados anteriormente pelo ISEB são tratados de forma diferente pelo Movimento de Cultura Popular do Recife e pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o “CPC da UNE” fazendo uso de ideias políticas teorizadas anteriormente. Os dois movimentos construíram-se com base no conceito de alienação cultural, e influenciaram bastante o teatro e o cinema nacionais. Por exemplo, no teatro, falava-se na substituição de um teatro “alienado” por um teatro “nacional”.

Este conceito de alienação cultural mencionado acima, se constituiu baseado em dois outros conceitos, a filosofia existencialista e o conceito de cultura e de popular, que inclusive nortearam o método de alfabetização utilizado por Paulo Freire. Esse teatro alienado, em suma, significa o uso de temáticas e de textos teatrais estrangeiros, importados para as produções no Brasil. Uma cultura alienada, neste caso, representava produções teatrais que não abordavam a cultura nacional brasileira, mas, sim, a cultura europeia nas suas mais diversas nuances e vertentes. Substituir o teatro “alienado” pelo teatro “nacional” seria atribuir-lhe feições brasileiras, revalorizando os temas nacionais e fazendo uso de tradições populares regionais, ou seja, uma tomada de consciência da realidade nacional. Alguns intelectuais do ISEB, afirmavam que: “A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explica pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole.” (ORTIZ, 2003, p. 55)

Esta afirmação mencionada por Ortiz (2003), levou-nos à reflexão sobre o conteúdo não somente social, mas histórico, artístico e cultural que era preconizado e discutido no Brasil. Tratavam-se de conteúdos referentes à metrópole, e os europeus é que se faziam como exemplos. O que acontecia na Europa era observado de forma atenta, enquanto o que ocorria no Brasil era observado de maneira secundária, deixando, assim, os assuntos locais descentralizados e em segundo plano, principalmente no que dizia respeito à cultura.

Entre os anos de 1955 e 1960, podemos afirmar que as produções coreográficas no Teatro Municipal eram de certa forma alienadas da realidade nacional. Mesmo com a fundação do ISEB em 1955 e pelo fato do governo preconizar um ideário nacional para as produções

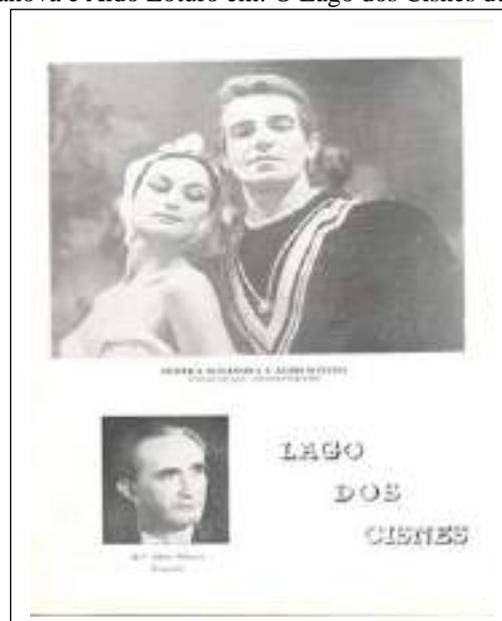
culturais, o que a maior companhia de balé brasileira fazia nestes anos era o oposto, produzindo de acordo com as influências das companhias europeias. Entre 1959 e 1961, quem estava à frente do Theatro Municipal era a *maîtresse* de balé russa, Eugenia Feodorova, (Figura 50) que realizou a montagem completa do balé ‘O Lago dos Cisnes’ (Figuras 51 e 52) encenado pela primeira vez nas Américas apenas por bailarinos brasileiros, fato este que a diretora fez questão. Em 1961, Feodorova retira-se do Theatro Municipal, criando a Fundação Brasileira de Ballet, que não sobreviveu por muito tempo, mas revelou bons profissionais encenando, pela primeira vez, a versão completa do balé “Coppélia”. (CAMINADA, 1999)

Figura 50 – Eugenia Feodorova *Maîtresse* de ballet russa



Fonte⁸¹: Miscelana, 2020.

Figura 51 - Bertha Rosanova e Aldo Lotufo em: O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova 1959



⁸¹ Disponível em <<https://miscelana.com/2020/10/29/eugenia-feodorova-a-madrinha-do-bale-no-brasil/>> Acesso em: 15 out 2022.

Fonte⁸²: Google Arts & Culture, [s.d.]

Figura 52 – O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova – 1959 Acervo particular de Irene Orazem



Fonte⁸³: Google Arts & Culture, [s.d.]

Se observarmos, tanto o balé “O Lago dos Cisnes” quanto “Coppélia”, que são considerados clássicos de repertório, são balés que falam de culturas outras, que não a brasileira. Com este diagnóstico, não retiramos o valor artístico e estético dessas produções, mas refletimos que, com uma diretora russa que possuía provavelmente uma visão europeia da Dança, não poderiam se esperar outras produções que não as de caráter europeu. (LOPOKOVA, 1953)

De acordo com as reflexões trazidas à luz por Ortiz (2003), o colonizado traz de fora, ou seja, importa a sua consciência que advém da metrópole, dessa forma, o colonizado é um reflexo, permanecendo o estigma de colônia.

Neste momento histórico, ocorre a proposta de organização da chamada “cultura popular”. Ideias nacionalistas perpassavam a sociedade brasileira como um todo e englobavam diferentes grupos e classes sociais. Era um momento de efervescência política, o que permitiu ao Conselho Popular de Cultura atuar como revolucionários-reformistas dentro de quadros artísticos e culturais. (ORTIZ, 2003)

⁸² Disponível em < <https://artsandculture.google.com/story/9wUR7dPtXS0hIQ?hl=pt-BR> > Acesso em: 07 out 2022.

⁸³ Disponível em < <https://artsandculture.google.com/story/9wUR7dPtXS0hIQ?hl=pt-BR> > Acesso em: 07 out 2022.

À vista disso, pudemos concluir que a tomada de consciência que ocorria no país, a organização da “cultura popular” e a presença dos ideais nacionalistas que estavam nas mais diversas camadas sociais, atuaram junto ao movimento cultural e artístico brasileiro, influenciando-os de forma a produzirem conteúdo artístico que trouxesse as ideias nacionalistas e a cultura popular como temática.

Ao contrário do que se refletia, essas produções artísticas não ocorreram, por exemplo, no universo do balé clássico. Da mesma maneira, como mencionado acima entre os anos de 1955 a 1960 e nos anos de 1962 a 1964, as produções de balé desenvolvidas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro também se mostraram alienadas. A alienação ocorria, pois, as coreografias que foram propostas entre 1955 e 1964 com a montagem dos balés “O Lago dos Cisnes” e “Coppélia” e com balés feitos por coreógrafos vindos da Dinamarca e dos Estados Unidos não traziam uma tomada de consciência da cultura nacional brasileira, que era o que estava sendo preconizado pela ideologia do governo ou mesmo ideias que trouxessem a nossa cultura como tema. Em realidade, faziam-se balés com temáticas de características estrangeiras, o que gerava certa alienação dos artistas brasileiros em relação à sua realidade. Sob a direção artística de Eugenia Feodorova, os coreógrafos Harald Lander e William Dollar vieram trabalhar com a companhia nestes anos.

Harald Lander chegou ao Brasil em 1960, famoso mundialmente por seu trabalho e por reconstituir obras historicamente valiosas de Vincenzo Galeotti e de Auguste Bournonville, assim como por sua atuação na Ópera de Paris. Lander contribuiu para o corpo de baile com produções de extrema complexidade técnica como, por exemplo, *Études*. William Dollar possuía todo o seu trabalho tanto como professor quanto como coreógrafo influenciado por George Balanchine, sendo um de seus principais representantes. (CAMINADA, 1999)

A tomada de consciência popular e a presença do nacionalismo que atuavam junto aos movimentos culturais e artísticos brasileiros não se realizaram nas produções de balé entre os anos de 1955 a 1964. A crítica do ISEB se fez muito pertinente neste momento, pois o conteúdo brasileiro era inexistente, mas o que se produzia era o conteúdo da metrópole com a presença de um coreógrafo dinamarquês e outro americano, que criaram trabalhos coreográficos com estética europeia e norte-americana, porém com a utilização dos corpos de bailarinos brasileiros. Uma estética importada e alheia, alienada da realidade social e cultural do Brasil, independentemente da qualidade dos trabalhos coreográficos apresentados.

Podemos ainda considerar um outro prisma ou ponto de vista, tratando destas obras coreográficas mencionadas acima. Enquanto construção de seus alicerces em nosso país, o balé clássico ainda bebia muito em fontes estrangeiras para suas criações, possivelmente acreditando

que elas poderiam trazer maior respaldo e bagagem histórica ao que era produzido e apresentado aqui, principalmente devido ao conhecimento técnico e artístico que as instituições europeias e americanas já haviam conquistado, pelo longo período em que o balé clássico havia se estabelecido nestes países, inclusive criando suas diferentes Escolas e metodologias, dentre elas: a Italiana, Francesa, Dinamarquesa, Russa, Inglesa e Americana. Não significava, pois, que considerassem a cultura nacional como inferior, mas tratava-se de permitir aos bailarinos brasileiros vivências que eles não teriam, sendo coreografados pelos artistas estrangeiros que residiam aqui, ou mesmo pelos jovens coreógrafos brasileiros.

Ainda tratando dos balés feitos por coreógrafos estrangeiros no Brasil, as contaminações provenientes dos corpos dos bailarinos e bailarinas brasileiros era inegável nestas produções, como também o são nos dias atuais, fazendo com que tais obras agregassem uma brasilidade e também uma interpretação certamente mais nacional aos balés propostos.

A contar de 1962, emergiam no país os Conselhos Populares de Cultura (CPCs) e existiam opiniões contrárias à concepção conservadora que havia no Brasil referente à cultura popular brasileira, que ocupava grande parte da Literatura e do Folclore. Estas concepções ideológico-conservadoras foram muito questionadas pelos CPCs.

Ferreira Gullar⁸⁴, poeta, crítico de arte e ensaísta brasileiro, compreendia de forma mais sucinta que a cultura popular é como a tomada de consciência da realidade brasileira. Para Gullar, o conceito de cultura popular confundia-se com o processo de conscientização acerca da própria realidade nacional. Assim, subverte-se o entendimento de que a cultura popular estava conectada com a tradição, mas, sim, estava ligada ao processo de aquisição de consciência, junto à população e aos artistas brasileiros.

Não podemos a partir deste momento, entender a cultura popular como os produtos artísticos criados pelas camadas populares, mas como um projeto político que utilizava a cultura como elemento de sua realização. (ORTIZ, 2003)

⁸⁴ Ferreira Gullar: (1930-2016) Nascido em São Luís do Maranhão, quando jovem descobriu seu talento pela Literatura dedicando-se à poesia, adotando o nome que ele mesmo criara, Ferreira Gullar, pois seu nome de nascimento era José de Ribamar Ferreira. Com apenas 19 anos, publicou seu primeiro livro intitulado “Um pouco acima do chão”. Mudando-se para o Rio de Janeiro, na década de 1950 envolveu-se com o movimento de vanguarda, o concretismo, trabalhando nas revistas: O Cruzeiro e A Manchete e nos jornais: Jornal do Brasil e Diário Carioca. Ao lado de Lygia Clark e Hélio Oiticica funda um novo movimento, o neoconcretismo em contraposição aos ideais da corrente concreta paulista, sendo o escritor do Manifesto Neoconcreto. Filiando-se ao partido comunista, teve que exilar-se do Brasil durante a Ditadura. Pertenceu ao Centro Popular de Cultura (CPC) e a União Nacional dos Estudantes (UNE). Premiadíssimo escritor galardoado com os prêmios: Prêmio Nobel de Literatura (2002), Prêmios Jabuti em 2007 e 2011, Prêmio Camões em 2010, o mais importante da língua portuguesa, e em 2014 eleito Membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em <<http://www.todamateria.com.br/ferreira-gullar/>> Acesso em: 18 mar 2023.

Se tínhamos um projeto político que utilizava a cultura para a sua efetivação, existia uma ideologia que se implementava por meio dela. Compreendendo a existência deste projeto político, podemos aventar que a tomada de consciência por parte dos artistas brasileiros em relação a todas as nuances culturais existentes no Brasil, as populares, eruditas, geográficas, folclóricas, raciais, entre outras, deveriam estar presentes em todas as produções desenvolvidas neste momento histórico do país.

Popular e nacional representam assim faces de uma mesma moeda; neste sentido, a prática do CPC implicaria a tomada de consciência da dependência dos países subdesenvolvidos com relação aos centros de decisões econômicas e culturais. (ORTIZ, 2003, p. 75)

Havia então uma oposição entre a cultura nacional e a cultura estrangeira, que se fazia perceptível pela política nacionalista. A tomada de consciência do Estado e do povo brasileiro em relação a sua realidade social permitia aos cidadãos identificarem o distanciamento que havia entre o que acontecia aqui e o que acontecia no continente europeu, porém, a política nacionalista era também um projeto de certa maneira alienado, pois pregava-se uma nação que desse valor às suas manifestações populares, e elas aconteciam, mas de forma europeizada, especialmente nas artes. Esta europeização se dava pelas influências de todo o processo colonizatório que acontecera no Brasil, assim como pela forte imigração europeia ocorrida no início do século XX.

Abordando as produções cinematográficas no Brasil neste momento, sabe-se que o cinema novo buscava a implantação de uma indústria de cinema nacional, o teatro passava a revalorizar as temáticas brasileiras, assim como as tradições populares e regionalidades. No que tangia às manifestações folclóricas, vistas como tradições, havia uma inverdade no fato que as apontava incoerentemente como falsa cultura.

Como o Estado centralizava seus olhares sobre uma política de independência e autenticidade da cultura nacional através das memórias regionais e populares, assim, foi a primeira vez que o Estado enquanto governança da nação estabeleceu uma política cultural a nível de país.

Nos anos seguintes, em 1964, o Brasil passou pelo Regime Ditatorial, colocando fim ao governo do Presidente João Goulart; por meio deste evento, a Ditadura Militar se estendeu por 21 anos.

Com início em 1964, no Brasil se estabelece um segundo processo de revolução industrial, e o país se insere cada vez mais nos sistemas de internacionalização do capital, o que gera um desenvolvimento capitalista. A ascensão do governo militar ao poder foi um marco

negativo na história desta nação, marcado por um período de enorme repressão política e ideológica. (ORTIZ, 2003) O desenvolvimento irregular das diferentes regiões do país e a concentração populacional nos grandes centros urbanos pode também ter influenciado desenvolvimentos irregulares na cultura brasileira. Realmente, o desenvolvimento cultural não era homogêneo, o Sul diferenciava-se do Norte, o Leste do Oeste. Desde o período do Império e mesmo na transição para a República, a centralização do poder estava próxima da capital do país, estando sediada na cidade do Rio de Janeiro, e isto fazia com que os recursos financeiros ficassem e girassem em torno dela. Com a mudança da capital do Rio para o Distrito Federal na cidade de Brasília, inclusive a polarização financeira deslocou o seu centro para outro lugar. Tratavam-se de heranças do passado do período do Império que faziam com que o capital ficasse mais próximo de onde a família real estava e que as populações se concentrassem nos centros urbanos maiores, gerando irregularidades no desenvolvimento nacional.

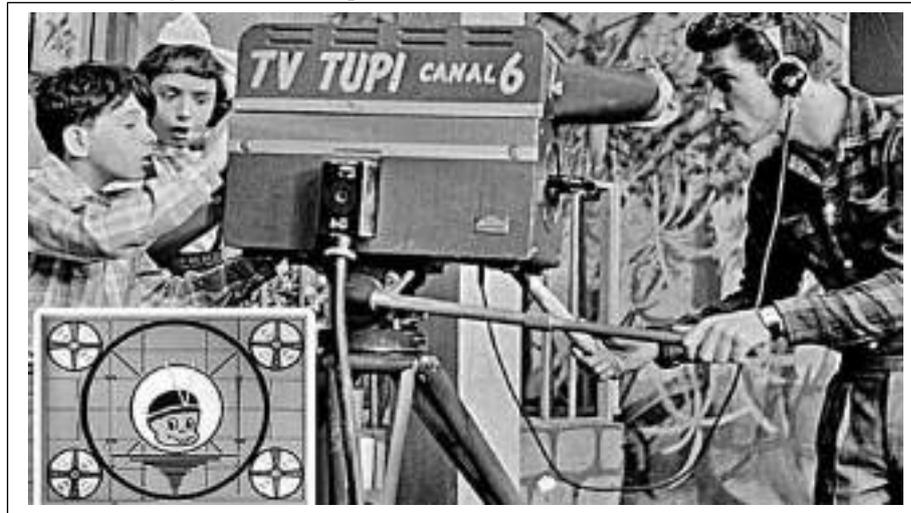
Concernente à expansão cultural, que se fez bastante notória, atingiu-se um número maior de público consumidor e o Estado estimulou a cultura como forma de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. (ORTIZ, 2003)

Durante o período de 1964 a 1980, ocorre um processo de expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo de bens culturais. O Estado era elemento de fundamental importância nos processos de organizar e dinamizar o mercado cultural, ao mesmo tempo que atuava nesse mercado, por meio de sua política governamental que mais à frente veremos que ocorre pela sua censura.

Desde o ano de 1964, houve, como mencionado anteriormente, uma expansão nas produções e no consumo dos bens culturais, gerando a consolidação dos recém surgidos meios de comunicação de massa, entre eles os canais de televisão (Figura 53), as editoras, entre outros.

Posteriormente ao ano de 1964, com o pensamento autoritário do governo, foi estimulado o controle da cultura, e este controle ocorria por meio da criação das principais instituições estatais que a geririam, em suas mais diversas vertentes.

Figura 53 - TV Tupi – 1950 1º Canal de Televisão do Brasil



Fonte⁸⁵: FRANZÃO, L. 2020.

Aproximando-nos do ano da estreia de nosso objeto de pesquisa, o balé ‘*A Floresta Amazônica*’, em 1966, nove anos antes, o Estado iniciou uma política que tinha por objetivo uma integração cultural à nível nacional. Na passagem das décadas de 1950 para a década de 1960, com relação aos números de produções cinematográficas no Brasil, houve um aumento perceptível. Houve a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da EMBRAFILME, fundada em 1969. As políticas estatais apoiavam a produção de filmes e elas se tornavam mais visíveis, inclusive passando a exibir filmes nacionais no mercado estrangeiro e em países de língua portuguesa e espanhola. (ORTIZ, 2003)

O Estado não queria se render à cultura massificante, que se dava com os meios de comunicação, como as televisões, as imprensas e o rádio, assim como os centros de televisão de São Paulo e Rio de Janeiro. As críticas ocorriam pelo fato de a cultura produzida de forma massiva pelos centros televisivos procurar impor suas programações a toda a nação. (ORTIZ, 2003)

Os meios de comunicação de massa pertencem ao domínio da quantidade, eles massificam e uniformizam a diversidade do ideal brasileiro. A cultura massificante vem deturpando a conformação de nossa nacionalidade num internacionalismo gentio e que subliminarmente poderá ter consequências funestas de abolir, apagar, destruir nossas tradições e nossos hábitos. (ORTIZ, 2003, p. 105)

Devido à forma de pensar do governo, pretendia-se que talvez o balé clássico, a música clássica, a pintura, a poesia, a literatura, entre outras manifestações artísticas de certa maneira

⁸⁵ Disponível em < <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/relembre-as-emissoras-de-tv-brasileiras-que-encerraram-suas-atividades/>> Acesso em: 15 out 2022.

mais tradicionais, cumprissem o objetivo almejado pelo Estado, ou melhor pela ideologia de Estado, a de representarem a cultura brasileira de forma mais tradicional ou conservadora, europeia e estilizada, por meio de suas temporadas, recitais, concertos etc. A forma como as manifestações artísticas mais tradicionais apresentavam a Arte à sociedade se dava de maneira a não massificar e não destruir do ponto de vista do governo, as nossas tradições e nossos hábitos. A televisão e os outros meios de comunicação talvez pudessem estar dando interpretações mais modernas para as tradições e para a própria cultura nacional, o que não agradava a máquina estatal.

Cabe mencionar que, com o surgimento do Conselho Federal de Cultura em 1966, além da visão de um Brasil democrático, constituindo a essência da brasilidade, há um segundo aspecto a colocarmos em foco, que seria o pensamento dos intelectuais tradicionais voltados para o passado. Insistia-se na preservação das expressões e manifestações existentes no passado da cultura nacional. Aconteciam diante deste pensamento conservador e voltado para as tradições, críticas à modernidade e conseqüentemente aos meios de comunicação de massa. O popular era objetivado como memória nacional que deveria ser preservada, pois em sua essência ela representava a tradição.

Já os meios de comunicação de massa pertencem ao domínio da quantidade; acreditava-se que a cultura de massa destruiria nossas tradições e nossos hábitos através de um internacionalismo que se idolatrava na época. Refletia-se sobre um apagamento, uma abolição, ou seja, prejuízos e conseqüências nocivas à nossa nacionalidade, inclusive o folclore, que deveria ser preservado das contaminações do mundo moderno, tanto brasileiro quanto estrangeiro. (ORTIZ, 2003)

“Popular” é cultura, a “massa” é técnica. Por isso o pensamento tradicional opõe os valores humanos e regionais ao tecnicismo moderno, brasileiro ou estrangeiro, como por exemplo em sua crítica aos centros de televisão (São Paulo e Rio de Janeiro) que produzem uma cultura massificante e que procuram impô-la a todo o país. (ORTIZ, 2003, p. 105)

Por um lado, o país vivia uma expansão, difusão e produção de bens culturais, e por outro, uma repressão ideológica e política intensa. Durante o período de atuação da censura, que se estendeu de 1964 a 1980, os censores atuavam indiretamente nos diferentes âmbitos das artes, como o cinema, e até mesmo na indústria cultural. A censura, ou o “ato repressor” atingia especificidades de obras, impedindo que determinados tipos de pensamento emergissem ou que fizessem qualquer tipo de crítica ao governo atuante.

Diante desta realidade da censura e da ambivalência de pensamentos que ocorria no país com relação ao entendimento e a aceitação das diferentes vertentes e estéticas artísticas, por parte da sociedade e do governo, constatamos que haviam atritos entre o pensamento conservador dos intelectuais atrelado a ideologia do Estado e a modernidade, que trazia consigo a expansão dos meios de comunicação e uma massificação dos conteúdos que eram apresentados pelos conglomerados culturais na década de 1960. Estes atritos não se faziam novos, mas ocorriam desde um período anterior a Semana de Arte Moderna de 1922, onde temos como exemplo as pinturas de Anita Malfatti que haviam sofrido influências do Cubismo e atendiam seus princípios pessoais recebendo críticas e repúdio.

Os artistas e intelectuais que tiveram por influências o Cubismo, o Dadaísmo e o Fauvismo advindos das vertentes trazidas por Oswald de Andrade da Europa em 1923 e das vivências de Anita Malfatti com artistas americanos, deram origem ao Manifesto Antropofágico que emergiu a partir de 1928. Estes artistas e estética também não tiveram a aceitação geral da população e do governo vigente. Com o manifesto, Oswald passou a considerar os elementos da cultura brasileira como valores em si mesmos, sendo utilizados como produtos de exportação, utilizando-se do indígena e outros integrantes da cultura de nosso país.

Em oposição a este movimento antropofágico, tínhamos o nacionalismo que buscava através de um olhar cívico, ufanista e romântico representar os elementos da cultura brasileira. Por meio deste olhar nacionalista, vários balés foram criados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em suas Temporadas Oficiais de 1939 e 1943. Mediante comparações entre os pensamentos Antropofágico e Nacionalista compreendemos que haviam divergências, e que o conteúdo produzido pelos balés do Theatro Municipal também não representava uma unanimidade de pensamentos e de aceitação do público, mas tratava-se de mais uma das vertentes artísticas presentes no Brasil naquele momento.

Na primeira temporada oficial em 1939, foi apresentada a obra intitulada: Maracatu de Chico-Rei, criada por Maria Olenewa. Este talvez tenha sido o primeiro balé com temática negra apresentado no Brasil, sendo aceito e ovacionado pelo público. O balé recebeu também várias apreciações por parte de uma crítica que se formava. As temáticas negras haviam ficado ocultas nas duas primeiras décadas do século XX nas Artes, e esta era uma contradição, pois o Rio de Janeiro encontrava-se como um dos principais redutos negros do país. A segunda Temporada Oficial foi mais profícua com relação aos temas brasileiros, apresentando quatro balés que abordavam a cultura nacional, entretanto haviam dissonâncias entre a realidade do palco do Theatro Municipal e a realidade que se revelava em locais onde outras manifestações artístico-culturais ocorriam. A cidade e o país se encontravam em pleno processo de

transformação dos pensamentos e valorização das três raças formadoras da sociedade brasileira; onde houve uma substituição do conceito de raça, pelo conceito de cultura. Fazendo referência as manifestações culturais afro-brasileiras, percebeu-se que elas não poderiam ser representadas com autenticidade pela técnica do Balé Clássico; que acabava por estilizá-las colocando em cena estes temas de forma caricata, poética e romântica, mas que tinham sua relevância e cumpriam seu papel nas concepções artísticas do momento. A presença de algumas bailarinas como La Meri e as interpretações de Eros Volússia, conduziram-nos a compreender que era impossível que as danças populares fossem transpostas para o palco inalteradas; as mesmas sofriam estilizações e transformações para serem levadas à cena.

Retornando ao contexto artístico, durante a ditadura, o mesmo sofreu duras repressões com cortes de textos teatrais, o cancelamento de exposições, o impedimento de radiodifusão de músicas, incluindo a destruição e o recolhimento de obras. Mesmo sob as restrições que o período ditatorial impunha sobre as Artes, ainda assim, muitos artistas criaram obras que colaboraram sobremaneira com a resistência ao estado de exceção que vigorava neste período.

1.3.2 - 1975 O Ano da Estreia

O Ideário Nacionalista no Balé brasileiro desvelará como esta arte ganhou espaço e notoriedade perante a sociedade. Companhias internacionais começaram a visitar nosso país no século XIX, trazendo suas influências e deixando aqui impressões, tanto dos balés apresentados como de sua estética, sua técnica e também através dos profissionais da Dança que escolhiam o Brasil como pátria. No início do século XX, são fundadas no Brasil uma Escola oficial de formação de bailarinos profissionais e um Corpo de Baile, e a partir de então a Dança principia um desenvolvimento mais notório aos olhos da sociedade brasileira. Após a Semana de Arte Moderna e a revolução de 1930, iniciavam-se no país reflexões acerca de uma autenticidade e desenvolvimento de uma consciência crítica, o que gerou uma necessidade da cultura nacional contrapor-se à da metrópole, elaborando uma identidade.

A preocupação em atribuir feições europeias e civilizadas para a capital federal começou nos primórdios do século XX, em 1904, com a reurbanização do Rio de Janeiro; junto a essa reurbanização vieram as proibições a quaisquer manifestações ou tradições de origem africana, seus rituais religiosos, danças e cantos. (PEREIRA, 2003) Essa necessidade em atribuir traços europeus para a capital da federação e a proibição das manifestações africanas, possivelmente estava no fato da libertação dos escravos ter ocorrido em 1888, e ser muito recente para que as

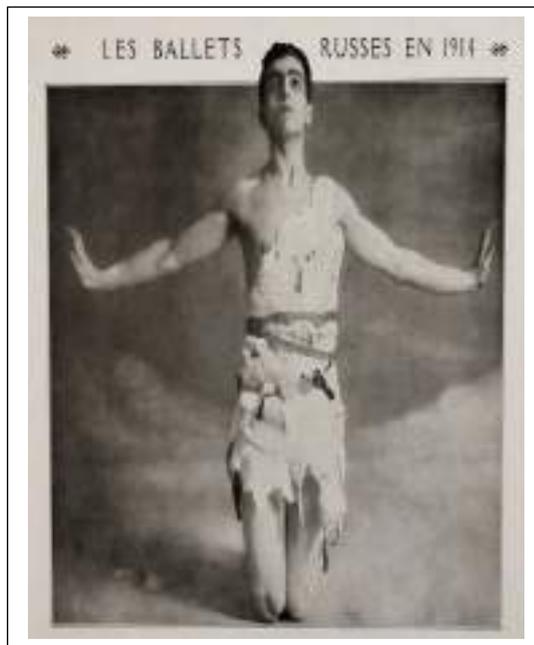
transformações fossem assimiladas por toda a população, inclusive a inserção do negro na sociedade como cidadão.

É importante refletirmos que de acordo com o movimento e as questões raciais que se levantavam no Rio de Janeiro no século XIX: “Basta lembrar que, no início do século XX, o Rio de Janeiro contava com um milhão de habitantes, e boa parte era composta de negros, fato que fazia da cidade um dos maiores redutos negros do país, desde o século XVIII.” (PEREIRA, 2003, p. 161-162)

No início do século XX, com muitas modificações ocorrendo no Brasil, o processo de industrialização se acelerava, a classe média se desenvolvia e a urbanização se ampliava no país. Com este desenvolvimento da classe média, surgia no Brasil uma classe trabalhadora no ambiente urbano.

Diante da crescente ampliação industrial, algumas companhias de balé estrangeiras começam a visitar nosso país, e o bailarino Léonide Massine (Figura 54), egresso da companhia de Sergei Diaghilev, criou um estilo de coreografia nomeado mais tarde como “balé sinfônico”. Nesta primeira visita ao Brasil, em 1921, para a temporada lírica, trouxe obras dos Balés Russos, inclusive assinadas por Fokine, como *Le Carnaval* (Figura 55), de 1910, com música de Schumann, e “Danças Polovtsianas do Príncipe Igor” (Figura 56), de Alexander Borodin, de 1909.

Figura 54 - Léonide Massine em: *The Legend of Joseph* 1914 - Criador do estilo coreográfico ‘balé sinfônico’



Fonte⁸⁶: Boudreau, 2013.

⁸⁶ Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/11439364485>> Acesso em: 15 out 2022.

Figura 55 - Michel Fokine e Vera Fokina em *Le Carnaval* Atelier Jaeger Stockolm - 1914



Fonte⁸⁷: europeana, [s.d.]

Desde o século XIX, o Brasil recebia companhias de dança estrangeiras, mas sem dúvida apenas a partir do século XX, com a fundação da Escola Municipal de Bailados e em ato contínuo do primeiro corpo de baile profissional, ambos criados por Maria Olenewa a dança brasileira começou seu processo de expansão em amplo espectro: técnico, artístico e estético.

Devido ao crescente avanço industrial e urbano ocorrido no Brasil, após a Semana de Arte Moderna de 1922 e da Revolução de 1930, sucedeu-se o advento do povo brasileiro e a existência de uma sociedade civil, formada pelas mais diversas classes sociais e proletárias. Percebeu-se também, uma busca pela autenticidade, de uma consciência crítica e independente, perpassando a necessidade de se elaborar uma identidade que se contrapusesse ao polo dominador, neste caso a metrópole colonizadora.

Com início na década de 1930, o presidente Getúlio Vargas instituiu um modelo ditatorial de governo que posteriormente fica conhecido como Estado Novo. O governo Vargas se estabeleceu de 1937 a 1945. As ideias nacionalistas que se colocavam para sociedade tanto pela ideologia de governo, quanto pelos intelectuais arrebanhados pelo estado, buscavam em suas criações artísticas produzirem obras que enaltescessem os ideais do nacionalismo, inclusive se

⁸⁷ Disponível em: <https://www.europeana.eu/en/item/9200518/ark__12148_btv1b70030121> Acesso em: 17 out 2022.

utilizando de um ufanismo em relação à pátria. Tais criações foram ganhando adeptos e espaço no âmbito social brasileiro, desde o momento histórico, no qual começaram a ser apresentadas ao público, o que também gerou a formação de uma crítica especializada.

Figura 56 - Danças Polovtsianas da Ópera Príncipe Ígor Alexander Borodin



Fonte⁸⁸: gettyimages, [s.d.]

Com a criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909, da Escola de Bailados (1927) que havia se estruturado como a primeira Escola de Formação de Bailarinos Profissionais do Brasil, e de um corpo de baile profissional em 1936, as produções de balé criadas nas duas primeiras Temporadas Oficiais do Theatro Municipal em 1934 e 1939 foram realizadas abordando temáticas nacionais⁸⁹, que eram os anseios do contexto político deste período bastante específico da história de nosso país, o Estado Novo, que inclusive foi o momento no qual o nacionalismo aflorou. (PEREIRA, 2003)

Após a queda do regime do Estado Novo, o Brasil passou por um período democrático que se estendeu de 1946 a 1964. A partir de 64, com o retorno do governo ditatorial, o

⁸⁸ Disponível em <<https://www.gettyimages.com.br/fotos/polovtsian>> Acesso em: 19 out 2022.

⁸⁹ Temáticas nacionais: Os temas nacionalistas abordados nos enredos dos balés, eram os povos indígenas, os sertanejos e as três etnias formadoras de nossa sociedade gerada pela mestiçagem. Na segunda temporada oficial de bailados, em 1939, foi onde se apresentou possivelmente o primeiro balé, cujo tema era o negro, que havia ficado invisibilizado durante o processo de reurbanização da capital federal no início do século. A companhia do Theatro Municipal assim como outras companhias e escolas que foram surgindo nos diferentes estados do país foram se desenvolvendo e criando diversas obras coreográficas, não somente por meio do balé, mas também da Dança Moderna e Contemporânea que foi a estética escolhida pela Universidade Federal da Bahia e seu Grupo Experimental de Dança (GED), por exemplo. (PEREIRA, 2003)

nacionalismo retorna para as criações artísticas, inclusive tendo como proposta intrínseca a organização da chamada “cultura popular” (ORTIZ, 2003). Estes ideais que retornam em 64, manifestavam-se por meio de uma ideologia, que era a problemática que dominava as atividades desenvolvidas nos Centros Populares de Cultura, o pensamento do período buscava uma desalienação em relação à cultura popular brasileira, delimitando-se assim uma esfera da “autenticidade” que se revelava na memória popular regional.

O que dava forma ao mercado cultural depois do ano de 1964, era o volume e a sua abrangência.

Nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor; isto confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente. (ORTIZ, 2003, p. 30)

Uma das questões com as quais o discurso do Estado se defrontava era o de como integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. O governo buscava, por meio da Segurança Nacional, utilizar o poder conferido à cultura desenvolvendo-a e utilizando-a como meio de integração, mas submissa ao Poder Nacional.

A realidade brasileira no ano anterior a 1975, encontrava-se com o poder tomado pelos órgãos de repressão, o que gerava consequências negativas nas hierarquias das Forças Armadas. Se distorciam as funções e os princípios básicos do Exército, o que causava tais reflexos. Para restauração dos postos no Exército, construídos de forma hierárquica, tornava-se necessário diminuir a repressão, abrandando-a e promovendo o retorno dos militares aos quartéis. (FAUSTO, 2010)

Com o acesso dos partidos ao rádio e à televisão, em um clima de liberdade relativa, as eleições de 1974 foram realizadas. Surpreendentemente, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) estava ganhando adeptos nas grandes cidades e nos Estados que se mostravam mais desenvolvidos. No desenrolar do ano de 1974, Ernesto Geisel, presidente da república, combinou diferentes tipos de medidas, das mais liberais às repressivas em conjunto, o que gerou um confronto entre o governo ditador e a linha dura (militares que enxergavam subversivos por toda parte na cidade de São Paulo). Embora os ditos subversivos tivessem sido eliminados, era dado continuidade na prática de torturas e o “desaparecimento” de várias pessoas assassinadas pela repressão. (FAUSTO, 2010)

Em meio à indignação em São Paulo, iniciam-se reivindicações contra a coerção vindas da classe média profissional e da Igreja Católica dirigidas às torturas e aos assassinatos

conduzidos pelos militares, atitudes que o governo começava a combater: “A Igreja e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) mobilizaram-se, denunciando o emprego sistemático da tortura e os assassinatos encobertos.” (FAUSTO, 2010, p. 272)

Diante destas situações caóticas em termos de repressão e mobilizações da classe média, e mesmo do governo Geisel em combatê-las, o acesso à Cultura passa a ser e pertencer a ideologia de governo; este acesso definia o grau de “democratização” da sociedade brasileira. Segundo Ortiz (2003)

Vários documentos oficiais insistem na necessidade de se vincular o sistema de ensino ao desenvolvimento cultural; a escola é vista como um espaço importante de formação de hábitos e de expectativas culturais, o que possibilita uma extensão do consumo. (ORTIZ, 2003, p. 117)

Havia uma revista intitulada Cultura, que pertencia ao CFC e passa a ser elaborada pelo MEC. Sob a gestão do presidente Ernesto Geisel e pelo ministro da Educação e Cultura Ney Braga, o Plano Nacional de Cultura foi instituído no ano de 1975. Logo após a divulgação, a revista passou por uma reformulação e sua vigésima edição foi lançada com uma introdução redigida pelo ministro Ney Braga com o título de “Cultura para o Povo”.

Com este título, Ortiz (2003) menciona que a revista foi publicada sem abandonar os velhos leitores, mas buscando novos, em maior número, jovens e de variadas classes sociais.

O documento possuidor das políticas nacionais de cultura era claro, analisando o permear da cultura e o seu desenvolvimento que se inter-relacionam neste período histórico no Brasil. Para ele, uma pequena elite intelectual, política e econômica, poderia dar prosseguimento ao desenvolvimento cultural, mas não seria possível a permanência desta por muito tempo. Era necessário que toda a população recebesse benefícios dos resultados culturais conseguidos. Para que isso ocorresse, seria necessária a participação igualitária de todos na cultura nacional. (ORTIZ, 2003)

O Plano Nacional de Cultura e seus organizadores perceberam que uma pequena parte da população era consumidora dos bens culturais, essa pequena parte cabia às elites intelectuais, que eram justamente os profissionais das Artes que estavam de certa forma afinados com os ideais do governo da época, assim, não mais seria possível que apenas este pequeno nicho participasse e consumisse cultura, mas que ela se estendesse para toda a população.

É neste momento da história da cultura brasileira e com estas políticas de governo militares, onde o governo se volta para um novo tipo de intelectuais, neste caso os administradores. Nesta ocasião, trazemos a figura da bailarina, coreógrafa e administradora brasileira Dalal Achcar, que hipoteticamente poderia estar afinada com as ideias e os ideais

militares, e por se tratar de uma profissional da Dança muito intelectualizada e culta, pode ter sido convocada a dirigir o Theatro Municipal do Rio de Janeiro por este motivo. “Em 1968, Dalal Achcar (Figura 57) ocupou pela primeira vez o posto principal, trazendo Norman Thompson para montar ‘Cinderela’.” (CAMINADA, 1999, p. 369)

Supostamente, em consequência da direção da companhia, é possível que Dalal possa ter criado obras de balé que estivessem de acordo com o que o governo militar gostaria que fossem elaboradas naquele momento para o público brasileiro, mais especificamente, o público carioca, pois sabe-se que o que vinha sendo produzido em termos de Dança em cada estado brasileiro diferia em temática, técnica e estilo coreográfico.

Figura 57 - Dalal Achcar: Diretora do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1968 a 1969)



Fonte⁹⁰: Geneall, [s.d.]

⁹⁰ Disponível em <<https://geneall.net/pt/nome/477791/dalal-achcar/>> Acesso em: 22 out 2022.

Neste ano de 1975, diante desta tentativa de popularização cultural, foi quando Dalal Achcar esteve à frente da Associação de Balé do Rio de Janeiro criando e estreando com seu elenco próprio, o balé '*A Floresta Amazônica*' com música composta por Heitor Villa-Lobos.

No documento da Política Nacional de Cultura (PNC), existem várias cláusulas, conteúdos e apontamentos que nos levam a compreender os motivos pelos quais Achcar poderia hipoteticamente ter escolhido a temática da floresta amazônica para seu balé. A partir da leitura minuciosa do PNC, levantamos a hipótese de que este possa ter interferido indiretamente na criação do enredo da obra. A seguir, citaremos alguns itens do documento que podem ter influenciado na elaboração desta. No item 07 da Política Nacional de Cultura, subitem componentes básicos temos que:

O objetivo central é a integração do homem ao seu meio, naquilo que constitui o primeiro conhecimento da realidade cultural do País. Incluiríamos neste componente a contribuição dos grupos étnicos indígenas, ou seja, a arte plumária, as máscaras, as danças e cantos, hábitos e costumes alimentares, técnicas agrícolas e artesanais, como fiação e tecelagem, os trançados e a cerâmica. Este apoio seria dinâmico no sentido de incentivar a criação, e não imóvel, apenas preservando o produto. (BRASIL, 1975, p. 32)

Neste subitem componentes básicos, supracitado, temos a contribuição dos grupos étnicos indígenas, assim como toda a produção artística realizada e desenvolvida por eles, como um de seus objetivos gerais. No mesmo item, consta o incentivo à criação e a preservação dos produtos produzidos pelos indígenas. A partir destas premissas, conseguimos observar e compreender a importância que era dada pela política cultural aos indivíduos integrantes da nação brasileira, neste caso os povos indígenas, que podem ter inspirado a coreógrafa Dalal Achcar a ter escolhido a região Norte do Brasil, em específico a região amazônica e os povos que lá habitam para desenvolver uma de suas criações coreográficas.

Nesta investigação, está em destaque o balé '*A Floresta Amazônica*', (Figuras 58 e 59) obra esta que trazia em seu enredo os povos indígenas, uma de suas deidades, suas relações e práticas cotidianas, a caça, a religiosidade, suas danças, dentre outros aspectos de sua cultura, todos abordados de maneira estilizada pela técnica do balé clássico.

Outra das particularidades que se faz importante mencionar e era incentivada pelo Projeto Nacional de Cultura tratava-se da divulgação das produções artísticas brasileiras no exterior, por intermédio do Ministério das Relações Exteriores e de seu Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. (BRASIL, 1975)

No caso do balé de Dalal Achcar, referente à premissa da divulgação da cultura brasileira no exterior presente no PNC, observamos que ocorreu na estreia da obra em 1975,

pelo fato do processo coreográfico colaborativo que se deu entre Dalal Achcar e Sir Frederick Ashton, que residia na Inglaterra, ter ocorrido simultaneamente nos dois países durante a criação da obra, tendo ele coreografado um dos *pas de deux* da Deusa com o Homem branco em Londres, e Dalal Achcar todo o restante da obra em sua integridade no Brasil.

Outro fato referente à internacionalização da obra também sucede, decorrente do convite feito por Dalal Achcar aos bailarinos ingleses, Margot Fonteyn e David Wall (Figura 58), que vieram de Londres para estrear a obra, atuando nos papéis principais.

Em virtude deste intercâmbio, entre estes profissionais ingleses e o Brasil, houve uma repercussão na Inglaterra e na Europa deste balé criado em nosso país, contando tanto com a colaboração deste coreógrafo equatoriano, quanto dos bailarinos do *Royal Ballet* para esta montagem.

Figura 58 - ‘*A Floresta Amazônica*’ – 1975

Margot Fonteyn e David Wall ao centro como a Deusa da Floresta e o Homem Branco



Fonte⁹¹: Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

⁹¹ Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

Figura 59 - ‘A Floresta Amazônica’ – 1975
Corpo de baile feminino de índias



Fonte⁹²: Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

Desta forma, o item do Plano Nacional de Cultura que objetivava a divulgação da cultura brasileira no exterior efetivou-se. O fato do balé abordar em sua história a floresta amazônica, sua fauna e flora, os povos indígenas, entre outros aspectos da cultura nacional, fizeram com que o objetivo do PNC da preservação do especificamente regional, que era um dos pressupostos deste projeto, também fosse atingido.

Constatamos em nossas investigações que alguns dos conteúdos presentes nas cláusulas do PNC, aparecem no enredo de ‘*Floresta*’, o que denotou uma possível absorção por parte da coreógrafa mesmo que de forma indireta, de alguns elementos contidos no documento, e a manutenção dos ideais nacionalistas que já vinham sendo abordados desde a Primeira Temporada de Bailados do Municipal no ano de 1934 e que se mantiveram durante todo o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil.

Após a estreia do balé, em 1979, houveram algumas modificações nos documentos oficiais, direcionando-os para um planejamento que de agora em diante seria participativo, voltado para os interesses das populações de baixa renda.

A Secretaria de Assuntos Culturais define duas linhas nas quais iria atuar junto à Cultura: a institucional e a comunitária. A linha institucional voltava-se para o apoio às

⁹² Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

produções artísticas, incentivando a difusão dos bens culturais, enquanto a linha comunitária que era uma novidade, voltava-se para as populações de baixa renda, procurando garantir um mercado para as produções de cunho popular. (ORTIZ, 2003)

Inseridos em uma realidade nacional de desigualdades sociais e famílias numerosas assalariadas, e percebendo que estas grandes famílias estavam tendo dificuldades em sobreviver com seus ganhos, de nada adiantava conhecerem cultura e a consumirem. Pelo fato de lhes faltar o básico para a sobrevivência, as críticas à cultura elitista aos poucos vão se esclarecendo. Diagnosticava-se, portanto, que a causa dos problemas sociais brasileiros se encontrava a nível material.

O Estado percebeu nos bens culturais potencial mercadológico e, portanto, de lucros para o próprio governo, procurando reiterar os elementos do pensamento intelectual no interior de um pensamento voltado para o mercado. Para Ortiz: “tem-se que os intelectuais tradicionais trabalham para elaboração de uma ideologia de reserva, que é utilizada enquanto legitimação da ontologia da cultura brasileira.” (ORTIZ, 2003, p. 123)

Apesar da sociedade estar tomando consciência de sua realidade política e social como um todo, inclusive dos problemas da pobreza e desigualdade em termos de distribuição de renda e também das ideologias autoritárias do Estado, existia uma ponte estabelecida entre o passado e o presente por meio do pensamento tradicional dos intelectuais, permitindo às produções artísticas auxiliarem no processo de alienação, que se dava pelos mitos trazidos à tona e que aos poucos iriam se impondo como memória coletiva.

O que ocorria, na verdade, era que a imposição do poder por meio de um Estado autoritário sobre a sociedade era camuflado, sob uma política de cultura voltada para a conservação da identidade brasileira, o “nacionalismo”. Aos poucos, o poder estatal foi obrigado a apresentar-se como democrático, mesmo mantendo seu olhar de autoritarismo.

Segundo Ortiz (2003), os discursos das instituições televisivas, como a TV Globo, Abril Cultural, entre outras, e até mesmo as multinacionais interferindo no mercado nacional, nos levam a pensar que as ações estatais e privadas pretendiam implantar uma predominância cultural. O consumo de novelas e produtos artísticos produzidos e mantidos pelo governo cooperavam para que as relações de poder acontecessem na própria cultura. Essas tendências se concentravam nos centros urbanos e pode-se aventar que eram inclinações para o desenvolvimento do capitalismo brasileiro.

2. 'A FLORESTA AMAZÔNICA' DE DALAL ACHCAR

Perpassando os processos de pesquisa desenvolvidos com o balé '*A Floresta Amazônica*' de Dalal Achcar, atentou-se para a necessidade de compreendermos o contexto histórico, político e social que circundou seu processo de criação no ano de 1975. Aventamos que o contexto histórico do período no qual o balé fora criado possa ter influenciado ou afetado a obra de diferentes formas. A realidade do Brasil, e seu prisma político naquele momento, tratava-se de um regime de governo ditatorial, que havia se estabelecido desde a década de 1930.

Para desvendarmos esta hipótese, observemos como tal regime se estruturou e se houve ou não esta influência sobre a feitura do balé em específico.

O processo de governança do Brasil havia se estruturado de maneira complexa a partir da década de 30, quando em 10 de novembro de 1937, o então eleito presidente Getúlio Vargas anuncia o início da ditadura do Estado Novo. Observemos aqui as primícias de um governo ditatorial autoritário, que de certa maneira serviu como alicerce para os governos seguintes com tais características. (FAUSTO, 2010)

Em 1964, um “novo regime autoritário” se instaura no Brasil, sob o poder dos militares e, diante desta realidade, compreendemos em que contexto histórico e principalmente político e social o país se assentava no ano da estreia do balé '*A Floresta Amazônica*'. Sabemos que este termo novo não é verdadeiro, mas sim uma repetição de um sistema de governo iniciado em 1930.

O contexto que circundou a criação do balé revelava-se com certas pressões, em oposição ao autoritarismo do regime. Ernesto Geisel havia assumido em 1974, e neste momento construiu algumas pontes com a Igreja Católica, com um aspecto em comum, a luta contra a tortura. “No curso de 1975, Geisel combinou medidas liberalizantes com medidas repressivas.

Suspendeu a censura aos jornais e autorizou uma forte repressão ao PCB, acusado de estar por trás da vitória do MDB.” (FAUSTO, 2010, p. 271)

No momento da estreia do balé de Dalal Achcar que ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o país vivenciava essa ditadura que se estendeu até o ano de 1985. No decurso do ano da estreia, houve a publicação da “Política Nacional de Cultura” ou Plano Nacional de Cultura conforme consta no documento oficial proposto pelo presidente e pelo então Ministro da Educação e Cultura Ney Braga, que continha ideias que já haviam sido pré-concebidas pelo

Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)⁹³ desde 1955, e que também recebeu contribuições dos intelectuais que pertenciam ao Conselho Federal de Cultura (CFC). O ISEB afastava-se do passado até então creditado pelos intelectuais no Brasil, e seu integrantes, abrindo perspectivas para se refletir a cultura brasileira em novos termos. (ORTIZ, 2003)

Ortiz, (2003) nos esclarece que a respeito do ano do *début* de ‘*A Floresta Amazônica*’, abordando os acontecimentos culturais que ocorriam no Brasil entre os anos de 1960 a 1980, nosso país, passou por uma fase de grande expansão, a nível de produção, distribuição e consumo dos bens culturais. Neste momento, se dá a consolidação dos conglomerados que controlavam os meios de comunicação de massa, como a TV Globo, a Editora Abril, etc.

“Gabriel Cohn, associa este processo de monopolização a centralização de poder do plano nacional. Um rápido apanhado das diferentes áreas culturais mostra a evidência do processo de expansão – *boom* da Literatura em 1975, advento dos *best-sellers*, crescimento da indústria do disco e do movimento editorial.” (ORTIZ, 2003, p. 83)

Estes dados nos revelam, o que ocorria em termos de desenvolvimento e consumo de bens culturais no Brasil, próximos ao ano da estreia do balé. Com o trecho a seguir mencionado, compreenderemos de maneira mais acurada o motivo pelo qual levantamos a hipótese de Dalal Achcar estar com algumas de suas ideias afinadas com os ideais contidos neste documento.

A Política Nacional de Cultura procura compreender a cultura brasileira dentro de suas peculiaridades, notadamente as que decorrem do sincretismo alcançado no Brasil a partir das fontes principais de nossa civilização – a indígena, a europeia e a negra. A diversificação regional do País e a necessidade de valorização dessas manifestações artísticas são também consideradas partes essenciais dessa Política. Queremos com este documento, pautar-nos por diretrizes que possam salvaguardar o nosso acervo cultural próprio e caracteristicamente brasileiro, sem, contudo, descuidar da aproximação com a cultura de outros povos e nações, consoante a própria vocação universalista do nosso povo. (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1975)

Ao lermos o conteúdo da Política Nacional de Cultura brasileira detectamos as diretrizes fornecidas pelo governo, e passamos a compreender o incentivo às manifestações artísticas que

⁹³Instituto Superior de Estudos Brasileiros: Instituição cultural criada no ano de 1955, na cidade do Rio de Janeiro pelo decreto número: 37.608, de 14 de julho do mesmo ano, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Possuía autonomia administrativa e plena liberdade de pesquisa, opinião e cátedra. Destinava-se à difusão das Ciências Sociais, do ensino e dos estudos referentes, cujos resultados seriam analisados e aplicados para a compreensão da realidade brasileira, assim como a elaboração de conteúdos teóricos que fossem aplicáveis no incentivo e na promoção do desenvolvimento nacional. O instituto desapareceu em 1964, com o início do regime Ditatorial no Brasil. Disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios>> Acesso em: 06 de ago de 2021 e 20 de set de 2022.

trouxessem como temáticas o sincretismo ocorrido em nossa nação e a diversidade regional brasileira, além de uma aproximação com outros povos e culturas.

Nas diversas temáticas abordadas no balé '*A Floresta Amazônica*' temos a representação da região Norte do Brasil, com a escolha da região amazônica, sua fauna e flora, os povos indígenas, os invasores da floresta de etnia branca e ascendência europeia, que se miscigenando entre si e com os indivíduos de etnia negra, deram feições ao nosso povo. Além disso, a utilização da técnica do Balé Clássico, feita por Dalal Achcar para construção de sua obra, foi proveniente do continente europeu, trazendo, inserida em seu enredo, toda uma temática nacional confluindo para realização de uma obra com algumas características almeçadas e contidas no Plano Nacional de Cultura, especialmente a diversidade regional, e a salvaguarda do acervo cultural caracteristicamente brasileiro.

No entanto, embora todas as características da obra convergissem para que Dalal Achcar estivesse afinada com os ideais da política cultural do momento, havia também todo um ambiente de circunstâncias que poderia colaborar para esta mentalidade. Sabemos que o balé se construiu de maneira simultânea no Brasil e na Inglaterra, devido a colaboração de Sir Frederick Ashton que coreografou o *pas de deux* Melodia Sentimental localizado atualmente, no segundo ato. Com esta intervenção, consideramos que um olhar estrangeiro fora inserido na obra. Ashton de origem equatoriana, teve sua educação forjada em Lima capital do Peru na América do Sul, mas vivia no momento da criação de '*Floresta*' em Londres e era coreógrafo residente do *Royal Ballet*.

No período havia um ideal que estava presente na Dança e em especial, nos balés criados para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que era o fato de abordarem a cultura nacional brasileira por meio de um nacionalismo, mesmo que permeado de estilizações e romantismo, na criação dos enredos das obras e seus personagens. Possivelmente o objetivo de realizar um balé com características nacionalistas não tenha sido pensado, ou objetivado de todo, mas sim considerada a possibilidade de se ter um coreógrafo tão importante para o mundo da Dança Clássica, colaborando com uma obra que estrearia no Brasil. Ashton contribuiria também cedendo e preparando os renomados bailarinos Margot Fonteyn e David Wall para virem apresentar-se no Theatro Municipal na estreia do balé. De qualquer maneira, o olhar estrangeiro se faz presente, tanto do ponto de vista da técnica utilizada para a criação, quanto da colaboração de Ashton na coreografia, o que resulta em uma obra, não puramente brasileira, mas que carrega estas influências do velho mundo mescladas a uma brasilidade que emerge da temática e da abordagem dada a estes temas nacionais.

Achcar (2022) nos relatou que tomou ciência do documento da Política Nacional de Cultura e de seu conteúdo em momento posterior à estreia de sua obra, o que denotou que não tinha ciência dos objetivos contidos no documento, ao menos até a estreia do balé, desconstruindo nossa hipótese da mesma estar afinada com o PNC. Entretanto, o nacionalismo presente em ‘*A Floresta Amazônica*’ fez-se notório na temática utilizada, na brasilidade da equipe criadora da obra, nos bailarinos, músicos e cantores intérpretes, assim como nas características brasileiras desenvolvidas pela coreógrafa junto ao enredo do balé.

2.1 – O Processo de Criação

O balé ‘*A Floresta Amazônica*’ fora idealizado inicialmente para a Associação de Balé do Rio de Janeiro⁹⁴, com uma singular associação de quatro mulheres, conforme consta no *libretto* original: Dalal Achcar, a coreógrafa do balé, Márcia Kubitschek Barbara,⁹⁵ também diretora da associação⁹⁶, Maria Lúcia Godoy, soprano intérprete dos poemas musicados de Dora Vasconcellos e Margot Fonteyn, a bailarina que deu vida ao personagem da Deusa da floresta. A estreia do balé, ocorreu, no 1º Festival de Inverno de Dança⁹⁷, evento criado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, proposto pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro, com o

⁹⁴ Associação de Balé do Rio de Janeiro: A Associação é uma entidade cultural com fins filantrópicos e artísticos, considerada de utilidade pública federal pelo Decreto 73.481 de 16 de janeiro de 1974. Sua fundação se deu por Dalal Achcar, Maria Luisa Noronha e Márcia Kubitschek Barbara, tendo como objetivo promover e divulgar o balé. Dedicar-se ao ensino e à formação de novos bailarinos em suas diferentes modalidades e níveis. Em 1974 a Associação mantém 100 bolsistas aos quais se ensinava dança (ballet clássico, moderno, coreografia, caracterização e História da Arte), fornecendo vestuário e alimentação. Atualmente a Associação de Balé do Rio de Janeiro/Ballet Dalal Achcar continua desenvolvendo projetos sociais com alunos de baixa renda. Num esforço paralelo, esta associação também criou a Universidade de Dança, cuja primeira etapa foi a aprovação do curso profissionalizante de dança à nível de 2º Grau. Destacam-se montagens como O Quebra Nozes de 1974 com 180 bailarinos brasileiros e convidados internacionais como Cyril Atanassoff e Doreen Wells, ‘*A Floresta Amazônica*’ de 1975 dentre muitos outros. (ASSOCIAÇÃO... 1975).

⁹⁵Márcia Kubitschek Barbara: Nasceu em Belo Horizonte no ano de 1943, período em que seu pai Juscelino Kubitschek era prefeito desta cidade. Durante toda a sua juventude esteve presente na vida de seu pai, que sempre fez questão da presença próxima da família. Em 1966, quando falece sua mãe Dona Sarah Kubitschek, Márcia assume a direção do Memorial JK. Ainda em 1966, Márcia é convidada para assumir o cargo de vice-presidente da Embratur, onde manteve-se até o ano 2000. Foi diretora da Fundação Cultural do Rio de Janeiro e fez mestrado em Ciências Políticas de 1977 a 1980 pela Universidade de Nova Iorque. Disponível em <<http://www.memorialjk.com.br/mem/pgs/elo.htm>> Acesso em: 13 nov 2022; e Disponível em <https://www.wiki.pt-pt.nina.az/M%C3%A1rcia_Kubitschek_de_Oliveira.html> Acesso em: 13 nov 2022.

⁹⁶ Maria Luisa Noronha: (?-2020) Na estreia, a bailarina além de pertencer a direção da Associação de Ballet do Rio de Janeiro, interpretou o personagem de uma das ninfas da floresta e posteriormente tornou-se a remontadora oficial do balé ‘*A Floresta Amazônica*’. (ASSOCIAÇÃO... 1975).

⁹⁷1º Festival de Inverno de Dança: realizado no ano de 1975 pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro, objetivava congrega artistas de diversas nacionalidades, com uma pluralidade de escolas e estilos, ofertando a oportunidade de novas criações coreográficas serem apresentadas ao público. No ano de 75 seria dedicado à Dança, e nos anos seguintes deveria abranger outras modalidades de arte, como: música sinfônica, teatro e artes plásticas. O programa do ano foi composto por novas criações baseadas em temas diversos, além de algumas obras do repertório clássico. (ASSOCIAÇÃO... 1975).

objetivo de estimular a criação de novos bailados brasileiros, propondo um concurso que levou como nome: I Concurso Nacional de Composição para Ballet⁹⁸. É válido salientar, que após a primeira apresentação, onde o balé foi interpretado também por bailarinos pertencentes a Associação; nas montagens que se sucederam, o elenco foi composto por bailarinos do corpo de baile do Theatro Municipal, e também foram inseridos bailarinos convidados. À exemplo, na montagem de 1992, alunos da Escola de Dança Maria Olenewa, bailarinos do Ballet Dalal Achcar e bailarinos cedidos pelo Centro Pró-Danza de Havana⁹⁹ fizeram parte da montagem neste ano. (BALLET..., 1992)

Após a criação da Associação de Ballet do Rio de Janeiro na década de 1960, e de sua profissionalização por meio da montagem do balé O Quebra Nozes, que obtivera sucesso, um ano antes da estreia de ‘*A Floresta Amazônica*’, realizou-se no mês de abril de 1975 uma audição, onde os bailarinos que tomaram parte da *première* foram selecionados. Os bailarinos classificados assinaram um contrato de exclusividade, recebendo 1.500 cruzeiros mensais e o elenco constituiu-se por 20 bailarinos e 16 bailarinas de diferentes estados brasileiros, e até mesmo de outro país: cariocas, paulistas, mineiros e argentinos vindos de Buenos Aires. Toda a preparação técnica deste elenco foi realizada pelo *maître* de balé Oleg Brianski.

O balé ‘*A Floresta Amazônica*’ teve como inspiração, e, portanto, como uma de suas motivações, uma lenda inglesa, de W. Henry Hudson¹⁰⁰ que se passa nas selvas da Guiana

⁹⁸ I Concurso Nacional de Composição para Ballet: Proposto em 1975 pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro, possuía o propósito de estimular a criação de novos bailados brasileiros, contendo em seu regulamento os objetivos para novas composições musicais destinadas ao balé que poderiam ser composições sinfônicas com duração mínima de 20 e máxima de 40 minutos incluindo especificidades de instrumentos clássicos e utilização de instrumentos típicos brasileiros de percussão, bem como instrumentos inusitados. As partituras deveriam ser acompanhadas de um roteiro ou *libretto* em que se configurasse a ideia estrutural básica do balé a que a composição se destinasse. Dava-se preferência a enredos que contivessem elementos integrantes da cultura, das tradições, da História, da Literatura ou da vida social do Brasil. Houve uma seleção feita por um júri com premiações em dinheiro para três composições selecionadas, incluindo prêmio para a obra, para composição musical e para o autor do *libretto*. Previa-se a apresentação da obra vencedora no II Festival de Inverno da Dança no ano de 1976. (ASSOCIAÇÃO... 1975).

⁹⁹ Centro Pró-Danza Cuba: *Centro de Promoción de la Danza*, mais conhecido como *Pro Danza*, é um centro de renome mundial para o estudo e performance da dança localizado em Havana, Cuba. Desde sua fundação em 1988, o centro está sob a direção da reverenciada bailarina e professora Laura Alonso, filha dos famosos bailarinos cubanos Alicia e Fernando Alonso. A reputação da escola atrai dançarinos profissionais e professores de dança de todo o mundo para seus *workshops*. Acima de tudo, o centro compartilha o amor pela dança e são entusiastas de todas as idades e habilidades, quer aspirem ou não a uma carreira em dança. O treinamento é baseado na metodologia e técnica da Escola Cubana de Ballet, que começou na década de 1930 como uma abordagem distinta e altamente respeitada, derivada de métodos europeus e americanos mais antigos. A Pro Danza produz consistentemente dançarinos para grandes companhias ao redor do mundo. Disponível em <<https://yallatoursblog.com/2016/05/16/pro-danza-cuba/>> Acesso em: 19 fev 2023 (tradução nossa).

¹⁰⁰ W. Henry Hudson: Nascido em Quilmes em 1841 e falecido em Londres em 1922, Hudson foi um escritor britânico que passou a sua juventude na América do Sul, estabelecendo-se em Londres no ano de 1874. Posteriormente em 1900, obteve a nacionalidade inglesa. Intitulava-se naturalista e passou a ganhar maior visibilidade nos últimos anos de sua vida. Seus livros sobre a América do Sul ficaram famosos e entre eles está ‘*Green Mansions*’ (1904) que inspirou a criação do filme portador do mesmo nome de Mel Ferrer. A partir de seu

Britânica, ou seja, em parte da Amazônia; o balé *Ondine* de Frederick Ashton, o qual Dalal Achcar assistiu no ano de 1960 em Londres, dançado por Margot Fonteyn e a música de Heitor Villa-Lobos, que Achcar ouviu acompanhada de Margot. Recebera um L.P de um amigo que vivia nos Estados Unidos, e que continha em sua capa uma imagem da floresta, e o título Floresta Amazônica. Achcar (2022) mencionou em sua entrevista que a música funcionou como inspiração para criação dos personagens e do balé em si.

Meu processo de criação, cada um tem o seu né? Vários coreógrafos... Meu processo de criação se dá assim, primeiro eu ouço a música. Eu vou ouvindo, uma vez, duas vezes, três vezes, e através da música, eu vou inventando, vou criando os personagens. Essa música cai bem para isso, essa música aquilo ou isso. Essa melodia é para a Deusa, essa melodia são os pássaros e a floresta se mexendo, viva! A inspiração para mim e a criação, eu tenho a base do tema, mas como ele vai se desenvolver, é a música que me leva. A música para mim é fundamental. Acho que, é... talvez, mas eu acho muito difícil que eu pudesse fazer um balé ou alguma coisa sem música, só pela Dança. Eu não consigo desassociar. A música leva ao clima, onde você começa a ver os personagens e a coreografia. Os passos é a menor coisa; a coreografia no sentido de que passos você vai botar. Você tem que interpretar a emoção que aquela música está te trazendo e poder ilustrar, quer dizer, fazer, complementar, chegar ao público, aquele momento! (ACHCAR, 2022)

Por meio da entrevista com a coreógrafa, apreendemos também que as lânguidas *ondines*, que eram ninfas das águas, observadas por ela no balé de Frederick Ashton criado para Margot Fonteyn, foram inspiração para a criação dos personagens da Deusa e seu séquito de ninfas da floresta, misteriosas como as *ondines*, e aquela imagem de Margot Fonteyn dançando, não saiu da memória ocular de Dalal Achcar.

O enredo do balé constitui-se de uma história, que se passa em uma grande clareira em meio à Amazônia, onde veem-se imensas árvores com grandes raízes e uma fonte de água cristalina. De início, se pode contemplar índios venerando sua Deusa com cantos religiosos de agradecimento pela colheita, pela caça, pela fertilidade e pela paz que reinava em sua aldeia, mas também reivindicavam caça e pesca fartas, empunhando suas lanças. As cenas que se seguem, revelam o cotidiano da tribo, o labor dos indígenas e alguns casais que dançam pacificamente. Chega o entardecer, e o sol vai cedendo espaço para a escuridão da noite, e a luz da Lua começa a ser vista. Ao amanhecer, o clima de sonho se perpetua, permeado por uma misteriosa atmosfera.

Na clareira, próximo à fonte de água, avistam-se algumas ninfas, seres da floresta, que se banham, refrescando-se nas águas da fonte, acompanhadas por sua Deusa, que pode ser compreendida de duas formas, ou como um ser etéreo, diáfano, imaterial protetor dos índios e da natureza, ou como uma moça que se perdera na infância em meio à floresta e que fora criada ali, junto às ninfas amazônicas, sendo venerada por sua beleza e bondade.

Surge então um Homem branco, perdido, o qual provavelmente desgarrou-se de um grupo de homens que estavam explorando o lugar. Exausto, com fome e sede, já com suas roupas esfarrapadas, este homem encontra a fonte de água e ali se refresca do calor tropical e sacia sua sede. Cansado e desorientado, acaba por adormecer no solo da floresta.

De princípio, o homem assusta as ninfas e sua Deusa com a sua presença, mas curiosas com a criatura nunca antes vista por elas, aproximam-se dele ainda adormecido e percebem que ele possui similaridades com a aparência delas, possui braços, possui mãos, pés, pele e cabelos, assim como as ninfas e sua Deusa.

A Deusa, ao aproximar-se dele, percebe também sua similitude, e ele desperta. Ocorre ali, um encontro doce e suave entre o Homem branco e a Deusa da floresta. Ao tocarem-se com muito receio, de início, o casal percebe que possui semelhanças na textura de suas peles, cabelos e feições, acabando por se apaixonar um pelo outro.

Um dos índios que caçava por ali, observa à distância o Homem Branco junto a sua Deusa, e compreende a união dos dois como uma profanação de sua divindade, e relata o fato aos outros índios, que decepcionados e liderados por seu feiticeiro, juram vingança e pretendem matá-lo. Neste momento de revolta e descoberta dos índios do amor carnal de sua tão adorada Deusa, encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, em meio a grandiosidade da floresta, sua rica beleza de flores, plantas exóticas e animais como: borboletas, gavião real, pássaro planta, passarinhos entre outros que dançam ao redor do casal, os enamorados permanecem em êxtase envolvidos pelo amor que nascera entre os dois, e não percebem o conflito que sua aproximação gerou nos índios.

A harmonia é quebrada quando o casal se dá conta, que já havia iniciado um incêndio na floresta, provocado intencionalmente pelos índios para vingarem-se do homem branco por ter conspurcado sua Deusa. Cheios de inocência, os índios não se aperceberam de que, incendiando a floresta, matariam sua Deusa, o Homem branco, os animais, as plantas e a eles próprios. Sufocados pela fumaça, e sucumbindo à violência e ao calor das chamas, todos morrem, e a floresta se petrifica em cinzas.

Com a floresta petrificada, a música revela um clima de desolação e morte, mas a força do amor da Deusa e daquele Homem branco gradativamente vai revigorando a natureza e a

melodia vai se modificando, tornando-se novamente harmônica, mas com um tom de vitória e júbilo.

O jovem casal então desperta do sono da morte, e reaparecem juntos ao fundo da floresta como que em espírito, revelando que seu amor perdurara mesmo após a morte, e seguem juntos para a eternidade, ou ao longo das margens do rio Amazonas.

O enredo de ‘*A Floresta Amazônica*’ desenvolve-se nesta história, que evoca muitos conteúdos e muitas questões de fato bastante atuais, como a riqueza da fauna e da flora amazônicas, a existência dos povos originários da floresta, com sua cultura, tradições e religião próprias, as invasões que ocorrem nas matas que muitas vezes acontecem não somente para extrair seus bens naturais, como para dizimar a população indígena, que se trata do povo autóctone do Brasil, e ainda os incêndios criminosos e não criminosos que sucedem destruindo nossa valiosa natureza. Estes assuntos que emergem do balé serão abordados mais adiante, em questões levantadas nas entrevistas e especialmente no legado deixado, para a História da Dança no Brasil e para as gerações que puderem interpretá-lo ou assisti-lo em futuras montagens.

Achcar idealizara uma coreografia para dezenas de pássaros, árvores gigantescas, índios, grutas milenares e cascatas cristalinas cercados por um cenário que deveria falar à imaginação. Dalal Achcar logo comunicou sua mestra, madrinha artística e amiga Margot Fonteyn¹⁰¹, que achou seu projeto digno de todo o incentivo. Para poder criar seu balé, Dalal teve de enfrentar várias dificuldades e esperar 15 anos até que conseguisse concretizá-lo. (O GLOBO, 1975).

Os direitos autorais sobre a música composta por Heitor Villa-Lobos (Figura 60), intitulada *A Floresta do Amazonas*, a qual Dalal Achcar desejava utilizar para a criação de seu balé, ficaram sob a posse da empresa americana *Warner Brothers*, que havia recebido a cessão da *Metro Goldwin Meyer*, organização que também produziu o filme *Green Mansions* em 1958, para o qual Villa-Lobos vendera sua partitura inicialmente. Achcar tentou por diversas vezes conseguir os direitos autorais sobre a música, mas devido ao fato da companhia cinematográfica não parecer disposta a cedê-los por diversas razões, o processo tornou-se demasiado moroso. (O GLOBO, 1975)

¹⁰¹Margot Fonteyn: “Dame of the British Empire, descendente de família luso-tropical – os Fontes. Ascendência com raízes num Maranhão que é semi-amazônico: ali se encontram trópicos áridos com trópicos úmidos, contexto de Brasil que se medem e se mesclam. Talvez, esta abstração de sangue, terra e destino a tenha conduzido, sem perceber a dançar “Floresta Amazônica”. Dama do Império do Rio Amazonas, bela adormecida nos lagos de vitórias-régias, régia vitória que ela é na seda elástica de sua dança, na sublimidade de seus passos e gestos, prendendo-nos no reino encantado da floresta.” (ASSOCIAÇÃO... 1975)

Figura 60 – Heitor Villa-Lobos

Fonte¹⁰²: Menezes, 2015.

Em 1974, com o término da sessão sobre a partitura musical de Villa-Lobos, Dalal Achcar pôde começar a pensar em sua coreografia, e em todos os procedimentos que seriam necessários para criação de seu balé. Neste momento, Achcar recebe uma notícia muito positiva:

Fiel ao apoio dado desde o início, Margot Fonteyn comunicou que gostaria de interpretar o *ballet*, vindo especialmente ao Brasil para sua estreia mundial, e que esta seria provavelmente uma de suas últimas criações, já que pensa retirar-se do palco dentro de pouco tempo. (O GLOBO, 1975, p. 29)

Dalal Achcar estava decidida a tornar seu trabalho coreográfico em um marco na história do balé brasileiro. (O GLOBO, 1975)

A produção deste balé foi calculada em vários milhões. Achcar dedicou-se horas à fio (Figuras 61 e 62), comandando todos os detalhes da produção. Sabe-se que os ensaios duravam várias horas por dia, inclusive sendo realizados aos Sábados e Domingos e Dalal esmerava-se pois em 1975, considerava o trabalho mais importante de sua carreira profissional. (O GLOBO, 1975)

Segundo o jornal O Globo de 1975, o balé ‘*A Floresta Amazônica*’, foi construído simultaneamente em dois países, na cidade do Rio de Janeiro no Brasil e em Londres, na Inglaterra.

¹⁰²Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/cem-anos-apos-estreia-de-villa-lobos-como-compositor-divulgacao-da-obra-ainda-um-desafio-16463803>> Acesso em: 01 out 2022.

A parte coreográfica de ambos está sendo criada em Londres por Sir Frederick Ashton, que prepara as variações e os pas de deux a serem integrados à marcação do corpo de baile feita por Dalal Achcar. O Maestro Henrique Morelembaum, que vai reger a orquestra, irá a Londres para os ensaios do par de estrelas e para explicar a Ashton a marcação que está sendo realizada para o conjunto. (O GLOBO, 1975, p. 29)

Figura 61 – Gustavo Mollajoli, Dalal Achcar e Jacques Morelembaum



Fonte¹⁰³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 62 - Henrique Morelembaum, Dalal Achcar e Maria Luísa Noronha



¹⁰³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Fonte¹⁰⁴: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Ao observarmos a organização da coreografia, que foi desenvolvida nos dois países já referidos, trazemos uma questão alusiva ao “caráter nacional” do balé ou às características nacionalistas inerentes a ele. Embora Dalal Achcar possuísse sob sua responsabilidade a maior parte da coreografia de sua obra, e principalmente por ter coreografado os animais da floresta, os índios, as índias, o chefe indígena, as ninfas da floresta, dentre outros personagens que aludiam a realidade amazônica, e, portanto, brasileira, detectamos um contraponto que foi a inserção de um olhar estrangeiro ao balé, através da criação dos solos e um dos *pas de deux* dos personagens principais realizados por Frederick Ashton, conforme anteriormente comentamos.

Os cenários e figurinos da obra em sua *première*, foram desenvolvidos por José Varona e sua assistente de cenografia Mary Duzak Varona. O cenógrafo e figurinista era considerado, no período, um dos profissionais mais destacados do setor, possuindo em seu currículo trabalhos bastante elogiados para a Ópera de Paris e entre os principais teatros norte-americanos. A iluminação fora criada por Richard Nelson e a direção musical e regência, realizadas pelo maestro Henrique Morelembaum, que auxiliou Dalal Achcar, na organização da partitura que chegou desordenada e em grande volume.

[...] E a música, a partitura chegou, um volume enorme; com várias partes, que eu nessa altura, não entendia nada, por que era tudo para orquestra. Mandaram um pacote, paguei e chamei o Maestro Morelembaum. – Maestro, me ajuda aqui...eu tenho a gravação, mas eu não posso fazer um balé para o Theatro Municipal com música gravada. Eu quero fazer, e eu não posso fazer um balé para Margot Fonteyn, com música gravada. [...] Então, eu vim para o Brasil, e o Maestro Morelembaum, com a maior paciência do mundo, conseguiu montar as partituras na ordem que eu tinha... eu coloquei a música mais ou menos na ordem da gravação, com algumas pequenas mudanças, para fazer momentos mais teatrais da Dança. (ACHCAR, 2022)

A solista soprano que interpretou a letra-poema de Dora Vasconcellos na estreia, foi Maria Lúcia Godoy ao lado do Coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, preparado pelo Maestro Nelson Nilo Hack. (ASSOCIAÇÃO, 1975)

Citando os personagens pertencentes ao balé ‘*A Floresta Amazônica*’ na ordem como se encontram mencionados no programa da estreia temos: Chefe Índio interpretado por Alain Leroy; o Feiticeiro, interpretado por Luis Carlos Cavalcanti; Índios ; Índias ; Natureza onde estão presentes os personagens: Pássaro da Floresta: Christine Stevens; Pássaro Planta: Celeste Lima; Passarinhos: Judith Montenegro e Teresa Cristina Perera; Borboletas: Angela Ayres,

¹⁰⁴ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Maria Clara Fonseca e Holly Price; Plantas Exóticas: Ana Maria Campos, Alycia Fonseca, Fatima Lima e Ana Maria Jansen; Flores;¹⁰⁵ Ninfas: Helena Lobato, Maria Luisa Noronha, Cláudia Araújo, Ana Lúcia de Carvalho, Ana Elisa Ferraiolo e Nilsen Jorge; “Ela” ou Deusa, interpretado por Margot Fonteyn e o Homem branco interpretado por David Wall. (ASSOCIAÇÃO, 1975)

É importante mencionarmos que após a estreia do balé, em 17 de agosto de 1975 no “1º Festival de Inverno de Dança”, o balé foi rerepresentado inúmeras vezes. A obra retorna ao palco do Theatro Municipal em 1985, acrescido em sua abertura de cenas do premiado documentário realizado pelo Conselheiro Raul de Smandeck sobre as riquezas e belezas naturais da Amazônia. Em 1990, o balé é rerepresentado na cidade de Manaus em virtude da reinauguração do Teatro Amazonas (RIANI, 2000). Posteriormente, é levado à cena no ano de 1992, sendo um evento oficial da Conferência das Nações Unidas sobre o meio-ambiente e desenvolvimento Rio/92, e mais tarde no ano 2000, houve todo um conjunto de iniciativas por parte de Dalal Achcar e de toda a sua assessoria de produção, incluindo Sonja Figueiredo, para realização de um “novo balé” na verdade uma “remontagem da obra”, incluindo, suprimindo, reorganizando, recortando e tecendo um novo olhar sobre ela e seus elementos intrínsecos. Neste processo de remontagem, são inseridos diversos novos elementos, que serão descritos a seguir. A remontagem de ‘*Floresta 2000*’, realizou-se em comemoração aos “500 anos do Brasil”, homenageando Heitor Villa-Lobos, nosso compositor maior, assim como pelas circunstâncias da passagem do século XX para o XXI. (BALLET... 2000; FIGUEIREDO, 2022)

Após esta remontagem feita no ano 2000, houveram algumas reapresentações da obra no ano de 2009 em uma turnê. De acordo com Sonja Figueiredo, produtora artística do balé e que ocupava diversas funções dentro do Theatro Municipal incluindo a de coordenadora do corpo de baile, e Éric Frédéric, o *maître* de balé de origem belga, que realizou sua remontagem neste ano, o trabalho foi conduzido por Maria Luisa Noronha, a remontadora da obra até então.

Na turnê de ‘*Floresta*’ que ocorreu no ano de 2009, segundo entrevista cedida à nós no dia 01 de junho de 2022, Sonja Figueiredo estava como diretora operacional do Theatro Municipal e fora chamada para assumir esta função em 2008, quando o Theatro foi fechado para obras de restauração. A temporada que foi criada posteriormente, previa apresentações do balé em outros espaços do Rio de Janeiro e também no interior do estado. Estas apresentações foram realizadas com o coro, a orquestra e o corpo de baile.

¹⁰⁵ Flores: Iracema Almeida, Maria Cristina Araújo, Andrea Hammers, Veronica Hammers, Aniela Jordan, Eliane Montenegro, Stella Oliveira e Marta Vidal.

Em 2009, a direção do Theatro Municipal pretendia inserir o balé ‘*A Floresta Amazônica*’ na programação das celebrações do seu “centenário”, porém quando se percebeu que as obras de restauro não iriam se concluir, e que a obra não poderia ser apresentada no palco, decidiu-se inseri-lo em uma turnê, que viajaria para outras capitais brasileiras. Nesta viagem, as apresentações não puderam ser realizadas com a presença dos músicos da orquestra e do coro, mas com música mecânica, devido à grande infraestrutura que seria necessária para deslocar tantos profissionais. As apresentações da turnê 2009 foram realizadas nas cidades de Recife, Salvador e Belo Horizonte, nos teatros “Guararapes”, “Teatro Castro Alves” e “Palácio das Artes” respectivamente.

2.1.1 – As vozes como inspiração para o movimento

Podemos afirmar que, de acordo com Dalal Achcar, a música composta por Heitor Villa-Lobos: *Floresta do Amazonas*, utilizada para a criação do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, foi sem dúvida a inspiração principal para a sua coreografia, assim como as vozes dos poemas musicados, criados por Dora Vasconcellos.

Dentro do poema sinfônico¹⁰⁶ “*Floresta do Amazonas*”, composto por Heitor Villa-Lobos, há a presença de quatro poemas, que foram elaborados pela poetisa brasileira Dora Vasconcellos¹⁰⁷ (Figura 63). A presença da Música se faz notória além da parte instrumental, com a utilização das vozes dos diversos artistas que contribuíram para a artisticidade e ambientação deste balé. As quatro canções elaboradas por Dora Vasconcellos nomeiam-se como: *Veleiros*, *Cair da tarde*, *Canção de Amor* e *Melodia Sentimental*. A partitura toda foi criada para grande orquestra, coro masculino e voz feminina solista, e passou a ser considerada um poema sinfônico.

¹⁰⁶Poema Sinfônico: trata-se de uma obra orquestral, geralmente produzida em um único movimento. Comumente é baseada em um tema extramusical, podendo ser inspirada na Literatura, nas Artes Visuais, em uma paisagem, um lugar e até em ideias filosóficas. Embora o Poema Sinfônico seja classificado como uma forma essencialmente romântica, outras tentativas de representação de imagens através dos sons permeiam a História da Música desde o Renascimento. Um exemplo que podemos considerar como um dos antecessores do poema sinfônico são *As Quatro Estações* de Vivaldi. Disponível em <<https://classicosdosclassicos.mus.br/o-poema-sinfonico/>> Acesso em: 19 fev 2023.

¹⁰⁷Dora Vasconcellos: (Rio de Janeiro 1911 – Trinidad e Tobago 1973) poetisa e criadora das letras-poema do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar de 1975. Certamente foi uma das pioneiras no serviço diplomático brasileiro. No seu primeiro período de permanência nos Estados Unidos, iniciou uma estreita amizade com Heitor Villa-Lobos realizando parcerias com o compositor em sua suíte sinfônica *A Floresta do Amazonas*, em 1958. Em Nova Iorque, como cônsul geral, foi uma das incentivadoras da Bossa Nova nos Estados Unidos, atuado diretamente na apresentação de João Gilberto no Carnegie Hall em 1962. Dora deixou três obras publicadas: “O grande caminho do Branco”, “Palavra sem Eco” e “Surdina do Contemplado.” Disponível em <http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/brasil/dora_vasconellos.html> Acesso em: 19 fev 2023.

Há uma relação que se percebe no uso das vozes, diretamente conectada à coreografia de determinados personagens do balé. Como exemplo desta relação, baseada no tipo de voz associada ao personagem, percebemos que o coro de vozes masculinas está presente sempre que estão em cena os índios, o chefe da tribo ou o feiticeiro, representando o que podem ser os cantos dos próprios índios, já a voz da soprano se faz presente quando o casal de enamorados está no palco, em seus vários *pas de deux* e nas aparições da Deusa e de suas ninfas, podendo construir certa analogia entre o tipo de voz masculina em coro ou feminina solo com os personagens respectivos, sendo as vozes um fator de referência para suas características interpretativas e qualidades de movimento.

Figura 63 - Dora Vasconcellos poetisa criadora das canções-poema de *A Floresta do Amazonas*



Fonte¹⁰⁸: Miranda, A. [s.d.]

Na estreia do balé em 1975, a interpretação dos poemas ficou à cargo da soprano Maria Lúcia Godoy (Figura 64), e os poemas auxiliaram na poeticidade e no lirismo da obra podendo contribuir diretamente para a interpretação dos bailarinos, pois compreendendo o canto lírico como uma inspiração, o som das vozes interfere no corpo dos bailarinos por meio de sua sensibilidade. O canto, assim como os poemas musicados, tornou-se material para o desenvolvimento da expressividade por meio da interpretação corporal e facial dos artistas. Em um dos programas, há uma menção por parte da soprano que diz: “sua voz está sendo representada pelo corpo dos bailarinos em cena”; neste caso, o uso da voz pôde ser inspiração para a elaboração e para a interpretação da coreografia.

O título da reportagem publicada em 1975 nos traz: “A emoção da voz traduzida para o campo visual” e, nas palavras da soprano, percebemos como ela enxerga a tradução de sua voz no campo do movimento. “Minha voz vai fazer *doublé* no corpo de Margot Fonteyn, flutuando no meio da riqueza da selva amazônica. É uma emoção diferente ver o som que a gente emite ser interpretado fisicamente. Aliás, sempre achei que o ideal é cantar e dançar. ” (O GLOBO, 1975, p. 29)

Figura 64 – Capa do LP *Floresta do Amazonas* Solista Maria Lúcia Godoy



¹⁰⁸ Disponível em <<http://www.antoniomiranda.com.br>> Acesso em: 06 out 2022.

Fonte¹⁰⁹: Produto.mercadolivre, 1988.

Figura 65 – Maria Lúcia Godoy Soprano solista da estreia de ‘A Floresta Amazônica’ 1975



Fonte¹¹⁰: Letras, 1975.

Maria Lúcia Godoy, comenta que teve dificuldades em interpretar a partitura de Villa-Lobos. Fascinada pela obra, começou interpretando, segundo ela, sua máxima expressão, as Bachianas nº5. Comenta também que acredita que venceu a partitura mais pelo fascínio, do que pela sua própria capacidade.

Considerada pela crítica especializada como uma das maiores intérpretes de Villa-Lobos, Maria Lúcia Godoy realizou a primeira audição mundial completa e pública da Floresta Amazônica em 1971, no Teatro Municipal. Em janeiro deste ano inaugurou o Teatro de Manaus com esta peça e cantou-a mais cinco vezes, só na capital amazônica. (O GLOBO, 1975, p. 29)

Segundo a reportagem em “O Globo” de 1975, “Floresta Amazônica” é vocalmente muito bem escrito, e os quatro poemas musicados revelam grande riqueza imaginativa por parte do compositor. “A descrição da selva amazônica é perfeita e no meio de toda esta riqueza flutua a voz da soprano.” (O GLOBO, 1975, p. 29)

¹⁰⁹ Disponível em <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-3441661081-cd-maria-lucia-godoy-villa-lobos-floresta-do-amazonas-raro-_JM#redirectedFromParent> Acesso em: 20 out 2023.

¹¹⁰ Disponível em <<https://www.letras.mus.br/maria-lucia-godoy/discografia/o-canto-da-amazonia-1969/>> Acesso em: 15 out 2022.

Na reapresentação da obra em 1985, que ocorreu em um evento no Theatro Municipal, nominado de 1º Festival Internacional de Dança¹¹¹, as sopranos que interpretaram o balé foram Maria Lúcia Godoy e Viviane Farias (THEATRO... 1985). Em 1992 o balé é reapresentado tendo como sopranos solistas, Maria Lúcia Godoy estando presente desde a estreia, e Ruth Staerke (BALLET... 1992). Já na remontagem do ano 2000, o balé traz como sopranos Laura de Souza e Flávia Fernandes. (BALLET... 2000), que interpretaram os poemas cantados: Canção de Amor e Melodia Sentimental. Dois dos poemas de Dora Vasconcellos, intitulados Veleiros e Cair da Tarde são retirados nesta remontagem¹¹², assim como seus *pas de deux*, portanto, tanto na parte vocal quanto na coreográfica houveram algumas supressões. É imprescindível mencionarmos que, em 1985, o poema cantado Veleiros, assim como seu respectivo *pas de deux*, aparece no primeiro ato e os três outros *pas de deux* no segundo, sendo primeiramente Cair da tarde, logo depois Canção de Amor ou “Tarde Azul” e por último Melodia Sentimental. No ano 2000, diante de todas as atualizações, o poema Canção de Amor e seu respectivo *pas de deux* foi inserido mais no início do balé, e Melodia Sentimental, como esteve situado desde a estreia, mais próximo do final. Salienta-se que, na versão em DVD do ano 2000, não conseguimos apreender ao certo se o balé teve um intervalo entre o primeiro e o segundo ato; observamos apenas que houveram os aplausos, mas que possivelmente por um corte de edição logo em seguida dá-se início ao segundo ato.

2.2 - Análise dos Personagens

Desenvolver-se-á uma análise de alguns personagens do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, articulando-os com as informações perscrutadas nas entrevistas concedidas por artistas que em algum momento de suas carreiras artísticas interpretaram um ou mais personagens nesta obra, sua produtora artística e um dos remontadores. Os personagens contemplados nesta análise

¹¹¹ 1º Festival Internacional de Dança: Ocorrido no ano de 1985, sob a direção de Dalal Achcar e com planejamento e realização da Aulus promoções, o Festival foi promovido com beneficiamento de órgãos públicos juntamente com a iniciativa privada. Este evento incluiu 06 companhias nacionais e internacionais, que encenaram 38 espetáculos com 13 programas diferentes, alguns exclusivos com estreias nacionais e latino-americanas, revelando várias expressões da Dança. Entre as companhias participantes estavam: Corpo de Baile, orquestra e coro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Ballet de Stuttgart, o Grupo de Dança San Martín, Ballet Stagium, Grupo Corpo, e o *Nikolai's Dance Theatre*. (THEATRO... 1985)

¹¹² Em se tratando da retirada dos poemas de Dora Vasconcelos intitulados Veleiros e Cair da Tarde, que embalavam dois dos *pas de deux* que aparecem na versão de 1985, observamos nos dois DVD's que tivemos acesso, referentes a montagem realizada no ano 2000, com Ana Botafogo e Marcelo Misailidis e Bettina Dalcanalle e Lienz Chang como papéis principais, que estes dois *pas de deux* não se fizeram presentes na constituição do balé. Entretanto, obtivemos a informação de Dalal Achcar que os quatro *pas de deux* foram mantidos em ‘Floresta 2000’. A compreender aqui uma discordância entre coreógrafa e pesquisador no entendimento na análise dos DVD's consultados.

foram os que conseguimos por meio dos relatos obtidos nas entrevistas: a Deusa, o Homem branco, o Gavião real, Ninfas da floresta e Passarinhos. Foram entrevistadas as primeiras bailarinas: Nora Esteves, Ana Botafogo e Márcia Jaqueline, pertencentes a três gerações diferentes, o primeiro bailarino Marcelo Misailidis, e as solistas Renata Versiani e Elisa Baeta, que atualmente é responsável pelo acervo documental do balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sonja Figueiredo produtora artística e Éric Frédéric remontador da obra em 2009, contribuíram também para o entendimento do trabalho coreográfico e de seus personagens.

ELA, DEUSA, OU DEUSA DA FLORESTA

Figura 66 – Bettina Dalcanalle 2000



Fonte¹¹³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Para iniciarmos os procedimentos analíticos dos personagens do balé, nosso olhar dirigiu-se para o personagem principal da obra ‘*A Floresta Amazônica*’ nomeado como Ela, Deusa, ou Deusa da floresta (Figura 65). Atentemos para os relatos conseguidos por intermédio de entrevistas semiestruturadas, que nos forneceram um arcabouço de conhecimentos e narrativas

de vivências suficientes para compreendermos, como se deu seu processo criacional, assim como as fontes de inspiração utilizadas por Dalal Achcar para a composição coreográfica e interpretativa do personagem.

Sabemos, por meio da entrevista realizada com a coreógrafa em 30 maio de 2022, e dos programas das diferentes montagens, que quando Dalal Achcar teve a oportunidade de assistir em Londres ao balé *Ondine*, em 1960, observou os personagens das ninfas das águas, presentes nesta obra, e imaginou para criação de seu balé, ninfas, não do mar, mas na floresta. Na ocasião das entrevistas, questionamos às três primeiras bailarinas se elas haviam tido alguma referência do balé *Ondine*, ou se o haviam assistido, e as respostas foram diferentes dentre as três. Ana Botafogo declarou:

Na realidade, eu tenho imagens que eu via de fotografia; nunca vi *Ondine* toda dançado, mas eu vi imagens de fotografias de *Ondine* que a gente... eu lembrava que isso era muito Margot Fonteyn, muito essa delicadeza, que eu acho que Dalal queria na Deusa. Mas na época, eu não me lembro exatamente de ter usado, é *Ondine* como uma referência, talvez tempos mais tarde, ou talvez até depois mesmo de eu já ter aprendido o balé, saber e fazer essa conexão com *Ondine*, por que eu acho que tem toda uma atmosfera de *Ondine* sim, na Deusa. (BOTAFOGO, 2022)

Nora Esteves, que dançou a sua primeira montagem de ‘*Floresta*’ em 1985, ao ser indagada sobre possíveis referências que pudessem ter sido fornecidas a ela, advindas do balé *Ondine*, para a elaboração interpretativa e estética do personagem da Deusa, mencionou não se recordar, se fora comentado algo sobre a obra, mas comentou que Dalal Achcar sabia muito bem o que queria para o personagem, explicitando todos os detalhes no processo de criação.

Márcia Jaqueline, comentou que, durante o processo de montagem, Achcar nunca deixou de fornecer todas as informações e detalhes pertencentes ao personagem, então as bailarinas que estavam em processo foram informadas que a inspiração era proveniente de *Ondine*, mas relatou não ter tido acesso a vídeos da obra.

¹¹³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Ainda em se tratando das influências de *Ondine* sobre ‘*Floresta*’, quando questionamos a Éric Frédéric o *maître* de balé do Theatro Municipal, que realizou a montagem de 2009, se ele havia assistido ao balé, ele relatou que sabia da existência da obra, mas que não a havia assistido. O remontador explicou, que imaginava que a movimentação das ondines fosse lenta, por serem seres vivos do universo aquático, e que as ninfas da floresta tinham esta qualidade. Quando cada ninfa se comunica uma com a outra, por exemplo, elas se comunicam com um gestual muito lento, muito delicado. “Quase você bota a floresta embaixo d’água.” (FRÉDÉRIC, 2022)

Faz-se relevante mencionarmos, que este balé é possivelmente uma das “raízes antigas”, as quais deram forma e expressividade ao personagem da Deusa e seu séquito de ninfas da floresta. Este aspecto da derivação do personagem da Deusa e das ninfas advirem de *Ondine* será aprofundado mais à frente quando se analisa a possibilidade do uso do procedimento analítico nominado *pathosformeln* de Warburg (2010) apud Teixeira (2010).

Em entrevista com a 1ª bailarina Ana Botafogo¹¹⁴, em 31 de maio de 2022, obtivemos a explicação de que, na primeira vez em que ela foi interpretar o personagem da Deusa, o balé já havia sido montado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1975 em sua estreia mundial, em 1985 e em 1990 em Manaus na reinauguração do Teatro Amazonas. Botafogo possivelmente o interpretou primeiramente na temporada de 1992, de acordo com o programa. Segundo Botafogo (2022), Dalal Achcar destinou a ela toda a atenção ao realizar a montagem, pelo fato de ela ser “novata” no personagem. Inquirimos a Ana Botafogo, se Achcar havia fornecido a ela, alguma referência, proveniente de algum balé clássico de repertório, obras de arte do passado, imagens, fotografias ou vídeos para utilizar como inspiração para interpretar o personagem da Deusa.

Neste caso utilizamos a pergunta para hipotetizar o possível uso de uma fórmula de emoção ou ‘*pathosformeln*’, por intermédio de uma “raiz antiga”¹¹⁵. Ana Botafogo mencionou que a coreógrafa não lhe mostrou nenhum vídeo de outro balé, mas que falou com muito carinho de Margot Fonteyn, que havia sido uma grande inspiração para ela e para criação deste

¹¹⁴ Ana Botafogo: Iniciou seus estudos em Dança ainda pequena em sua cidade de nascimento. Na Europa estudou na Academia *Goubé* na Sala *Pleyel* em Paris e na Academia Internacional de Dança Rossella Hightower em Cannes, ambas na França, e na Inglaterra no *Dance Center Covent Garden*. Suas performances no exterior incluem participações em festivais em Lausanne (Suíça), Veneza (Itália), Havana (Cuba) e na Gala Iberoamericana de La Danza, representando o Brasil, no espetáculo dirigido por Alicia Alonso, em Madrid (Espanha), realizado em comemoração aos 500 Anos do Descobrimento das Américas. De volta ao Brasil, no final da década de 70, a bailarina ainda muito jovem, foi nomeada Bailarina Principal do Teatro Guaíra (Curitiba-PR). Primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1981, quando foi aprovada por meio de concurso público. Entre os balés interpretados por ela está ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar.

¹¹⁵Raiz antiga: De acordo com Ginzburg (2014), o termo raiz antiga, se trata de uma obra de arte do passado, que possa ter sido utilizada como referência ou inspiração para criação de uma nova obra de arte. (GINZBURG, 2014)

personagem e dos *pas de deux* criados para ele. Dalal Achcar forneceu-lhe fotos na época, e Botafogo mencionou, que não chegou a ver vídeos, disse também, que mais tarde teve acesso a pequenos trechos. “Era uma época em que não tínhamos acesso a tantas imagens, assim disponíveis” (BOTAFOGO, 2022).

Botafogo (2022) nos trouxe a informação de que Dalal Achcar, sobretudo, apreciava a maneira como Margot se posicionava, e chamava a atenção para os *épaulements*¹¹⁶ o posicionamento da cabeça *port de tête*, e do pescoço.

Quando transmitimos a Ana Botafogo a existência do conceito de fórmulas de emoções criado por Warburg (2010) apud Teixeira (2010), hipoteticamente utilizado como inspiração para a criação de um novo personagem, ou uma nova obra de arte, fazendo uso de “raízes antigas”, Ana Botafogo expôs:

[...] Eu acho que isso que você diz, se é que eu estou entendendo certo, faz muito sentido, porque, agora só nesse momento de eu te falar sobre isso, eu já tive toda uma sensação, e a imagem de fotos que eu me lembro de Margot, se eram de ‘*Floresta*’ ou não, mas fotos importantes da postura de uma bailarina, ou de uma bailarina “Deusa da floresta” ou de uma bailarina como ela era tida “com linhas perfeitas”, “proporções perfeitas” e que era o que Dalal Achcar tanto admirava nela. [...] (BOTAFOGO, 2022)

A Deusa, de acordo com o relato de Botafogo (2022), é o tipo de personagem em que cada primeira bailarina pode criar a sua, seguindo determinadas regras, mas tendo a liberdade de colocar a sua interpretação e nuances pessoais. Em consonância com os relatos de Nora Esteves, no processo de montagem da obra, Achcar desenvolvia um contato muito estreito com os bailarinos, explicitando o que ela queria, e os bailarinos procuravam atendê-la, buscando aquilo que a coreógrafa estava solicitando. Nora Esteves contribuiu com suas percepções afirmando que as características principais para ela, neste personagem, eram: a feminilidade muito grande, tanto nas ninfas, quanto na Deusa; algo muito delicado e sutil. (ESTEVES, 2022)

Márcia Jaqueline, apontou que a maior referência utilizada por Dalal Achcar para que ela compreendesse a interpretação do personagem foi a bailarina Margot Fonteyn. Jaqueline

¹¹⁶*Épaulement*: Termo francês que no uso da técnica do balé clássico pode significar mudança de ombros, ou mudança de posicionamento dos ombros, ou ainda, colocação dos ombros. Terminologia usada para indicar um movimento do tronco da cintura para cima, trazendo um ombro para a frente e o outro para trás com a cabeça virada ou inclinada sobre o ombro da frente. As duas posições fundamentais de *épaulement* são *croisé* ou *effacé*. Quando o *épaulement* é usado, a posição da cabeça depende da posição dos ombros e a posição dos ombros depende da posição das pernas. Os *épaulements* dão o toque artístico final a cada movimento e são uma característica do estilo clássico moderno em comparação com o antigo estilo francês, que possuía poucos *épaulements*. (GRANT, 1982, tradução nossa)

(2022) relatou que haviam várias poses do balé, posições de braços, *arabesques* e que Achcar levava fotografias para que pudessem observar, entre outros detalhes, a altura das pernas, pois o uso de pernas muito altas não se encaixava na proposta coreográfica desta obra. Márcia Jaqueline narrou que uma das “poses emblemáticas deste balé”, é um terceiro *arabesque da Escola Francesa*, porém com os cotovelos arredondados e as palmas das mãos voltadas para cima, e Achcar dizia que: a linha dos braços deveria estar alinhada com o *arabesque*, um pouco mais baixo e o olhar dirigido para cima. A bailarina comentou também que foi muito importante ter estas referências, para não descaracterizar a obra e para entender onde a proposta de movimentos queria chegar. Tendo a doçura, a bondade e a aceitação como norteadores interpretativos principais, Jaqueline (2022) expressou também a importância de ter uma pessoa real, neste caso a bailarina Ana Botafogo, que havia dançado a personagem para compreender o sentimento e as emoções que deveriam ser transmitidas.

“Principalmente, artisticamente né? O balé a gente faz desde pequena, sabe fazer o *tendu*, o *jeté*, a pirueta, mas transformar isso em Arte, numa história! Então, foi muito importante, ter uma pessoa que já havia dançado.” (JAQUELINE, 2022)

Aqui, Márcia Jaqueline reforçou a importância de ter a oportunidade de poder observar a atuação técnica e a interpretação artística do personagem da Deusa, no corpo de outra bailarina, neste caso Ana Botafogo, e comentou que Botafogo sempre foi muito solícita com ela e uma referência para interpretação do personagem.

Fazendo alusão à qualidade interpretativa e de movimento do personagem, Ana Botafogo comentou que Dalal Achcar sabia com propriedade aquilo que queria, e aquilo que não queria, podendo orientá-las com relação à expressividade. Para a bailarina, a Deusa, tem toda uma delicadeza, toda uma sensação de um ser quase que espiritual da floresta, e que todos admiravam, mas trazendo uma certa humanidade, que é justamente o amor que surge pelo personagem do Homem branco, que se perde em meio à mata. Existe, portanto, uma dualidade entre espírito da floresta e o seu lado humano. Segundo Botafogo (2022), a delicadeza foi a característica que Dalal Achcar mais queria para o papel, um ser que flutuava em meio à natureza e aos elementos que ali surgiam. Neste quesito, Nora Esteves, que o interpretou em 1985, e Ana Botafogo entram em sintonia de opiniões, o que denota uma clareza por parte de Achcar nas orientações artístico-interpretativas feitas para as artistas. A terceira bailarina entrevistada, e inclusive a mais jovem dentre as três gerações questionadas, conduziu sua fala trazendo a característica da doçura neste personagem.

“O legal deste personagem é ela ser doce, e não ter esta coisa, um pouco até utilizando de hoje em dia, esta coisa da discriminação. Aquela coisa de você estar em um lugar, vir uma pessoa diferente e você não discriminá-la. Neste caso, ela se apaixona pelo homem branco, e que todos os índios estão contra, porque são os que fazem o mal à floresta, o mal aos índios. E ela tem esta doçura de se apaixonar e entender que ele não está ali para aquele mal.” (JAQUELINE, 2022)

O depoimento da bailarina Márcia Jaqueline, traz inclusive um contexto mais atualizado da visão do personagem. Esta questão que ela aborda de um olhar inclusivo para o personagem do Homem branco por parte da Deusa, não foi comentado pelas outras bailarinas e carrega consigo um ponto de vista, mais condizente com a realidade social vivida pela sociedade brasileira e mundial hoje, no que diz respeito à tentativa de conquistar igualdade e respeito a todas as etnias, povos e diferenças presentes e pertencentes à sociedade.

Revelando possíveis conexões entre a Música e o personagem, de acordo com Ana Botafogo, a música atrelada ao personagem era repleta de sons de cachoeira, de água, de aves, o que a tornavam ainda mais pertencente ao universo da floresta.

Quando questionado a Ana Botafogo em relação à possibilidade do personagem da Deusa da floresta possuir talvez características mais indígenas, a bailarina trouxe seu ponto de vista, dizendo que, justamente os indígenas deviam admirá-la e venerá-la pelo fato de ser diferente deles, por ser delicada, suave e ser compreendida por eles como uma divindade da floresta. Nora Esteves comentou, que não necessariamente a Deusa deveria ter características indígenas, mas que o fato dos índios a venerarem era justamente por apresentar aspecto e características diversas das deles. Márcia Jaqueline atrelou sua opinião à qualidade de movimento e, portanto, coreográfica para responder a esta questão; a leveza do personagem da Deusa e das ninfas faz um contraponto com a movimentação dos índios que é bem marcada e cita como exemplo o personagem do cacique, que se apresenta com características bastante fortes em sua movimentação.

Como uma elucubração de Ana Botafogo, abordando suas percepções acerca da interpretação do personagem da Deusa da floresta trazemos as palavras da bailarina, referindo-se às suas experiências neste balé: “*‘A Floresta’* foi um balé que me enlevava, a um patamar de felicidade, de delicadeza, de tentar encontrar através da Arte da Dança aquele momento de êxtase para transmitir ao público. “Os dois *pas de deux* eram só delicadeza, encontro, pureza” (BOTAFOGO, 2022), a não ser em um momento em que os enamorados se sentavam juntos no chão e se olhavam frente à frente, talvez este seja um dos momentos que revele mais o amor carnal entre homem e mulher neste balé.

Abordando a trajetória interpretativa de Nora Esteves no personagem, como curiosidades, a bailarina nos trouxe a informação de que Dalal Achcar montou um *pas de deux* para a Deusa e o Homem Branco no 1º Ato do balé, e que este feito foi uma novidade na montagem de 1985. Sabemos que a obra coreográfica foi ampliada para dois atos, justamente neste ano, de acordo com o programa.

Esteves (2022) também narrou, o fato de ter dançado, dois *pas de deux* em diversas viagens pelo Brasil, tanto o de Frederick Ashton que está situado no segundo ato, quanto o coreografado por Dalal, intitulado Canção de Amor ou “Tarde Azul”, inclusive interpretando-o no Festival Internacional de Balé de Havana. Ana Botafogo também mencionou sua atuação nos *pas de deux* em diversas viagens, incluindo um congresso na Venezuela presidido por Margot Fonteyn, e Márcia Jaqueline citou ter interpretado a obra, desde a infância, quando estava na Escola Maria Olenewa, dançando o personagem de uma indiazinha criança, e depois anos mais tarde, já integrante da companhia, pôde interpretar a Borboleta real, ninfas e por último a Deusa, percorrendo toda uma trajetória de crescimento técnico e artístico como intérprete desta obra.

Dando continuidade à análise dos personagens, traremos agora as contribuições do *maître* de balé belga, Éric Frédéric, que foi quem se tornou o remontador do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ a partir da turnê de 2009, com todo o direcionamento dado por Maria Luísa Noronha, referindo-se à complexidade das orientações e coordenadas dadas especificamente para os personagens da Deusa e das Ninfas da floresta.

De acordo com Éric Frédéric, com relação à Deusa, inicialmente houve um cuidado que foi necessário ter, especialmente nos *pas de deux*, de explicar às intérpretes a qualidade suave que deveriam expressar, e detalhes referentes à altura das pernas, pois segundo o remontador, não se trata de um balé com pernas altas “virtuosismo de grandes extensões”, mas uma obra com um trabalho de pernas com menor amplitude e que também possui a sua beleza.

“No balé da Dalal, sempre ela fala: Eu não quero a perna lá, quando pá, se joga assim. Você tem que colocar a perna...A perna tem que ser uma continuação do corpo, do movimento.” (FRÉDÉRIC, 2022)

Quando abordou os personagens das Ninfas da floresta que estão muito conectados ao personagem da Deusa, como um séquito da divindade, Frédéric afirmou que para ele, se trata da parte mais complexa de se transmitir, especialmente em termos de qualidade técnica e artística. As Ninfas são algo muito delicado, segundo o remontador.

É, os trechos que tinha que ter muito cuidado, e que tinha mais dificuldade, foi o das ninfas. Acho que são... é, uma coisa um pouquinho mais delicada;

mais complicado no sentido de dar o sentimento correto, e as ligações, a técnica, sem ser uma técnica violenta. Tem que ser, flutuante, um negócio quase aquático, um negócio suave. Sempre, sempre quando você tem balé que tem isso, sempre é muito complicado porque você tem que segurar o bailarino, de uma maneira a fazer entender que tem que ser suave; as chegadas dos saltos e tudo. Tem que chegar suavemente no placo. As entradas não podem ter som! [...] (FRÉDÉRIC, 2022)

Traçando um comparativo com outro balé de repertório, Éric Frédéric trouxe um exemplo, com um momento em que ele estava ensaiando o primeiro ato do balé O Quebra Nozes, o Reino das Neves e mencionou ter dito às bailarinas: “Vocês são neve, vocês não são pedra, que cai no chão” (FRÉDÉRIC, 2022). Foi uma aprendizagem para elas, para aprenderem a caminhar sem som, e é assim até hoje.

Tais orientações dadas às bailarinas quando ensaiava o Reino das Neves, foram as mesmas fornecidas às ninfas. Estas minúcias acrescentadas aqui, nos auxiliam na visão analítica destes personagens, compreendendo com mais acuidade suas características em termos de qualidade de movimento, expressividade e estética.

HOMEM BRANCO

Para que compreendêssemos com mais profundidade o processo de criação e interpretação do personagem do Homem branco (Figura 66), o artista entrevistado foi o primeiro bailarino Marcelo Misailidis.

Figura 67 – Homem branco 2000



Fonte¹¹⁷: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Misailidis dividiu conosco, algumas ideias, refletindo sobre o que, e como seria esta figura do Homem branco inserido no enredo do balé ‘A Floresta Amazônica’. Segundo Misailidis (2022), o personagem estava estruturado em um contexto muito realista, do que seria a possibilidade de um homem branco civilizado estar perdido em meio a uma floresta. Havia contornos, que ficavam muito claros, no que diz respeito ao que representa um estrangeiro dentro da mata. O 1º bailarino compartilhou a percepção de que ao adentrar a mata, o personagem é de certa forma desnudado do universo civilizado, desconstruído dos arquétipos de sociedade, indo de encontro a um processo de autodescoberta. Ao encontrar a figura mítica da Deusa, talvez encontrasse ou projetasse nela o grande fascínio que é a própria floresta amazônica.

Para Marcelo Misailidis, no processo de análise de um personagem, quando se traça uma comparação entre diferentes montagens de uma obra, ou de um personagem, deve-se atentar para as mudanças que ocorrem entre uma geração e outra de bailarinos. Há diferenças estruturais que podem ocorrer, por exemplo, no desenvolvimento técnico de determinada geração. Uma pode possuir um desenvolvimento artístico um pouco maior, devido à forma como foi lapidada, o formato dos corpos muscularmente foram se transformando com as mudanças e atualizações na forma de aplicação da Técnica do Balé Clássico e das demais aulas com as quais os artistas se desenvolvem, e às vezes até mesmo o estilo de alimentação de uma determinada época interfere na conformação física destes corpos.

O bailarino relatou que na interpretação de seu personagem, teve com Ana Botafogo, uma parceria bastante longa dançando este balé, e que ocorreram entre eles afinidades de *timing* e parceria que se deram viajando muito pelo Brasil. Dançou também com Bettina Dalcanalle, na reinauguração do Teatro Amazonas, na cidade de Manaus em 1990.

Uma das particularidades que Misailidis compartilhou conosco, foi o fato de ter observado a interpretação de Lázaro Carreño, bailarino do Balé Nacional de Cuba, na montagem de 1985, e o de ter visto o Homem branco interpretado por um bailarino russo, que dividiu com ele a temporada de 1990. Ambos os bailarinos traziam, de acordo com o intérprete, informações pautadas no imaginário no qual eles viviam “aquela figura meio heroica”, mas conclui, ao longo de sua trajetória interpretativa, que o personagem do Homem branco não traz consigo nada de heroico, mas ao contrário. O Homem branco acaba percebendo que ele é um invasor deste processo e que quando ele vislumbra, de uma certa maneira, a beleza daquele

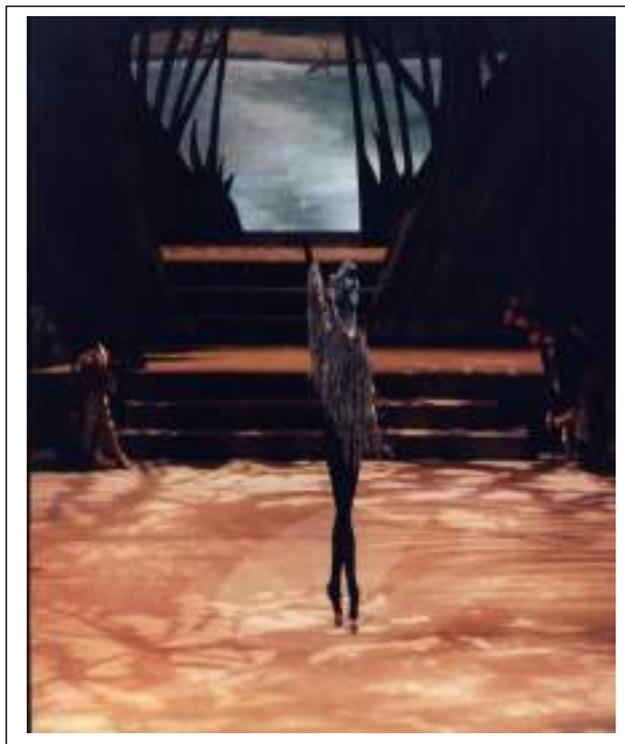
¹¹⁷ Acervo CEDOC/FTMRJ.

lugar, ele materializa a beleza da floresta naquela ninfa. Para Misailidis (2022), a partir daí o personagem começa a ganhar um contexto mais humanizado, percebendo sua humildade diante da grandeza da floresta amazônica.

Questionando à Marcelo Misailidis se houveram adaptações ou modificações coreográficas em seu personagem, em virtude dos diferentes elencos, o bailarino se posiciona dizendo:

Sempre há alguma questão de uma adaptação, no sentido de você potencializar a questão da fluência do intérprete, seja em questões técnicas, ou seja, as vezes numa questão dramática que ele precise lidar melhor com aquele personagem. Mas vamos pensar o seguinte: as adaptações quando a gente fala, não é da obra. A obra permanece inalterada, porque a estrutura não é modificada da peça, em absolutamente nada. Quando a gente fala de uma questão é assim: porque como toda a obra, quando ela é viva; ela sempre que recebe, de uma certa forma, um novo corpo, habita um novo espaço, né? Ela se transforma de alguma forma. Ela se transforma com relação ao tempo em que ela está sendo remontada, revisitada, né? Então sempre há algum pequeno impacto com relação a isso, e neste aspecto sempre tem que haver uma adaptação na forma de como comunicar aquilo, mas não que a obra esteja sendo alterada. (MISAILIDIS, 2022)

Para Misailidis, a reavaliação de uma obra também se dá no processo de como moldar os conteúdos presentes nela, em novos receptáculos, ou seja, os corpos de novos bailarinos-intérpretes, deste ou daquele personagem. Para tanto, percebemos de acordo com estas palavras, que cada geração de bailarinos ou bailarinas que vá apreender um personagem anteriormente criado, dará a ele um novo corpo, novas nuances interpretativas e técnicas que pertencem às realidades vivenciadas por aquele corpo e por aquele ser humano, levando em conta a geração, a formação, a alimentação, o biótipo, e todas as características psico-físico-emocionais inerentes aquele artista.

GAVIÃO REAL**Figura 68** – Gavião Real 2000

Fonte¹¹⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 69 – Gavião Real 2000

Fonte¹¹⁹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹¹⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ

¹¹⁹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Para conseguirmos compreender e aprofundar nossos conhecimentos sobre o personagem da ave de rapina brasileira, o Gavião Real (Figuras 67 e 68), um dos personagens mais importantes no enredo do balé dentre os animais da floresta, entrevistamos a solista que também atuou como primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Renata Versiani, atualmente *performer* e professora da Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna.¹²⁰

Foi questionado à bailarina se Dalal Achcar forneceu a ela alguma obra de balé clássico de repertório, obras de arte do passado, como esculturas, pinturas, litografias, fotografias, imagens ou vídeos para que ela utilizasse como inspiração para a criação interpretativa do personagem do Gavião real. Com esta pergunta, hipotetizamos o uso das fórmulas de emoções ‘*pathosformeln*’ de Warburg (2010) apud Teixeira (2010) para criação deste personagem através de raízes antigas, neste caso balés anteriores ou obras de arte que remetessem a esta ave.

Compreendemos que alguma obra de arte antiga ou balé anterior, pode ter sido motivação inspiracional para Dalal Achcar criar este personagem. Ouvindo a bailarina, recebemos a informação que, para o Gavião real, foram utilizadas como referências palavras, as quais pudemos relacionar com o episódio mencionado no livro de Ginzburg (2014) em um dos ensaios de iconografia política sobre o entendimento do verbo ‘*awe*’, por parte de Thomas Hobbes¹²¹, e as traduções que foram dadas ao mesmo termo, devido ao contexto no qual a palavra estava inserida, entre outros detalhes possíveis.

Versiani (2022) relatou que Achcar costumava mostrar referências, e que com ela em específico, utilizou-se de palavras, para que pudesse chegar ou atingir as características que desejava para o personagem.

¹²⁰Escola de Dança e Faculdade Angel Vianna: A Escola e Faculdade são referência na área da Dança e da pesquisa corporal oferecendo uma formação continuada. Muito procurada por profissionais da área como bailarinos, coreógrafos e professores de Dança, que necessitam de uma formação em nível superior. Os cursos de graduação apresentam qualidades incentivadas por Angel como a singularidade, criatividade e constante elaboração intelectual da criação artística. A Universidade possui um foco interdisciplinar sobre a Dança oferecendo aulas de Anatomia em conjunto com as aulas de expressão corporal e aulas de técnicas de dança que respeitam a singularidade corporal de cada aluno. A Faculdade Angel Vianna oferta cursos livres, cursos de extensão, curso superior de Bacharelado e Licenciatura em Dança, assim como pós-graduações em: Metodologia Angel Vianna, Corpo, Educação e diferenças, Preparação corporal nas Artes Cênicas, Sistema Laban/Bartheneiff e Terapia através do movimento. Disponível em <<https://www.angelvianna.com.br/graduacao>> Acesso em: 19 fev 2023.

¹²¹Thomas Hobbes: Pensador e filósofo britânico que iniciou seus estudos acadêmicos em algumas escolas em Westport, seguindo posteriormente para a Universidade de Oxford (*Oxford University*). Iniciou sua carreira realizando o processo educacional de William Cavendish filho de uma tradicional família inglesa. Neste período teve a oportunidade de entrar em contato com as obras clássicas nos períodos em que esteve na França e Itália. Dedicou-se a revisão de obras de grandes figuras da cultura greco-romana. Em 1629 publicou uma tradução da História da Guerra do Peloponeso do escritor ateniense Tucídides. Ao entrar em contato com Galileu, Descartes e Mersenne desenvolveu estudos referentes ao racionalismo atingindo novos patamares. Publicou diversas obras incluindo o *Leviatã*. Disponível em <<https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/thomas-hobbes.htm>> Acesso em: 19 fev 2023.

A bailarina mencionou que, como artista, ela apreciava muito e se utilizava das várias referências trazidas, ficando muito atenta a todas elas, e que para o personagem do Gavião real, Dalal trouxe frases como: “Aquela ave que chegava, observava tudo, que era a primeira, que percebia o que estava acontecendo naquela floresta; que trazia certa autoridade ali, naquele ambiente, como uma observação, ficou muito forte em mim, muito, muito mais!” (VERSIANI, 2022)

Compartindo conosco, Versiani narrou o fato de que quando ela foi interpretar o Gavião real, já havia interpretado outros grandes papéis, inclusive como primeira bailarina, e que estes papéis foram norteadores para sua atuação artística. Ela mencionou ter dançado o personagem de Myrtha, a rainha das Willis do balé Giselle, e Odette e Odile, os cisnes branco e negro do Lago dos Cisnes. Quando se referiu a Myrtha, argumentou que:

Existe uma autoridade na Myrtha, que não é a autoridade do Gavião. Não é, é bem diferente, mas é um lugar do “real”, do gavião real, do ser este lugar soberano, talvez seja a palavra... Então, é; tinha esse lugar dessa altivez, pode ser? Essa é uma boa palavra também, que vinha junto com isso. E eu acho, que o fato de eu ter vivenciado outros personagens que traziam essa carga, me levou para chegar nesse resultado com mais amorosidade, com mais tranquilidade, com prazer! (VERSIANI, 2022)

Em Odette e Odile, tomando-as como exemplo, Renata Versiani nos relatou que gostava de pesquisar obras de arte e também de ir a um parque, e observar os cisnes, olhar para o animal, contemplar o tempo de respiração deles, como era o seu deslizar na água, compreendendo a movimentação natural do animal. A bailarina expôs que, como não foi possível ir até o habitat do gavião real, procurou observá-lo em vídeos e tentar capturar estas sensações, e servir-se também do tempo em que pôde observar os próprios cisnes, nutrindo-se de informações das aves para poder entrar mais semelhante e mais integrada ao personagem. Versiani narrou que o palco é o lugar onde cria realidades:

[...] E aí para eu poder criar realidades, afetos e *perceptos* no público; eu preciso me munir dessas sensações, então era quase como se eu fizesse uma... qual é a palavra aqui? O laboratório, desdobramento. Olha só, muito louco né? É um desdobramento do meu corpo, porque eu preciso sentir ao máximo, que eu cheguei no sensorial daquele ambiente, e só assim eu acho que eu consigo afetar o público. É porque, é muito sensorial mesmo! Eu faço todas estas pesquisas, para eu sentir sensorialmente no meu corpo, no meu ambiente ali que eu construo, porque aí, eu acho que eu consigo chegar em camadas um pouco mais sutis da plateia. Não é só apolíneo, entendeu? É uma forma um pouquinho mais dionisíaca da plateia usufruir, porque ela vai para o sensorial... [...] (VERSIANI, 2022).

Quando perguntamos à bailarina se ela tinha tido acesso à obra original, dançada por Margot Fonteyn e David Wall, a mesma explicou que a remontadora Maria Luíza Noronha, e outras que realizaram as remontagens, haviam lhe mostrado o registro em vídeo de 1975, e comentou que para ela enquanto artista foi muito importante imbuir-se do contexto total da obra, para ver como seu personagem iria cooperar para aquela narrativa.

Durante a entrevista com Versiani, questionamos qual era o seu ponto de vista em relação aos figurinos, não somente ao personagem do Gavião real, mas os dos outros personagens. A entrevistada comentou que tanto os cenários, quanto os figurinos, eles marcam um tempo e fazem parte daquele momento.

Estes foram então, alguns dos detalhamentos que pudemos extrair de uma das bailarinas que interpretaram o Gavião Real, e que participou também como índias e plantas exóticas em montagens anteriores, e que nos permitiu visualizar o personagem além dos registros em vídeo e de fotografias. Versiani (2022), relatou que quando dançou plantas exóticas pôde ser intérprete criadora, assim como todas as bailarinas que as interpretaram, pois podiam mover-se interagindo com outros personagens, ou mesmo com a música, o que dava para a plateia a sensação da floresta estar viva ou respirando.

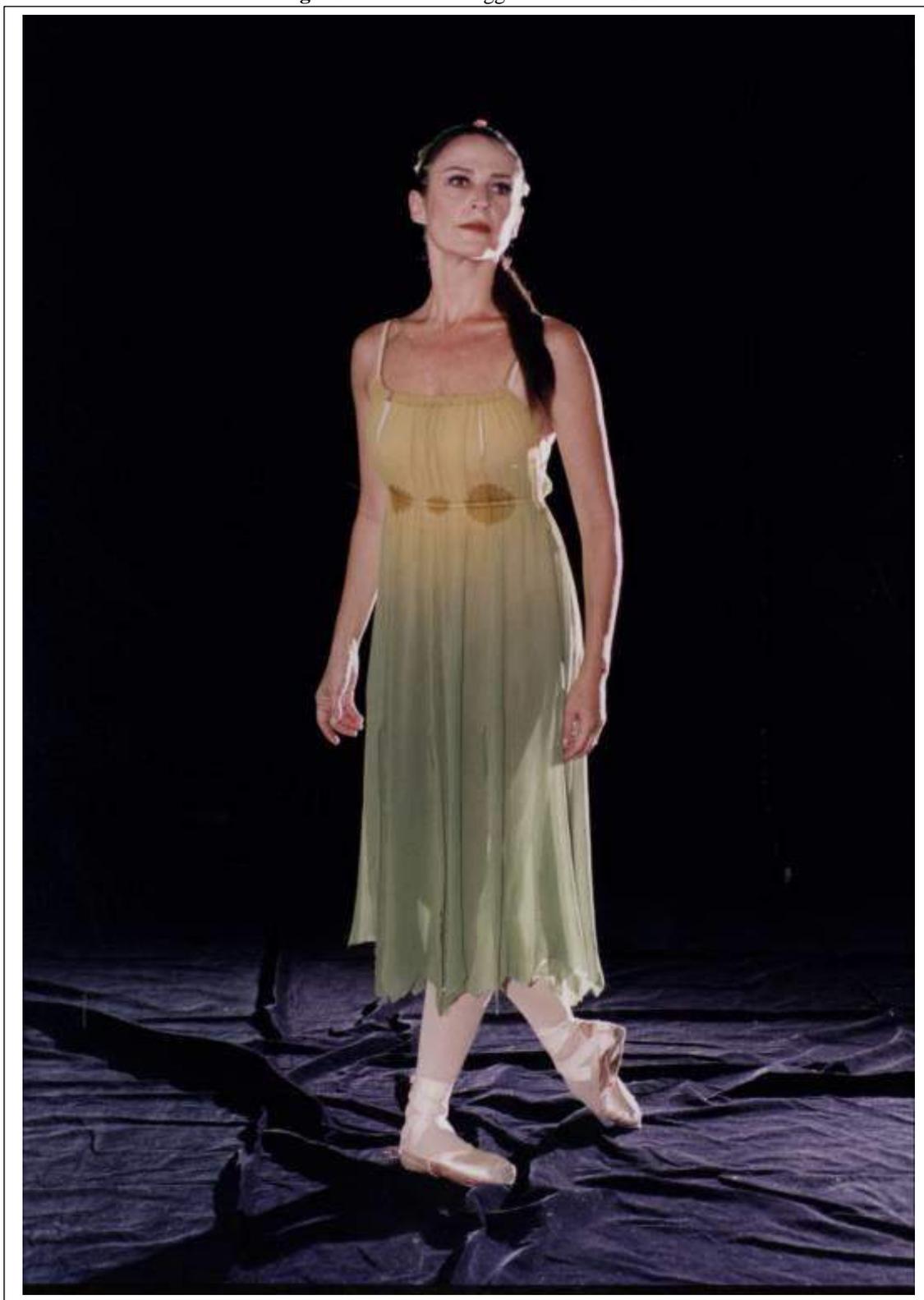
PASSARINHOS E NINFAS DA FLORESTA

Figura 70 – Passarinhos 2000



Fonte¹²²: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 71 – Márcia Faggioni – Ninfa 2000



Fonte¹²³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹²² Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹²³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 72 – Elisa Baeta



Fonte¹²⁴: Acervo particular de Elisa Baeta, [s.d.]

Para localizarmos temporalmente a participação de Elisa Baeta (Figura 71), no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, interpretando dois dos personagens da obra, que foram Passarinhos (Figura 69) e Ninfa da floresta (Figura 70), atentemos para o fato de que ela os interpretou nas montagens de 1985 e 1992. O número de intérpretes solistas intitulados Passarinhos, era em número de duas bailarinas em cada apresentação. No ano de 1985, foram interpretados por Elisa Baeta, Cristina Costa ou Ines Schlobach e Carla Silva. (THEATRO... 1985) e em 1992, Flávia Burlini, Regina Ribeiro ou Cristina Costa, Karin Schlotterbeck ou Vilma Rocha Lima. No programa de 1992, provavelmente por um erro de digitação, o nome de Elisa Baeta consta apenas em Borboletas, mesmo tendo interpretado três personagens nesta temporada: Passarinhos, Ninfas e Borboletas. (BALLET... 1992) Atualmente Baeta é responsável pelo acervo de programas e documentos do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Percebemos ao entrevistar estes artistas da Dança que cada entrevista realizada com bailarinos de diferentes gerações, revela visões que diferem entre si, muito ligadas ao momento histórico em que dançaram, aos seus estudos referentes a área de conhecimento da Dança, e a forma de

¹²⁴ Acervo particular de Elisa Baeta.

pensar a Dança enquanto manifestação artística que se tinha naquele momento. Identificou-se que, os artistas mais velhos revelaram uma visão muito mais direta e literal dos personagens em si, e das questões estéticas inerentes a cada um, em termos técnicos e artísticos, e as gerações mais recentes trouxeram toda uma visão mais globalizada e reflexiva acerca da obra, e de cada tema presente nela.

Com referência aos personagens que Elisa Baeta destacou em sua entrevista, que foram Passarinhos e a Ninfa da floresta, a solista narrou que para o processo de montagem dos seus personagens:

Dalal, falava muito, é... de cada personagem, de como cada um se movimentava, como cada um expressava a sua beleza, né? seu temperamento, e era muito rica, vamos dizer né, a história, a forma como ela nos colocava à par de cada personagem que ela queria retratar na ‘*Floresta*’, né? Então, isso foi muito importante para a gente desenvolver, no caso né, cada personagem, tanto Passarinho que é um animalzinho pequeno, alegre e vivo; muito rápido, como ninfa também, que foi um papel extremamente suave, romântico, muito lindo! [...] (BAETA, 2022)

Questionando Baeta sobre como foi para ela interpretar os personagens de Passarinhos e Ninfa da floresta, a artista nos referenciou que de início, não se recordava de nenhuma sugestão ou inspiração que Dalal Achcar tivesse dado à ela para a construção de seu personagem, devido ao tempo que havia se passado desde a última vez em que dançou, mas gradualmente no decorrer da entrevista, recordou-se que Achcar solicitara, para que ela observasse os passarinhos, como eles procedem, como eles agem, como eles voam, para que tivessem uma ideia e se mirassem naquele animalzinho para interpretá-lo.

Reforçando a ideia de tentarmos elencar ou identificar uma *pathosformeln* ou fórmula de emoção como inspiração para criação dos personagens dançados por Elisa Baeta, indagamos a bailarina se Dalal Achcar havia dado como referência, por exemplo, balés clássicos de repertório como a princesa Florine do balé A Bela Adormecida (1890), ou O Pássaro de Fogo (1910), e Baeta (2022) narrou que não era esta a visão, mas muito mais de um canário, um beme-te-vi, que são passarinhos mais ágeis, rápidos e aves brasileiras.

Baeta, expôs que é uma pessoa que gosta muito de observar a natureza, e que pôde olhar e investigar como seria representar aquele pássaro que Achcar almejava.

Como referência para as Ninfas, Elisa Baeta expressou que a ninfa é um personagem muito romântico, um ser da floresta, não tão real como os pássaros ou a borboleta.

A ninfa é uma coisa mais etérea, né? E há quem nem as veja, elas são furtivas, né? Elas vêm e vão, né... ao som vamos dizer assim das águas né... da brisa.

Elas são figurinhas assim da imaginação da gente né? Posso dizer que não são materializadas né? Não se pode materializar uma ninfa né? A gente tem que interpretar como se fosse mesmo um ser etéreo, né? (BAETA, 2022)

Quando questionamos a Baeta se ela teve acesso a algum registro em vídeo da estreia do balé '*A Floresta Amazônica*' de 1975, ela nos respondeu que não teve esta fonte em mãos, para que pudesse realizar uma apreciação, mas que se recordava de ter visto fotografias, especialmente de Margot Fonteyn.

Abordando o tema e os detalhes dos figurinos dos personagens interpretados pela artista, Baeta (2022), comentou conosco que o figurino de Passarinhos, era em tons de verde da cor da mata, e consistia em uma malha pintada, com aplicações de plumas e possuía um adereço de cabeça, que fazia alusão à cabeça de um pássaro, inclusive com o bico. O personagem da Ninfa da floresta utilizava uma túnica, também em tom de verde, um pouco mais escura do que a do personagem da Deusa, mas também em tons claros, com aplicações de flores e folhas, e na cabeça flores, características da floresta.

Tratando da qualidade interpretativa de cada um dos personagens dançados por Elisa Baeta, ela mencionou o fato de Passarinhos se tratar de um personagem em que o artista podia se externar mais, pelo fato de ser mais alegre e mais rápido em termos de qualidades expressivas, e que desta maneira podia interpretá-lo com maior intensidade. Para Baeta (2022), as Ninfas da floresta se tratam de seres mais delicados, comedidos, românticos, além de controlados, inclusive em relação à movimentação. Baeta relatou que por se tratar de um grupo, e se apresentarem em conjunto, era um pouco mais limitado, no que dizia respeito às possibilidades interpretativas.

Tais informações captadas nas entrevistas realizadas com a coreógrafa, os bailarinos-intérpretes, produção artística e remontador do balé do Theatro Municipal, puderam nos dar uma visão mais aprofundada de cada um dos personagens mencionados acima, ampliando nosso olhar sobre o balé, e analisando as influências e motes norteadores do processo individual de criação de cada um. As imagens utilizadas para ilustrar as indumentárias dos personagens pertencem ao acervo do Centro de Documentação do Theatro Municipal (CEDOC), as quais foram escolhidas por nós *in loco* e correspondem à versão de '*Floresta 2000*', exceto pela fotografia de rosto de Elisa Baeta, à nós fornecida pela bailarina.

2.3 - O Cenário, a Iluminação e os Figurinos

O CENÁRIO

O responsável pela criação e realização dos cenários, assim como dos figurinos do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ em 1975, foi o cenógrafo José Varona¹²⁵. Varona desenvolveu um estudo sobre a fauna e a flora do norte do Brasil, e desenhou centenas de esboços até que pudesse executar a maquete definitiva. (O GLOBO, 1975)

O cenário (Figura 72), propõe toda uma atmosfera de mistério e “exotismo” da grande floresta. Nos programas de 1975, 1985 e 1992 está contida uma descrição sobre a cenografia de Varona, que nos auxilia na compreensão de como o cenário se apresentava rico em detalhes e sensações.

O cenário de José Varona¹²⁶ evoca uma criação dos Bibiena, da famosa escola de Bolonha, do Século XVIII. Tal o seu barroquismo, e no caso, barroquismo vegetal que muito valoriza o *décor*, pois a Floresta Amazônica é um cenário barroco. Há efeito de perspectiva realista (perspectiva e ilusão), profundidade, onde se percebe a placidez de um lago ou talvez o Rio Amazonas que o *trompe l’oeil*¹²⁷ de Varona abre à nossa imaginação. E o imenso teto verde, retorcido em volutas de galhos, folhas, lianas, festões, cipós. Teto verde sem fim, onde se movem a lenda, a música, a disposição imagística e escultural da dança. (ASSOCIAÇÃO...1975; THEATRO...1985; BALLET...1992)

Antes de prosseguirmos nossa análise, atentemos para esta palavra utilizada por uma reportagem do jornal “O Globo” de 1975; “exotismo”. Este exotismo foi uma das características

¹²⁵ José Varona: De origem argentina, Varona fora descoberto pela bailarina russa Nina Verchinina radicada no Brasil, enquanto ela dirigia o balé da Universidade de Mendoza. Iniciou sua carreira profissional no Teatro Colón, em Buenos Aires em 1959; três anos após o início de sua atuação no teatro, foi contratado pela Ópera e pelo *San Francisco Ballet*, pelo *Kennedy Center em Washington D.C.*, pela *Baltimore Civic Opera* e pelo *New York Shakespeare Festival*. Trabalhou também com a *New York City Opera* onde concebeu 15 produções, entre elas: *Julio César*, *Manon*, *Fausto*, *Lucia de Lammermor* e *Contos de Hoffmann*. Atuou depois na Holanda e Alemanha, tornando-se em 1973 artista convidado da Ópera de Paris. No Brasil a convite de Dalal Achcar, criou os cenários e figurinos para ‘*A Floresta Amazônica*’. Além de ‘*Floresta*’, José Varona desenvolveu uma parceria com o Brasil realizando outros trabalhos como *Coppélia* em 1981 e *Dom Quixote*, de Dalal Achcar em 1982. (BALLET... 1992)

¹²⁶ Cenário de José Varona: Prêmio atribuído a José Varona pela maquete do cenário do balé ‘*A Floresta Amazônica*’. A maquete feita para o cenário de ‘*A Floresta Amazônica*’ feita pelo cenógrafo, lhe rendeu um prêmio em Paris em uma exposição de cenografia. Diversos desenhos deste artista estão expostos em museus e fazem parte de coleções particulares tanto na Europa como nas Américas. (BALLET... 1992)

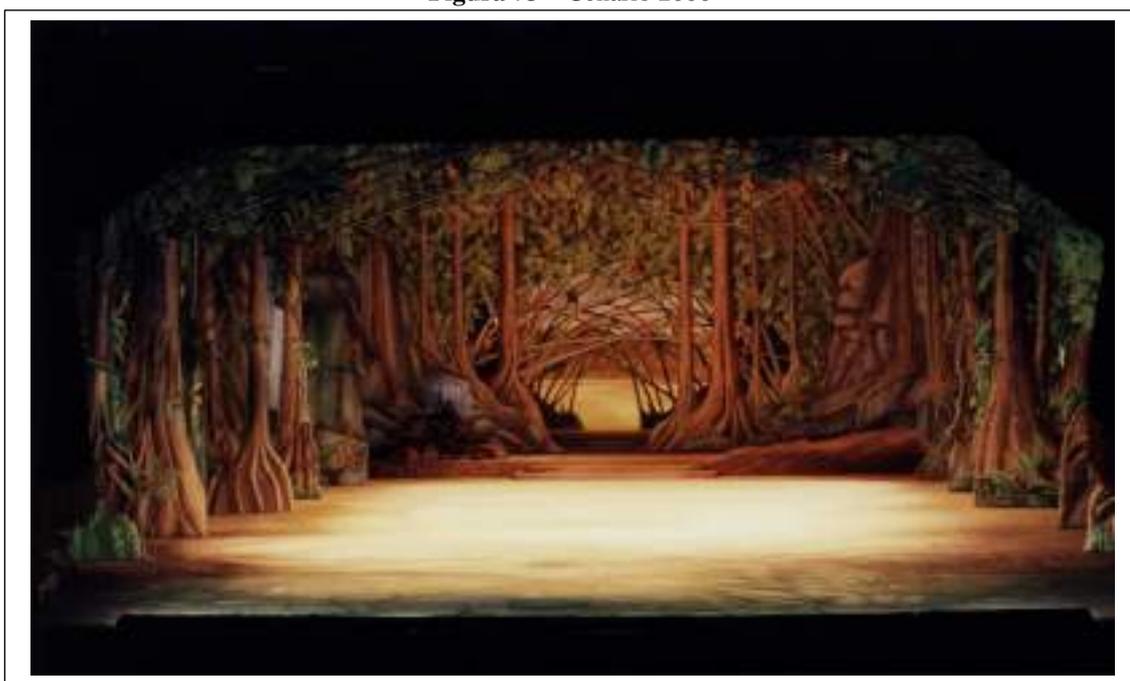
¹²⁷ *Trompe l’oeil*: Esta expressão deriva do francês: *tromper* ‘enganar’ e *l’oeil* ‘o olho’- enganar os olhos. Trata-se de um recurso técnico artístico utilizado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica. Através do emprego de detalhes realistas, efeitos de perspectiva ou o uso do claro e escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l’oeil* causa no espectador a impressão de que está diante de uma paisagem ou objeto real em três dimensões mesmo tratando-se de uma representação bidimensional. O objetivo de sua utilização é alterar a percepção de quem observa a obra. O termo, ainda que de início aplicado à pintura de períodos em que predominavam o naturalismo, por exemplo, na Grécia Antiga e no Renascimento italiano, se generaliza no vocabulário crítico e passa a referir-se a qualquer forma de ilusionismo acentuado empregado nas artes. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5358/trompe-l-oeil>> Acesso em: 20 fev 2023.

presentes na formação do balé brasileiro, herança do movimento romântico iniciado no século XVIII com o pré-romantismo alemão, desenvolvido na Europa no século XIX e trazido ao Brasil tardiamente em meados do mesmo século. Assim como o balé romântico encontrou uma forma de realizar um dos ideais “Iluministas” de conhecer o mundo; por intermédio deste ideal, os balés passaram a incluir “danças nacionais” em seus enredos e as características culturais de diferentes nações, utilizando-se do exotismo e da estereotipificação nas criações de balé clássico, trazendo maior diversidade e possibilidades de criação. Nota-se aqui em plena segunda metade do século XX, um dos ideais românticos sendo mantido na composição deste balé. Estas questões acima mencionadas foram abordadas no 1º Capítulo, que disserta sobre as origens românticas do uso das danças nacionais, e, portanto, das temáticas ou temas nacionais presentes na história no balé clássico e no balé brasileiro.

Para a cenografia foram utilizados seis planos cenográficos sobrepostos, buscando recriar a atmosfera da floresta amazônica. Varona escolheu o “verde” em diversas tonalidades, desde o verde musgo até o verde esmeralda brilhante. O cenário foi executado no atelier do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e nele foram empregados quilômetros de algodão e tela, e uma tonelada de papelão e massa. (O GLOBO, 1975)

“O cenário mostra à princípio, uma gigantesca clareira, tendo ao fundo uma cascata e degraus de pedra, trabalhados talvez pelos séculos ou por mãos primitivas. É ali que começa o romance da mulher-deusa (que será dançada por Margot Fonteyn) e do guerreiro (David Wall).” (O GLOBO, 1975, p. 29)

Figura 73 – Cenário 2000



Fonte¹²⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Antes de observarmos os detalhes da recriação do cenário que se realizou no ano 2000, relataremos a seguir algumas diferenças percebidas na cenografia na versão de 1985 (Figura 73) em relação à montagem realizada em 2000, trazendo a atenção para a informação de que o cenário de 1985 se tratava do cenário original elaborado por José Varona, e que o do ano 2000 fora o concebido por Hélio Eichbauer e seu assistente de cenografia Luca Loureiro. (BALLET... 2000)

No cenário de 1985, o posicionamento da fonte de água, situada em uma grande clareira da floresta, ficava à direita de quem assiste e o tamanho da mesma se fazia bem maior do que a observada em 2000; os degraus de pedra por onde a água escorre são cercados por enormes raízes, provavelmente remetendo a árvores muito antigas; já na versão do ano 2000, o posicionamento da fonte fica mais à esquerda de quem assiste, e ela se apresenta em tamanho reduzido se comparada à de 1985, e não está rodeada de raízes. De acordo com a nossa percepção, a concepção cenográfica de José Varona apresenta uma floresta muito mais grandiosa, exótica, densa, escura e misteriosa, como se apenas poucos raios solares pudessem penetrar na densa vegetação, enquanto a cenografia de Eichbauer é mais aberta, mais clara e dá a sensação de árvores mais jovens, com raízes suporte¹²⁹ aparentes, trazendo certo frescor no uso das cores.

Figura 74 – Detalhe do Cenário de 1985 Cena do incêndio na floresta



¹²⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹²⁹ Raízes suporte: Este tipo de raízes é comum de ser observada em regiões de manguezais, e auxilia diretamente no suporte do vegetal ficando aparente. Disponível em <<https://www.infoescola.com/plantas/tipos-de-raizes/>> Acesso em: 20 fev 2023.

Fonte¹³⁰: Acervo particular de Dalal Achcar, 2000.

Tendo em consideração, ainda, a montagem de 1985, havia uma cena, em que foi utilizado o recurso cenográfico do pano de fundo com uma certa transparência e com uma iluminação específica, que revelava ao público, por meio de sombras, a aproximação dos índios um a um, com as tochas de fogo em punho indo ao encontro do homem branco, no momento em que se revoltavam pela profanação da Deusa. Este recurso e esta cena não foram mantidos no ano 2000.

Na produção de *'Floresta'* do ano 2000, tanto os cenários, quanto os figurinos são redesenhados, atualizando a obra em vários aspectos. As atualizações realizadas, tornaram o balé mais verossímil, no sentido de que os figurinos que foram recriados por Ney Madeira, para os animais, assim como os outros que foram refeitos de acordo com os originais, especialmente os dos índios, tomou-se o cuidado de fazê-los, ouvindo o ponto de vista de alguns indígenas conforme mencionou Sonja Figueiredo. A obra passou a ter um apelo mais ambientalista e ecológico passando por modificações em seu enredo; e a coreografia foi atualizada agregando outros trabalhos corporais aos bailarinos, além da Técnica da Dança Clássica que permaneceu como estrutura coreográfica de base para a obra. Neste ano, o cenógrafo Hélio Eichbauer¹³¹ foi o profissional convidado, para construir um novo olhar sobre a floresta.

Os cenários elaborados por Eichbauer, se diferenciam dos elaborados na versão original de 1975, que foram mantidos em 1985, 1990 e 1992. Conforme já descrito, a cenografia original retratava uma floresta barroca, repleta de detalhes: cipós, lianas e festões. Tratava-se de uma floresta antiga e densa. Na remontagem do ano 2000, o cenário foi atualizado (Figura 74), pois segundo Achcar, “Agora atualizamos a coreografia e o cenário também precisava ficar mais moderno, diz ela.” (RIANI, 2000, p.02)

De acordo com o jornal O Globo do dia 12 de maio do ano 2000, o cenário da selva idealizado por Eichbauer:

¹³⁰ Acervo particular de Dalal Achcar.

¹³¹ Hélio Eichbauer: Brasileiro, cenógrafo, figurinista, diretor cênico, artista plástico e professor do ensino superior, Eichbauer estudou cenografia em Praga e foi aluno de Josef Svoboda. Desenhou cenários para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo produzindo diversas Óperas, entre outras realizações. Entre suas obras provenientes de autores brasileiros estão as do teatro de prosa, onde desenhou cenários e figurinos para várias peças premiadas: O Rei da Vela, de Oswald de Andrade (1967); Verão de Roman Weingarten (1967); *Antígona de Sófocles* (1969), A viagem (*Os Lusíadas*) adaptação do épico para o teatro de Carlos de Queiroz Telles (1972); O percebejo de Vladimir Maiakoviski (1981); Grande e pequeno de Botho Straus (1985) e O anjo negro de Nelson Rodrigues (1994). (BALLET... 2000)

[...]ganhou cores mais alegres e ainda mais vida com o desfile de animais ao longo de todo o espetáculo. – É uma floresta exuberante, sem traços soturnos repleta de vitórias-régias e ninfas como a obra romântica de Villa-Lobos – diz o cenógrafo. Um cenário perfeito para receber um balé extremamente romântico do começo ao fim [...] (O GLOBO, 2000, p. 26)

“A floresta ganha infinitas nuances com uma profusão de animais e fantásticas cenas com painéis que se sobrepõe. ” (FALCÃO, 2000, p. 067)

“Dalal ficou tão encantada com o cenário de Hélio Eichbauer (Figuras 76 e 77) que decidiu ampliar o prólogo em que os bailarinos Renata Versiani, Bruno Coelho e Karina Dias reproduzem movimentos de macacos, onças, sapos e cobras. ” (TOLIPAN, 2000, p.07)

Concernente a cenografia da remontagem feita neste mesmo ano, Dalal Achcar resolve inserir um *Grand Finale* e o cenário é criado para se transformar em um fundo infinito, com o rio Amazonas e um céu azul ao fundo (Figura 75), justamente remetendo às esperanças em relação à virada do milênio.

Figura 75 – Cenário 2000



Fonte¹³²: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Ao final do balé, no topo do cenário em um praticável, aparecia sentado Jacques Morelembaum¹³³, filho do maestro Henrique Morelembaum, tocando violoncelo em tributo à Villa-Lobos e usando um cocar indígena homenageando os povos originários.

¹³² Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹³³ Jacques Morelembaum: Filho do maestro e violinista Henrique Morelembaum e sobrinho de Jacques Niremberg (viola). Formou-se em violoncelo no *New England Conservatory*, em *Boston* E.U.A e iniciou sua carreira

Vale ressaltar que na entrevista que realizamos com o *maître* de balé Éric Frédéric, que foi o responsável pela remontagem do balé nas rerepresentações de 2009, ele mencionou que o linóleo utilizado era inteiriço e todo pintado com folhagens, o que auxiliava na ambientação da floresta, dando a ela um aspecto mais real. Segundo Frédéric (2022), as percepções do público das divisões das faixas de linóleo não transmitiriam a “integridade” que se fazia perceber com um linóleo único, dando a impressão do solo da floresta.

Figura 76 – Foto do fundo infinito com Rio Amazonas ao fundo - 2000



Fonte¹³⁴: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Na verdade, na versão original, o linóleo, não é um linóleo; é uma tela, não sei como se chama este material... Ele está pintado; ele está pintado com a floresta, nos tons da floresta. Porque normalmente, bom, eu acho que quando se viajou em 2009 se tinha um linóleo branco com a iluminação, que deu um efeito de plantas no chão, mas no original não foi assim, no original foi tudo completo, uma peça. Uma peça única; não as faixas... [...] (FRÉDÉRIC, 2022).

profissional como integrante do grupo A Barca do Sol, aos vinte anos em 1974. Tornou-se um dos mais requisitados arranjadores brasileiros, transportando um rigor clássico para a música popular. Colaborou com grandes nomes da Música popular Brasileira (M.P.B) como instrumentador, produtor e diretor musical. Jacques Morelembaum esteve em cena no balé ‘A Floresta Amazônica’ 2000 homenageando Heitor Villa-Lobos tocando seu violoncelo em cena no *Grand Finale* idealizado por Dalal Achcar. (BALLET... 2000)

¹³⁴ Acervo CEDOC/FTMRJ.

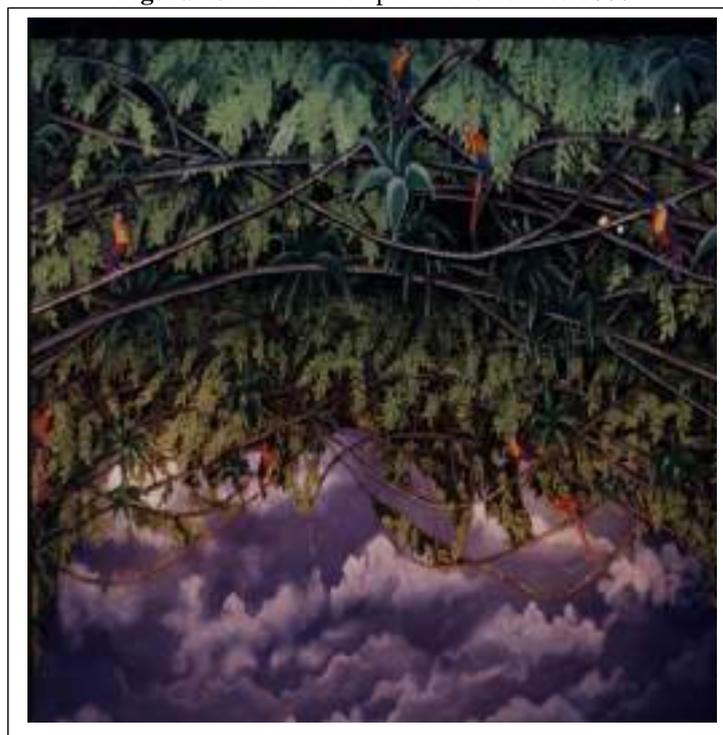
Figura 77 - Pintura do Cenário 2000 Eichbauer e técnicos



Fonte¹³⁵: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

O remontador comentou que esta peça única, utilizada para compor a ambientação cenográfica da floresta, era como se fazia em Giselle, na época em que foi montado, e que se observarmos hoje na Rússia, tanto no Teatro Mariinsky, como no Bolshoi, veremos que os linóleos são pintados à mão, dando um acabamento e auxiliando na percepção e na visualização da atmosfera do local em que se ambienta a obra. Como na turnê de 2009 haviam mudanças de cidade, não se levou o linóleo pintado, pois demandaria muitas horas para a sua colocação.

Figura 78 – Detalhe da pintura no cenário 2000



¹³⁵ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Fonte¹³⁶: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

A ILUMINAÇÃO

No que se refere à iluminação criada para o balé na estreia, sabe-se por meio do programa, que o iluminador que a realizou foi Richard Nelson¹³⁷, que fez sua primeira visita ao Brasil, especificamente para iluminar a *première* de ‘*A Floresta Amazônica*’ em 1975, depois retornou em 1985, para a segunda produção de ‘*Floresta*’, e em 1992 quando o balé fez parte da Rio/92.

Concernente à criação da luz do balé, utilizou-se um moderno sistema de iluminação cênica, onde o cenário vai se transformando no decorrer da obra em rio, gruta, em chamas no incêndio, seguindo a história do balé que se passa em seis momentos diferentes. (ASSOCIAÇÃO... 1975)

No ano 2000, quando é feita a remontagem da obra, a concepção da luz foi realizada por outro profissional convidado, o iluminador Maneco Quinderé¹³⁸, que iniciou sua carreira em 1981, como técnico em espetáculo, aprimorando-se em iluminação cênica.

Na iluminação produzida por Quinderé, averiguou-se por meio do jornal O Globo de 12 de maio do ano 2000, que como um dos efeitos especiais de luz, no momento do incêndio, o fogo que ocorre causado pelos exploradores da floresta derrubando acidentalmente tochas no chão, foi elaborado com recursos cênicos desenvolvidos por ele.

Apesar da maior parte das informações trazerem como conteúdo, que o fogo fora criado por efeitos de iluminação de Quinderé, o jornal Veja-Rio de 08 de maio do ano 2000 aborda este assunto, informando que Marcelo Dantas, responsável pelo vídeo inicial do balé projetado em uma tela de filó, foi o responsável também pelas “projeções” de fogo e chuva em vídeo. (GHIVELDER, 2000) Encontramos, portanto, informações complementares a respeito da

¹³⁶ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹³⁷ Richard Nelson: Sua primeira visita ao Brasil, foi para desenvolver a iluminação da *première* de ‘*A Floresta Amazônica*’ em 1975. Retornou ao país para trabalhar com Dalal Achcar em 1982 na montagem de Dom Quixote, e novamente em 1985 na segunda produção de ‘*Floresta*’. Desde 1958 Nelson criou para diversos balés, óperas, peças e musicais em vários países. Entre suas quase duzentas produções em Nova Iorque estão os musicais ‘*Sunday in the Park With George*’ de Steven Sodenheim, com o qual recebeu o *Tony Award* e ‘*Into the Woods*’ para o qual recebeu a mesma nomeação. Sua iluminação foi vista em diversas companhias de Dança como *Merce Cunningham*, *José Limón*, *Alvin Ailey*, *Laura Dean*, *Jennifer Muller*, *Netherlands Dance Theatre*, *Koln Dance Forum* e *Martha Graham*. Trabalhou também com o *Boston Ballet* e outras companhias clássicas nos Estados Unidos. (BALLET... 1992)

¹³⁸Maneco Quinderé: Iniciou sua carreira em 1981 como técnico em espetáculos, aprimorando-se em iluminação cênica desde 1984. Foi muito requisitado para importantes espetáculos, tanto em montagens teatrais, como em shows de vários artistas da Música popular. Na área da Dança realizou criações em iluminação de Imagens musicais, *Visões Musicais*, *Branca de Neve e Velox*. Na Ópera (*Orfeu*, *Catirina*, *Così fan tutte* e *Lo Schiavo*) Recebeu prêmios do Governador de São Paulo, os *Molière* e *Mambembe* já em 1987. (BALLET... 2000)

criação dos efeitos de fogo e chuva nesta versão do ano 2000. Possivelmente, a projeção que ocorria sobre o palco, nas cenas em que se faziam necessárias as imagens de fogo e chuva, foi complementada por efeitos de iluminação realizados por meio de refletores com o uso de gelatinas em diferentes tonalidades, fazendo com que projeções e iluminação se complementassem nesta montagem.

Referente à iluminação, escutamos também como complemento das informações trazidas até então, o relato de Éric Frédéric, que opinou dizendo que a iluminação de ‘*A Floresta Amazônica*’, tratava-se de uma iluminação bem clássica, especialmente na cena do incêndio da floresta, o que a tornava muito bonita. (FRÉDÉRIC, 2022)

Enquanto hoje trabalha-se com refletores de LED¹³⁹ (*Light Emitting Diode*), projeções entre outros artifícios obtendo-se uma iluminação mais fria, em ‘*Floresta*’ se utilizou uma iluminação mais quente. (FRÉDÉRIC, 2022)

OS FIGURINOS

Com o intuito de aprofundarmos nosso olhar sobre a obra de Dalal Achcar, e para compreender como foi o processo de construção desta obra coreográfica, realizamos uma análise descritiva e comparativa de alguns figurinos pertencentes ao balé. Ativemo-nos a algumas indumentárias, como as dos personagens: Indígenas, Deusa da floresta e Homem branco para considerarmos a preservação ou as transformações inerentes a estes figurinos no decorrer do processo das diversas montagens pelas quais a obra passou, ao longo dos anos de sua história-trajetória. Damos maior atenção às montagens dos anos de 1975, 1985 e 2000, versões as quais obtivemos acesso a imagens em DVD, assim como registros fotográficos, o que nos possibilitou desenvolver procedimentos analíticos mais acurados, em se tratando dos detalhes tocantes aos figurinos deste balé brasileiro.

¹³⁹ LED (Light Emitting Diode): No ano de 1961, dois pesquisadores Robert Biard e Gary Pittman descobriram que um determinado composto podia emitir radiação infravermelha quando percorrido por uma corrente elétrica. O tal composto utilizado na fabricação de diodos retificadores e outros era o Arsenieto de Gálio (GAAS). Em português a palavra LED significa diodo emissor de luz; trata-se de um componente elétrico capaz de emitir uma luz visível. A este processo chama-se eletroluminescência. O primeiro LED fora criado em 1963 por Nick Holonyak e era capaz de emitir apenas a luz vermelha; com o desenvolvimento da tecnologia outras cores de LED foram criadas. O LED difere-se do laser não emitindo uma luz monocromática, mas sim uma pequena faixa de determinadas cores. Disponível em <<https://www.mundodaeletrica.com.br/o-que-e-um-led/>> e <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-e-led.htm>> Acesso em: 20 fev 2023.

INDÍGENAS

Observando os figurinos utilizados pelos bailarinos que interpretaram os personagens indígenas (Figura 78) na estreia da obra em 1975, constatamos que os mesmos vestiam malhas bege escuro, com uma pala com franjas brancas no torso e uma tanga com um drapeado na frente e com franjas ao redor da cintura. Na cabeça usavam uma faixa cingindo-lhes a testa, já as bailarinas-índias vestiam uma saia com franjas e a mesma pala utilizada pelos homens. Cabe salientar que, esta breve descrição dos figurinos nos foi possível, apreciando um momento da reverência, onde pudemos observá-los, ao lado de Margot Fonteyn e David Wall, pertencente ao registro de 12'00" minutos que possuímos da estreia do balé. Em nossa percepção, as franjas presentes nos figurinos de 75 remetem mais aos indígenas norte-americanos do que aos indígenas brasileiros. Preliminarmente, a análise dos figurinos foi feita como mencionado, através de um pequeno trecho em DVD, e posteriormente utilizando-nos de algumas fotografias cedidas pela coreógrafa de seus arquivos de 1975.

Figura 79 – Corpo de baile masculino de índios 1975



Fonte¹⁴⁰: Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

Observa-se na foto acima, que na montagem original não se tratava de um modelo único de figurino utilizado pelos homens, mas três modelos, um com uma pala de franjas já

¹⁴⁰ Acervo particular de Dalal Achcar.

anteriormente citada, outro com um arranjo de cordas presas a uma pala menor quase como uma gola e um terceiro com três voltas de corda ao redor do pescoço e cordas entrecruzando o peito dos bailarinos. É válido citarmos que o cacique, ao centro da fotografia, veste uma indumentária diferente das usadas pelo corpo de baile masculino de índios, com uma pala triangular, com aplicações de réplicas de dentes de animais e um arranjo de penas verticais ao redor de sua cabeça.

O uso de três diferentes trajes, também se faz notar nos figurinos empregados na montagem de 1985 e 2000, o que conferia aos bailarinos-índios uma ideia de individualidade e variedade de personalidades ou personas, existentes na concepção coreográfica de coletivo. No entanto, na montagem de 1985, constatou-se que as indumentárias dos indígenas foram reelaboradas e diferenciam-se das empregadas na montagem original de 1975. Nesta reapresentação, os corpos de baile masculino e feminino fizeram uso de trajes compostos por malhas inteiras com réplicas de pinturas corporais feitas sobre as malhas.

Detalhando tais figurinos, os bailarinos homens vestiam malhas em tom de bege claro, e malhas em tons de preto, branco e vermelho que faziam com que todo o corpo parecesse estar pintado com grafismos indígenas¹⁴¹ (Figura 79) com padrões diferentes uns dos outros, fazendo referência às diferentes personas, como já mencionado. Nestes trajes, há alguns adereços no pescoço dos intérpretes, compostos por colares de penas maiores ou menores e outros com o que parecem ser cordas. Nos braços alguns faziam uso de uma espécie de bracelete de penas; e na cabeça, por sobre os cabelos os bailarinos vestiam perucas de cabelos lisos pretos de corte tigela, com uma faixa em tom de vermelho pintada, que circundava o topo de suas cabeças.

O corpo de baile feminino de índias (Figura 80) utilizava uma malha bege claro, com uma tanga curta cobrindo-lhes as partes íntimas. A tanga possuía forma retangular, sendo de maior tamanho na parte de trás do traje.

A malha bege claro dava a impressão de que as bailarinas estavam desnudas, apenas com pinturas corporais por sobre seus corpos. As pinturas nas malhas femininas eram em tons de preto e branco. Nas pernas, vestiam apenas a malha, ou encontravam-se adornadas com pedaços de tecido vermelho amarrados na altura das panturrilhas. Os adornos usados nos braços apareciam de três maneiras, braços cobertos pela malha, adornos de penas nos punhos ou

¹⁴¹Grafismos Indígenas: Os significados dos grafismos e das pinturas corporais para os povos indígenas vão além do decorativo. Estas pinturas marcam a identidade dos povos originários considerando as diferenças e as particularidades de cada etnia, estabelecendo simbologias próprias. No caso dos povos Kaiapós utilizados segundo Dalal Achcar como referência para a recriação dos figurinos em '*Floresta 2000*', são as mulheres *Mebêngôkre-Kaiapó* que são as responsáveis por realizar a técnica dos desenhos dos traços, ficando responsáveis pela perpetuação deste conhecimento e, portanto, de sua cultura. Disponível em <<https://www.funbio.org.br/grafismos-e-pinturas-corporais-marcam-a-identidade-do-povo-kayapo/>> Acesso em: 20 fev 2023.

próximos aos ombros. Discorrendo sobre os cabelos das bailarinas, os mesmos foram cobertos por perucas de cabelos lisos pretos com comprimento na altura dos ombros e franja com corte reto, remetendo aos cabelos dos indígenas brasileiros, o que dava uma unidade ao conjunto e também a ideia de tribo. No pescoço as bailarinas estavam enfeitadas com colares de penas, fazendo referência a arte plumária.

Figura 80 - Corpo de baile masculino de Índios 1985



Fonte¹⁴²: Acervo particular de Dalal Achcar, 1985.

¹⁴² Acervo particular de Dalal Achcar.

Figura 81 – Corpo de baile feminino de Índias 1985

Fonte¹⁴³: Acervo particular de Dalal Achcar, 1985.

Pelo que se revelou nos figurinos da remontagem de ‘*A Floresta Amazônica*’ no ano 2000, os personagens indígenas (Figura 81) utilizaram indumentárias também compostas por malhas bege com tingimento em *dégradé*, o que fornecia ao figurino um tom de pele mais realista, com pinturas em tons de preto e branco semelhantes aos figurinos de 1985.

As amarrações em tecido que apareciam nas panturrilhas das mulheres em 85 foram colocadas nos homens no ano 2000, no que parecia ser um tom de marrom levemente avermelhado, e a faixa vermelha que havia pintada sobre a peruca foi removida.

O traje do cacique (Figura 84) se mostra mais imponente do que nas versões anteriores, o primeiro cocar se apresenta com penas azuladas por sobre a cabeça e a malha pintada com grafismos maiores do que os do corpo de baile, o que lhe rendeu um aspecto de força e virilidade. A cor preta aparece de maneira preponderante nas pinturas da malha do cacique se comparada com as demais indumentárias dos homens.

No corpo de baile feminino, as malhas se mantiveram em tonalidade bege claro com as réplicas de pinturas em tons de preto e branco e braceletes nos punhos, diferentes dos usados nas versões anteriores, colocados em todas as bailarinas (Figura 83). O que se percebeu em relação à montagem de 1985 comparando-a com a montagem do ano 2000, é que as amarrações em tecido das panturrilhas e os adereços dos ombros que havia em algumas índias são retirados

¹⁴³ Acervo particular de Dalal Achcar.

na versão mais recente, dando um aspecto mais delicado às mulheres. Os grafismos pintados sobre as malhas apresentavam ao menos três variações de padrões.

No que tangia aos adereços utilizados no pescoço, os homens utilizam um colar branco que faz alusão a dentes de animais, e as mulheres colares com plumas.

Em uma cena, que antecede o momento onde os índios se preparam para ir até o Homem branco com suas tochas, os índios parecem estar paramentados e vestidos para uma luta. Reaparecem então homens e mulheres indígenas fazendo uso de adereços de cabeça diferentes de sua primeira entrada em cena. Os homens adentram o palco com cocares e as mulheres com um adereço em tom de palha com um nó atrás caindo por sobre os cabelos; já o cacique entra com um cocar de penas brancas, diferindo de sua primeira entrada no balé.

O que se inferiu acerca do processo de criação dos figurinos dos indígenas tanto integrantes masculinos, quanto femininos do corpo de baile (Figuras 82, 85 e 86), é que os trajes foram adquirindo nuances e contornos mais condizentes com algumas tribos indígenas brasileiras. À partir da segunda montagem em 1985, observou-se que os figurinos vão perdendo os excessos nas cores, como por exemplo, o uso do dourado, que pôde ser observado na versão original de 75 em uma fotografia, e puderam ir ganhando aspectos mais realistas, provavelmente por pesquisas que foram realizadas inclusive junto ao Museu do Índio¹⁴⁴ no estado do Rio de Janeiro e talvez o uso de documentários e fotografias que forneceram aos figurinistas e portanto aos trajes, uma aparência que pode nos conduzir com mais realismo aos povos constituintes de nossas raízes brasileiras. A pesquisa das indumentárias sobremaneira trouxe ao balé uma atmosfera de realismo e de identidade nacional, carregando a etnia indígena para a cena com características verossímeis.

¹⁴⁴ Museu do Índio: Trata-se do órgão científico-cultural pertencente a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), cuja responsabilidade são as políticas de preservação e divulgação do patrimônio cultural dos povos indígenas brasileiros. Possui em seu acervo um conjunto de bens culturais de natureza arquivística, museológica e bibliográfica sobre esses povos. O acervo de arquivos abrange conjuntos documentais de pesquisadores e ações relativas a ação indigenista do Estado desde o início do século XX, como o Fundo do Serviço de proteção aos índios que data de 1910 a 1967, tendo sido reconhecido pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade. O arquivo bibliográfico é composto por coleções especializadas e o arquivo etnográfico possui mais de 20 mil objetos contemporâneos que são expressão da cultura material de 150 povos indígenas brasileiros. Disponível em <<https://www.gov.br/museudoindio/pt-br/acesso-a-informacao/institucional/museu-do-indio>> Acesso em: 23 fev 2023.

Figura 82 – Corpo de baile masculino de índios ‘*Floresta 2000*’



Fonte¹⁴⁵: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 83 – Indígenas homens e mulheres ‘*Floresta 2000*’



Fonte¹⁴⁶: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁴⁵ Acervo CEDOC/FTMRJ.

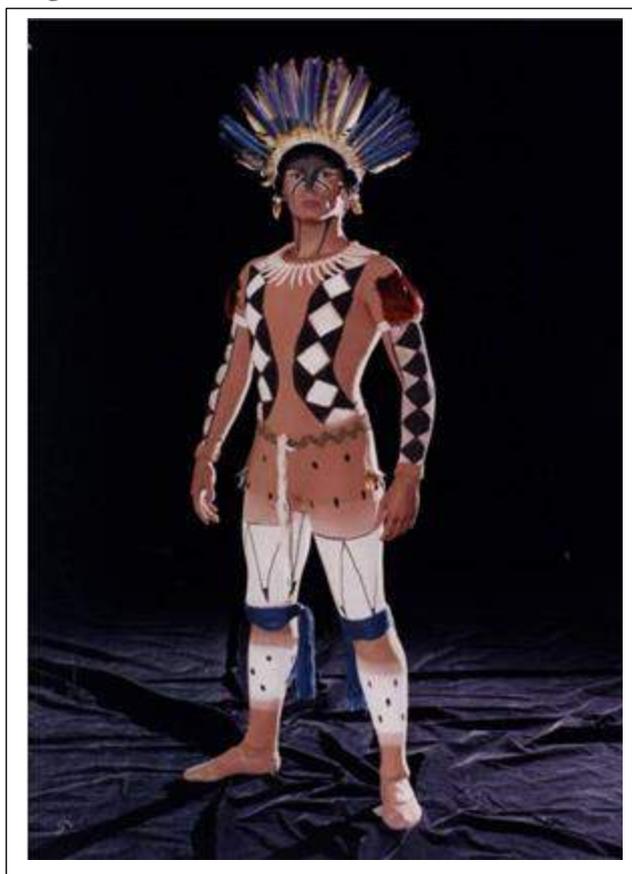
¹⁴⁶ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 84 - Índias e crianças indígenas



Fonte¹⁴⁷: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 85 - Chefe Índio André Valadão 'Floresta 2000'

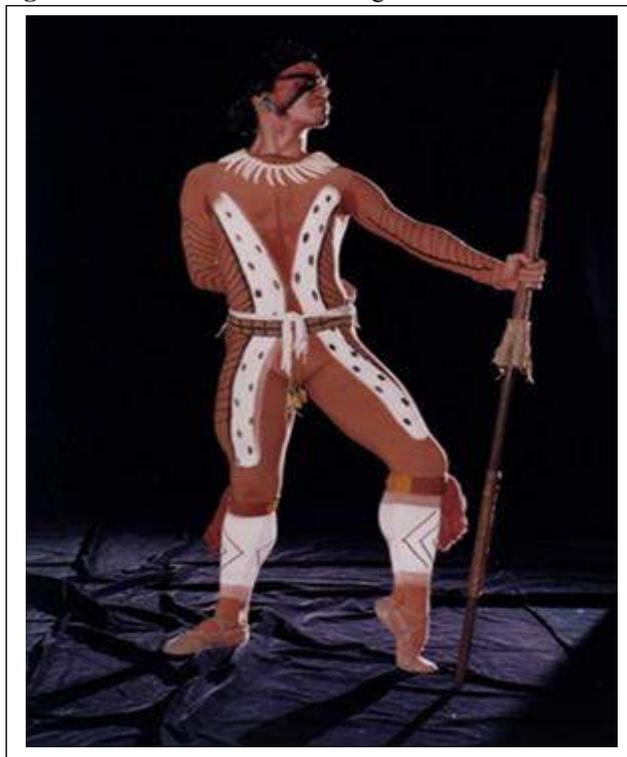


Fonte¹⁴⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁴⁷ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁴⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 86 – Índio-bailarino Santiago Júnior ‘*Floresta 2000*’



Fonte¹⁴⁹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 87 – Índia Juliana Mello ‘*Floresta 2000*’



Fonte¹⁵⁰: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁴⁹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁵⁰ Acervo CEDOC/FTMRJ.

ELA, DEUSA OU DEUSA DA FLORESTA

Abordando detalhes referentes às transformações que o figurino do personagem de Ela, Deusa ou Deusa da floresta passaram no transcorrer da história do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, observamos que inicialmente, em 1975, a túnica utilizada por Margot Fonteyn (Figura 87), apresentava um pouco mais de volume na saia, resultado das várias camadas de tecido sobrepostas, assim como o recorte utilizado na barra diferenciava-se do utilizado nas montagens de 1985 e 2000 observados nos registros videográficos que tivemos acesso. Cremos que o figurino utilizado por Margot em 1975, assemelhava-se mais com a indumentária de *Ondine*, que foi justamente o balé que inspirou Dalal Achcar para a criação da Deusa, não deixando de mencionar que no traje de *Ondine* usavam-se mangas curtas e drapeadas que não aparecem no modelo da Deusa.

Observamos, portanto, na imagem fotográfica referente ao personagem da Deusa da floresta, que a barra da túnica se apresentava mais curta na frente e ao centro e mais longa nas laterais e atrás, quase como uma saia *mullet*¹⁵¹.

¹⁵¹ Mullet: Um vestido, ou uma saia cujo comprimento é mais curto na frente e mais longo na parte de trás. Disponível em <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/mullet-dress>> Acesso em: 03 Dez 2022 (tradução nossa).

Figura 88 - Ao centro Margot Fonteyn interpretando a Deusa da floresta



Fonte¹⁵²: Acervo particular de Dalal Achcar, 1975.

¹⁵² Acervo particular de Dalal Achcar.

Haviam aplicações que parecem ser de organza ou crepe chiffon no corpo da túnica que tinham continuidade na saia, assim como folhas e flores bordados que apareciam também nos figurinos das montagens de 1992 e 2000.

Em relação à cor do verde utilizada na indumentária da estreia do balé, não sabemos ao certo qual foi a tonalidade, pois tanto o fragmento que assistimos, quanto as fotografias não permitem que o identifiquemos com exatidão. Sabe-se por meio de relatos que o tom utilizado se tratava de um verde água claro.

Referente ao traje da Deusa, Ana Botafogo trouxe as informações de que era em tom de verde água bem pálido, e que para ela remetia sempre às cachoeiras, aos diferentes tons de verde da floresta e era como se fosse a água caindo próxima ao verde da mata, captando nuances de suas tonalidades.

Figura 89 – Norma Pinna Deusa ‘*Floresta 2000*’



Fonte¹⁵³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁵³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Nesta fotografia retirada do arquivo do Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC), (Figura 88) apreendemos que o figurino utilizado no ano 2000 diferencia-se do da estreia no volume da túnica, que se apresenta menor; no busto que é franzido, e nas aplicações de flores e folhas que aparecem em menor quantidade apenas na transição do busto para a saia da túnica, dando uma aparência mais limpa, conferindo a indumentária um aspecto de maior simplicidade. Notou-se que a barra da túnica apresenta pontas desiguais, o que a diferencia em relação ao corte utilizado na montagem original por Margot Fonteyn. Referente ao penteado utilizado para a Deusa em 1975, caracterizava-se por um cabelo meio-presos salpicado de flores como uma tiara, já nas versões posteriores o penteado foi ficando cada vez mais preso, apenas com parte do cabelo solto atrás e também utilizando flores por sobre a cabeça.

Com o passar dos anos, identificou-se que o figurino passou por algumas alterações, mas que em sua essência permaneceu quase que inalterado. Em 1985 (Figura 89), na sua primeira montagem após a estreia, passou por algumas modificações no corte da barra da túnica, e no ano 2000, possivelmente influenciado pelas diversas transformações e atualizações pelas quais a obra foi reconstruída, o traje também acabou por simplificar-se e de certa forma modernizar-se subtraindo parte do volume ou mesmo das sobreposições que porventura se fizeram desnecessários, ou que não apresentassem o efeito cênico almejado.

Figura 90 – Figurino Deusa da floresta 1985



Fonte¹⁵⁴: Acervo particular de Dalal Achcar, 1985.

Além das análises acima mencionadas, observemos que não somente os passos ou poses de balé provenientes de uma outra obra, podem indicar o uso de uma fórmula antiga, que é um dos requisitos para que haja uma *pathosformeln*, segundo Ginzburg (2014), mas o figurino também pode ser considerado uma fórmula, que sofrendo determinadas alterações foi utilizado para a criação deste novo balé. Ressaltamos aqui a indumentária utilizada em *Ondine* (1958) (Figura 90), que reaparece modificada ou reconfigurada no personagem da Deusa em ‘*A Floresta Amazônica*’ de 1975.

Figura 91 – Margot Fonteyn em *Ondine* - 1958



Fonte¹⁵⁵: Pinterest, [s.d.]

¹⁵⁴ Acervo particular de Dalal Achcar.

¹⁵⁵

Disponível

em

<<https://br.pinterest.com/pin/AVDQzxB8fAz7zBAIZBhuYWXrx4g3zMEHnQiVRfrskQNgufBASvxptY4/>>
Acesso em: 25 out 2022.

HOMEM BRANCO

No que concerne às diferenças existentes nos figurinos do personagem “Homem branco” nas diferentes reapresentações, observou-se que o figurino do personagem em 1975 (Figura 91) era composto por uma malha cinza grafite de um ombro só, que expunha um dos lados do peito do bailarino. No ano de 1985 (Figura 92), o figurino é reestruturado, passando por algumas modificações, tendo um cinto sobreposto a uma camisa puída de cor cru, e uma calça mais curta abaixo dos joelhos. Em 85, o figurino se aproxima muito mais da versão do ano 2000 (Figura 93), que inclusive subtrai o cinto, ficando apenas constituído pela camisa com decote em v, com as mangas puídas e uma calça marrom mais curta com alguns recortes na barra.

Inseridas em nossas investigações acerca do figurino do personagem do Homem branco, indagamos a Marcelo Misailidis sobre as características do figurino de seu personagem nos anos em que o interpretou: 1990, 1992 e 2000, e quando se abordou a questão de as mangas da camisa do figurino serem todas esfarrapadas ou puídas, mencionando algumas minúcias, Misailidis (2022), narrou que em se tratando da linha central da obra, que é uma “fantasia poética” de acordo com Dalal Achcar, determinadas leituras sobre o personagem são para serem abertas, e não para serem cem por cento definidas. Então a ideia, é que esse homem:

[...] Se você quisesse imaginar que ele é um homem atual, que num determinado momento, hipoteticamente, ele cai de um avião, e de repente, ele já perde seu casaco...Porque, não faz sentido, você num lugar que você está com uma roupa quente, você estar com o casaco. Você tira o casaco, você entra numa densa floresta, e aquilo vai... as suas peças de roupa vão naturalmente se desgastando, ou até mesmo, você mesmo as reduz, ou por corte, etc e tal... ou por causa do calor, etc e tal...A camisa está mais aberta, enfim. Este é um conceito claro, de dizer o seguinte: - Qualquer um pode ser o homem branco, quando se enxerga aquela obra, e se identificar com aquele personagem. (MISAILIDIS, 2022)

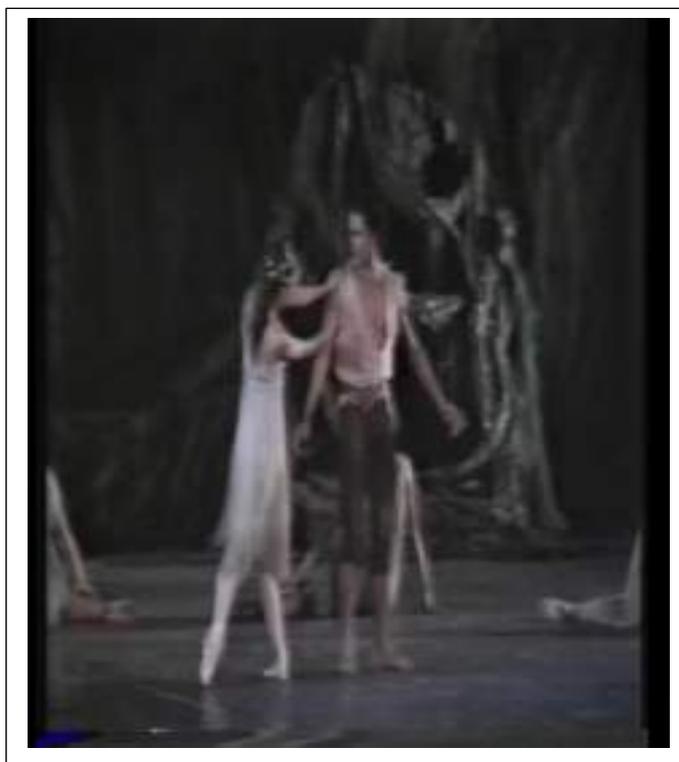
Ainda no tocante à indumentária, este personagem pode ter começado com um traje em uma primeira versão, que sabemos por meio de vídeos, que se diferia dos figurinos das montagens, nas quais Misailidis interpretou o Homem branco, mas compreendeu-se segundo o relato do bailarino, que existem questões que precisam ser adaptadas, até mesmo quando se percebe, por exemplo, no decorrer de uma temporada, que aquele figurino não é funcional. Para o bailarino, o modelo não se modificou estruturalmente, mas, resultou em uma indumentária simples, e que tem esta mutilação, decorrente do desgaste causado pelas vivências na própria floresta, que para o artista, se trata de um ser indomável.

Figura 92 – Figurino Homem branco DVD 1975 David Wall



Fonte¹⁵⁶: *Print screen DVD*, 1975.

Figura 93 – Figurino Homem branco DVD 1985 Lázaro Carreño



Fonte¹⁵⁷: *Print screen DVD*, 1985.

¹⁵⁶ *Print screen DVD* 1975.

¹⁵⁷ *Print screen DVD* 1985.

Figura 94 – Figurino Homem branco 2000 Paulo Rodrigues

Fonte¹⁵⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Para concluirmos as análises realizadas que abordaram a cenografia, a iluminação e os figurinos, apreendeu-se que os profissionais que foram convidados para o desenvolvimento da concepção cenográfica de *'A Floresta Amazônica'*, possivelmente em consonância com as ideias da coreógrafa Dalal Achcar, desenvolveram um trabalho condizente com o que ela idealizara. O processo de elaboração das pesquisas para a criação desse trabalho foi estruturado para que o resultado fosse o mais próximo possível da fauna e flora da floresta amazônica em sua estrutura biológica natural.

A primeira cenografia, criada por José Varona possuía um olhar mais barroco acerca da floresta, repleto do rebuscamento do movimento em si, e da densidade da mata fechada, com volutas, lianas, cipós e festões que enredavam a caixa cênica. Esta concepção, possivelmente também está ligada ao momento histórico em que o cenário foi concebido, pois em 1975 sabia-se muito pouco a respeito da floresta, se comparado aos dias atuais, portanto o exotismo e o mistério faziam parte do imaginário referente a Amazônia. O tamanho das imensas raízes, remetia a uma floresta antiga e escura onde apenas róstias solares podiam penetrar; o que trazia

¹⁵⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ.

a este cenário uma atmosfera mais soturna e intrincada. O conceito cenográfico feito para a *'Floresta 2000'*, criado por Hélio Eichbauer em uma revisitação da obra por intermédio da coreógrafa e dos demais profissionais envolvidos, surge com uma visão mais aberta da floresta, não tão densa como na perspectiva de Varona, mas respeitando a concepção inicial da cenografia. O uso de cores mais claras foi aplicado nas pinturas dos telões e, portanto, nas árvores com raízes suporte aparentes, o que condiz com a realidade da Amazônia, onde as raízes precisam ficar para fora da terra para darem sustentação às árvores e conseguirem nutrir-se de oxigênio e luminosidade. O cenário feito para o ano 2000 trouxe certo frescor e uma estética mais limpa ao balé. Observou-se que de 1975 para 1985 e 1992 a cenografia manteve-se inalterada e no ano 2000 houve uma necessidade de revisitá-la o que demandou uma reelaboração do cenário.

A demanda de atualizações cenográficas fez-se necessária, inclusive pelas outras modificações pelas quais o balé foi sendo reconstruído. Com a passagem do tempo, o olhar sobre a própria floresta foi sendo desmistificado, o que trouxe à cenografia uma visão mais aberta e mais clara, retirando alguns resquícios de uma aparência inóspita e idealizada que se tinha dela.

Relativo à iluminação, ela apresentou algumas inovações desde a sua estreia, quando foi realizada por Richard Nelson, que veio ao Brasil, especialmente para fazê-la. Sabe-se que o cenário ia se modificando conforme as tonalidades de luz que eram colocadas sobre as telas pintadas, o que dava ao espectador percepções de locais diversos devido às variações de cores utilizadas, remetendo a uma gruta, ao rio ou as chamas na cena do incêndio.

Em *'Floresta 2000'*, o iluminador que assumiu o trabalho tratava-se de Maneco Quinderé, e percebeu-se que os recursos de iluminação quase não sofreram alterações desde a sua concepção inicial, para sua remontagem no ano 2000, e mesmo na turnê realizada em 2009. De acordo com o que Éric Frédéric (2022) nos relatou, em 2009 a iluminação foi realizada com refletores tradicionais evitando utilizar lâmpadas de LED, o que traria ao espetáculo uma luz mais fria. No mesmo ano, um recurso de luz que se diferenciou de outras montagens foram projeções de folhagens no linóleo branco, possivelmente realizadas com gobos de iluminação recortados, pelo fato de não terem conseguido levar a peça única de linóleo pintada à mão que demandaria muito tempo para a instalação. Este efeito cênico de projetar as folhagens no piso foi uma das atualizações presentes na turnê de 2009, no que tange ao uso de recursos luminotécnicos.

Fazendo menção à análise realizada com os figurinos do balé, o processo se organizou com procedimentos de observação e comparação entre as diferentes montagens da obra,

especificamente as dos anos 1975, 1985 e 2000 que foram as quais tivemos acesso a registros em DVD e fotografias.

A primeira percepção que tivemos com relação às indumentárias dos indígenas, tanto as masculinas quanto as femininas, foi que nos trajes criados por José Varona, para a estreia em 1975, tais modelos não faziam alusão direta aos povos indígenas brasileiros, mas em nossa percepção remetiam muito mais aos indígenas norte-americanos, com o uso de franjas, palas com franjas e saias. Na utilização das cores, o branco e o dourado preponderavam, o que nos parece uma visão bastante estilizada do que seria o traje de um indígena brasileiro. O dourado por exemplo, não é uma cor que se observa em trajes indígenas. Quiçá, na criação dos figurinos, José Varona tenha desejado dar aos indígenas certo refinamento, quando se utilizou de cores metalizadas ou brilhantes, por certo relacionando-os com o “uso cênico” de tais trajes. Sabemos, que as roupas utilizadas pelos povos indígenas comumente não fazem alusão à riqueza material ou ao prestígio, mas sim à simplicidade e aos valores da natureza.

Tanto na montagem da estreia, como em 1985 e 2000, os figurinos dos indígenas aparecem com três variantes tanto para os homens quanto para as mulheres. Estas diferenciações, em nossa percepção foram colocadas para dar a ideia de diversidade de personalidades inseridas na ideia de coletivo da tribo. Notou-se que os figurinos passaram por mudanças mais abruptas de 1975 para 1985, e depois foram atualizados provavelmente pelo aprofundamento das pesquisas, acesso a documentários e a peças originais do Museu do Índio no Rio de Janeiro. No que concerne ao figurino da Deusa, o mesmo passou por remodelagens, mas manteve a essência idealizada para a estreia. Talvez a diminuição do volume da túnica e da sobreposição de tecidos no corpo tenha sido uma forma de atualizar o traje, deixando-o com aspecto mais minimalista, o que condiz mais com a atmosfera da floresta. O calor úmido da Amazônia não permitiria um traje pesado e muito menos repleto de bordados ou aplicações. A Deusa deveria ser fluida, lânguida e leve como as águas das fontes e do próprio rio Amazonas, e por fim o figurino foi se simplificando. A indumentária do Homem branco, talvez tenha sido uma das que mais passou por mudanças, e atualizou-se também com mais alterações da estreia para 1985, onde a malha cinza grafite de um ombro só foi substituída pela camisa puída em tom cru e pela calça com recortes na barra em tom de marrom. Na versão do ano 2000, é extraído o cinto que se sobrepunha à camisa, e o traje também adquire um aspecto de maior leveza. Possivelmente estas adaptações se deram, como inclusive mencionado por Marcelo Misailidis, até mesmo pelo fato do figurino não ser funcional ou esteticamente adequado ao uso e a proposta cênica e artística almejada.

As modificações que ocorreram no balé ‘*A Floresta Amazônica*’ nos quesitos cenografia, iluminação e figurinos refletem o amadurecimento da coreógrafa, e as camadas de conhecimento e aprofundamento pelos quais a obra passou, que foram se desenvolvendo com o passar dos anos e permeando o trabalho na prática do seu fazer cognitivo, técnico, artístico e cênico. Com os procedimentos de remontagem e revisitação do balé, tão necessários, especialmente para as gerações mais atuais, transformações são inevitáveis e na maioria das vezes apresentam-se com mudanças que contribuem para a comunicação da ideia central da obra e de todos os aspectos intrínsecos a ela.

2.4¹⁵⁹- 1975, 1985 e 2000: Três momentos de uma coreografia

Quando nos dispusemos a analisar uma obra coreográfica de Dança, neste caso de “Balé Clássico”, e realizar uma investigação, traçando um comparativo entre as diferentes apresentações do balé, demos início aos procedimentos pela observação de suas diferentes montagens ou reapresentações, munindo-nos de fontes históricas para estes processos. Tratando-se do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, iniciamos os contatos com a coreógrafa, a senhora Dalal Achcar, muito antes da aprovação do projeto de uma possível escrita dissertativa, e com muito diálogo e esforço, tivemos acesso a algumas fontes, que nos permitiram realizar esta pesquisa. Tendo o material em mãos, surgiram algumas incógnitas, e tais questionamentos dirigiram nosso olhar para observar, o quê em comum há em cada uma das reapresentações? Quais os conteúdos pertencentes à obra que se repetiram ou não, nestas montagens? Quais as diferenças, transformações ou adaptações que foram propostas pelo conjunto de artistas que se dispuseram a construir aquele trabalho novamente?

Em se tratando deste balé em questão, houveram algumas reapresentações da obra em diferentes anos, depois de sua estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o que demarcou a sua importância para a história do balé em si, a sua existência e permanência dentro do repertório do Theatro Municipal e, portanto, na História da Dança no Brasil.

¹⁵⁹ Para o desenvolvimento do processo de análise deste balé criado no Brasil, no ano de 1975, não foi suficiente o registro videográfico que a coreógrafa Dalal Achcar gentilmente nos forneceu, pois, o excerto da estreia possui apenas 12’00” minutos de duração. Sem a possibilidade de analisar a obra em sua completude, ocupamo-nos então de conhecê-la de maneira completa, através de um registro do ano de 1985, cedido à nós pela primeira bailarina Nora Esteves, e mais dois DVD’s da remontagem da obra no ano 2000 com diferentes elencos, fornecidos por Dalal Achcar. Dentro dos procedimentos metodológicos de pesquisa, utilizamo-nos de entrevistas semiestruturadas com a coreógrafa do balé, e com bailarinos que interpretaram diversos personagens da obra entre eles: Ana Botafogo, Elisa Baeta, Marcelo Misailidis, Márcia Jaqueline, Nora Esteves e Renata Versiani, assim como profissionais que acompanharam seu processo de transformação com a passagem do tempo, nas diversas montagens: Éric Frédéric e Sonja Figueiredo.

Analisando o fragmento videográfico da estreia do balé em 1975, não temos ao certo a noção da duração da obra em sua totalidade. Sabemos que o balé estreou com um ato único, tendo como protagonistas Margot Fonteyn, interpretando a Deusa da floresta e David Wall o Homem branco, ambos artistas do *Royal Ballet*, ladeados pelos bailarinos da Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Em 1985 foi o ano em que se realizou a primeira reapresentação da obra, dentro do contexto do “1º Festival Internacional de Dança” promovido pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro com direção de Dalal Achcar e planejamento e realização da Aulus promoções.

A obra coreográfica em 1985 é incrementada e reapresentada em dois atos. A divisão dos atos acontecia justamente no momento em que “[...]índios caçadores descobrem os amantes e a tribo como um todo reage ao que lhes parece impróprio e profano: o amor carnal da Deusa. No entanto, o casal de apaixonados permanece alheio ao conflito, extasiado com tal plenitude, fundidos à natureza paradisíaca.” (THEATRO...1985)

O segundo ato tinha início com uma quebra na harmonia dos acontecimentos, com prenúncios de um incêndio na floresta. Os índios muito enciumados de sua divindade e sendo contrários ao seu envolvimento com o Homem branco, ateiavam fogo na mata não pressentindo o perigo que lhes assolava.

Neste mesmo ano, a iluminação foi realizada por Richard Nelson, que dispôs de Aniela Verdan como assistente de iluminação. A remontadora do balé foi Monica Parker, contando com Maria Luisa Noronha como assistente de produção, ambas sob a supervisão de Dalal Achcar. (THEATRO...1985)

Abordando questões coreográficas da obra, levando em consideração as outras montagens nos trechos referentes ao corpo de baile masculino de índios, a coreografia se manteve inalterada desde 1975, inclusive na remontagem realizada no ano 2000. O que se diferenciava na coreografia dos homens indígenas de 1985 para a montagem em 2000, não foi a movimentação coreográfica, mas um dos *placements* adotados no início do balé, e o volume coreográfico que se faz menor no ano 2000. Quando ocorria a entrada do Gavião real, pássaro planta, borboletas e passarinhos, em 1985, os indígenas ficavam posicionados em filas intercaladas em todo o palco, e os animais dançavam entre os bailarinos, já no ano 2000, o corpo de baile masculino se deslocava para as duas laterais do palco e permaneciam abaixados como em 85, enquanto os animais dançavam ao centro.

Fazendo referência ao corpo de baile feminino de índias (Figura 95), a coreografia de 1985 também se mostrou a mesma da versão do ano 2000, com exceção de que a composição coreográfica não fora mantida em sua íntegra no ano 2000. Como características das índias, as

intérpretes se mostravam femininas, doces e cheias de mansidão em seus movimentos, e em muitos momentos utilizavam as mãos apoiadas sob sua nuca, com ambos os cotovelos abertos, como que receptivas aos raios solares, ou até mesmo submissas à força dos guerreiros-índios (Figura 96).

Há um momento coreográfico, em que estavam em cena tanto o corpo de baile masculino, quanto o feminino, e que com o *placement*¹⁶⁰ que foi construído com seus corpos, e suas lanças, as poses remetiam a formação de arcos de flecha indígenas, que podem ser observados na fotografia abaixo (Figura 94).

Figura 95 – Corpo de baile masculino e feminino de índios Pose que remete a Arcos de flecha indígenas



Fonte¹⁶¹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁶⁰*Placement*: Palavra francesa que significa colocação. Quando utilizamos no texto, o termo *placement*, referimos-nos a figuras geométricas que podem ser construídas cenicamente com o posicionamento dos corpos dos bailarinos no palco, criando imagens que podem ser reconhecidas pelo público, podendo construir narrativas significantes. Temos também a definição de *placement* como sendo o alinhamento e o controle do corpo adquiridos por um bailarino através do uso da Técnica do Balé, mas que não se aplica no uso desta terminologia, quando adotada no corpo do texto. (GRANT, 1982) Disponível em <<https://www.google.com/search?q=tradu%C3%A7%C3%A3o+do+franc%C3%AAs+para+o+portugu%C3%AAs&oeq=tradu%C3%A7%C3%A3o+do+franc%C3%AAs+para+o+portugu%C3%AAs&aqs=chrome.0.69i59j0i51212j0i22i30i62512j0i22i3015.10801j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> Acesso em: 16 fev 2023.

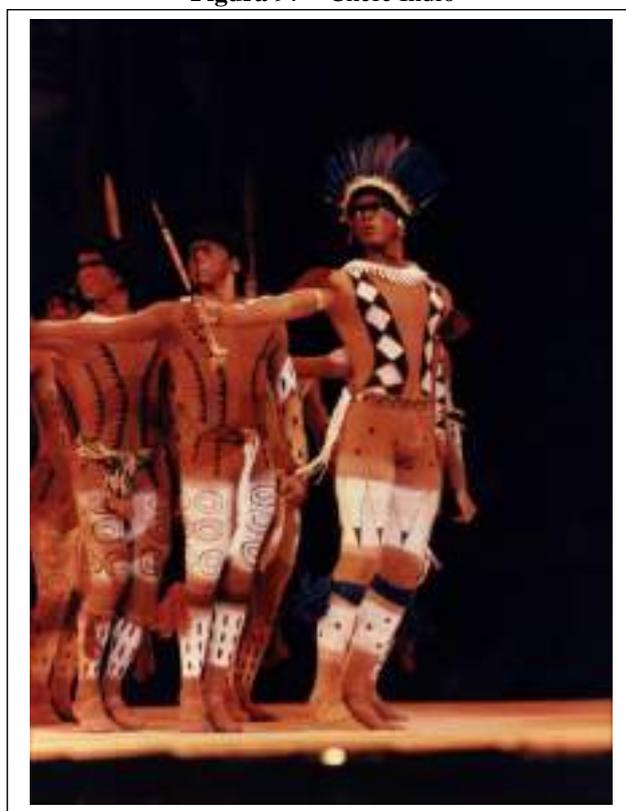
¹⁶¹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 96 - Corpo de baile feminino de índias: Celeste Lima, Mônica Barbosa, Karin Schlotterbeck, Bárbara Lima, Paula Passos, Ana Luíza Moll e outros bailarinos a identificar.



Fonte¹⁶²: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 97 – Chefe Índio



Fonte¹⁶³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁶² Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁶³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Discorrendo ainda sobre as diferenças da estreia para a montagem de 1985, havia um momento nesta versão de 85, em que era possível perceber uma das ninfas, que surgia com um pássaro pousado em seus dedos, depois disso o personagem do Homem branco recebia de uma delas, um outro pequeno passarinho, ele acariciava o pássaro em suas mãos e depois o libertava. Estas ações não puderam ser visualizadas em versões posteriores. Observou-se também em uma outra cena no início do segundo ato, uma índia acariciando um pássaro e mostrando-o ao seu filho, e este momento era marcado por um silêncio da música, onde se ouviam apenas o som do canto dos pássaros e surgiam outros índios brincando com aves que supostamente voavam ao seu redor.

Nesta montagem, haviam momentos coreográficos com um trio de bailarinas interpretando borboletas reais, com suas longas antenas, asas azuis e nuances violeta e quartetos de plantas exóticas, que não apareciam na remontagem do ano 2000; assim como um trecho muito suave coreograficamente em que iniciavam as ninfas dançando com delicados cordões de flores e interagiam com sua Deusa e com o Homem branco, formando poses e “figuras” que se construía com estes cordões, ao som do poema-cantado “Veleiros”. Este poema, possui em seus versos a menção das palavras “ondas do mar”, e neste momento, as ninfas formavam uma figura de costas para o público em linha, em que seus braços e corpos remetiam a movimentação das ondas. Parece-nos, que a presença cênica dos animais, especialmente as aves e insetos: gavião real, pássaro planta, passarinhos e as borboletas em termos coreográficos se apresentavam com maior peso e maior constância, na versão de 1985. Em 2000, são acrescentadas outras espécies de animais como sapos, cobras, macacos, onças, dentre outros, mas em termos coreográficos os trechos eram menos complexos, especificamente na cena inicial criada com o uso da Ginástica Natural.

Abordando uma peculiaridade referente à montagem de 1985, sabe-se por meio da coreógrafa, que haviam bailarinos trajados como plantas, que se integravam a cenografia, dando a impressão da floresta estar respirando, quando eles se moviam. De acordo com Achcar (2022), como o cenário de José Varona consistia em uma floresta densa e misteriosa, era possível fazer com que estes bailarinos que interpretavam as plantas exóticas, ficassem quase invisíveis ou integrados ao cenário, transmitindo a ideia desta respiração da floresta, ou da floresta viva. Já no ano 2000, com a modificação cenográfica e pelo fato da floresta de Eichbauer ser mais aberta e clara, as plantas foram retiradas, para que não ficasse tão óbvia, a sua visualização.

Há também uma frequência maior nas aparições e cenas coreográficas dos indígenas em 1985, que inclusive simulavam um ritual de guerra, carregando seu cacique elevado sobre o grupo, sendo chefiados pelo feiticeiro da tribo, que em um ato de decisão e ordem, quebra seu

cajado em sua coxa, demonstrando a ira dirigida ao homem branco, que havia profanado sua Deusa. A presença do personagem que interpretava o feiticeiro (pajé) da tribo, se fez bastante notória nesta versão. O feiticeiro interagiu e comandava vários momentos coreográficos liderando os índios, e era notável e interessante, a energia e a naturalidade com que ele realizava e se apropriava da movimentação proposta pela coreógrafa. “Dalal se inspirou em tribos do Xingú para criar belas cenas, como aquela que reúne 18 bailarinos-índios jurando vingança a Deusa.” (SOM...2000, p. 26)

Inclusive, Marcelo Misailidis (2022) em entrevista cedida a nós citou o bailarino Luiz Carlos Cavalcanti (Figuras 97 e 98), como sendo um excelente intérprete, e que se tratava de um artista que colaborava nas montagens com papéis mais interpretativos. Com o seu cocar estreito de penas voltadas para cima e seus adereços de cordões de palha, nos braços e pernas, além de seu cajado em punho, sua movimentação parecia ter sido de fato, inspirada em um pajé.

Figura 98 – Luiz Carlos Cavalcanti Feiticeiro (Pajé)



Fonte¹⁶⁴: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁶⁴ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 99 – Luiz Carlos Cavalcanti Feiticeiro (Pajé)



Fonte¹⁶⁵: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Por meio de tais análises, visualizamos algumas das transformações que foram ocorrendo, tanto da estreia para a reapresentação de 1985, quanto para a remontagem do balé feita posteriormente no ano 2000.

Como não detemos registros da reapresentação realizada em 1990 no Teatro Amazonas em Manaus, e em 1992 no Theatro Municipal, não nos foi possível realizar uma investigação comparativa com tais récitas do balé, mas acrescentamos informações dos programas e reportagens de jornais, que nos permitiram tomar ciência de alguns detalhes destas apresentações.

Fazendo menção ao incêndio na floresta, que na estreia acontecia em ato único, e que a partir da montagem de 1985 passou a ocorrer no segundo ato do balé, é relevante mencionar que o motivo pelo qual os indígenas ateavam fogo na floresta ocorria por seu descontentamento em relação ao envolvimento de sua Deusa com o Homem branco. Os índios o compreendiam

¹⁶⁵ Acervo CEDOC/FTMRJ.

como uma conspiração. Os motivos referentes ao incêndio, continuaram os mesmos desde a estreia, permanecendo nas montagens de 1985, 1990 e 1992.

Na estreia da obra, no programa de 1975, a justificativa que se utilizou para o incêndio na floresta, (Figura 99) foi: “a vingança dos índios”, e que pode ser observado no trecho citado abaixo retirado do *libretto* original.

[...] “Os índios cumprem vingança. Mas o par de enamorados continua dançando, até perecer nas chamas. A música diminui de intensidade; apenas angustiante melodia. Toda a floresta se petrifica, e a música cessa, para depois recomeçar, levitando no verde, etérea como a brisa. O casal descerra o sono da morte para ressuscitar na invocação do amor. ” [...] (ASSOCIAÇÃO... 1975)

Na reapresentação de 1992, também não se verificaram grandes mudanças com relação aos motivos do descontentamento dos índios, mas o incêndio na floresta ocorre por sua revolta, para vingarem-se de sua Deusa e assustarem o homem branco, conforme consta no programa. (BALLET, 1992)

A seguir, observaremos algumas das transformações que foram feitas em ‘*Floresta*’ no ano 2000, traçando um comparativo com reapresentações anteriores da obra.

De 13 a 21 de maio do ano 2000, exatamente oito anos após a montagem de 1992, na qual o balé se fez pertencente aos eventos da Conferência das Nações Unidas, Dalal realizou uma remontagem de sua obra em comemoração aos “500 anos do Brasil”, em que são acrescentados ao seu conteúdo uma boa quantidade de inovações e novos personagens, tendo como um dos seus objetivos homenagear Heitor Villa-Lobos, o compositor da música utilizada para a obra, e como nosso compositor maior. Dalal Achcar revisitou seu balé, incluindo alguns detalhes no enredo, como a presença de saqueadores da floresta e algumas atualizações.

[...] “Neste momento, aventureiros invadem a floresta em busca de aves raras e plantas, realizando um verdadeiro saque. A tribo entra em conflito com os exploradores e, por acidente, uma tocha cai na mata e inicia-se um incêndio monumental. Todos morrem entre as chamas e a floresta é inteiramente destruída pelo fogo. Queimada, a floresta se petrifica. [...]” (BALLET, 2000)

Figura 100 – Final do Balé Incêndio na floresta

Fonte¹⁶⁶: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Com a constatação da inserção de novos personagens neste momento do incêndio da floresta na remontagem do ano 2000, e atribuindo a estes personagens características de “exploradores”, com atitudes como saques de plantas e aves raras, e também o uso de tochas, provocando um “incêndio acidental”, que acaba por dizimar natureza, indígenas, o Homem branco e a Deusa, Dalal Achcar, por intermédio da discussão ecológica que ocorreu no Brasil desde 1992, com o evento da Eco 92, acrescentou ao seu balé uma conotação e uma visão de preservação ambiental, e por meio de suas reflexões, repensou questões do enredo da obra, transformando-a e ressignificando-a, agregando uma visão conservacionista e ambientalista a ela.

Sonja Figueiredo, como produtora artística do balé, corroborou com muitas informações importantes acerca da remontagem realizada no ano 2000. Uma das motivações desta remontagem, se deu pelo momento histórico da virada do milênio. (FIGUEIREDO, 2022)

No processo de reelaboração e recriação da cenografia, Hélio Eichbauer, desenvolveu a versão 2000, criando um cenário “extremamente envolvente” respeitando as características da obra e do trabalho realizado por José Varona; mas atualizando-o, e Maneco Quinderé, o iluminador, criou toda uma *ambiance* no balé, de acordo com Figueiredo (2022).

¹⁶⁶ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Na criação e concepção dos figurinos da versão 2000, Sonja Figueiredo nos trouxe uma importante informação, e sobretudo relevante para o olhar que se deu para a obra, assim como os cuidados para sua produção. No tocante a “Arte Plumária indígena”¹⁶⁷ utilizada nos figurinos do feiticeiro, do cacique, e dos indígenas como um todo, homens, mulheres e crianças, no que se referia a sua aplicação e também a sua conservação, foram tomadas determinadas precauções. Os detalhes de arte plumária presentes nos figurinos, segundo Figueiredo (2022), não resistiam muito tempo, pois eram frágeis. Em uma turnê posterior à remontagem do ano 2000, que ocorreu em 2009, já existiam algumas restrições em relação ao uso desta arte. Figueiredo nos conta, que uma das coisas que aconteceu, foi que foram buscar em uma fonte, com nossos parentes, os povos originários, para ver como iriam adquirir e conservar estas peças. (FIGUEIREDO, 2022)

Ainda no tocante às indumentárias dos personagens indígenas, a produção foi solicitar a colaboração dos povos originários para averiguar a verossimilhança das imagens utilizadas nas malhas, observando sua similaridade com as pinturas corpóreas dos índios. Foi questionado se as pinturas feitas nas malhas eram condizentes com as realizadas por eles, ou se traziam um trabalho próximo ao feito pelos povos indígenas.

Com embasamento nas palavras de Sonja Figueiredo, fomos averiguar a que fonte ela estava se referindo quando mencionou os povos originários, e Dalal Achcar (2022) nos esclareceu que os figurinistas utilizaram como referências para os figurinos, especificamente as pinturas nas malhas, os povos do Xingú e Karajás, e o que ademais ocorreu com relação ao contato com os povos originários foi o fato de tribos do estado do Rio de Janeiro serem convidadas para assistir ao espetáculo no ano 2000, a tribo da Terra Indígena Guarani em Angra dos Reis e Terra Indígena Paraty-Mirim do município de Paraty.

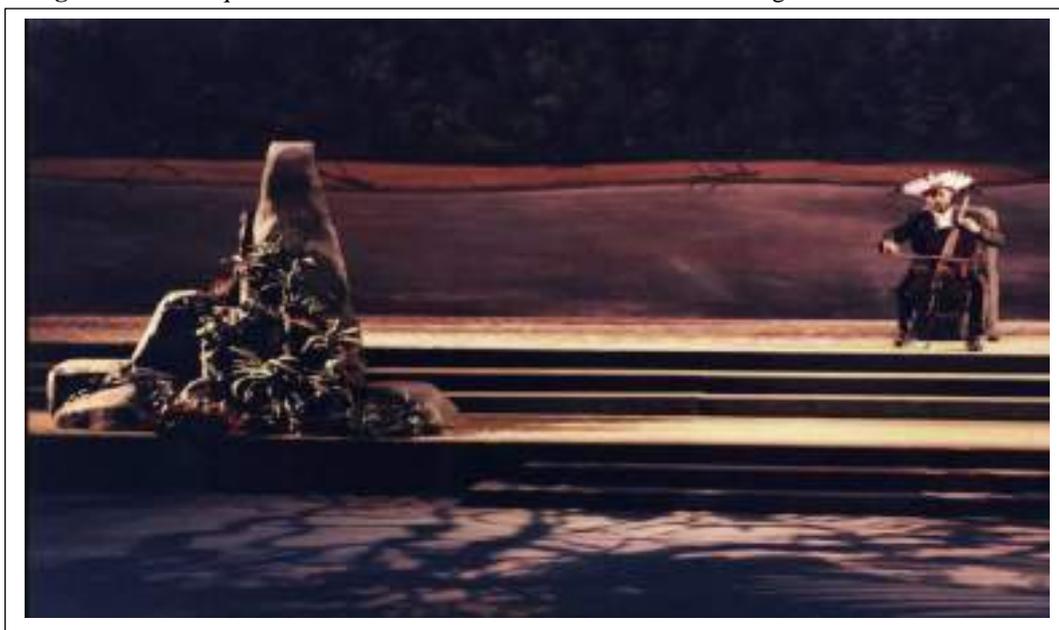
Figueiredo (2022) afirmou que, pelo fato do balé em sua versão do ano 2000 trazer ideias de conscientização ecológica, que não existiam desde sua criação, os cuidados tomados foram justamente para não ir de encontro ao pensamento inserido na obra.

No que concernia à parte musical, em 2000, foi reproduzida no início do espetáculo uma colagem musical organizada pelo músico Jacques Morelembaum. O compositor criou a música

¹⁶⁷Arte Plumária indígena: Podendo extrapolar o conceito de adorno, a arte plumária possui como símbolo sua utilização em cerimônias e rituais indígenas. Pode representar mensagens de idade, filiação (clã), sexo, posição social, importância cerimonial, cargo político e grau de prestígio daqueles que a estão portando. O uso dos objetos plumários fica designado aos homens, especificamente nos cerimoniais onde eles possuem um papel mais destacado do que o das mulheres. A confecção das peças também se resume aos indivíduos masculinos, que obedecem a um ritual de caça, coleta, separação, tingimento, corte e amarração da matéria prima à fim de dar a ela uma forma específica. O Brasil possui aproximadamente 30 tribos indígenas que produzem arte plumária entre elas: Xavante, Waurá, Juruna, Kaiapós, Tucanos, Urubus-Kaapor, Asurini, Karajás dentre outras. Disponível em <<https://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/artesasanato/plumaria.html>> Acesso em: 15 fev 2023.

que embalou a coreografia dos animais e também encerrou todas as apresentações, tocando violoncelo, fazendo um tributo à Villa-Lobos e utilizando um cocar em homenagem aos povos originários do Brasil (Figuras 100 e 101). As músicas utilizadas para a abertura e para o filme exibido no início do balé foram *Deep Forest* (cantos *baka* do *Burundi*). (BALLET...2000)

Figura 101 – Jacques Morelembaum tocando violoncelo em homenagem a Heitor Villa-Lobos



Fonte¹⁶⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 102 - Jacques Morelembaum tocando violoncelo em homenagem a Heitor Villa-Lobos



Fonte¹⁶⁹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁶⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁶⁹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

A atuação cênica de Jacques Morelembaum, marcou o reencontro com seu pai Henrique após treze anos. As sopranos que interpretaram as canções-poema desta remontagem foram Laura de Souza e Flávia Fernandes. (GHIVELDER, 2000)

Alguns bailarinos foram preparados pelo método “Ginástica Natural¹⁷⁰” de Álvaro Romano interpretando vários animais como: onças (Figura 104), aves, cobras (Figura 102), sapos e macacos (Figura 103).

Figura 103 - Cobras



Fonte¹⁷¹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 104 – Sapos, Macaco e Onça ao fundo



¹⁷⁰Ginástica Natural: Desenvolvido pelo Educador Físico Álvaro Romano, é um método com 30 anos de pesquisa, que condiciona fisicamente seus praticantes. Possui como um dos seus objetivos desenvolver qualidades físicas como força, mobilidade, flexibilidade, estabilidade do core, coordenação, resistência de forma dinâmica e simultânea. O método proporciona qualidade de vida, perda de peso, ganho de massa muscular e melhora do desempenho físico em diversas atividades. Pode ser praticada ao ar livre ou em ambientes fechados. O *expertise* da Ginástica Natural foi aplicado no treinamento de agentes das forças especiais do FBI, DEA e SWAT no estado de Washington DC, nos Estados Unidos. Nosso departamento educacional certificou um time de fisioterapeutas do Hospital *Saints Mary* e *Elizabeth Medical Center* diante de um processo de aprovação pelo *Illinois Physical Therapy Association* (IPTA) como Educação continuada. Disponível em <<http://www.ginasticanatural.com/sobre/>> Acesso em: 13 maio 2022.

¹⁷¹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Fonte¹⁷²: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 105 – Onça



Fonte¹⁷³: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 106 – Élide Brum Pássaro Planta



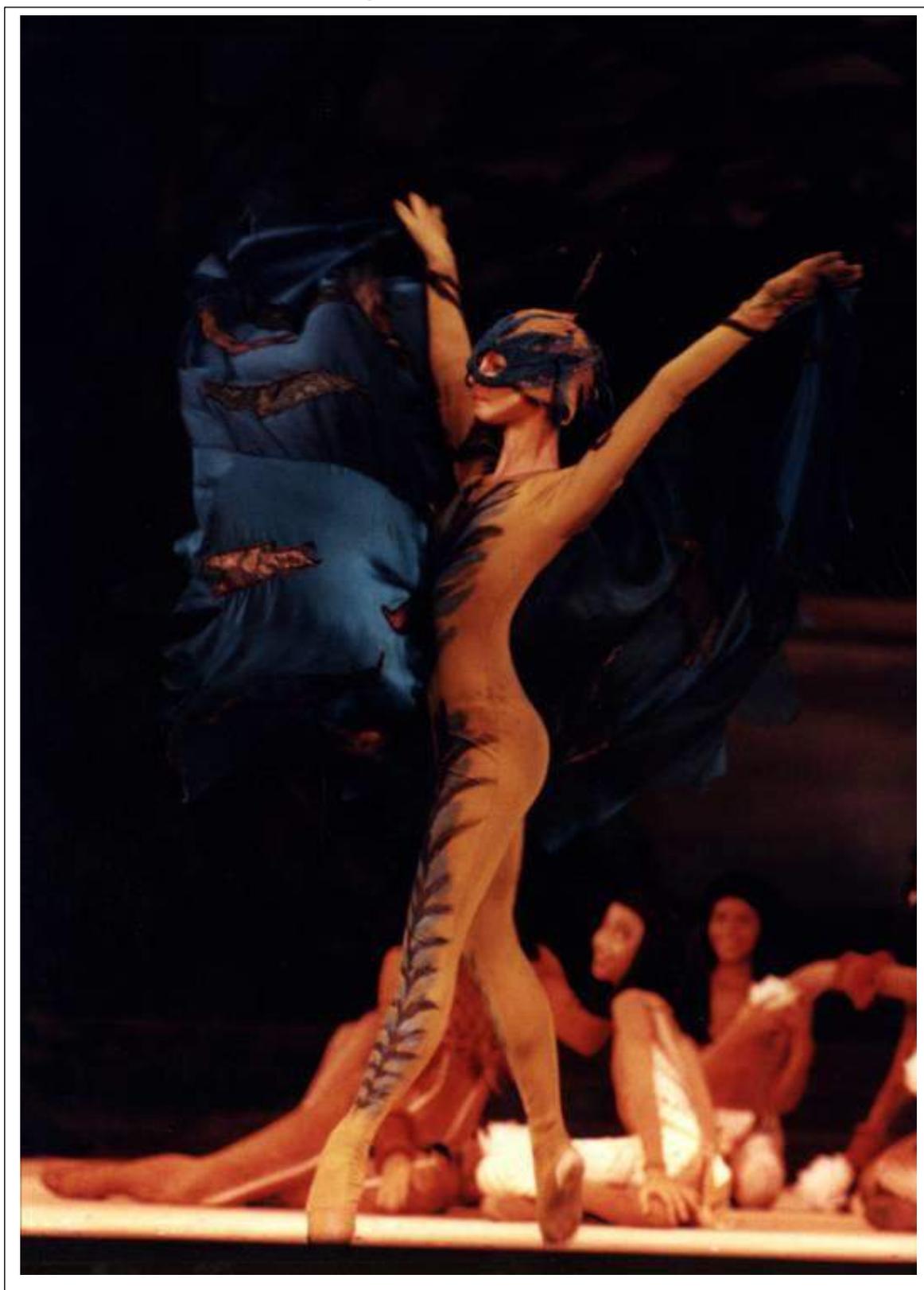
Fonte¹⁷⁴: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁷² Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁷³ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁷⁴ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 107 – Borboleta Real



Fonte¹⁷⁵: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁷⁵ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Segundo Sonja Figueiredo (2022) em entrevista cedida à nós, Dalal Achcar, demonstrou o desejo de representar não somente a presença dos seres humanos em sua ‘*Floresta*’, mas o de retratar a fauna amazônica. Nas versões anteriores do balé, já havia os pássaros (Figura 105), as borboletas (Figura 106), o gavião, entre outros, mas a sua coreografia estava ligada diretamente aos movimentos e passos do balé clássico. Neste processo de revisitar a sua obra, Achcar ficou sabendo da técnica da “Ginástica Natural”, e que esta tinha um trabalho referente à movimentação dos bichos. Conforme o relato de Figueiredo, Achcar queria “fazer realmente a floresta viva, através de outros elementos.” (FIGUEIREDO, 2022). Dalal Achcar agregou nesta versão do ano 2000 outros trabalhos de corpo diferentes do balé, como a “Intrépida Trupe”¹⁷⁶ e alguns capoeiristas do “Centro Cultural de Capoeira Regional do Rio de Janeiro” que participaram das cenas de luta. (BALLET... 2000)

De acordo com a produtora, os bailarinos interpretaram os animais através da coreografia e da *mise en scène*; já a Intrépida-Trupe, trouxe como elemento cênico a acrobacia. Para a inserção destes novos animais interpretados por meio da “Ginástica-Natural” e da “Intrépida-Trupe”, foi designado o figurinista carioca Ney Madeira para desenvolver os figurinos destes; os demais trajes foram confeccionados seguindo os desenhos dos originais.

Outra inovação em termos de linguagem corporal é a participação de componentes da Intrépida Trupe na abertura do espetáculo. Utilizando recursos circenses, eles interpretam animais que ficarão suspensos em árvores, explorando um outro plano do palco. Além deles, capoeiristas vão participar das cenas de luta, junto com os solistas e o corpo de baile. (OLIVEIRA, 2000)

No início do espetáculo, o público foi convidado a assistir um documentário de 07’00” minutos de Marcelo Dantas com cenas recolhidas por todo o Brasil, mas principalmente da selva amazônica. Dantas, *video-maker* da empresa “Magnetoscópio”, criou um novo vídeo para a abertura do balé, utilizando as imagens de Raul de Smandeck¹⁷⁷, assim como, introduzindo

¹⁷⁶ Intrépida Trupe: Iniciou seus trabalhos desde o ano de 1986, mesclando circo, teatro, dança e música com o uso de uma estética ousada. O grupo surge no antigo Circo Voador, localizado no Arpoador. Depois de um período de intercâmbios culturais, incluindo o estado do Maranhão, o agrupamento de artistas se oficializa durante uma viagem ao México, onde se apresentam em *Guadalajara* na Copa do Mundo de 1986. No Brasil, a primeira apresentação ocorre em 1988, sendo atribuído como título do espetáculo o nome do grupo: ‘*Intrépida Trupe*’, que foi apresentado no Teatro Ipanema. Atualmente localizado no bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro, o local que abriga a comunidade artística oferece cursos regulares, oficinas, *workshops* e palestras, recebendo trabalhos de artistas brasileiros e internacionais. Em seus espetáculos estão presentes: trapézios, tecidos, elásticos, cordas indianas, acrobacias, efeitos de fogo, pernas de pau, entre outras técnicas especiais. Dos fundadores do grupo permanecem: Beth Martins e Vanda Jacques. Disponível em <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Intr%C3%A9pida_Trupe> Acesso em: 15 fev 2023.

¹⁷⁷Raul de Smandeck: Serviu como adido cultural na Embaixada do Brasil em Londres e Cônsul do Brasil em Nassau, São Francisco e Los Angeles. Diplomata, ecologista e cineasta, produziu 14 documentários sobre o Brasil, que mereceram 28 prêmios internacionais de cinema. São de sua autoria as cenas iniciais do balé ‘*A Floresta Amazônica*’. (BALLET... 1992)

outras questões. O *video-maker* inseriu imagens inclusive do “decaimento da floresta”; mas isso foi feito de forma muito gentil e sutil. Consoante com a percepção de Figueiredo (2022), isto se tratava de um assunto muito delicado, pois como está sendo retratada uma lenda, e não se trata de um balé realista, ficava difícil abordar no vídeo inicial algo muito impactante, que pudesse chocar com a abordagem poética do balé. “Às vezes fica difícil você separar o entendimento de quem está assistindo. Você também, não pode jogar isto muito na realidade, pois não é um balé realista” (FIGUEIREDO, 2022). Esta frase citada acima, proferida por Sonja Figueiredo, trata-se da sua percepção enquanto produtora artística e espectadora da obra.

Na boca de cena descia uma tela de filó, onde foi projetado o documentário que era embalado pela música de *Philip Glass*. O documentário trazia imagens inéditas da Amazônia, resultado de um trabalho de dois anos com o cineasta Sérgio Bernardes.

Pincei imagens recolhidas em 350 horas de gravação por todo o país, mostrando a ação do homem na fauna e na flora – diz Marcelo, que também assina a concepção de uma chuva cenográfica, que acontece depois do fogo feito com efeitos especiais criados pelo iluminador Maneco Quinderé. A floresta não para. (PAVLOVA, 2000, p. 24)

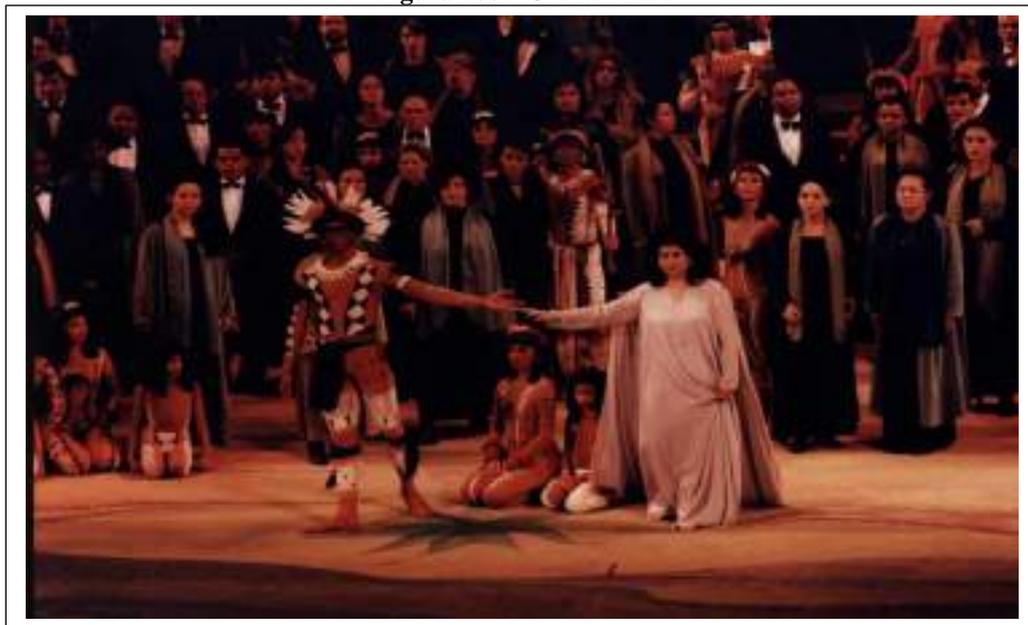
Fazendo alusão às modificações no enredo da história no ano 2000, houve também segundo o jornal “Gazeta Mercantil” uma reformulação deste enredo. Nesta reformulação, a lenda da Deusa que se apaixona pelo homem branco é apresentada aos jovens índios por um sábio da tribo. A Deusa se apaixona pelo homem branco e após o incêndio acidental provocado pelos saqueadores da floresta, a natureza renasce graças à força do amor do casal.

“Acho que, após todos estes anos da luta pela preservação da floresta, o índio não poderia atear fogo na mata”, diz Dalal. “São os exploradores que entram para colher plantas e roubar pássaros exóticos a serem enviados para a Europa. Criei uma forma de não ofender o índio.” (RIANI, 2000, p. 002)

Observamos aqui nesta citação, que o contexto da obra no ano 2000 sofreu transformações inclusive na conotação. A coreógrafa tomou o cuidado de explicitar de onde provinha a exploração. As plantas e aves exóticas seriam enviadas para a Europa. O contexto da exploração europeia que ocorreu no Brasil desde a colonização é revelado com a inclusão destes “saqueadores”, e os índios inocentados do fato de terem ateadado fogo na floresta, fato que ocorre na primeira versão. As atualizações que a obra recebeu, revelam o amadurecimento do pensamento de Dalal Achcar, a aquisição de consciência ecológica e o acompanhamento do desenvolvimento da realidade social brasileira por parte da criadora.

Figueiredo (2022), discorreu também, sobre a adição de um *Grand Finale* (Figuras 107 e 108) almejado pela coreógrafa que remeteria às esperanças dirigidas à virada do milênio. Nesta apoteose, o adendo que foi feito, e que não aconteceu em outras apresentações do balé, foi a entrada de todos os integrantes do coro e das sopranos cantando o poema de Manoel Bandeira “Invocação em defesa da pátria”, juntamente com a presença do elenco completo do balé em cena.

Figura 108 – Grand Finale



Fonte¹⁷⁸: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 109 – Grand Finale



Fonte¹⁷⁹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁷⁸ Acervo CEDOC/FTMRJ.

¹⁷⁹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Vale ressaltar que a remontagem e os ensaios da versão do ano 2000 foram realizados por Maria Luisa Noronha tendo como assistente Hélio Bejani, o ensaiador e professor convidado Lázaro Carreño, como ensaiadores: Boris Storjkov, Slava Muchamedow e Lourdja Mesquita como assistente de ensaio.

A versão do ano 2000 trouxe ainda mais um presente para o público, que foi a estreia de um projeto, que carregava em sua idealização uma contrapartida cultural e educacional, o projeto “Educação com Arte”, que foi o sonho que Dalal Achcar havia apresentado a Sonja Figueiredo em 1985, mas que possuía outro nome.

De acordo com uma entrevista a nós cedida no dia 01 de junho de 2022 pela atual produtora artística da “Cia de Ballet Dalal Achcar”¹⁸⁰, em 1999, um ano antes da remontagem do balé ‘*A Floresta Amazônica 2000*’, Figueiredo expôs que Dalal Achcar retornara à direção do Theatro Municipal, Aniela Jordan, produtora artística, havia retornado para o setor de produção e neste mesmo ano, Achcar orientou e revelou a produtora seu desejo de apresentar espetáculos educativos e retomar o “Projeto Escola”, já desenvolvido em sua gestão anterior. A partir destas conversas entre coreógrafa e produtora artística, sobre a possibilidade de realizarem sessões educativas e sobre o desejo de desenvolverem um projeto de cunho pedagógico, nascia um novo projeto, intitulado “Educação com Arte”. Este era um sonho, que nascera com o benefício de possuírem a programação do Theatro Municipal fechada desde o início do ano, facilitando o pré-agendamento das apresentações com cada uma das escolas interessadas. “Naquele momento, o orçamento assim o permitia.” (FIGUEIREDO, 2022) Ainda no mesmo ano, Achcar trouxe para o Municipal, a senhora Margarida Ramos da Fundação Roberto Marinho, e juntas indicaram uma pedagoga que acompanhou o projeto que foi idealizado contando também com a participação de três Arte-Educadores.

Neste projeto, os espetáculos foram acessibilizados aos alunos de Escolas Municipais e Estaduais do Rio de Janeiro acompanhados de uma explanação sobre a obra. (figuras 109, 110 e 111) Após a acessibilização dos espetáculos, o Theatro começou a receber muitos trabalhos desenvolvidos pelos alunos das escolas que tinham ido assistir ao balé. Os professores neste projeto eram estimulados a trabalhar as temáticas abordadas na obra com seus alunos,

¹⁸⁰Cia de Ballet Dalal Achcar: Fundada no ano 2000, como Companhia Jovem de Ballet do Rio de Janeiro, a CJBRJ dirigida por Mariza Estrella tem início com 24 jovens bailarinos entre 14 e 23 anos selecionados por audições. A companhia teve suas atividades interrompidas pelo período de quatro anos, por falta de incentivo, mas retorna às suas atividades em 2010 em convênio com a Fundação Theatro Municipal e padrinhos mantenedores. Desde o ano de 2001, o grupo de bailarinos passa a se chamar Cia de Ballet Dalal Achcar. No repertório da companhia constam obras coreográficas de Luiz Arrieta, Tíndaro Silvano, Renato Vieira, Dalal Achcar, Rosa Magalhães, Isabela Capeto e Paulo César Medeiros. Dentre as coreografias apresentadas constam trabalhos clássicos e contemporâneos buscando um nível de excelência de qualidade internacional. Disponível em <<http://www.ciaballetdalalachcar.com/companhia/>>Acesso em: 15 fev 2023.

recebendo inclusive um encarte didático ou cartilha pedagógica, e a partir disso, os educadores desenvolviam o conteúdo em sala de aula. O número de trabalhos recebidos tornou-se tão grande, que Dalal Achcar decidiu realizar uma exposição no Theatro Municipal.

Percebeu-se o tamanho da rede de conhecimento que a Arte, neste caso, o balé, pode produzir, todo o aprendizado, as inter-relações e conexões que um ser humano pode construir a partir de “oportunidades de fruição artística”. Por isso, Figueiredo (2022) em sua entrevista, frisou o “acesso à Arte”, e a importância de nós artistas acessibilizarmos ao maior número de pessoas possível os espetáculos que produzimos, até para que esta rede se expanda mais.

Através da exposição dos trabalhos do projeto, outras escolas que foram assistir ao balé puderam apreciar e visitar os trabalhos escolares então expostos.

Como curiosidade, Sonja Figueiredo comentou que, a partir de uma Ópera, uma das escolas enviou todo um trabalho em literatura de cordel e que a partir de ‘*Floresta*’ receberam inclusive maquetes com os bailarinos em cena, a cenografia entre outros detalhes.

Figura 110 – Ana Paula Siciliano a confirmar e estudantes



Fonte¹⁸¹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁸¹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

Figura 111 – Anderson Dionísio e público



Fonte¹⁸²: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

Figura 112 – Norma Pinna e público



Fonte: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

¹⁸² Acervo CEDOC/FTMRJ.

Concernente as análises destas três montagens coreográficas do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, que ficou carinhosamente chamado de ‘*Floresta*’ por alguns dos bailarinos que o interpretaram, como Nora Esteves, Ana Botafogo, entre outros, observamos que sua estreia apresentou um balé com apenas um ato, onde todos os acontecimentos se davam em uma única estrutura ou divisão, como são compreendidos os atos de um balé. Em sua primeira apresentação, tivemos a presença de dois bailarinos do *Royal Ballet* de Londres, sendo a bailarina que interpretou a Deusa da floresta a aclamada intérprete Margot Fonteyn, tida como uma das melhores bailarinas de seu tempo, e o bailarino David Wall que interpretou o Homem Branco. Decerto, a presença de Margot Fonteyn e David Wall pôde contribuir para que a obra ganhasse visibilidade, atribuindo-lhe uma atmosfera de importância, o que pode ter atraído para as montagens que se sucederam um número considerável de público e de curiosos que desejavam conhecer o balé.

Em 1985, em sua segunda apresentação, um dos casais de bailarinos que interpretou a Deusa e o Homem branco foram Nora Esteves, primeira bailarina do Theatro Municipal e o bailarino do Ballet Nacional de Cuba, Lázaro Carreño, que ficou posteriormente conhecido como um dos intérpretes de peso deste personagem. Algumas mudanças que se consolidaram em 1985, foram a ampliação da obra para dois atos, com uma divisão em sua história: Enquanto ocorria o encantamento do Homem branco pela Deusa da floresta e ela se percebia humana, índios caçadores descobriam os amantes e todos os integrantes da tribo reagiam contra o que lhes parecia profano; nesta cena encerrava-se o primeiro ato. O segundo ato tinha início com o casal em êxtase, permanecendo alheio ao conflito na plenitude de seu amor em meio à natureza. Neste momento a harmonia era quebrada por sinais de um incêndio na floresta. (BALLET, 1992) Com esta breve descrição, temos ideia de onde ocorria a divisão dos atos no enredo do balé. Além desta mudança, tivemos a criação do *pas de deux* embalado pelo poema cantado Canção de Amor, que depois passou a ser chamado carinhosamente de “Tarde Azul”, por seu sentido poético ligado à letra do poema. Canção de Amor ou Tarde Azul fora inserido no 2º Ato e coreografado diretamente com os intérpretes mencionados acima, por Dalal Achcar.

Nesta versão de 1985, o que de mais perceptível ficou foi a presença coreográfica dos animais em cena, e também dos indígenas com seus corpos de baile masculino e feminino, muitas vezes chefiados por seu cacique e por seu feiticeiro.

Os animais nesta montagem foram o Gavião real, o Pássaro planta, um trio de borboletas e uma dupla de passarinhos que notoriamente participaram de muitos momentos coreográficos junto aos índios, e inclusive na cena do incêndio na floresta sofrendo com o ardor das chamas e a fumaça sufocante. Havia um *pas de deux* ao som do poema cantado Veleiros, no qual as

ninfas da floresta formavam ondas do mar em movimento, quando o mar era mencionado na letra, e ainda uma cena onde as ninfas carregavam delicados cordões de flores e interagem com a Deusa e o Homem branco. Tais momentos coreográficos não se fizeram observar na versão do ano 2000. Ocupando-nos ainda, da versão de 1985, estavam presentes bailarinos representando plantas exóticas que se apresentavam integradas ao intrincado cenário de José Varona, permitindo que as plantas ficassem muitas vezes, quase invisíveis e que dessem a sensação da floresta estar respirando. Neste momento segundo a bailarina Renata Versiani (2022), as plantas tinham uma certa liberdade como intérpretes criadores, podendo mover-se de acordo com a música ou com os movimentos de outros bailarinos, como se fossem movidas pela brisa. Tais personagens também faziam-se perceber às vezes em grupos de quatro bailarinas compondo figuras no corpo de baile.

Com relação ao enredo do balé, sabe-se que o motivo inicial para que os índios atuassem fogo na floresta, se deu por vingança em relação ao homem branco. Quando sentiram que a integridade de sua Deusa poderia ser manchada devido ao seu envolvimento com o Homem branco, juraram vingança decidindo matá-lo ateando fogo na mata, carbonizando animais, plantas, Deusa, homem branco e indígenas, um verdadeiro sacrifício em prol da honra de sua divindade.

Em 1992 quando a obra foi apresentada dentro do contexto da Eco-92, pertencente à Conferência das Nações Unidas, ela ainda não fora transformada, mas no programa deste ano a abordagem do incêndio mencionava que os índios desejavam vingar-se de sua Deusa e assustar o homem branco.

O que ficou muito evidente, é que a partir das vivências da coreógrafa nestes eventos de cunho ecológico no ano de 1992, este contexto é inserido na obra no ano 2000, quando o balé é revisitado não somente por Achcar, mas por uma equipe de novos profissionais que vieram para somar com suas visões estéticas e artísticas sobre um balé já consagrado. O que mais nos chamou a atenção foi que em '*Floresta 2000*' não foram os indígenas que atearam fogo na mata, mas sim saqueadores de etnia branca, que segundo os programas e reportagens de jornal, vinham para roubar aves raras e plantas exóticas que seriam enviadas para a Europa e derrubavam acidentalmente suas tochas de fogo na floresta incendiando-a. (BALLET... 2000)

Foi acrescido ao balé um contexto de exploradores e explorados, colonizadores e colonizados, o que mudou um pouco o seu significado. Inclusive observou-se nos DVD's do ano 2000, que o figurino dos exploradores remetia um pouco aos trajes utilizados pelos portugueses quando vieram colonizar o Brasil. Os figurinos faziam referência a trajes

especificamente de época e eram indumentárias com botas e com recortes nos blusões que nos fizeram recordar dos nobres portugueses.

Para os figurinos dos indígenas, Dalal Achcar relatou que se tomou o cuidado e deu-se um direcionamento para que os figurinistas se orientassem nos trajes dos povos do Xingú e Karajás, especialmente inspirados em suas pinturas corporais para a confecção das malhas, que seriam também pintadas à mão. Achcar ressaltou o fato de duas tribos indígenas do Rio de Janeiro terem vindo assistir aos espetáculos como convidados. Neste ano precaveu-se para que as ações e atitudes no feitiço da obra não fossem de encontro ao olhar e ao pensamento ecológico que se acrescentou a mesma, de acordo com Figueiredo (2022) produtora artística do balé.

Na trilha sonora, foram inseridas algumas novas músicas, incluindo uma composição recente de Jacques Morelembaum para os animais e a música *Deep Forest* com cantos *Baka do Burundi* para a cena de abertura e para o documentário inicial, além da homenagem prestada ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que compôs a música utilizada para o balé e um tributo aos povos originários, realizado também por Jacques Morelembaum tocando violoncelo em cena, e usando um cocar indígena.

No que se relacionava ao trabalho técnico corporal, desenvolvido com os bailarinos, observou-se que o Balé Clássico se estruturou como a técnica preponderante, mas outros trabalhos corporais foram somados às composições coreográficas, como a Ginástica Natural, de Álvaro Romano para compor a movimentação dos animais, capoeiristas que contribuíram para a cena de luta entre exploradores e indígenas, e ainda a Intrépida Trupe que trouxe para o espetáculo movimentações aéreas nas árvores e acrobacias.

Além das mudanças estéticas, alterações no enredo do balé e ainda a utilização de outros trabalhos corporais, a obra contou com um *Grand Finale* que foi aditado, com o intuito de celebrar as esperanças da virada do milênio, onde todos os integrantes, incluindo o coro que nas outras apresentações ficava invisível ao público, entraram em cena entoando o poema de Manoel Bandeira “Invocação a Pátria”. ‘*Floresta 2000*’ contou também com um projeto pedagógico que trouxe crianças de escolas do Rio de Janeiro para assistirem ao balé e produzirem trabalhos escolares dirigidos por um encarte pedagógico apresentado antes do espetáculo para alunos e professores, como uma proposta de atividades escolares, entrelaçando Cultura, Dança e Educação.

Verificou-se após traçarmos este panorama comparativo destas três montagens, que cada uma se apresentou muito conectada ao seu momento histórico, e as possibilidades artísticas que aquele momento permitiu que fossem acessadas. Tais possibilidades, apareceram na obra por meio da cenografia, da iluminação, dos figurinos, das técnicas corporais desenvolvidas com

o elenco, e por meio da visão da coreógrafa que foi se transformando e se atualizando com a passagem do tempo. Quando a obra é viva, como mencionou Marcelo Misailidis (2022) em entrevista, ela está suscetível a transformações e mudanças, que não necessariamente alteram o significado e a importância de sua primeira montagem, mas que vão se modificando conforme às necessidades dos indivíduos que estão presentes e atuantes nela, prova da capacidade do ser humano de interferir na realidade daquilo em que está integrado, assim como do contexto histórico, político e social que esteve de maneira latente interferindo naquilo que foi colocado em cena. ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar faz parte de um legado do Balé Clássico brasileiro que ficará para a posteridade como uma referência de produção artística nacional para as gerações futuras que tiverem a oportunidade de assisti-lo e de juntamente com seus idealizadores contemplarem o que se propôs a ser apresentado enquanto narrativa e enquanto “fantasia poética” da cultura nacional brasileira.

2.5 - Uma possível análise de alguns personagens do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ por meio do conceito de ‘*pathosformeln*’

A partir do entendimento do conceito de *pathosformeln* ou “fórmulas de emoções” de Aby Warburg (2010) apud Teixeira (2010), compreendemos que o uso destas fórmulas de emoção provenientes de obras de arte antigas, poderiam ser veículos para criação de novas obras de arte. Mediante este entendimento, nos adveio o *insight* de discernir como se davam estes processos, que em verdade, não se tratam somente de um conceito, mas de um instrumento de análise. Construimos então uma rede de relações com a Dança, particularmente com o Balé Clássico no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, o que nos permitiu realizarmos algumas análises decorrentes dos personagens da obra. Este processo será descrito a seguir por meio de um breve histórico da criação do conceito, e por intermédio de exemplos hipotéticos de seu uso pela coreógrafa do balé, Dalal Achcar.

Carlo Ginzburg, um dos estudiosos sobre o assunto, em seu livro “Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política”, abordou em seu conteúdo algumas interpretações sobre obras de arte, que estão citadas no livro como ensaios de iconografia política.

De acordo com o site Conceito.de. (2012) o termo iconografia, deriva do vocábulo em latim *iconographia*, que engloba descrições de quadros, imagens, gravuras, telas, monumentos, estátuas e retratos, principalmente imagens antigas; com relatos ou exposições descritivas destas obras.

Há algumas áreas as quais a iconografia se atém, como a mitologia de caráter cristão, a mitologia clássica e as representações de inspiração civil.

Talvez, pelo fato da iconografia estudar também imagens de origem religiosa cristã, Aby Warburg ao elaborar um dos seus conceitos ou instrumento de análise, os quais denominou de *pathosformeln* ou “fórmulas de emoções”, tenha se utilizado da análise de obras de arte sacras, assim como mitológicas e civis.

O livro de Ginzburg (2014), contribui com esta pesquisa, com o instrumento de análise criado por Aby Warburg¹⁸³ (2010) apud Teixeira (2010), que nos ilumina a noção de *Pathosformeln*, a qual pudemos relacionar com o balé, onde observamos possibilidades de gerar e estabelecer conexões, com os procedimentos de análise dos personagens do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ e suas hipotéticas derivações de personagens de balés anteriores.

A utilização do instrumento analítico das *pathosformeln*, que carrega consigo algumas características essenciais, permitirá que estabeleçamos ligações, utilizando personagens de balés antigos “obras de arte antigas” e que, passando por um processo de inversão energética podem resultar na criação ou na reelaboração de novos personagens, inspirados naqueles construídos anteriormente.

Referindo-nos a origem dos estudos de Warburg (2010) apud Teixeira (2010) acerca das “fórmulas de emoções”, em outubro de 1905, numa conferência realizada na cidade de Hamburgo, na Alemanha, Warburg realizou uma comparação entre um desenho de Dürer¹⁷ representando a morte de Orfeu, com uma gravura sobre o mesmo tema, advinda do círculo de Mantegna. Warburg percebeu nesta comparação que o desenho de Dürer derivava da gravura, mas que esta, por sua vez, com as intervenções que sofrera “não mais rastreáveis”, trazia no gesto de Orfeu, ressonâncias encontradas em um gesto, que já se encontrava nos vasos gregos. Warburg observou que se tratava de uma fórmula de *páthos* (*Pathosformel*) arqueologicamente autêntica.

Warburg apontou que este caso, não se tratava de um exemplo isolado “ a arte do início do Renascimento recuperara da Antiguidade os ‘modelos de uma gestualidade patética

¹⁸³ Aby Warburg: (1866-1929) De origem alemã, foi um dos historiadores da Arte que veio a ser e ter um reconhecimento na virada do século XIX para o século XX. Warburg refletia que o historiador da Arte precisava perceber os sinais de força vital que toda obra artística ‘fossiliza’ em suas formas. Da mesma maneira que um arqueólogo ou um paleontólogo reconstrói as culturas do passado e as noções sobre a vida por meio de vestígios, segundo Warburg o historiador da arte deveria identificar a sobrevivência do passado nas imagens. Em cada obra de arte: pintura, escultura, desenho, monumento está registrado um movimento de vida captado pelo artista. Aby desenvolveu uma disciplina que transcendeu os domínios da História da Arte, ficando conhecida como iconologia (‘ícone’ imagem e ‘logia’ estudo), sendo o conceito de sobrevivência um dos mais relevantes para compreender o método de Warburg de acordo com o pesquisador francês Georges Didi-Huberman. Disponível em <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-historia-arte-segundo-warburg.htm>> Acesso em: 20 fev 2023.

intensificada’, ignorados pela visão classicista que identificava a arte antiga como a “serena grandeza”. (GINZBURG, 2014, p. 08)

Tem-se a informação de que nos ensaios publicados por Warburg (2010) apud Teixeira (2010), ele utilizou pouco a noção de *pathosformeln*, mas este conceito ou esta noção, retorna de maneira quase que obsessiva, nas quantitativas anotações que acumulara ao longo dos anos.

Inspirando-se nas pesquisas do linguista Hermann Oshtoff sobre o caráter primitivo dos superlativos, Warburg comparou as representações de determinados gestos, citáveis como fórmulas, a superlativos verbais, ou seja, “palavras primordiais da gesticulação apaixonada” (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*). Entre as características dessas “palavras primordiais”, segundo Oshtoff, estava a ambivalência: um elemento que Warburg estendeu às *Pathosformeln*. (GINZBURG, 2014, p. 09)

Gestos de emoção captados da antiguidade foram retomados na arte produzida no Renascimento com seu significado invertido. O termo utilizado por Warburg era “inversão energética”. Como exemplo desta “inversão energética” temos na escultura em bronze de Bertoldo di Giovanni, Maria Madalena representada como uma mênade em sua obra “Crucificação” (figura 112). Esta obra de Bertoldo di Giovanni aparece duas vezes no Atlas *Mnemosyne*, no qual Warburg trabalhou em seus últimos anos. (GINZBURG, 2014)

Após o falecimento de Warburg, Edgar Wind que havia participado do grupo ao seu redor, retorna a obra de Bertoldo di Giovanni em um breve ensaio chamado “*The Maenad under the cross*” (A mênade sob a cruz). Iniciando seu ensaio, Edgar Wind cita Joshua Reynolds que comentando um desenho de Baccio Bandinelli, cita que di Giovanni utilizou-se de uma bacante (figura 113) “destinada a expressar uma espécie de entusiasmo frenético de alegria” para representar Maria Madalena sob a cruz, a fim de expressar uma “angústia frenética de dor”. Reynolds concluía que:

[...]“É curioso observar, e certamente é verdade, que os extremos de paixões opostas são expressos com pouquíssima variação pela mesma ação”. Wind notava que Warburg reunira uma documentação “que tendia a mostrar que gestos similares podem assumir significados opostos”, mesmo sem conhecer a passagem de Reynolds. (GINZBURG, 2014, p. 09)

Compreendendo esta “inversão energética” presente na obra em bronze de Bertoldo di Giovanni “Crucificação” citada por Ginzburg (2014) em seu livro, e este mesmo procedimento, o qual o artista se utilizou para criar uma outra obra de arte, apropriando-se da característica expressiva de um “entusiasmo frenético de alegria” de uma mênade, para representar Maria Madalena sob a cruz de Jesus Cristo, expressando uma “angústia frenética de dor”,

estabelecemos a possibilidade de determinados personagens existentes em alguns balés, derivarem de fórmulas de emoção, ou seja, personagens pertencentes à balés antigos, que porventura sofreram alguma inversão energética ou mesmo mudança de contexto para serem criados e inseridos em obras coreográficas mais recentes.

Figura 113 – À esquerda detalhe de *Giovanni di Bertoldo* – Crucificação (1475) mostrando Maria Madalena



Figura 114 – À direita uma mênade detalhe de vaso grego (invertida horizontalmente)



Fonte¹⁸⁴: Alves, I. 2019.

Fazendo uma reflexão na Dança, neste caso no balé clássico; se retirarmos uma variação solo, ou um *pas de deux* pertencente a uma obra e apresentarmos este fragmento em separado, sabe-se que o contexto do solo ou do *pas de deux* se torna diferente daquele contexto em que se encontrava dentro do todo da obra, podendo causar inclusive diferentes interpretações. Aqui podemos relacionar com o fato de uma obra de arte ser criada para ser exposta com outra obra em conjunto. Por exemplo, se ocorrer o sumiço ou a perda de uma destas obras, e a que restou for exposta sozinha, isso já altera o contexto para o qual a obra foi idealizada, assim como o local para o qual foi destinada à sua exposição.

¹⁸⁴ Disponível em <<https://medium.com/%C3%A9gide/m%C3%AAnade-moralizada-caa437c45347>> Acesso em: 01 out 2022.

Neste aspecto, trazemos o conceito de *'pathosformeln'*, criado por Aby Warburg (2010) apud Teixeira (2010), depois compreendido por Carlo Ginzburg (2014) e utilizado também por Georges Didi-Hubermann (2016).

Para explicarmos os procedimentos de pesquisa referentes às *pathosformeln* ou “fórmulas de emoções” estudados por estes pesquisadores, e recorrendo à inspiração de Dalal advinda do balé *Ondine* (1958), (figura 114) hipotetizou-se o uso das “fórmulas de emoções”, para a construção de alguns personagens de sua obra. Deu-se então, o início do processo investigativo em relação ao que era proveniente do balé *Ondine* e que se fazia presente em ‘*A Floresta Amazônica*’ (figura 115). Analisaram-se possibilidades que se apresentaram 15 anos mais tarde, que podiam se fazer recorrentes, ou com uma abordagem ou expressividade diversa, embasadas nos relatos da coreógrafa que afirmou ter se inspirado no balé *Ondine*, para criação de alguns personagens de sua nova criação coreográfica.

De acordo com os programas dos espetáculos do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, e com as explicações de Dalal Achcar em 2022, soube-se que a coreógrafa estava em Londres em 1960, e sob o impacto do balé *Ondine* de Frederick Ashton, quando iniciou o processo de idealização de seu balé. Para sua nova obra, que se passaria em meio a selva amazônica, as inspirações permitiram que Achcar imaginasse ninfas, não do mar como em *Ondine*, mas ninfas da floresta, assim como sua Deusa. As ninfas da floresta seriam misteriosas também como as *ondines*, mas possuiriam o viço e o vigor tropicais necessários às criaturas míticas que vislumbrava para a Amazônia. (THEATRO... 1985; BALLET... 1992; BALLET...2000)

Em detrimento das informações contidas nos programas e nas entrevistas, detectamos o acréscimo de características expressivas aos personagens das ninfas da floresta e de sua Deusa, diferentes das observadas no balé utilizado como fonte inspiradora.

O mistério das *ondines* seria mantido, mas seriam acrescidos o viço e vigor tropicais, e talvez a diminuição da languidez proveniente das ninfas das águas, pois se teriam seres da floresta, e não mais seres aquáticos. O que aventamos que possa ter ocorrido, foi este processo de “inversão energética”, o qual Warburg (2010) apud Teixeira (2010) menciona em seus estudos e do qual Ginzburg (2014) se utiliza para suas análises de iconografia política.

Além da inversão energética, é de fundamental importância a “fórmula antiga”, referindo-nos a obra de arte antiga, que pôde ser observada com a utilização do balé *Ondine* como referência para a criação de uma nova obra e de personagens contidos nela. *Ondine* estreou em 1958 e ‘*A Floresta Amazônica*’ em 1975.

Figura 115 – *Ondine* 1958

Fonte¹⁸⁵: Daneman, M., 2019.

Figura 116 – ‘*A Floresta Amazônica*’ 1975

Fonte¹⁸⁶: Achcar, D., 1975.

Mais do que a inversão energética e a utilização de uma fórmula antiga; para que se caracterize uma *pathosformeln*, também é necessário que tenhamos uma mudança de contingente ou contingência, que se refere ao fato ou ação que acontece ao acaso ou de forma eventual, sem previsão, incidental ou desnecessária e que poderia ter ocorrido ou não. A utilização de um balé anterior como referência para a criação de um novo trabalho em termos coreográficos, é algo corriqueiro em meio aos processos de criação, tanto no passado quanto no presente, pelo fato de que, coreógrafos estudam e buscam conhecer as obras de outros coreógrafos como parte de seus estudos em seus procedimentos criativos, podendo estar presentes ou não características dos trabalhos estudados. O que ressaltamos no caso de ‘*A Floresta Amazônica*’, é a possibilidade do uso do conceito das fórmulas de emoções para criação de alguns de seus personagens. Com referência ao balé supracitado, sabemos que *Ondine* foi

¹⁸⁵ Disponível em <<https://www.dailymail.co.uk/home/you/article-1214125/Margot-Fonteyn--woman-legend.html>> Acesso em: 15 out 2022.

¹⁸⁶ Disponível em <<https://www.dalalachcar.com.br/oficio/pop/cria2.htm#>> Acesso em: 15 out 2022.

uma das fontes inspiradoras para sua criação, assim com a lenda *Green Mansions: A Romance of the Tropical Forest* ou “Verdes Moradas” escrita por William Henry Hudson em 1904 e a composição musical: *A Floresta do Amazonas* de Heitor Villa-Lobos; obras estas que de maneira contingente contribuíram para o resultado criacional elaborado por Dalal Achcar.

As similaridades que conseguimos observar no balé *Ondine* (Figura 116), no que diz respeito ao personagem principal, que se trata de uma “Ondina”¹⁸⁷ em comparação com o personagem da Deusa da floresta (Figura 117) e suas ninfas, no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, são mais especificamente referentes à qualidade de movimento, que pudemos verificar em um pequeno fragmento de *Ondine* com o *Royal Ballet*, no qual constatamos a languidez, a leveza e a delicadeza da movimentação da ninfa das águas, que é muito similar à qualidade de movimento adotada para a criação do personagem da Deusa da floresta e seu séquito de ninfas, como também a estética do figurino de ambas as personagens.

Figura 117 – Margot Fonteyn interpretando *Ondine* 1958

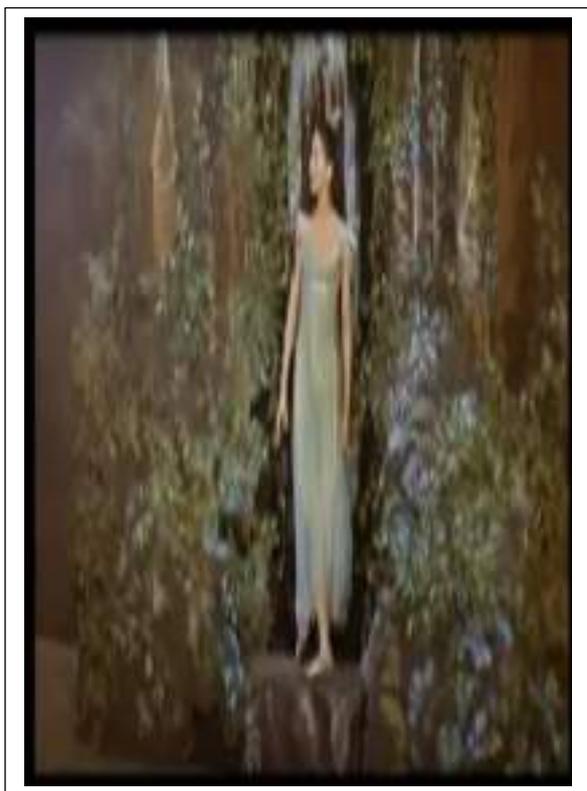
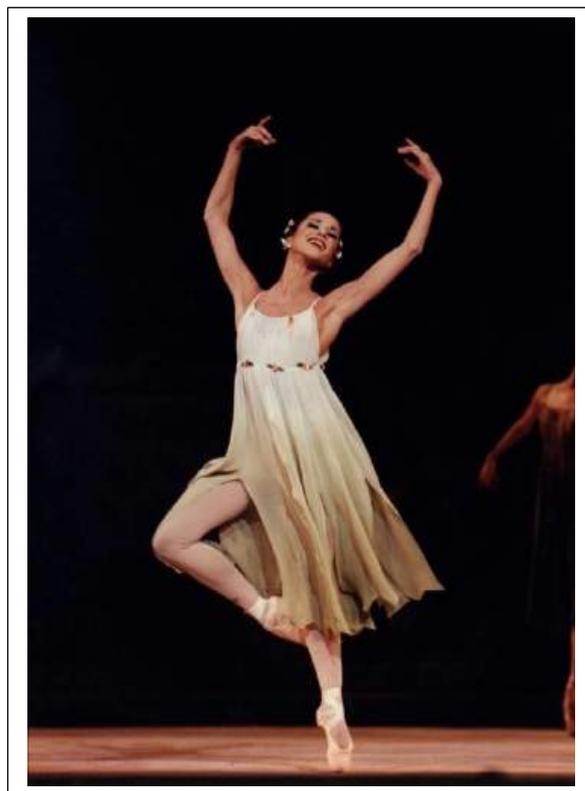


Figura 118 – Betina Dalcanalle Deusa da floresta em: ‘*A Floresta Amazônica*’ 2000



¹⁸⁷Ondina: Undines ou Ondines são uma das categorias de seres elementares associados com a água; provenientes dos escritos alquímicos de Paracelso. Criaturas semelhantes são encontradas na Literatura de Ovídio “Metamorfoses”. Escritores posteriores retratam a ondina com uma “ninfa das águas”. As ondinas se fazem presentes na Literatura e na Arte modernas em adaptações de Hans Christian Andersen em “A Pequena Sereia” e “A Ondina” de Friedrich de la Motte Fouqué. Disponível em <<https://stringfixer.com/pt/Ondine>> Acesso em: 20 ago 2022.

Fonte¹⁸⁸: *Print screen*, 1958.

Fonte¹⁸⁹: Acervo CEDOC/FTMRJ, 2000.

De acordo com o relato da bailarina Tamara Rojo, intérprete do personagem de *Ondine* em um documentário do *Royal Ballet* de Londres, apreendemos que:

Ondine é uma ninfa das águas ou uma fada da água. – Basicamente para mim, ela é a inocência nela mesma, a pureza, pura como a água é; é tempo de primavera, água primaveril como que emergindo, procurando por amor verdadeiro. A primeira coisa que ela descobre é a sua própria sombra. Ela nunca havia visto uma sombra, pois não há sombras na água, então ela brinca com sua própria sombra pensando que a mesma seria uma outra criatura do mundo. Enquanto ela brinca, encontra um homem pela primeira vez, e ele se torna o seu amor. Ela nunca tinha visto alguém tão belo, e este homem também possuía uma linda joia que brilhava, e todas estas coisas são novas para ela. ‘*Ondine*’ é quase como um bebê, no corpo de uma linda mulher. Este fato é algo muito perigoso para uma mulher, possuir a inocência de um bebê. E daí deriva o drama, pois eu creio que todo o seu povo a amava também, e todos deste povo pensavam que a tinham para eles. Pensem, ninguém pode ter ou possuir uma ninfa. De fato, se alguém a beijasse, ela morreria. (ROYAL... 2008 – tradução nossa)

Antes de aprofundarmos nas questões das ‘*pathosformeln*’, compreendamos que a partir do relato de Tamara Rojo, percebemos que haviam semelhanças não somente nas características do personagem, mas no enredo de *Ondine*, comparando-o com o enredo de ‘*A Floresta Amazônica*’. *Ondine* e a Deusa eram mulheres inocentes, e nunca haviam visto um ser humano, ambas encontravam um homem, e entre eles brotava um amor. O que diferia no personagem da Deusa, é o fato de que, diferentemente de *Ondine*, que era um ser imaterial e etéreo, a Deusa percebia-se humana pelas similitudes que ela mesma enxergava na textura da pele, nos cabelos e nos sentimentos que passam a existir pelo personagem do Homem branco. A partir deste encontro de almas e de convergências, ocorria o amor entre ela e o indivíduo de etnia branca.

O personagem da Deusa, entretanto, nos pareceu ter um vigor à mais, um teor de lirismo um pouco menor do que *Ondine*, que seriam justamente as características já mencionadas do viço e do vigor tropical, atribuídos pela coreógrafa. Poderíamos então, nos servir da ideia trazida a nós por Dalal Achcar, para visualizarmos com ainda maior clareza seus procedimentos de criação “ [...]teceu então mil fantasias para a sua “Floresta”, que também teria ninfas como em “Ondine”, mas ninfas com o mistério e o viço tropical. ” (BALLET, 1992)

Cabe salientar que as quatro características já citadas que fazem referência às fórmulas de emoção e também às diferentes formas de recepção por parte do público em cada momento

¹⁸⁸ *Print screen Ondine, 1958*. Disponível em <<https://youtu.be/d15M56qKdzc?si=OuKYPfMC42NkuI0C>> Acesso em 18 out 2022.

¹⁸⁹ Acervo CEDOC/FTMRJ.

histórico, influenciam na forma como a obra será fruída, e são os elementos necessários para a atribuição do termo *'pathosformeln'* de acordo com Ginzburg (2014).

Pelo fato do rio Amazonas se tratar de um dos maiores rios do mundo em tamanho e volume de água, podemos suscitar, que a coreógrafa Dalal Achcar, ao assistir o balé *Ondine* pode ter construído uma relação com as águas e com os seres viventes nelas, reconfigurando estas ideias, servindo-lhe como inspiração para a criação do personagem da Deusa da floresta, e suas ninfas, não desvinculando-as completamente do elemento água, mas conectando-as com um dos elementos aquáticos presentes na floresta, o rio Amazonas. Observamos que, no balé de Achcar, a Deusa, também se revela conectada com as águas, não as águas do mar, mas das fontes, das cascatas, dos riachos, das nascentes, e do rio Amazonas propriamente dito. Consideramos esta relação, através das informações disponibilizadas em entrevista cedida a nós por Dalal Achcar:

[...] - No caso da *'Floresta'*, o que me inspirou muito foi ter assistido quando eu fui para Londres, assistido a um espetáculo da Margot Fonteyn, de um balé que tinha acabado de ser criado para ela, que se chamava *'Ondine'*; que era uma ninfa das águas. É uma história muito bonita e a forma dela dançar, era assim, tão cativante! E aquilo não me saiu da memória dos olhos. Quando, ela recebe um dia, de um amigo dos Estados Unidos, um L.P, da gravação da música de Villa-Lobos (Heitor Villa-Lobos), nunca vou esquecer, com uma capa que tinha uma imagem da Floresta Amazônica e o título era, Floresta Amazônica, e ela me chamou: - Vamos ouvir? E quando eu ouvi a música, aquilo me bateu de tal forma! De tal forma, eu vi um balé brasileiro e vi Margot dançando um personagem, parecido com o de *'Ondine'*, mas dentro da floresta e não no mar, uma outra figura...[...] (ACHCAR, 2022)

Outra hipótese por nós apreendida do uso das *'pathosformeln'* no processo de análise do balé, diz respeito a alguns movimentos observados nos personagens nomeados “Passarinhos” na versão videográfica de 1985. Havia uma sequência executada por estes personagens que são em número de dois principais, que era composta por um *relevé* que sai da posição *degagé devant en fondu*, passa pelo *relevé retiré devant* e desenvolve-se em um *develloppé arabesque*, e que detectamos, faz parte da coreografia original do balé “O Lago dos Cisnes”, e é executado na movimentação do personagem de Odette, a “rainha dos cisnes”, de Marius Petipa e Lev Ivanov, criado no ano de 1895 no Teatro Mariinsky em São Petersburgo.

A raiz antiga desta “fórmula de emoção” ou “fórmula de movimento” tratou-se do balé “O Lago dos Cisnes”, especificamente no personagem de Odette, e sua reelaboração ou inversão energética fez-se aparente na atribuição da mesma sequência de movimentos com algumas modificações nos braços, na intencionalidade e na expressão, que transformaram ou criaram a partir da mesma combinação, um outro personagem para esta nova composição

coreográfica. Proveniente da coreografia de uma rainha dos cisnes temos a criação de “Passarinhos” pertencentes a fauna amazônica. Outro aspecto que deve ser observado é o fato da composição de movimentos ter sido criada para representar os movimentos de uma ave, no caso do balé original um cisne, e na ocasião de sua ressignificação no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, ele estar inserido também na coreografia de pássaros, mas com outros *port de bras* (porte dos braços) e diversa intencionalidade e energia. A velocidade e a expressividade, lenta e lânguida com que a sequência é realizada em *Odette*, difere da utilizada em ‘*Floresta*’, nos personagens Passarinhos, onde aparece executada com agilidade e energia.

A seguir, o que veremos, não se trata de uma “raiz antiga”, presente no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, mas uma derivação, ou seja, o uso de uma *pathosformeln* a partir dele. Servindo-se de uma “fórmula de movimento expressiva”, foi empregada uma mesma combinação de movimentos em uma obra posterior, agregando a ela uma outra roupagem em termos de expressividade. Neste caso, a “raiz antiga” é a própria obra de Dalal Achcar, que vai contribuir para a elaboração de um outro balé no ano de 2004.

O momento coreográfico que gera esta derivação e, portanto, o uso das ‘*pathosformeln*’ está situado no *pas de deux*, chamado pelos vários bailarinos entrevistados como *pas de deux* da Tarde Azul, título do poema de Dora Vasconcellos que embala este dueto. Neste, percebe-se o uso de uma combinação de vários movimentos complexos, em que a bailarina intérprete do personagem da Deusa, está executando um *arabesque penché effacée* sustentada pelo *partner* e deste *penché* passa com o uso do tronco por baixo, próxima do corpo do bailarino, reaparecendo do outro lado em um *arabesque croisé*. Em nossa análise coreográfica, observamos que estes movimentos específicos, que não são um passo do balé clássico, mas uma combinação de movimentos, aparece posteriormente no balé *The Dream* que se trata de uma remontagem do balé “Sonho de uma noite de verão” (*The Midsummer Night’s Dream*) realizada por Frederick Ashton.

A coreografia observada para a análise, feita para o *American Ballet Theatre*, estreou no ano de 2004, onde os bailarinos principais realizavam esta mesma sequência de movimentos que é observada no balé ‘*A Floresta Amazônica*’, no ano de 1985. Curiosamente, a combinação de movimentos presentes no *Pas de Deux* da Tarde Azul, criado por Dalal Achcar, reaparece no *Grand Pas de Deux* de Titânia e Oberon em *The Dream*, elaborado por Ashton.

Quando observamos que em ‘*Floresta*’, Dalal contou com a contribuição de Ashton, que criara o *pas de deux* embalado pelo poema cantado “Melodia Sentimental”, e em *The Dream*, Ashton utiliza-se de uma combinação coreográfica elaborada por Achcar, para a criação do *pas de deux* de Titânia e Oberon, a lógica se inverte e fica nítido como um coreógrafo pode

influenciar o outro, por meio de uma obra criada anteriormente da que está em processo de surgimento, em um curto ou longo intervalo de tempo entre elas, tornando possível a utilização de uma “fórmula de movimento” como fonte de inspiração para criar algo inédito.

Neste contexto, a utilização da raiz antiga trata-se do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, onde a combinação aparece em um dos vários *pas de deux* da obra, não caracterizando o casamento, mas um momento de união sentimental entre o Homem branco e a Deusa da floresta. Já em *The Dream*, a sequência coreográfica aparece recontextualizada, no momento específico do casamento de Titânia, rainha das fadas e Oberon, rei dos duendes, ao som da música de Mendelssohn.

Recorrendo ao exemplo citado, não se trata de uma “inversão energética”, mas de uma mudança de contexto histórico, de momento, contingente e temática da obra coreográfica. É relevante mencionarmos, que houveram modificações coreográficas feitas por Ashton do balé ‘*A Floresta*’ para *The Dream*, principalmente na forma da bailarina se dirigir ao bailarino e iniciar a sequência de movimentos em questão, assim como na expressividade que é inerente e específica a cada personagem.

O uso das *pathosformeln* de Warburg (2010) apud Teixeira (2010), mostra-se factível no universo da Dança cênica, através do Balé Clássico, a partir dos exemplos mencionados acima, tanto nas criações como na análise de obras coreográficas. Quando observamos uma possibilidade de derivação, oriunda de um balé, ou uma coreografia mais antiga, utilizando alguns procedimentos observados por Warburg (2010) apud Teixeira (2010) e Ginzburg (2014), como possíveis ao uso da metodologia de análise de obras de arte tratado por eles como fórmulas de emoções; o processo de inversão energética, que diz respeito ao caráter expressivo do personagem, ou dos personagens quando se trata de um conjunto, o contexto histórico, e a contingência, podem nos ofertar a possibilidade de ocorrer a utilização da fórmula em questão. Esta é mais uma oportunidade exequível, que por meio do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar, vislumbramos no universo das pesquisas em Dança como conteúdo a ser aprofundado em futuras investigações, abrindo um leque de outras perspectivas no meio acadêmico das Artes.

3. DEVIRES ACERCA DO BALÉ ‘A FLORESTA AMAZÔNICA’

Este capítulo discorrerá acerca do legado do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ para contexto cultural e artístico, posteridade, e mais especificamente para a História da Dança brasileira.

Ademais, a presente unidade prevê, tratarmos sobre algumas obras na área da Dança que foram criadas ulteriormente ao balé ‘*A Floresta Amazônica*’, e que abordaram temáticas outrossim referentes à cultura nacional brasileira, como os povos originários, as lendas oriundas do folclore das diferentes regiões do Brasil, e a fauna e flora abundantes que matizam cada um dos estados.

Como exemplos de obras coreográficas produzidas por companhias brasileiras, citaremos o balé ‘*Kuarup*’ ou ‘a questão do índio’, do Ballet Stagium e a obra ‘A Lenda das Cataratas do Iguaçu’ criada para o Balé Teatro Guaíra, intentando identificar similaridades e distinções nos modos de abordarem tais temas.

No decorrer dos procedimentos de pesquisa do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ levantaram-se questões referentes ao legado da obra para as futuras gerações e para a historiografia da Dança no Brasil; para tanto, realizamos entrevistas e buscamos compreender os conteúdos que emergiram das mesmas trazidos pelos profissionais que vivenciaram seus processos artísticos: interpretativos, de criação, e de revisitação da obra em questão.

Para o contexto do legado da obra, consideremos em princípio a temática brasileira inserida no balé. Dalal Achcar colocou como tema principal de sua criação a própria floresta amazônica, fato este que foi de encontro ao olhar provinciano que o Rio de Janeiro possuía acerca das outras regiões, sempre vistas como de menor relevância para a sociedade carioca na década de 1970. O fato da coreógrafa trazer à tona a região Norte, a maior floresta tropical do mundo, seus povos e lendas pode ter contribuído para o processo de transformação no que concernia a visão social que se tinha no período dos outros estados e da própria floresta. Podemos considerar algumas reflexões feitas pelo 1º bailarino Marcelo Misailidis relativas ao contexto de criação no depoimento abaixo:

Essa é uma das obras, é... que são uma absoluta exceção à regra do que existia no Brasil, e é um raro documento que deve ser mantido para a posteridade em função de tudo que ele aglutina, e é dessa força, é...não só da qualidade da obra em si, mas da equipe de criadores que respiraram esse momento. (MISAILIDIS, 2022)

À despeito do olhar romântico, e do exotismo enxertados no contexto de criação do balé, os temas que emergiram evidenciaram um aspecto *avant-garde* na visão da coreógrafa

revelando um olhar mais consciente para o próprio Brasil e suas particularidades regionais. Nas duas temporadas oficiais do Theatro Municipal do Rio de Janeiro a de 1939 e 1943, que antecederam a estreia de *'Floresta'* e mesmo nos anos subsequentes não se observaram obras que tratassem da região amazônica, mas houveram sim balés que trouxeram o índio romantizado como temática, e outros assuntos referentes às tradições populares do Brasil, temas estes que inclusive já vinham sendo apresentados desde as primeiras décadas do século XX. É válido recordarmos conforme citado no 1º capítulo desta dissertação, que houve um balé intitulado Amazonas, da coreógrafa Valery Oeser dançado em 1910 pelo ainda incipiente corpo de alunos da Escola de Bailados, onde a figura mitológica da amazona é convertida em mito nacional, transformando-a em uma índia, e o que sucedeu em *'A Floresta Amazônica'* foi o fato da divindade venerada pelos índios apresentar características greco-romanas em sua movimentação e em sua vestimenta, o que demonstrou um uso próximo ao feito em 1910, porém sessenta e cinco anos mais tarde.

Na primeira temporada oficial, a de 1939, foram apresentados dois balés além dos demais de repertório mais tradicional, intitulados Amaya de temática incaica e Maracatu de Chico-Rei que abordaram temas que traziam algumas representações próximas a realidade sociocultural brasileira. No caso de Amaya, que tratava dos povos incas, o balé referia-se não diretamente aos nossos indígenas, mas aos povos das civilizações pré-colombianas e Maracatu de Chico-Rei, trazia como protagonista um negro que havia conseguido a própria alforria e a de um grupo de amigos, que haviam fundado a confraria do Rosário em Minas Gerais, ambos criados por Maria Olenewa. Já na segunda temporada oficial, tiveram quatro criações que trouxeram temas nacionais, mas nenhum abordando a Amazônia. Este fato atinente a utilização do tema da floresta, foi uma das questões que devem ser consideradas como pertencentes ao legado do balé, e que o tornam pioneiro neste quesito. Este tema tomou consistência no relato da bailarina Márcia Jaqueline que mencionou que o maior legado do balé é o próprio assunto da obra, pelo fato de abordar a floresta.

[...] E aí, você tem um balé que lida com um tema que está tão presente no nosso dia-a-dia só pode deixar legados né? E ainda, quem conhece o balé tem o momento da queima da floresta, e você sabe das queimadas que a gente sofre aqui, desmatamento. Então realmente é uma história para sempre atual, e que quem assistir, vai entender o contexto do mundo que a gente está vivendo. (JAQUELINE, 2022)

Outro fator que agregou valor ao legado de *'Floresta'*, foram as transformações que a obra passou no transcorrer de seu percurso de montagens. Depois da estreia, logo na próxima

apresentação do balé no ano de 1985, a obra foi apresentada com modificações, inclusive na organização do enredo, que passou a ser dividido em dois atos, e que originalmente foi apresentado em ato único. Nesta ampliação, o balé foi acrescido de um *pas de deux* criado especialmente neste ano. Percebeu-se que houveram transformações nos figurinos, especialmente dos indígenas tornando-os menos estilizados, e mais verossímeis, como já citado. Em 1992 *'Floresta'* é introduzido no evento da Conferência das Nações Unidas, a Rio-92, que foi um encontro mundialmente importante nas discussões ecológicas, debatendo o cenário ambiental global centralizando suas discussões no desenvolvimento sustentável. Oito anos após esta participação, no ano 2000, Dalal reconfigurou seu balé revisitando-o e conferindo ao mesmo uma vertente ecológica e inclusiva.

Verifica-se que a participação de *'Floresta'* na Rio-92 modificou algumas concepções de Dalal Achcar, permitindo que ela atribuísse outros olhares neste processo de revisitação de sua obra. Dentro dos aspectos que foram atualizados, os indígenas deixam de atear fogo na mata para vingarem-se da conspiração de sua Deusa com o Homem branco, como fora proposto na estreia e nas montagens anteriores, ocorrendo uma readequação do *libretto*. No ano 2000, exploradores de etnia branca derrubam tochas acesas ao realizarem furtos de plantas e aves raras que seriam enviadas para a Europa, incendiando a floresta. Devido às características de suas indumentárias, os exploradores enquanto personagens nos remetem aos colonizadores portugueses, o que tornou a obra mais realista no sentido de retratar a exploração que o Brasil sofreu no período colonial e as agressões dirigidas aos indígenas. Fazendo alusão à perspectiva inclusiva que se dirigiu aos povos originários, observemos um trecho da entrevista da bailarina Renata Versiani sobre este assunto:

Eu acho que é uma obra que vai...gera reflexão sobre o nosso...principalmente nesse momento, seria muito legal se a gente... Dalal montasse agora; por que a gente está falando de uma inclusão de... de minorias né? E a gente está passando por um marco temporal né? do, dessa, todas essas questões indígenas, que estão surgindo no nosso país neste momento; sobre o desmatamento da Amazônia. [...] (VERSIANI, 2022)

Outra das transformações, foi o uso de técnicas e propostas de movimento diversas do Balé Clássico na representação dos animais, para compor as lutas entre indígenas e exploradores e a inserção de algumas acrobacias aéreas. Percebemos o amadurecimento e as mudanças organizadas por Dalal Achcar, revelando a importância de uma obra ser revisitada ao longo do tempo, o que conferiu à mesma renovação e atualização de alguns contextos, como a exploração dos bens naturais da Amazônia, uma atenção para os indígenas habitantes autóctones da

floresta, sendo vítimas do Homem branco, não mais algozes; e a utilização de outras propostas de movimento para criação coreográfica. Esta foi a forma que Achcar encontrou, de tornar seu trabalho coreográfico mais coerente com o que a mesma percebeu, tocante às questões humanitárias, ecológicas e artísticas.

Quando nas entrevistas realizadas, indagou-se qual seria o legado do balé para a posteridade, qual a sua importância para a História da Dança no Brasil e para as novas gerações que tiverem a oportunidade de assisti-lo em futuras montagens, obtivemos os relatos dos bailarinos entrevistados, do remontador da obra em 2009 e de sua produtora artística que acompanhou as três últimas montagens em 1992, 2000 e 2009. A partir de tais depoimentos, pudemos traçar um apanhado de percepções do que seria este legado, agrupando algumas das diversas contribuições a nós concedidas.

Nas entrevistas das bailarinas Ana Botafogo, Elisa Baeta, Márcia Jaqueline, Nora Esteves e Renata Versiani, a opinião de que ‘*A Floresta Amazônica*’ trata-se de um balé com uma temática muito atual, e que há espaço para que ele seja remontado nos dias de hoje, devido as importantes discussões sociais que se fazem presentes na obra e pertinentes na atual conjuntura, sobre o respeito e a inclusão dos povos originários e a preservação do ecossistema amazônico, entre outras, se fez unânime.

Éric Frédéric, *maître*, coreógrafo e remontador de ‘*Floresta*’ a partir de 2009, trouxe contribuições muito específicas acerca da presença das temáticas nacionais neste balé. Cabe ressaltarmos que pelo fato de ser de origem belga, possui um ponto de vista estrangeiro sobre a obra analisada, e embasada em suas vivências e seu *background* artístico, que cabe ser inserido aqui à título de aprofundamento.

Este balé marca a História do Brasil, e o legado está nele. O balé existe, ele é muito, importante, como você acabou de falar, fala da deflorestação, dos incêndios, dos índios e deixa... já na época, na época em que foi criado, já deixou isso...de representar e continua a mostrar. Por que tem que se saber também, no balé de início, ele tem um filme. O balé inicia com um filme, com o documentário bem interessante. [...] “ O balé está lá, existe, e ele, eu acho que ele permite uma transmissão para os jovens desta história, e eu acho também que ele é o único balé clássico brasileiro que eu conheço; realmente brasileiro, de uma história brasileira. Eu sei que tiveram outros. [...] (FRÉDÉRIC, 2022)

Ainda tratando da herança do balé para a posteridade, o primeiro bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e intérprete do personagem do Homem branco, Marcelo Misailidis, compartilhou que devemos preservar a leitura de Brasil que fora feita nesta obra, pois tem

valores neste balé, de um determinado momento histórico, que não podem ser esquecidos e nem apagados.

De acordo com Misailidis (2022), '*A Floresta Amazônica*', é uma das obras que refletiu um momento muito específico do Rio de Janeiro, onde a cidade vivia praticamente um isolamento em relação aos acontecimentos da Europa e da América do Norte, mais especificamente os Estados Unidos; e o Rio de Janeiro funcionou como um catalisador dessas possibilidades que existiam no mundo, por ter produtos originalmente criados aqui.

Mesmo considerando as opiniões dos artistas que dançaram o balé como sendo uma obra genuinamente brasileira, percebemos que a obra trazia em si o conteúdo nacional, mas por meio da técnica do balé, agregando a ele uma roupagem estética específica, e que portanto, não retratava a realidade nua e crua do contexto brasileiro à nível da região escolhida, seus povos originários e a própria abordagem da natureza amazônica, mas sim uma visão da coreógrafa de todos estes elementos colocados em cena através de sua criação coreográfica.

No âmbito estético da obra de Achcar, observou-se que as indumentárias dos bailarinos que interpretaram os indígenas, foram elaboradas de forma bastante estilizada e caricata na estreia do balé em 1975.

O olhar europeu, romântico e estilizado colocado na obra, advinha da própria técnica do balé, que tem por um de seus objetivos, burilar comportamentos e movimentos retirados muitas das vezes do cotidiano, tornando-os mais refinados. Como exemplo desta estilização, tínhamos os personagens dos indígenas, que ao invés de estarem de pés descalços como em seu local de origem, usam sapatilhas de meia-ponta na cor de suas peles e vestem malhas pintadas com o que seriam as pinturas corporais. No que tangia à coreografia de cada uma das espécies animais escolhidas pela coreógrafa para ilustrar a fauna amazônica, as mesmas foram desenvolvidas *sur la pointe* (sobre as pontas) e as ninfas da floresta e sua Deusa vestiam túnicas que nos remetem as deidades greco-romanas. O romantismo atrelado ao personagem da Deusa e de suas ninfas, assim como dos animais e dos próprios indígenas foi uma das características que estiveram inseridas na obra, deixando os personagens com um lirismo, uma certa docilidade e refinamento de movimentos, característicos da Dança Clássica. Mesmo diante das atualizações do balé, com o uso da Ginástica Natural para a criação da movimentação das espécies animais, a Intrépida Trupe que pôde realizar descidas nas árvores representando as cobras, macacos, dentre outros, e a inserção da capoeira que auxiliou na elaboração das lutas entre índios e exploradores; a criação de Achcar convergia para uma leitura particular da floresta, seus povos e suas espécies nativas. Todo o trabalho criativo e, portanto, subjetivo constrói leituras de mundo circundadas por um ou mais pontos de vista estéticos. Tais leituras, contribuiram para a representação

daquilo que se pretendia abordar. A estilização e caricaturização dos trajes dos povos originários na estreia por exemplo, podia estar atrelada a concepção que a sociedade carioca, tinha dos próprios povos indígenas. O Rio, que há pouco em 1960, havia deixado de ser a capital do Brasil, ainda se enxergava como o centro econômico, político e social do país, relegando os outros estados e regiões como sendo de menor importância. Possivelmente na época, não tenham sido feitas pesquisas aprofundadas sobre as comunidades indígenas, mas talvez croquis idealizados do que os bailarinos-índios vestiriam em cena. É válido ressaltarmos que os cuidados que se deram para os trajes dos personagens indígenas, utilizados em montagens posteriores de ‘*A Floresta Amazônica*’, foram desenvolvidos à partir de estudos realizados, inclusive no Museu do Índio e pesquisas com os povos do Xingú e Karajás já anteriormente mencionadas, atribuindo aos mesmos uma verossimilhança maior do que na estreia, especialmente nas montagens de 1985, 1992 e 2000, reduzindo consideravelmente os estereótipos e estilização exacerbados em sua concepção original.

Muito embora, as estilizações tenham continuado presentes e provavelmente era impossível que fossem subtraídas por completo, por tratar-se de uma representação artística construída com os ditames do balé clássico e não uma representação literal, a obra despertou em nós uma sensibilização e um desejo de conhecer com maior profundidade os povos indígenas e a natureza pertencentes ao nosso país, que cremos ser uma das possibilidades de fruição que podem ocorrer para quem tiver a oportunidade de assisti-la.

As apresentações do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ que ocorreram fora dos teatros¹⁹⁰ puderam contribuir para a disseminação da mensagem e dos conteúdos inseridos no espetáculo,

¹⁹⁰ No ano de 2001 o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro viajava com um programa misto, onde vários balés estavam sendo apresentados, e entre eles estava o *Pas de Deux* Melodia Sentimental do balé ‘*A Floresta Amazônica*’, que foi apresentado em Belo Horizonte e na cidade de Itabira - MG em um ginásio para 3.000 pessoas (convidados da Vale); em Vitória no Espírito Santo - ES onde o programa foi apresentado na praia. Apresentações em Aracaju - SE no teatro (para convidados da Vale do Rio Doce) e em praça pública com a presença de 3.000 pessoas; Belém do Pará - PA em um teatro localizado no porto (para convidados da Vale); Karajás - PA em um cineteatro (para funcionários da Vale); e em Serrinha cidade próxima à Salvador - BA, em um palco montado em um local de vaquejadas. (FIGUEIREDO, 2022) “[...] Aí em 2009, é... quando o teatro não reabre, e aí então a Carla tomou a decisão de fazer... Então vamos fazer uma turnê! Aí, é... a gente viajou com tudo... completo, completo, completo. [...] Não, aí não; porquê aí não dá. Não, aí viaja com, com fita né? fita, que a gente chama, fita... uma pessoa velha né? fita...; mecânica. É a gente viaja, balé, cenário, figurino... balé com as pessoas né, que cuidam de tudo e técnica. É, aí..., é na verdade vai, a gente sempre deixa dentro do teatro a memória das coisas, pra você não precisar, é... a equipe técnica do teatro, é uma equipe que... muito acostumada com isso... Então, assim as plantas ficam dentro do acervo, a planta de cenário, a planta de iluminação, pra gente poder refazer né? Às vezes, é... normalmente né os iluminadores, por exemplo, são muito ocupados, então se a gente... A gente não pode ser impedido de refazer uma coisa porquê... É lógico, sempre tem a autorização deles né? A gente não remonta nada sem autorização, mas está ali e a gente tem as condições de reproduzir aquilo. Então aí, é... fizemos, é... Recife, Salvador, Belo Horizonte, e a minha memória está falhando. [...] E aqui a gente remontou, como o teatro estava fechado, a gente fez a remontagem na sala... que a gente fez na sala, a remontagem, e aí fomos para o Teatro Odilo Costa Filho, que é o Teatro da UERJ, montamos lá... tudo. Cenário, raráã, raráã, fizemos, luz; aí montamos como

assim como, na popularização da Arte da Dança em especial do balé clássico, pelo fato de ter sido apresentado em diversos locais e estados.

Com auxílio dos registros videográficos os quais tivemos acesso, a obra em seu contexto artístico dirigiu nosso olhar para as comunidades indígenas e desenvolveu nossa visão ecológica que se fortaleceu pela natureza brasileira tão minuciosamente representada na cenografia do balé. A composição musical de Villa-Lobos que foi atrelada a coreografia de Dalal Achcar e as representações artísticas que foram construídas em cada um dos personagens da obra, contribuíram para mudar nossa maneira de enxergar a própria floresta amazônica e a região Norte de nosso país, sensibilizando-nos e remetendo à estas uma visão mais consciente e humanizada, reconhecendo a nossa ancestralidade indígena, que deve ser motivo de apreço para cada cidadão brasileiro.

O conjunto da obra gerou um balé nacionalista e que em sua estrutura cênica, para o período em que estreou, apresentou-se sobretudo grandioso se comparado às descrições e críticas que tivemos acesso que citavam os balés anteriores criados no século XX para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A obra de Achcar pode ser considerada patrimônio imaterial, técnico e artístico do Brasil, e deve ser preservada e reapresentada para a atual sociedade e geração de artistas bailarinos, confluindo para uma reflexão social sobre os temas emergentes do balé.

Como complemento de nossas investigações, a seguir discorreremos sobre outros balés que foram sendo criados subsequentemente à '*Floresta*', e que traziam também a temática nacional como mote, mas que em suas concepções articularam outros modos na abordagem das temáticas nacionais. O que as três obras apresentaram em comum, foi o fato de trazerem a questão dos povos originários brasileiros de diferentes regiões, suas lendas e costumes. Em '*Floresta*' foram apresentados os povos indígenas da Amazônia, não especificados de princípio, mas que na montagem do ano 2000, tiveram suas indumentárias inspiradas nos índios do Xingú e Karajás; no caso de '*Kuarup*', a escolha feita foi pelos índios do Xingú e um dos seus rituais de passagem que dá nome ao balé, e por fim em '*A Lenda das Cataratas do Iguaçu*' os povos e lendas advieram das tribos Kaingang; fato que também nos fez tomar a decisão de escolhê-las para criar uma triangulação, permitindo algumas análises e reflexões a partir delas. Os três balés elencados, foram criados em companhias de diferentes estados brasileiros e que nas individualidades de seus coreógrafos, destinaram recursos para processos de criação com temas contíguos, o que foi também uma das razões determinantes para elegê-los.

se fosse o balé, exatamente na UERJ; aí fizemos os ensaios lá, ensaio pré-geral, geral...rarará antes de viajar[...]". (FIGUEIREDO, 2022).

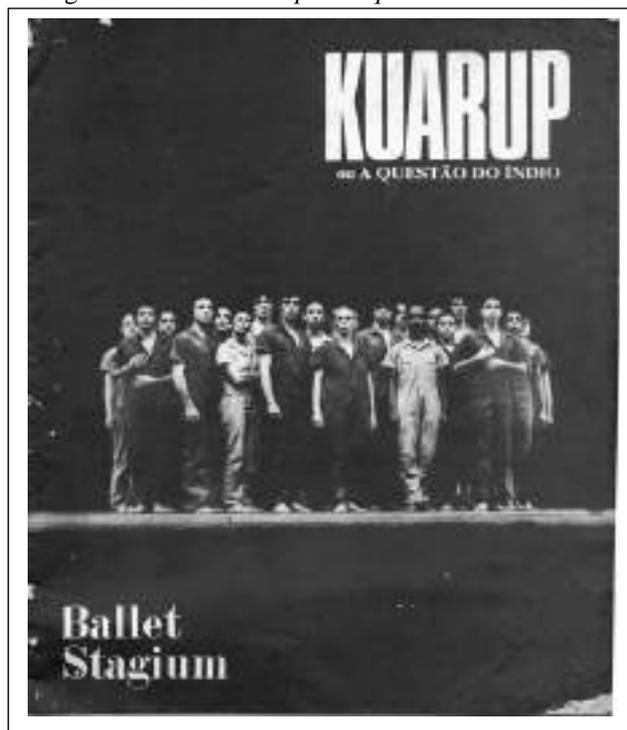
A primeira obra que trataremos será ‘*Kuarup*’ do Ballet Stagium¹⁹¹, (Figuras 118 e 121) que teve sua estreia no ano de 1977, no Theatro Municipal de São Paulo, com intervalo de apenas dois anos após a estreia de ‘*A Floresta Amazônica*’, apresentando uma diferença conceitual substancial na proposta dramática e coreográfica. Criado por Décio Otero e Marika Gidali, o tema da destruição dos indígenas brasileiros em sua terra, é colocado em cena, de princípio com os bailarinos em macacões de operário, em tom de verde para os homens e amarelo para as mulheres. A trilha sonora é proveniente dos índios do Xingú. Segundo Rochelle (2017), a coreografia é simples, e não apresenta maneirismos de estilo ou apegos à uma época, e pode ser dançada, ‘quase por qualquer um’ e apresentada em ‘quase qualquer lugar’. “Isso é parte do trunfo que faz dessa uma de nossas obras de maior circulação.” (ROCHELLE, 2017)

O título de *Kuarup*, na língua dos índios do Xingú, é o nome de um ritual de passagem e despedida dos mortos. De princípio a cena é construída com brincadeiras e convívio pacífico, e modificada com a chegada dos colonizadores, que se revela por um direcionamento de luz colocado em diagonal. Quando os índios se encontram com os colonizadores exibem seu desespero batendo as mãos no chão. A última cena do balé é retratada com os bailarinos despidos dos macacões de operário e agora vestindo trajes indígenas, caminhando do fundo do palco para a frente, e caindo pelo chão neste trajeto. O palco então, torna-se vermelho, representando o sangue derramado dos indígenas sobre a sua terra. (ROCHELLE, 2017)

Houveram algumas comparações feitas em relação ao balé *A Sagração da Primavera* (1913) de Vaslav Nijinsky com *Kuarup*. Em termos de grandiosidade tanto *Sagração*, quanto *Kuarup* marcaram uma época, um momento histórico, e deram alguns direcionamentos para a Arte da Dança no Brasil.

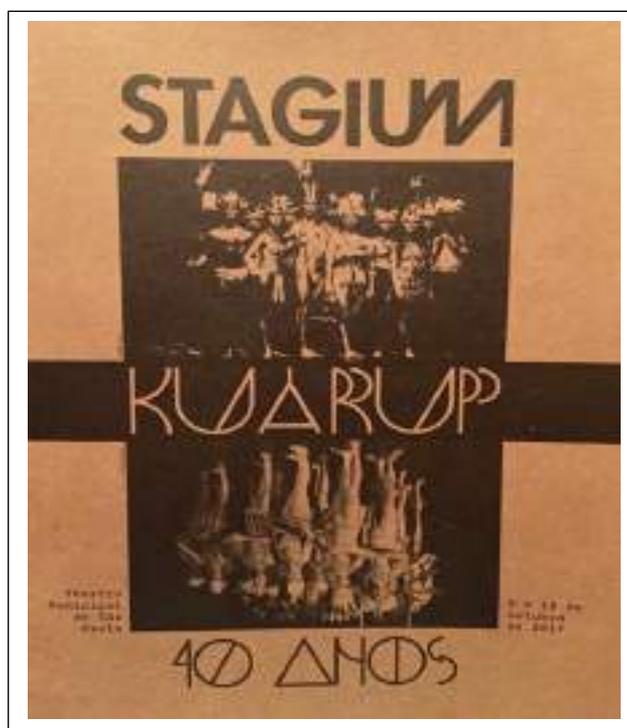
¹⁹¹ Ballet Stagium: A companhia do Ballet Stagium surgiu no ano de 1971, com a união de Marika Gidali e Décio Otero para uma série de programas didáticos organizados pela TV Cultura de São Paulo sobre as diversas vertentes da Dança. O dia 23 de outubro de 1971 ficou conhecido como o marco inicial da companhia. Diante de um cenário nacional pouco propício para qualquer vertente artística, Marika e Décio unem suas experiências artísticas em Dança e Teatro resolvendo desenvolver um trabalho em Dança no Brasil com uma estética e uma linguagem próprias e bastante inovadoras. O caminho encontrado pela companhia para poder se manifestar foi deixar a cidade de São Paulo e começar a viajar pelo Brasil. “Chegaram à conclusão de que a dança seria o meio pelo qual a Companhia cooperaria com a sociedade da qual faziam parte.” Entre suas principais obras coreográficas destacam-se: *Diadorin*, ‘*Navalha na carne/Quebras do mundaréu*’, *Missa dos Quilombos*, *Anjos da praça* e *Kuarup* ou a questão do índio. Disponível em <<https://spcd.com.br/verbete/ballet-stagium/>> Acesso em: 01 mai 2023.

Figura 119 – Programa do Balé *Kuarup* ou *a questão do índio* Ballet Stagium 1977



Fonte¹⁹²: Pinho, M., 1977.

Figura 120 – Programa do Balé *Kuarup* ou *a questão do índio* Ballet Stagium 2017



Fonte¹⁹³: Rochelle, H., 2017.

¹⁹² Disponível em <<https://marciopinho.com.br/peca.asp?ID=9166360>> Acesso em: 02 jan 2023.

¹⁹³ Disponível em <<https://daquartaparede.wordpress.com/2017/10/10/kuarup-ballet-stagium/>> Acesso em: 10 jan 2023.

Figura 121 – *Kuarup ou a questão do índio* 02 out 2017



Fonte¹⁹⁴: Longol, G.; Bressane, C., 2017.

Se tivéssemos prestado mais atenção a sua mensagem, talvez não reconhecêssemos, 40 anos depois, os mesmos problemas e os mesmos exercícios de força, e então a obra soaria ultrapassada, como uma lembrança de outra época. Mas “*Kuarup*” não é de outra época, porque não resolvemos, nem aprendemos a reconhecer e a lidar com os problemas que ela retrata. “*Kuarup*” é de agora. (ROCHELLE, 2017)

Figura 122 – *Kuarup ou a questão do índio* Ballet Stagiium 1977



Fonte¹⁹⁵: Estadão, 1977.

¹⁹⁴ Disponível em <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/noticia/kuarup-40-anos-secretaria-municipal-de-cultura-celebra-danca-paulistana-com-homenagem-ao-ballet-stagiium-e-sua-fundadora-marika-gidali-no-theatro-municipal-de-sp/>> Acesso em: 25 jan 2023.

¹⁹⁵ Disponível em <<https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/ballet-stagiium-leva-karup-de-volta-ao-teatro-municipal-40-anos-depois-da-estrela/>> Acesso em: 03 mar 2023.

É indispensável mencionarmos que de acordo com a declaração do coreógrafo Décio Otero, apreendemos que para a concepção coreográfica de *Kuarup*, não houve uma preocupação em filiá-lo a escolas estéticas, como o Balé Clássico ou a Dança Moderna, mas sim de tratar ou discutir a questão do índio. Otero (2017), (Figuras 119 e 120) inclusive comenta que para *Kuarup* não se ateuve a nenhuma técnica e a nenhuma vertente da Dança. Observemos abaixo a declaração do coreógrafo sobre o assunto:

[...] Digamos que a Dança brasileira, é aconteceu... Era uma coisa antes do Stagiium e depois do Stagiium e, era uma coisa antes do *Kuarup* e depois do *Kuarup*. Por que o *Kuarup* serviu, é... de estímulo para inclusive o Antunes Filho, que estava montando na época Macunaíma. O show da Elis Regina 'Saudade do Brasil', ele se inspirou no *Kuarup*; a música popular brasileira também, na época, né? também se inspirou no *Kuarup*, essa coisa é... genuinamente brasileira. É uma coreografia feita aqui, para aqui e para fora, porque ela não tem nada, nada de outras vertentes da Dança, nem moderna, nem contemporânea, nada. É uma coisa extremamente inovadora em termos de concepção coreográfica, né? E isso foi o que espantou muita gente. (OTERO, 2017)

Fica difícil acreditarmos que a coreografia não teve nenhuma influência estética, até mesmo porque o Brasil na década de 70, já possuía a Universidade Federal de Dança da Bahia (UFBA) fundada em 1956 e o Grupo de Dança Contemporânea (GDC), criado por Rolf Jelewski na década de 60 que haviam sido influenciados pelo expressionismo alemão, assim como, a presença de artistas e bailarinos que trabalhavam com outras linguagens que não o Balé, como Nina Verchinina por exemplo. É válido comentarmos que quando Otero diz que não teve nenhuma filiação, o mesmo referia-se ao fato de que esta era uma questão que para o coreógrafo não importava naquele momento, e que as influências que podem estar implícitas dentro de uma obra coreográfica ocorrem não só de maneira consciente, mas também inconsciente. Mesmo que em menor escala, havia um intercâmbio cultural entre os estados. Fez-se importante apontarmos que o objetivo que os coreógrafos de *Kuarup* tiveram em discutir e abordar as questões referentes aos povos indígenas brasileiros de forma bastante realista e crítica, diferia da abordagem romântica e estilizada que inspirou a criação de 'A Floresta Amazônica'.

Kuarup traz à cena, a questão do extermínio dos indígenas pelos colonizadores, o medo e o desespero dos mesmos ao perceberem a aproximação do colonizador mal-intencionado, e uma profunda reflexão que remete aos operários brasileiros que inicialmente dançam como trabalhadores, porém com uma movimentação que alude aos indígenas. Os trabalhadores, depois despem-se de seus macacões e vestem os trajes indígenas, (Figura 122) fazendo-nos considerar que cada um de nós brasileiros também é índio ou tem sua ancestralidade nos povos

originários, já *'Floresta'* trazia os indígenas com um olhar voltado para uma das regiões do Brasil na qual eles habitavam, circundados pelo mistério e pelo exotismo da Amazônia, os animais e plantas da região, entoando seus cantos religiosos, empunhando suas lanças de caça, em momentos de inteiração com suas mulheres, mas também o descontentamento dos indígenas quando percebem que sua deidade apaixonou-se por um invasor branco, o que reitera as questões dos conflitos entre os indivíduos de etnia branca e os povos indígenas. Por fim o amor vence o conflito, quando após o incêndio Deusa e Homem branco permanecem juntos. Cada obra coreográfica abordou e atribuiu sentido ao conteúdo exposto, com um olhar muito particular, assim como possibilitou a apreciação e fruição por parte dos diferentes públicos que as assistiram.

Figura 123 – *Kuarup ou a questão do índio* Arnaldo J G Torres Veja/SP Ballet Stagium



Fonte¹⁹⁶: Torres, A. J. G., [s.d.]

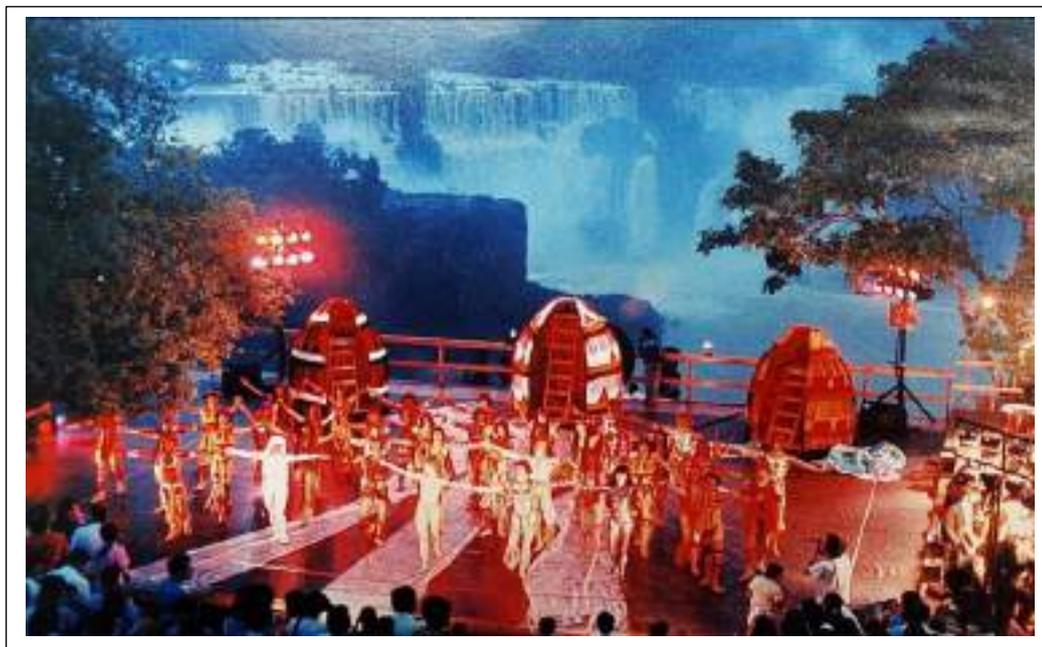
No ano de 2017, a obra completou quarenta anos de existência sendo reapresentado por várias gerações de bailarinos pertencentes a companhia do Ballet Stagium. Em 2023, o balé completa 46 anos datando de sua primeira apresentação.

Outra das obras que trataram da cultura nacional brasileira e abarcou uma região específica de nosso país, assim como *'A Floresta Amazônica'* foi o balé *Lendas do Iguazu*,

¹⁹⁶ Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/ballet-stagium-kuarup-ou-a-questao-do-indio>> Acesso em: 15 abr 2023.

(Figura 123) criado para o Balé Teatro Guaíra em 1987, concebido pelo coreógrafo português Carlos Trinccheiras¹⁹⁷, que na ocasião era o diretor da companhia.

Figura 124 – Lendas do Iguazu 1987 Balé Teatro Guaíra



Fonte¹⁹⁸: Acervo BTG, 1987.

Em 2009 ocorreu uma reestrea desta obra que foi revisitada por Rui Moreira assinando esta nova montagem, que foi levada aos palcos para celebrar os 40 anos da companhia (Figuras 125 e 126). Nesta versão, o título do balé é modificado para ‘A Lenda das Cataratas do Iguazu’. Em nossas análises e reflexões sobre o balé, discorreremos sobre a montagem do ano de 2009, que foi a qual conseguimos o registro videográfico na íntegra para consulta. No que concernia à partitura musical, em 1987 foi utilizada a composição de Jayme Mirtenbaum Zenamon¹⁹⁹, mas em 2009, o compositor acabou por visitar seu trabalho, criando uma nova partitura

¹⁹⁷ Na estreia do balé de Carlos Trinccheiras no ano de 1987, a obra se chamava Lendas do Iguazu, posteriormente na montagem realizada por Rui Moreira em 2009, o título da obra é reordenado para A Lenda das Cataratas do Iguazu. Coreografia original desenvolvida por Carlos Trinccheiras, figurinos e adereços criados por Rosa Magalhães, assistente do coreógrafo: Izabel Santa Rosa e Assistente de figurinos: L. Afonso Burigo. Concepção do espaço cênico: Carlos Kur. Argumento baseado na lenda de “Naipi e Tarobá” do livro: “Paiquerê” de Romário Martins. (BALLET... 1987)

¹⁹⁸ Acervo BTG.

¹⁹⁹ Jayme Mirtenbaum Zenamon: Nasceu em 1953 em La Paz na Bolívia; compositor, maestro e concertista, Zenamon naturalizou-se brasileiro. Radicou-se em Berlim a convite da *Hochschule der Künste* (Universidade de Berlim) onde exerceu a função de docente de 1980 a 1992. Violonista clássico teve como professores: Abel Carlevaro, Almosnino e Avner Brender. Estudou composição com Guido Santorsola, Nicola Flagello, Walstimir Nokolovsky e Avner Brender e regência com Carlos Prestes, Alceu Bocchino e Guido Santorsola. Frequentou como ouvinte aulas do Maestro Herbert von Karajan na Academia *Karajan Stiftung* na Alemanha. Autor de inúmeras peças para violão, violino, violoncelo, flauta, oboé, bem como várias obras para orquestra e balé, destacando-se pelo seu estilo particular, que remete ao romantismo. Compositor também de trilhas sonoras para filmes de longa e curta metragem. (BALLET... 1987)

especialmente para Dança. O diferencial desta obra é o fato da mesma ter abordado a cultura dos índios Caingangues²⁰⁰ que habitavam o estado do Rio Grande do Sul, e que hoje encontram-se quase extintos, e também as raízes do povo brasileiro, seus costumes e algumas crenças dos índios, por meio da lenda de Naipi e Tarobá²⁰¹ (Figura 124).

Figura 125 – Lendas do Iguazu 1987 Francisco Duarte e Mara Mesquita Balé Teatro Guaíra



Fonte²⁰²: Acervo BTG, 1987.

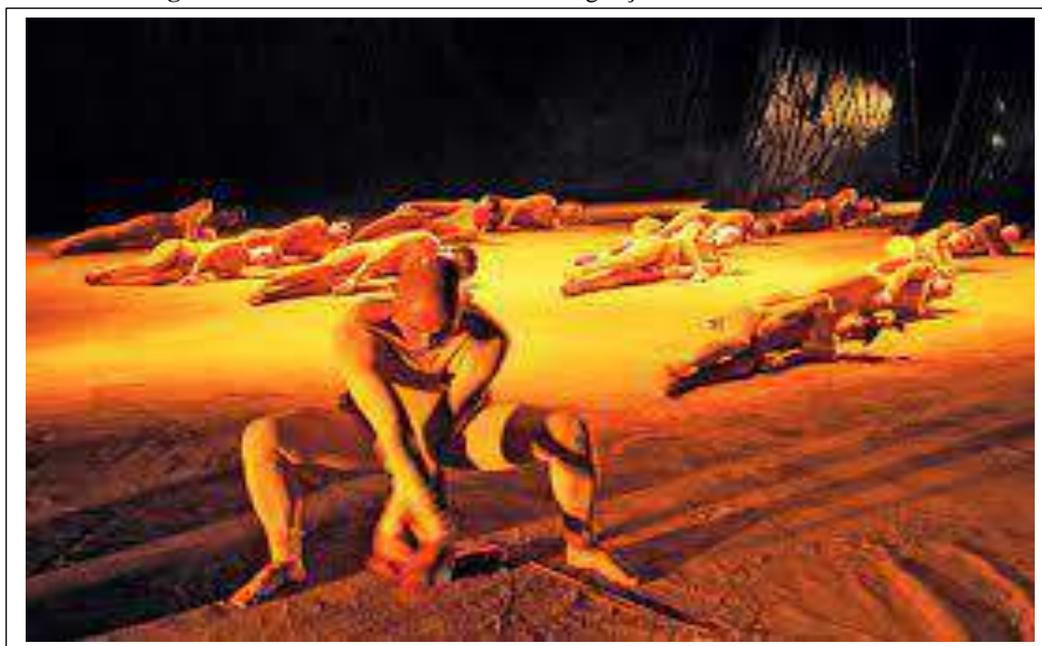
²⁰⁰ Caingangues: Os povos originários nominados Kaingang estão entre os povos indígenas mais numerosos do território brasileiro. A língua utilizada por estes povos para comunicação, pertence à família linguística Jê. Os índios Kaingang e os Xokleng integram os Jê meridionais; a cultura destes povos se desenvolveu sob a sombra dos pinheirais localizados na região sudeste e sul do atual território de nosso país. Há dois séculos aproximadamente, seu território esteve situado entre o Rio Tietê no estado de São Paulo e o Rio Ijuí à norte do Rio Grande do Sul. No decorrer do século XIX, seus domínios se estendiam para oeste, próximo a *San Pedro* na província argentina de *Misiones*. Calcula-se que sua população hoje esteja em torno de 50 mil pessoas e atualmente os Kaingang ocupam 30 áreas de tamanho reduzido, distribuídas sobre o seu antigo território nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Disponível em <http://www.portalkaingang.org/index_povo_1default.htm> Acesso em: 03 mai 2023.

²⁰¹ Lenda de Naipi e Tarobá: Os índios caingangues que habitavam as margens do rio Iguazu acreditavam que o mundo era governado por M'Boi, o Deus-Serpente, filho de Tupã. O cacique da Tribo Ignobí tinha uma bela filha chamada Naipi. Devido à sua beleza, Naipi seria consagrada ao deus M'Boi, passando a viver somente para seu culto. Naipi, porém enamorou-se de um jovem guerreiro da tribo chamado Tarobá. Na noite da consagração da bela índia, os dois fugiram em uma canoa pelo rio. Quando M'Boi soube da fuga, ficou furioso, penetrou então nas entranhas da terra e retorcendo o seu corpo produziu uma enorme fenda formando uma catarata gigantesca. Envolvidos pelas águas, os fugitivos caíram na grande catarata. Tarobá transformou-se numa palmeira e Naipi numa rocha abaixo da grande cachoeira, onde são eternamente vigiados pelo Deus-serpente. (BALLET... 1987)

²⁰² Acervo BTG.

Outro detalhe que é substancial em ser mencionado, foi o fato dos bailarinos dançarem sobre a terra, elemento orgânico que auxilia na conexão do bailarino com o universo natural, e que pode ter confluído para uma atmosfera mais realista e condizente com o meio vivenciado pelos indígenas, corroborando inclusive para interpretação cênica dos bailarinos.

Figura 126 – A Lenda das Cataratas do Iguaçu Balé Teatro Guaíra 2009



Fonte²⁰³: Acervo BTG, 2009.

Entre ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar e A Lenda das Cataratas do Iguaçu, há algumas similaridades nas escolhas feitas para os procedimentos de criação da obra, como por exemplo a abordagem da cultura de uma das regiões brasileiras, a distribuição dos personagens e o fato de optarem por lendas do folclore nacional para serem transpostas em uma coreografia.

No caso de ‘*Floresta*’, a região abordada tratou-se da Norte por meio da floresta amazônica, enquanto em A Lenda das Cataratas do Iguaçu, elegeu-se a região Sul, onde habitavam os índios Caingangues. Ambos os balés foram embasados em lendas do folclore nacional, diferenciando-se apenas pelo fato de ‘*Floresta*’ também ter se inspirado na história de W. Henry Hudson que se passa na Guiana Britânica e deu origem à um filme, e por possuir certas inspirações provenientes do balé ‘*Ondine*’ de Frederick Ashton.

A distribuição do elenco se estruturou através dos diferentes personagens, como Naipi e Tarobá em ‘Lendas’ e a Deusa e o Homem Branco em ‘*Floresta*’. Serpente, Pajé, Pássaros e Grupo que são os nomes atribuídos a cada um dos solistas ou grupos de personagens que

²⁰³ Acervo BTG.

compõe a história de Lendas, aparecem da mesma forma no programa de ‘*Floresta*’, onde se evidenciava o que cada bailarino iria representar. *Kuarup*, no entanto, não apresentou distinções em seus personagens quanto a função que representavam, mas utilizou de início macacões de operários que nos remetiam a trabalhadores brasileiros e depois trajes indígenas, fazendo com que todo o elenco interpretasse desse modo, os mesmos personagens: trabalhadores brasileiros e indígenas.

Kuarup e *A Lenda das Cataratas do Iguaçu*, diferenciam-se de ‘*A Floresta Amazônica*’ pois, não foram obras que utilizaram a Técnica do Balé Clássico como matriz estética, o que fez com que estes dois balés apresentassem outras características, inclusive no campo do movimento. Referindo-nos as coreografias dos personagens indígenas, talvez, na Dança Contemporânea, a estilização dos movimentos seja menor, pois os mesmos não precisam ser transformados ou transpostos em atos cinéticos técnico-artísticos pertencentes ao vocabulário de uma técnica, mas os movimentos são extraídos dos corpos dos intérpretes, que muitas vezes são os proponentes, mas que em seguida passam por um refinamento em questões de alinhamento e qualidade de movimento. Esta menor estilização, possivelmente está relacionada ao modo de criação dos coreógrafos, que podem ter feito suas escolhas embasados em uma determinada estética, na abordagem e nas opções dramáticas realizadas pelos mesmos, acarretando diferenças nos resultados cênicos alcançados.

Figura 127 – *A Lenda das Cataratas do Iguaçu* Balé Teatro Guaíra 2009



Fonte²⁰⁴: Acervo BTG, 2009.

²⁰⁴ Acervo BTG.

Certamente que o balé ‘*A Floresta Amazônica*’, foi uma das obras criadas no século XX, que marcaram um momento histórico e que pela grandeza de sua construção, que reunia a cultura nacional brasileira e um nacionalismo presente na proposta ideológica do governo do período, tratou-se de uma construção coreográfica que foi uma espécie de difusor desta proposta nas criações de balé clássico. O contexto nacionalista não foi subtraído em ‘*Kuarup*’ e em ‘*Lendas*’, mas o que ocorreu foi a forma como cada coreógrafo escolheu fazer uso da temática nacional nos procedimentos de criação. Os coreógrafos foram permeados pelo contexto histórico, político e social que circundou seus procedimentos criativos sendo complementados pelos seus ideais pessoais. Exemplificando o Ballet Stagium, de acordo com Katz (1994) apud Guarato (2021) é válido mencionarmos que a companhia foi criada dentro de um contexto bastante rígido da Ditadura Militar, no período em que o general Emílio Garrastazu Médici estava no poder entre os anos de 1969 a 1974. Havia algumas preocupações e propostas estéticas as quais a companhia se dedicava nos anos de 1971 a 1979, vinculadas ao modo como o aparato censor funcionava em relação à Dança. Segundo Guarato (2021) a companhia não pôde ser especificada como detentora de uma proposta de oposição aos parâmetros militares, mas como um grupo de consciência social, que promovia protestos sociais através da Dança no período da ditadura e pós ditadura. Neste contexto, o balé *Kuarup* ou a questão do índio de 1977, é uma das obras emblemáticas da companhia, onde Décio Otero relatou ao Diário da Noite de 02 de agosto de 1977 que: “Uma das primeiras condições impostas na montagem de ‘*Kuarup*’ foi a de que eles se despojassem de seus valores estéticos para chegar a um novo resultado.” (OTERO, 1977 apud GUARATO, 2021) *Kuarup*, portanto buscava um corpo que protestasse contra as convenções da Dança entendida como Arte no período, rompendo com as propostas artísticas produzidas pelas companhias oficiais como por exemplo a do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (GUARATO, 2021)

Compreendemos que o balé ‘*A Floresta Amazônica*’ não tinha este propósito, mas sim o de dar continuidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido dentro da companhia no decorrer do século XX, que era o da construção do balé brasileiro, e que a partir das temporadas oficiais de 1939 e 1943, que haviam iniciado um processo de valorização da cultura nacional brasileira com a integração dos três povos constituintes de nossa nação inserindo-os nos enredos dos balés produzidos, assim como a abordagem de temas da cultura e do folclore populares, fortaleciam os ideais nacionalistas que eram preconizados naquele período.

Fazendo referência à obra que é mais recente dentro de nossas análises, o balé *A Lenda das Cataratas do Iguaçu*, cremos que porventura pode ter sido influenciada por ‘*Floresta*’ para o seu desabrochar. Averiguamos em nossas percepções que o balé não objetivava contestar

algo, mas sim trazer à tona e ao conhecimento do público a lenda de Naipi e Tarobá pertencente a cultura indígena do sul do Brasil, fortalecendo e enaltecendo a cultura dos povos originários desta região através da Dança Contemporânea. Cada obra coreográfica, consiste em uma leitura e um entendimento de mundo, não podendo deixar de considerá-las como produtoras e difusoras de conhecimento, que estavam diretamente conectadas com a bagagem intelectual, artística e filosófica de seus criadores, propagando estas visões para as gerações que as assistiram.

Para finalizarmos nossas reflexões neste momento acerca de ‘*A Floresta Amazônica*’ concluímos que, tendo sido inspirado em uma lenda que se passava na Guiana Inglesa (parte da Amazônia), e sabendo que Dalal Achcar uma das precursoras e estimuladoras do balé no Brasil tomara o cuidado de adaptá-la e transformá-la em uma história brasileira, a coreógrafa fez com que este conjunto de criadores trouxesse ao balé uma carga de brasilidade, que para o momento histórico em que foi criado aglutinasse tanto em seus idealizadores, como em seu conteúdo, um nacionalismo e uma espécie de modelo da cultura brasileira, permeados por uma visão romântica, e que tinha potencial para gerar a criação de outros trabalhos coreográficos. O balé teve a contribuição de Sir Frederick Ashton que coreografou um dos *pas de deux* no segundo ato, mas isso não diminuiu as características da cultura nacional ou do nacionalismo presentes nesta criação coreográfica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo que traçamos, em princípio, foi compreendermos como o balé foi construído, tendo em vista o contexto histórico, político e cultural que circundou seu processo de criação, por meio do qual produzimos o primeiro capítulo que inclui ademais um breve panorama da formação do balé brasileiro. O balé ‘*A Floresta Amazônica*’ de Dalal Achcar se fez relevante diante das criações que haviam sido feitas no século XX no Brasil, devido a sua magnitude, a variedade de temáticas brasileiras que estiveram aglutinadas em sua produção e a qualidade dos profissionais que a conceberam, assim como no seu pioneirismo na abordagem da Amazônia como mote criacional. Com referência as análises coreográficas, constatamos que inicialmente a obra se apresentou repleta de estilizações, alguns aspectos romantizados e estereótipos. As estilizações se deram por conta da técnica escolhida para sua criação; o Balé Clássico, que pelo fato de tratar-se de uma técnica codificada e com princípios estéticos pré-estabelecidos desde a sua concepção; adaptou o que se conhecia sobre os comportamentos dos indígenas e os movimentos dos animais e plantas amazônicos, transpondo-os para um corpo treinado na técnica de dança clássica, fazendo uso das sapatilhas de meia ponta (*sur demi pointe*) e com a técnica de pontas (*technique de pointe*).

Quando Achcar escolheu as temáticas brasileiras que iria abordar nesta obra, dentre elas a cultura dos povos indígenas, pudemos inferir que as danças dos povos originários criadas para serem dançadas no seu *locus*, teriam de passar por estilizações para serem apresentadas em um palco italiano; de outra forma não poderiam ser representadas através da técnica do balé.

Referente aos estereótipos, os mesmos ocorreram pela abordagem misteriosa e exótica que se atribuiu à cenografia do balé desde sua estreia; onde José Varona possivelmente criou concepções e uma visão imagética, sem o total conhecimento das características da Amazônia, trazendo para a cenografia uma atmosfera de lugar inóspito e desconhecido, entremeado por um barroquismo de cipós, lianas e festões que contribuíram para reforçar a ideia de local de difícil acesso. Não podemos deixar de mencionar, que em 1975 sabia-se muito menos a respeito da Floresta Amazônica, em relação ao que se conhece hoje em dia. O exotismo que se fez aparente na construção cenográfica, esteve diretamente relacionado ao movimento Romântico, que buscava neste, um modo de representar nações e locais distantes, e que permeou as criações de balé feitas no Brasil no século XX. Cabe elucidarmos que o cenário passou por modificações, tornando-se mais claro e aberto na montagem realizada em 2000, incluindo pinturas nas mantas de linóleo que contribuíram na ambientação vegetal composta para a cenografia com espécimes

de plantas muito presentes na flora amazônica como vitórias-régias e árvores com raízes suporte.

No caso do Brasil, alguns balés foram criados desde o início do século XX abordando temas nacionais, mas sempre desta forma, enxergando a nação pelo viés do exotismo e não pelo aspecto de sua realidade social.

O Romantismo provocou efeitos diretos na formação do Balé brasileiro, chegando em nossas terras no final do século XIX, adentrando a Literatura, as Artes Visuais, o Teatro e a Dança, influenciando as produções artísticas com suas premissas.

Em 1975, fora publicado no Brasil um documento que dava algumas diretrizes para a organização de uma cultura nacional, que era um dos objetivos da ideologia de governo atuante no período, havendo percebido que através da Arte poderia também colocar algumas de suas ideias ao público que as consumisse, projetando o estabelecimento de uma identidade nacional. O Plano Nacional de Cultura foi publicado no mesmo ano em que o balé estreou, e uma das hipóteses as quais levantamos de início, foi a de que a coreógrafa Dalal Achcar estivesse afinada com os ideais contidos neste documento pelo fato de suas cláusulas conterem algumas citações de temas que apareciam claramente em seu balé, mas descobrimos por meio das entrevistas com a coreógrafa, que a mesma foi ter ciência deste documento em momento posterior a estreia de sua criação. No entanto, como o governo buscou nos intelectuais do período uma maneira de impor sua ideologia, Dalal Achcar por se tratar de uma coreógrafa, pesquisadora e incentivadora da Arte da Dança, deve ter absorvido no processo de construção de *'Floresta'* algumas influências desta Política Nacional de Cultura, inserindo-as em seu balé. Dentre elas estavam a valorização das regionalidades e da cultura dos grupos étnicos indígenas e suas produções artísticas, além de sua preservação. As representações românticas através das quais o balé se constituiu eram inerentes ao Nacionalismo, que permeou o balé de forma direta e indireta, caracterizando o gosto estético dos intelectuais daquele momento histórico.

'Floresta' não ficou estacionária no tempo, como poderia ter acontecido, o balé perdurou e veio sendo reapresentado, hoje pertencendo a História da Dança brasileira, passando por reformulações, revisões e transformações trazendo a obra para mais próximo da realidade tanto dos povos originários, quanto dos animais e plantas abordados, devido as pesquisas de aprofundamento realizadas pela coreógrafa e figurinistas participantes destes processos artísticos. No ano de 1990 o balé é apresentado no Teatro Amazonas, bem próximo do local de origem da temática da obra e em 1992, fora inserido em eventos da Conferência das Nações Unidas a Eco-92. Este evento foi importante para as transformações do olhar de Dalal Achcar concernentes ao seu balé, que foi revisitado e reconfigurado no ano 2000, minorando alguns

aspectos colonizadores que estavam no enredo da obra, agregando a ele um olhar humanitário e inclusivo para os povos originários e um reconhecimento de sua relevância para o Brasil, como alicerce de nossa ancestralidade.

A obra ganhou uma conotação conservacionista no âmbito ecológico em 2000. Nesta montagem, o espetáculo foi munido de um olhar mais eclético do ponto de vista estético e do movimento, onde foram incluídas outras técnicas corporais como a Ginástica natural, a Capoeira e a Intrépida trupe que contribuiu com evoluções aéreas. Foram feitas também, atualizações cenográficas, entre outras inovações.

Outra das hipóteses alvitadas no percurso desta investigação, foi o uso do conceito de *pathosformeln* ‘fórmulas de emoções’ de Aby Warburg (2010) apud Teixeira (2010) e Carlo Ginzburg (2014) feito pela coreógrafa, para a criação de alguns personagens de seu balé. Observamos nos procedimentos de análise que alguns personagens como a Deusa, as ninfas da floresta e Passarinhos foram idealizados com embasamento em personagens de balés anteriores. De acordo com Achcar (2022), a Deusa e seu séquito de ninfas, foram personagens que surgiram, inspirados no balé *Ondine* (1958) de Frederick Ashton. Em Passarinhos, constatamos a utilização de alguns movimentos da coreografia de Petipa e Ivanov do balé *O Lago dos Cisnes* (1895). Depreendemos também uma derivação que pode ter ocorrido do balé ‘*A Floresta Amazônica*’ especificamente da montagem de 1985, utilizando uma sequência de movimentos do *pas de deux* nominado Canção de Amor de Dalal Achcar, que apareceu anos mais tarde, no *Grand Pas de Deux* de Titânia e Oberon no balé ‘*The Dream*’ (2004) criado por Ashton, com um contexto cênico e interpretativo transformado. Sendo assim, a possibilidade do uso das *pathosformeln* se confirmou em nossas análises, descortinando mais uma factível possibilidade de aprofundamento científico e de pesquisa no universo do Balé Clássico e das Artes.

Em se tratando dos devires a partir da obra título desta pesquisa, analisamos duas outras obras coreográficas: *Kuarup* do Ballet Stagium (1977) e *Lendas do Iguaçu* do Balé Teatro Guaíra (1987), entretanto, ativemo-nos especificamente a versão de 2009, que foi a que tivemos acesso. Estas foram criações que trouxeram a cultura nacional brasileira como temática para suas construções. O que inferimos acerca das três obras, foi que *Kuarup* e *A Lenda das Cataratas do Iguaçu* diferem de ‘*A Floresta Amazônica*’, tanto na concepção criativa e dramaturgica, quanto na proposta de corpo utilizada para seus processos criativos. Mesmo havendo um curto período de tempo entre as estreias de ‘*Floresta*’ (1975) e *Kuarup* (1977), as propostas e concepções coreográficas diferiam muito, inclusive nas questões críticas que a obra do Ballet Stagium trazia na dramaturgia cênica de seu enredo, criticando a violência e as injustiças feitas com nossos povos originários pelos colonizadores. ‘*Floresta*’ abordava o descontentamento dos

índios em relação ao envolvimento de sua Deusa com o invasor branco, desvelando um incêndio provocado pelos mesmos em sua estreia; mas idilicamente a deidade e o Homem branco ficam juntos em espírito, demonstrando o caráter romântico do balé. A conotação ecológica fora articulada, com a autoria do incêndio atribuída aos exploradores da floresta no ano 2000. A outra obra coreográfica analisada: A Lenda das Cataratas do Iguaçu, apresentava a lenda de Naipi e Tarobá, narrando miticamente a formação das Cataratas do Iguaçu, evidenciando a cultura dos povos Kaingang. Como elementos inovadores, utilizou cenicamente a terra sobre o linóleo, aproximando bailarinos e público do universo natural vivenciado pelos indígenas e algumas nuances cômicas enxertadas na coreografia.

Dando continuidade à sua trajetória, Dalal Achar, pretende realizar uma nova montagem do balé '*A Floresta Amazônica*' com sua companhia - Cia de Ballet Dalal Achcar - com estreia prevista para os dias 05 e 06 de agosto de 2023. Resta saber quais serão as possíveis alterações que, porventura, possam ocorrer, tendo em vista as questões relacionadas ao tema que na atualidade se mostram mais urgentes.²⁰⁵

Para concluirmos nossas reflexões, compreendendo que a Dança acompanha as transformações socioculturais da sociedade humana, investigá-la sob o prisma da Técnica do Balé Clássico, é uma possibilidade que contribui de forma significativa para a produção de conhecimento em Dança. As relações e os sentidos acerca do uso da técnica do balé vêm se transformando, mas a mesma segue de forma expressiva há mais de três séculos. Estes novos sentidos que emergem, geram a articulação entre as potências da Técnica do Balé, da Dança Contemporânea e outros estilos de Dança, corroborando uns com os outros, de forma a produzirem criações mais ricas em pesquisa de movimento, sentido e qualidade de conteúdo.

²⁰⁵ Conforme consta no *Instagram* da Cia de Ballet Dalal Achcar, foi realizada nos dias 15 e 16 de junho de 2023 uma audição na cidade de Belém (PA), para a mais nova remontagem do balé '*A Floresta Amazônica*', que será apresentado no Teatro da Paz, da mesma cidade. Os espetáculos acontecerão nos dias 05 e 06 de agosto, às 20 horas e 16 horas respectivamente com entrada franca. A apresentação reunirá os primeiros bailarinos e solistas da companhia e bailarinos paraenses. O ballet reforça o sentimento de brasilidade e reverência aos 64 anos de morte do compositor Heitor Villa-Lobos. (CIA... 2023).

REFERÊNCIAS

ACADEMIC ACCELERATOR. **Xilogravura de um *ballet de cour* apresentado para os Embaixadores poloneses no Palácio de *Tuileries* – Paris 1573**. s.a. Disponível em <<https://academic-accelerator.com/encyclopedia/ballet-de-cour>> Acesso em: 30 mar 2022.

ACHCAR, D. **‘A Floresta Amazônica’ 1975**. 1975. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, Dalal. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 30 de maio de 2022.

ACHCAR, D. **‘A Floresta Amazônica’ – 1975** Corpo de baile feminino de índias. 1975. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **‘A Floresta Amazônica’ – 1975** Margot Fonteyn e David Wall ao centro como a Deusa da Floresta e o Homem Branco. 1975. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Ao centro Margot Fonteyn interpretando a Deusa da floresta 2000**. 1975. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Corpo de baile feminino de Índias 1985**. 1985. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Corpo de baile masculino de índios 1975**. 1975. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Corpo de baile masculino de Índios 1985**. 1985. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Detalhe do Cenário de 1985 Cena do incêndio na floresta**. 1985. Acervo particular de Dalal Achcar.

ACHCAR, D. **Figurino Deusa da floresta 1985**. 1985. Acervo particular de Dalal Achcar.

AJZENBERG, E. A semana de arte moderna de 1922. **Revista de Cultura e Extensão USP**, v. 7, p. 25-29, 2012.

ALCHETRON. **Balthasar de Beaujoyeux**. 2022. Disponível em <<http://www.alchetron.com.br>> Acesso em 25 mar 2022.

ALVES, I. **À direita uma mênade – detalhe de vaso grego** (invertida horizontalmente). 2019. Disponível em

ALVES, I. **À esquerda detalhe de *Giovanni di Bertoldo* – Crucificação (1475)** mostrando Maria Madalena. 2019. Disponível em <<https://medium.com/%C3%A9gide/m%C3%AAnade-moralizada-caa437c45347>> Acesso em: 01 out 2022.

ARAÚJO, L. V. C. **O Grupo Experimental de Dança: e a ditadura militar em Salvador**. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, p. 1-5.

ARTYSCI. **Halina Biernacka**. 2018. Disponível em <<https://janek.czarnieckiego.pl/artysta/halina-biernacka/>> Acesso em: 28 fev 2022.

ASSIS, C. L. **Estudos contemporâneos de cultura**. Campina Grande: UEPB/UFRN, 2008.

ASSOCIAÇÃO de Ballet do Rio de Janeiro. Floresta Amazônica. Rio de Janeiro: 1º Festival de Inverno de Dança, 1975.

ATIVIDADESDEBALLET. **Litogravura de Marie Taglioni**. s.a. Disponível em <<https://atividadesdeballet.blogspot.com/p/marietaglioni-marie-taglioninasceu-em.html>> Acesso em: 05 jun 2022.

AVENTURASNAHISTORIA. **Dom João VI de Portugal e sua esposa Carlota Joaquina**. 2020. Disponível em <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-casamento-arranjado--dom-joao-vi--carlota-joaquina-portugal-espanha.phtml>> Acesso em: 16 jan 2022.

AVIDANUMAGOA. **Mosaicos indígenas em Vitral Paulo Werneck Ministério da Fazenda**. 2017. Disponível em <<https://avidanumagoa.blogspot.com/2017/01/os-mosaicos-de-paulo-werneck-no.html>> Acesso em: 30 julho 2022.

AVIDANUMAGOA. **Vitrais do Ministério da Fazenda Paulo Werneck**. 2017. Disponível em <<https://avidanumagoa.blogspot.com/2017/01/os-mosaicos-de-paulo-werneck-no.html>> Acesso em: 30 julho 2022.

AZPÚRUA. **Litogravura de Fanny Elssler em La Cachucha**. 2022. Disponível em <<https://www.atril.press/baila-la-cachuchita-por-manuel-pulido-azpurua/>> Acesso em: 15 mai 2022.

BAETA, E. **Elisa Baeta**. s.a. Acervo particular de Elisa Baeta.

BAETA, Elisa. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 02 de junho de 2022.

BAHIACOMHISTORIA. **Lia Robatto Fundadora do GED (Grupo Experimental de Dança da Bahia) – 1965**. 2016. Disponível em <<http://bahiacomhistoria.ba.gov.br/?documento=um-acervo-para-se-dancar-com-a-arte-de-lia-robato>> Acesso em: 03 mar 2022.

BAHIA TURISMO. **Real Theatro de São João – Bahia**. 1911. Disponível em <<http://www.bahia-turismo.com/salvador/antiga/fotos/largo-theatro.htm>> Acesso em: 07 fev 2022.

BALLET, Coro e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. **Floresta Amazônica**. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura, 2000.

BALLET do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. **Floresta Amazônica**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, junho 1992.

BALLET Teatro Guaíra. Curitiba: Governo do Paraná e Secretaria de Estado da Cultura, 2009.

BALLET Teatro Guaíra. Foz do Iguaçu: Fundação Teatro Guaíra, 07 nov. 1987.

BLOG CIDADANIA&CULTURA. **Manifestação Estudantil contra a Ditadura (UNE) Passeata do Silêncio 1943**. 2017. Disponível em <<https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2017/03/24/getulio-ditador-vingativo-e-sanguinario/>> Acesso em: 25 set 2022.

BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G.; **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOTAFOGO, Ana. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 31 de maio de 2022.

BOUDREAU. **Léonide Massine em: ‘The Legend of Joseph’ 1914** - Criador do estilo coreográfico ‘balé sinfônico’. 2013. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/11439364485>> Acesso em: 15 out 2022.

BOURLLOT. **Traité Élémentaire, théorique et pratique de l’Art de la Danse Carlo Blasis 1820**. s.a. Disponível em <<https://www.bourlot.it/it/blasis-carlo.-traite-elementaire-theorique-et-pratique-de-lart-de-la-danse.-milano-giuseppe-beati--antonio-tenenti-1820..php>> Acesso em: 25 abr 2022.

BRASILESCOLA. **Anita Malfatti Precursora do Modernismo no Brasil**. s.a. Disponível em <<https://brasilescola.uol.com.br/artes/anita-malfatti.htm>> Acesso em: 05 ago 2022.

BRASILESCOLA. **O Homem Amarelo Anita Malfatti – 1917**. s.a. Disponível em <<https://brasilescola.uol.com.br/artes/anita-malfatti.htm>> Acesso em: 05 ago 2022.

BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

BRECHANDO. **Eros Volússia – 1941**. 2020. Disponível em <https://brechando.com/2021/01/12/eros-volusia-dia-que-a-dancarina-esteve-nos-cinemas-natalenses/>> Acesso em: 20 fev 2022.

BTG. **A Lenda das Cataratas do Iguaçu Balé Teatro Guaíra 2009**. 2009. Acervo Balé Teatro Guaíra.

BTG. **Lendas do Iguaçu 1987 Balé Teatro Guaíra**. 1987. Acervo Balé Teatro Guaíra.

BTG. **Lendas do Iguaçu 1987 Francisco Duarte e Mara Mesquita Balé Teatro Guaíra**. 1987. Acervo Balé Teatro Guaíra.

CALCUTÁ, Madre Teresa de. **Ensinarás a voar**. Santuário das Almas, 9 de maio de 2021. Disponível em: <https://santuariodasalmas.org.br/2021/05/09/ensinaras-a-voar/>. Acesso em 14 de julho de 2023.

CAMINADA, E. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CIA de Ballet Dalal Achcar. **Estamos esperando vocês no Theatro da Paz com o espetáculo "Floresta Amazônica", nos dias 5 e 6 de agosto**. 21, julho, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em <https://www.instagram.com/p/Cu-OPwIPvS6/?igshid=MzRIODBiNWFIZA>> Acesso: 23 julho 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (a). **Faltam 5 Dias! A @ciaballetdalalachcar irá tomar conta do @theatrodapazoficial com “Floresta Amazônica”, que chega a Belém 48 anos após sua estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro**. 02, agosto, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em https://www.instagram.com/p/CvayWg7riUq/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 02 ago 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (a). **“Floresta Amazônica”, da #CiaDeBalletDalalAchcar está chegando em Belém do Pará!** 25, julho, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em

<https://www.instagram.com/p/CvdHbNNvo1U/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 02 ago 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (a). **"Floresta Amazônica", da #CiaDeBalletDalalAchcar está chegando em Belém do Pará! Serão apenas DUAS apresentações**

no @theatrodapazoficial e a entrada é gratuita. Esperamos você! 25, julho, 2023.

Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em

<https://www.instagram.com/p/CvH2xSBr8dI/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 02 ago 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (a). **Já sabe como retirar seu ingresso e vir conferir a #CiadeBalletDalalAchcar em "Floresta Amazônica"? O espetáculo de Dalal Achcar fará apenas duas apresentações no @theatrodapazoficial, em Belém do Pará, nos dias 5 e 6 de agosto.**

02, agosto, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em

<https://www.instagram.com/p/CvcrsuULUvW/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==> Acesso: 02 ago 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (a). **Quarenta e oito anos depois de sua estreia, "Floresta Amazônica" está de volta!!** 20, julho, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/Cu7o7iivrYa/?igshid=MzRIODBiNWFIZA>> Acesso: 23 julho 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (b). **Quarenta e oito anos depois de sua estreia, "Floresta Amazônica" está de volta!!** 20, julho, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/Cu7o-N8vQIz/?igshid=MzRIODBiNWFIZA>> Acesso: 23 julho 2023.

CIA de Ballet Dalal Achcar (c). **Quarenta e oito anos depois de sua estreia, "Floresta Amazônica" está de volta!!** 20, julho, 2023. Instagram: @ciaballetdalalachcar. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/Cu7pAlVPPn3/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>> Acesso: 23 julho 2023.

COLADAWEB. **O Guarani – José de Alencar – 1857** originalmente O Guarany Fac-símile da capa da 1ª edição. s.a. Disponível em <<https://www.coladaweb.com/resumos/o-guarani-jose-alencar>> Acesso em: 20 julho 2022.

CONEXÃO PARIS. **Rei Luís XIV ‘O Rei Sol’ Criador da primeira Academia de Dança da França**. 2012. Disponível em <<https://www.conexaoparis.com.br/historias-sobre-a-higiene-no-reinado-de-luis-xiv/>> Acesso em: 03 abr 2022.

CULTURA & ECONOMIA CRIATIVA. **Maria Olenewa 1930**. 2019. Disponível em <<http://cultura.rj.gov.br/tudo-que-voce-precisa-saber-sobre-a-escola-de-danca-maria-olenewa/>> Acesso em: 25 fev 2022.

CULTURA&SOCIEDADE. **Marlene Tourinho 30 novembro de 1950**. 2015. Disponível em <<https://colunaculturaesociedade.blogspot.com/2015/04/coluna-do-dia-020415.html>> Acesso em: 15 mar 2022.

CULTURAGENIAL. **O Abaporu Tarsila do Amaral 1928**. s.a. Disponível em <<http://www.culturagenial.com/abaporu>> Acesso em: 30 ago 2022.

CURTABOTAFOGO. **Vaslav Veltchek**. 2017. Disponível em <<https://curtabotafogo.com.br/da-tragedia-a-solidariedade/>> Acesso em: 18 fev 2022.

DANCA.UFBA. **Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Sede Histórica**. 2019. Disponível em <<https://danca.ufba.br/pt>> Acesso em: 01 mar 2022.

DANEMAN, M. **Ondine 1958**. 2019. Disponível em <<https://www.dailymail.co.uk/home/you/article-1214125/Margot-Fonteyn--woman-legend.html>> Acesso em: 15 out 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DOC.BRASILIA. **Construção da cidade de Brasília**. s.a. Disponível em <<https://doc.brazilia.jor.br/Centro/Catedral-Brasilia-construcao.shtml>> Acesso em: 30 set 2022.

EFDEPORTES. **Theatro Municipal do Rio de Janeiro**. 1910. Disponível em <<https://www.efdeportes.com/efd186/historia-da-danca-de-salao-irmaos-lacombe.htm>> Acesso em: 23 fev 2022.

EROS Volusia Machado. **Mulher 500**. Disponível em <<http://www.mulher500.org.br/eros-volusia-machado914-2004/>> Acesso: 21 fev. 2022.

ESTADÃO. **Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium 1977**. s.a. Disponível em <<https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/ballet-stagium-leva-karup-de-volta-ao-teatro-municipal-40-anos-depois-da-estreia/>> Acesso em: 03 mar 2023.

ESTEVES, Nora. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 01 de junho de 2022.

EUROPEANA. **Michel Fokine e Vera Fokina em *Le Carnaval*** Atelier Jaeger Stockolm – 1914. s.a. Disponível em: <https://www.europeana.eu/en/item/9200518/ark__12148_btv1b70030121> Acesso em: 17 out 2022.

FACEBOOK. **Carlo Blasis**. 2021. Disponível em <<https://www.facebook.com/hashtag/carloblasis/>> Acesso em: 03 mai 2022.

FACEBOOK. **Partitura das Bachianas Brasileiras nº 5 Heitor Villa-Lobos 1938**. 2015. Disponível em <https://www.facebook.com/arquivonacionalbrasil/posts/o-conjunto-documental-de-partituras-do-compositor-e-regente-heitor-villa-lobos-f/924774787616400/?locale=pt_BR> Acesso em: 01 set 2023.

FACEBOOK. **Yuco Lindberg**. 2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/mestresdadanca/photos/yuco-lindberg-cap%C3%ADtulo->

[final-em-pleno-s%C3%A9culo-xxi-quando-nos-sentimos-t%C3%A3o-inseguro/2421321061423310/?locale=pt_BR](#)> Acesso em: 10 abr 2019.

FAUSTO, B. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

FERREIRA, M. **Primeiros passos do balé clássico no Brasil**. In: CONGRESSO DA ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. Primeiros passos do balé clássico no Brasil. Porto Alegre: Laboarte, 2012. p. 1-06.

FIGUEIREDO, Sonja. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 01 de junho de 2022.

FRADE, C. **Folclore/cultura popular: aspectos de sua história**, 2016. Disponível em <[FOLCLORE/CULTURA POPULAR: Aspectos de sua História \(unicamp.br\)](#)> Acesso em: 2 fev. 2022.

FRANZÃO, L. **TV Tupi – 1950 1ª Canal de Televisão do Brasil**. 2020. Disponível em <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/relembre-as-emissoras-de-tv-brasileiras-que-encerraram-suas-atividades/>> Acesso em: 15 out 2022.

FREITAS, Eduardo de. “Povo Basco”; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/geografia/povo-basco.htm>> Acesso em 26 de junho de 2023.

FRÉDÉRIC, Éric. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na residência do *maître de ballet*. Rio de Janeiro, 01 de junho de 2022.

GALLICA. **Libretto original do ballet Brézila ou La tribu de femme**. s.a. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6231385z.texteImage>> Acesso em: 30 mai 2022.

GAZETADOPOVO. **Tadeu Morozowicz ao lado de suas alunas em espetáculo comemorativo aos 50 anos da Escola por ele criada**. 2014. Disponível em

<<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/precisamos-falar-dos-morozowicz-1v7r1bqdnsrn4ej6x8tpb7b66/>> Acesso em: 10 mar 2022.

GEMAEL, R. **Ceci Chaves Organizadora do primeiro Currículo da Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra**. 1997.

GEMAEL, R. Escola de Dança Teatro Guaíra, um registro/texto: Rosirene Gemael – Curitiba.

GENEALL. **Dalal Achcar**: Diretora do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1968 a 1969). s.a. Disponível em <<https://geneall.net/pt/nome/477791/dalal-achcar/>> Acesso em: 22 out 2022.

GETTYIMAGES. **Danças Polovtsianas da Ópera Príncipe Ígor Alexander Borodin**. s.a. Disponível em <<https://www.gettyimages.com.br/fotos/polovtsian>> Acesso em: 19 out 2022.

GHIVELDER, Debora. Coreografia das Raízes: floresta amazônica 2000 abre a temporada de dança. **Veja**, Rio de Janeiro, 08 maio 2000.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOOGLE ARTS&CULTURE. **Bertha Rosanova e Aldo Lotufo em**: O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova. 1959. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/story/9wUR7dPtXS0hIQ?hl=pt-BR>> Acesso em: 07 out 2022.

GOOGLE ARTS&CULTURE. **O Lago dos Cisnes de Eugenia Feodorova – 1959** Acervo particular de Irene Orazem. s.a. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/story/9wUR7dPtXS0hIQ?hl=pt-BR>> Acesso em: 07 out 2022.

GOVERNO do Estado do Rio de Janeiro. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro – FTM.

GRANT, Gail. **Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet**. Inc. New York: Dover Publications, 3º ed, 1982.

GUARATO, R. **Dança, ditadura civil-militar e políticas de dança nas obras ‘Quebradas do Mundaréu’ e ‘Kuarup’ do Ballet Stagium**. **Revista Brasileira de Estudos Da Presença**, 12 (1), 2021. p.1-36 Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/113466>> Acesso em: 05 abr 2023.

G1. **Oswald de Andrade** Foto: Acervo da família de Oswald de Andrade. 2022. Disponível em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/02/13/escritor-oswald-de-andrade-precursor-da-semana-de-22-passou-ultimos-anos-de-vida-em-sitio-em-ribeirao-pires-no-grande-abc.ghtml>> Acesso em: 20 ago 2022.

JAQUELINE, Márcia. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 31 de maio de 2022.

JORNALMURAL. **Balés apresentados em 1934** - Programa original do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. 2003. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em: 25 junho 2022.

JORNALMURAL. **Programa do balé Amazonas de Valery Oeser – 1917**. 2013. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em: 20 jun 2022.

JORNALMURAL. **Programa do ballet Imbapara de Maria Olenewa**. 2003. Disponível em <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/arquivos/FTM/documentos/034401_1559833723.pdf> Acesso em 22 jun 2022.

KATZ, H. Vistos de entrada e controle de passaporte da dança brasileira. In: CAVALCANTI, L. (Org.). **Tudo é Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Itaú Cultural e Paço Imperial, v. 1, 2004, p. 121-131.

LETRAS. **Maria Lúcia Godoy Soprano solista da estreia de ‘A Floresta Amazônica’ 1975**. s.a. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/maria-lucia-godoy/discografia/o-canto-da-amazonia-1969/>> Acesso em: 15 out 2022.

LEVYLEILOEIRO. **Casa Grande & Senzala 5ª Edição revisada pelo autor Gilberto Freyre**. 2014. Disponível em <<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=135731>> Acesso em: 15 set 2022.

LONGOL, G. e BRESSANE, C. **Kuarup ou a questão do índio 02 out 2017**. 2017. Disponível em <<https://theatromunicipal.org.br/pt-br/noticia/kuarup-40-anos-secretaria-municipal-de-cultura-celebra-danca-paulistana-com-homenagem-ao-ballet-stagium-e-sua-fundadora-marika-gidali-no-theatro-municipal-de-sp/>> Acesso em: 25 jan 2023.

LOPOKOVA, L. **Complete Book of Ballets**. Porto Alegre: Globo S.A., 1953.

LUCIANO, Antoniele. **Povos originários: quem são eles no Brasil e no mundo?** ECOA-Uol, 2022 Disponível em <<https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/06/07/povos-originarios-quem-sao-eles-no-brasil-e-no-mundo.htm>> Acesso em: 11 fev 2023.

LUIZ, André, apud XAVIER, Francisco Cândido; VIEIRA, Waldo. **O Espírito da Verdade**. Edição FEB - Federação Espírita Brasileira, 2011.

MENEZES. **Heitor Villa-Lobos**. 2015. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/cem-anos-apos-estreia-de-villa-lobos-como-compositor-divulgacao-da-obra-ainda-um-desafio-16463803>> Acesso em: 01 out 2022.

Ministério da Educação e Cultura. (1975). **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação.

MIRANDA, A. **Dora Vasconcellos poetisa criadora das canções-poema de *A Floresta do Amazonas***. s.a. Disponível em <<http://www.antonimiranda.com.br>> Acesso em: 06 out 2022.

MISAILIDIS, Marcelo. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 01 de junho de 2022.

MISCELANA. **Eugenia Feodorova *Maîtrese de ballet russa***. 2020. Disponível em <<https://miscelana.com/2020/10/29/eugenia-feodorova-a-madrinha-do-bale-no-brasil/>> Acesso em: 15 out 2022.

NAPOLITANO, M. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2011.

NASCIMENTO, E. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. In: **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2015.

O GLOBO CULTURA. **Dalal Achcar Coreógrafa do balé: ‘A Floresta Amazônica’ – 1975**. 2016. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/ballet-dalal-achcar-completa-45-anos-formando-geracoes-no-rio-20333386>> Acesso em: 26 fev 2022.

O GLOBO. **Floresta Amazônica: Uma estreia mundial**. p. 28. 05 ago. 1975.

OLIVEIRA, Denise. Teatro Municipal comemora 500 anos de Brasil com ‘A floresta amazônica’: o mito renovado. **Jornal Tribuna da Imprensa – Bis**. CIDADE, 12 maio 2000.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OTERO, Décio. Clássicos – Kuarup 40 anos. Youtube, 2 de dezembro de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fyPibOZ2RE&t=251s>> Acesso em: 14 de julho de 2023.

PAIXÃO, P. **Autonomía e Complejidad**: metodologias para la investigación en danza contemporánea: brasil, eslovenia, españa, turquia. *Archivo Artea Artes Vivas - Artes Escénicas: Artes Vivas - Artes Escénicas*, [s. l], p. 01-06, 2011.

PAS-DE-DEUX na selva: O balé ‘Floresta Amazônica’, com música de Villa-Lobos, ganha versão multimídia. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 maio 2000.

PAVLOVA, Adriana. Passos Verdes. **O Globo**. Rio de Janeiro, 12 maio 2000.

PEREGRINACULTURAL’S WEBLOG. **Peri e Ceci, ilustração de Santa Rosa – O Guarany de José de Alencar**. 2009. Disponível em <https://peregrinacultural.com/2009/05/15/5-livros-do-romantismo-ii-o-guarani/> Acesso em: 28 julho, 2022.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PETITEDANSE. **Tatiana Leskova**. 2019. Disponível em <https://petitedanse.com.br/conheca-a-tatiana-leskova-a-bailarina-francesa-de-pais-russos-que-acaba-de-completar-97-anos-e-que-muito-contribuiu-para-a-historia-da-danca-no-brasil/> Acesso em: 21 fev 2022.

PICTURING THE AMERICAS. **Iracema José Maria de Medeiros 1884**. s.a. Disponível em <https://picturingtheamericas.org/painting/iracema/?lang=pt-pt> Acesso em: 05 julho 2022.

PINHO, M. **Programa do Balé Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium 1977**. 1977. Disponível em <https://marciopinho.com.br/peca.asp?ID=9166360> Acesso em: 02 jan 2023.

PINTEREST. **Auguste Bournonville Criador da Escola Dinamarquesa de Balé**. s.a. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/487373990903278527/> Acesso em: 25 jun 2022.

PINTEREST. **Igor Schwezoff**. s.a. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/494973815276051944/> Acesso em: 23 fev 2022.

PINTEREST. **Margot Fonteyn em Ondine – 1958**. s.a. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/AVDQzxB8fAz7zBAIZBhuYWXrx4g3zMEHnQiVRfrskQNgufBASvxptY4/>> Acesso em: 25 out 2022.

PINTEREST. **Russell Meriwether Hughes conhecida como: La Meri em trajes javaneses**. 2022. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/318559373636423034/>> Acesso em: 21 fev 2022.

POTTER, M. **Nina Verchinina**. 2019. Disponível em <https://michellepotter.org/articles/nina-verchinina-australian-connections/>> Acesso em: 24 fev 2022.

PRINT SCREEN. **Figurino Homem branco DVD 1975 David Wall**. 1975. DVD 1975.

PRINT SCREEN. **Figurino Homem branco DVD 1985 Lázaro Carreño**. 1985. DVD 1985.

PRINT SCREEN. **Margot Fonteyn interpretando Ondine 1958**. 1958. Disponível em <https://youtu.be/d15M56qKdzc?si=OuKYPfMC42NkuI0C>> Acesso em 18 out 2022.

PRINT SCREEN. **Noiva Húngara (*Divertissement nacional*) O Lago dos Cisnes** Marius Petipa/Lev Ivanov *d'après* Julius Reisinger. 2022.

PROJETO Escola. **Encarte Pedagógico**. Governo do Estado do Rio de Janeiro: maio de 2000.

QUEM São. Mirim - Povos Indígenas. 2023. Disponível em <https://mirim.org/pt-br/quem-sao#:~:text=Eles%20s%C3%A3o%20os%20%5Bqtip%3A%20povos,se%20relacionam%20e%20compartilham%20conhecimentos.>> Acesso em: 11 fev 2023.

REIS, D. O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, Ano II, nº 3, 2005.

RIANI, Mônica. Dalal Achcar recria A Floresta Amazônica: coreógrafa atualiza balé que idealizou em 1975 para Margot Fonteyn em homenagem a Villa-lobos. **Gazeta Mercantil**. São Paulo, 27 abr. 2000. Gazeta do Rio, p. 001.

ROCHELLE, Henrique. **Kuarup** – Ballet Stagium. 10 de outubro de 2017. Disponível em <<https://daquartaparede.wordpress.com/2017/10/10/kuarup-ballet-stagium/>> Acesso em: 03 abr 2023.

ROCHELLE, H. **Programa do Balé Kuarup ou a questão do índio Ballet Stagium 2017**. 2017. Disponível em <<https://daquartaparede.wordpress.com/2017/10/10/kuarup-ballet-stagium/>> Acesso em: 10 jan 2023.

ROYAL Opera House. **Ondine**. YouTube, 7 de outubro, 2008 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fE5BfqEXr4&t=11s>> Acesso: em 14 ago 2022.

RUIZA, M. **Biografías y Vidas: La Enciclopedia Biográfica En Linea**, 2004. Frederick Ashton. Disponível em <<https://www.bing.com/search?q=Biografías+y+Vidas%3A+La+Enciclopedia+Biográfica+En+Linea&cvid=eb49c750d26246daa4b2369f3d4d33fc&aqs=edge..69i57.764j0j4&FORM=ANAB01&PC=U531>> Acesso em: 07 ago. 2018.

SALVADOR ANTIGA. **Real Theatro de São João – Bahia**. 1865. Disponível em <<http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/teatro-sao-joao.htm>> Acesso em: 08 fev 2022.

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil Rio de Janeiro**. Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TAVEIRA, J.E. **Jean Georges Noverre**. 2015. Disponível em <<https://joseduardotaveira.blogspot.com/2015/09/jean-george-noverre-coreografo-e.html>> Acesso em: 15 abr 2022.

TEIXEIRA, F. C. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 134–147, 2010. Disponível em <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>> Acesso em: 14 dez. 2022.

THEATRO Municipal do Rio de Janeiro. Floresta Amazônica. Rio de Janeiro: 1º Festival Internacional de Dança, 1985.

TOLIPAN, Heloisa. Harmonia na floresta. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 007. 11 maio 2000.

TERAPIADOLUXO. **Rainha Catarina de Médicis**. s.a. Disponível em <<https://www.terapiadoluxo.com.br/colunistas/rainha-catarina-de-medici-o-poder-da-italiana-que-governou-a-franca-por-42-anos%EF%BF%BC/>> Acesso em: 20 mar 2022.

TORRES, A.J.G. **Kuarup ou a questão do índio** Arnaldo J G Torres Veja/SP Ballet Stagium. s.a. Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/ballet-stagium-kuarup-ou-a-questao-do-indio>> Acesso em: 15 abr 2023.

VERSIANI, Renata. **Entrevista para dissertação de mestrado**. Realizada por: Antero da Cunha e Silva Filho na Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 30 de maio de 2022.

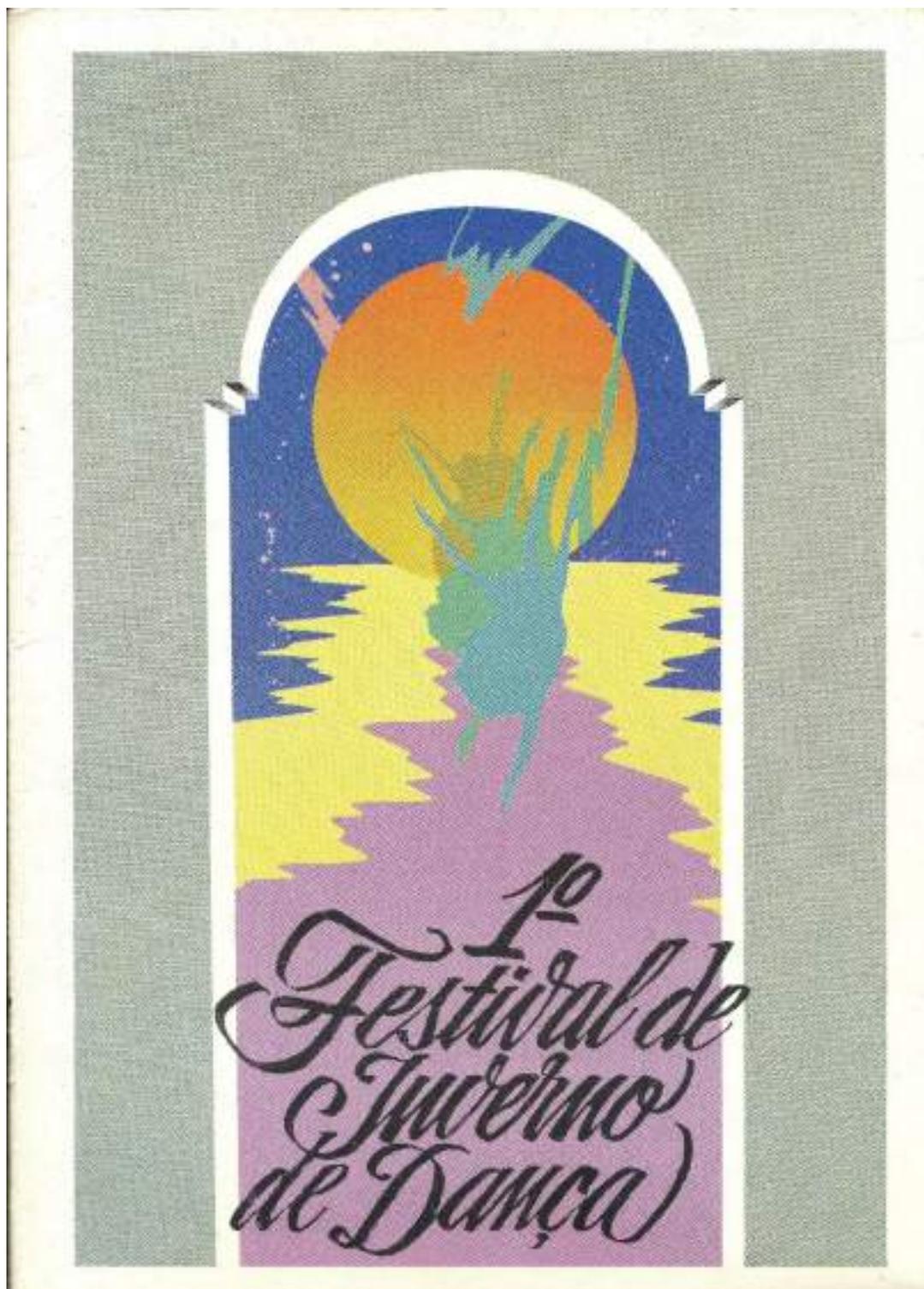
VICENZIA, I. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

WIKIART. **Le Demoiselles D'Avignon – 1907 Pablo Picasso**. s.a. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/les-demoiselles-davignon-1907>> Acesso em: 28 ago 2022.

WIKIPEDIA. **Balé Napoli Auguste Bournonville, 1842** Richard Jensen e Grethe Ditlevsen - *Pas de Six* - 3º Ato. 2023. Disponível em <[http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Napoli_\(ballet\)](http://www.en.m.wikipedia.org/wiki/Napoli_(ballet))> Acesso em: 28 jun 2022.

ANEXOS

Anexo A – Programa do Balé ‘A Floresta Amazônica’ 1975 – 1º Festival de Inverno de Dança – Associação de Ballet do Rio de Janeiro



Associação de Ballet do Rio de Janeiro
Apresenta



1.º Festival de Inverno de Dança
Rio de Janeiro - Recife - Curitiba - Porto Alegre - São Paulo - Brasília
Agosto de 1975



Este evento conta com o apoio do programa de ação cultural do Ministério de Educação e Cultura.

Associação de Ballet do Rio de Janeiro

Fundada por Dalei Achcar, Maria Luísa Noronha e Mécie Kubitschek Barbara, a Associação de Ballet do Rio de Janeiro é uma entidade cultural com fins filantrópicos e artísticos. Considerada de Utilidade Pública Federal pelo Decreto 73.481 de 16 de janeiro de 1974, a Associação tem como objetivo promover e divulgar o ballet. Além das diversas temporadas e excursões que realizou, dedica-se ao ensino e à formação de novos bailarinos em suas diferentes modalidades e níveis.

A Associação de Ballet do Rio de Janeiro, com sede na Rua Visconde de Pirajá, 233, pode ser considerada uma das instituições que mais trabalha pelo desenvolvimento do ballet no Brasil. Suas promoções de temporadas internacionais marcaram época no calendário artístico de nosso País.

Realizou, em novembro de 1974, uma produção do "Quebra Nozes de Tchaikowsky" na sua versão integral inédita no Brasil. Participaram dela 180 bailarinos nacionais, além de grandes nomes do ballet

internacional: Cyril Atanessoff, primeiro bailarino da Ópera de Paris

e Doreen Wells, primeira bailarina do Royal Ballet.

Neste ano a Associação promove o 1º Festival de Inverno de Dança cujos principais objetivos é congrega artistas de diversas nacionalidades numa confrontação de escolas e estilos, e oferecer oportunidade a suas novas criações coreográficas possam ser apresentadas ao público. O 1º Festival de Inverno pretende transformar-se numa tradição artístico-cultural do nosso País a exemplo do que aconteceu em Balbeck no Líbano, Spolito, na Itália e outras localidades. Neste ano deverá ser dedicado à arte da dança. Nos anos seguintes abrangerá igualmente outras modalidades de arte, como música sinfônica, teatro, artes plásticas. O programa deste ano será composto de novas criações baseadas em temas diversos além de algumas peças do repertório clássico.

Participarão deste evento artistas internacionais especialmente convidados além dos solistas e corpo de baile da Associação de Ballet do Rio de Janeiro.

A Associação mantém, atualmente, 100 bailaristas da classe pobre aos quais ensina dança (ballet clássico, moderno, coreografia, caracterização

e História da Arte) e fornece vestuário e alimentação. Foi para criar novas oportunidades para os profissionais de ballet que a Associação fundou em 1974 a Companhia de Ballet do Rio de Janeiro. Uma companhia formada por elementos jovens e vibrantes, com muito amor pelo trabalho que tem pela frente. E este trabalho tem um objetivo: levar a arte para todas as regiões do País, procurando despertar o interesse pela dança nas mais variadas classes sociais.

Este é o primeiro passo de companhia para os seus planos de num futuro muito próximo se tornar um dos principais divulgadores da cultura brasileira exterior. Num esforço paralelo, está sendo desenvolvida também a criação de uma Universidade de Dança, cuja primeira etapa foi a aprovação do curso profissionalizante de dança no 2º grau.

Tudo isto que a Associação faz é com a preocupação de realizar o que há de mais importante para a cultura brasileira: a POPULARIZAÇÃO DA ARTE, através da criação de um grande centro cultural que é a própria Associação de Ballet do Rio de Janeiro.



“Para a FUNARJ a importância deste 1º FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA reside não somente no fato de permitir ao público assistir ao trabalho de artistas nacionais e internacionais do mais alto gabarito. Está expressa também, na grande oportunidade de permitir um entrosamento e intercâmbio de técnicas e concepções entre esses artistas, canalizando para o Rio de Janeiro, centro da Cultura e do Turismo do Brasil, as atenções do grande público, dos produtores e empresários internacionais, sempre em busca de novos eventos e atrações. É com orgulho que iniciamos este Festival na certeza de que será o primeiro entre muitos outros, estabelecendo desta forma uma tradição tão importante no desenvolvimento e afirmação cultural do País que certamente renderá frutos para as próximas gerações.”



DALAL ACHCAR

Nossos agradecimentos
pela colaboração recebida

Professor Cibille Vianna
Deputado Bocayuva Cunha
Sr. Nelva Moreira
Péricles de Barros
Helisa e Dante Viggiani
Dna. Aminda Villa-Lobos
Maestro Henrique Morelenbaum
Elana Cardoso
Consul Raul de Smandeck
Ministério das Relações Exteriores
Departamento de Promoções de O GLOB
Associação de Amigos do Teatro Municipal
Sérgio Zóbaran - assessoria de imprensa
Aramando Cavalcanti de Albuquerque -
produção do filme
Oswaldo Nóbrega e Luiz Fernando Lacerda
de Carvalho - planejamento visual e criação
gráfica
Victor Peixoto Arquitetura e Design - stand
souvenirs do Festival
Dr. Henrique Gandelman - consultor sobre
Direitos Autorais

Libretos

CATULLI CARMINA

Ballet inspirado nos versos do poeta
Catullus Caelus Valerius

Quadro I - Eis Alona

Quadro II - Vivamus Mes Lesbia

Quadro III - Sonho de Catullus

Quadro IV - Odi Et Amo

Quadro V - Na Eternidade Serei Seu
Moças e Rapazes, com danças e
evocações líricas a Vênus, festejam
Eros em Roma. Zombando dos
protistas de amor que fazem os
jovens, os velhos continuam jogando
dados. Eis que surge Lésbia em
busca de um parceiro, mas como
cada rapaz escolheu a companheira,
ela dança com os velhos na taberna.
O poeta Catullus, inseparável de
Caelus, seu maior amigo, ao vê-la,
sente-se profundamente atraído,
inflama-se e a cobija avidamente.
Os olhos de ambos, encontrando-se,
demoradamente se fixam,
penetram-se com tal ardor que
irresistivelmente se acossam.
Os jovens os saúdam, surdos às
admoestações dos velhos
prevenindo-os contra as incertezas
do amor. Catullus apaixonado,
arrebata Lésbia e fazendo-se
acompanhar de Caelus leva-a consigo.
Em versos voluptuosos celebra a
exuberância de Lésbia, exortando-a
ao amor: "Vivamus mes Lesbia".
Aproveitando o ócio a que se entrega
Catullus ela o trai com Caelus.
Conhecida a traição, Catullus
desesperado, despreza o conforto dos
jovens e amargamente se queixa:
"O que a mulher jura a seu amante
pode ser escrito no vento ou na água
corrente". Abatido, vencido,
adormece, e sonha com Lésbia
momentos inebriantes de fervorosa
reconciliação, de repente o sonho
transforma-se em pesadelo com
a visão de Caelus tomando-lhe Lésbia:
"Odi Et Amo". Em seu íntimo
perturbado pela dupla traição,
Catullus recorda seus antigos amores,
Ipsitilla e Ammiana.
Os jovens o cercam, julgam Lésbia e
a condenam. Abandonada por
Catullus e por Caelus, Lésbia,
insensível ao amor, procurando
somente o prazer entrega-se aos
rapazes, enquanto Catullus,
desiludido, renega Eros que lhe deu
a morte através do amor.
"Na Eternidade Serei Seu".

Gerardo França de Lima

"GRAND FINALE"

Não é simplesmente o grande desafio
final dos artistas do ballet que
realizaram este programa, desde a
grande ballerine ao simples
componente do corpo de baile.
"Grand Finale" é uma
evocação dançante do Segundo
Império Brasileiro, no qual foram
inspirados os trajes, o cenário
e os personagens.
É uma fantasia histórica sugerindo -
mas em estilo e espírito do que
em autenticidade - um baile nesse
Segundo Reinado que, na verdade,
marcou o Grand Finais da
monarquia brasileira. E ao mesmo
tempo, o título "Grand Finale"
simboliza também a apoteose final
a uma rainha do ballet, cercada de
seus corte atual, cujo reinado
termina para ceder lugar à nova
república de dançarinos jovens que
despontam, neste espetáculo e
em toda parte, para formar as novas
companhias que serão o ballet
de amanhã.

Jaquet Costant

O BALLET DA FLORESTA AMAZÔNICA

Algo de singular na associação de
quatro mulheres neste sonho de verde
é que assistimos. Sob signo tão suave,
o Ballet do Rio de Janeiro em destino
de glória e beleza.

Dani Achar, coreógrafa que viu
(Imaginativamente) formas de selva
tropical, sentiu perfumes exóticos,
tocou nas landas regionais e no
subconsciente dinâmico do seu
espírito, e nos apresenta este ballet
quinta-essência filtrada em dons
de extrema comunicação.

Marcia Kubitschek, Barbara, atávica
inspiração de criar, realizar, unindo
a aspiração da beleza à graça e à
verdade da execução.

Maria Lúcia Godoy, melodia sagrada
da floresta, siripuru esquivo, cujo
encanto manifesto não pode romper,
à voz mais bela de todas as florestas.

Margot Fonteyn, Dama of the British
Empire, descendente de família
luso-tropical - os Fontes.

Ascendência com raízes num
Maranhão que é semi-amazônico: ali
se encontram trópicos áridos com
trópicos úmidos, contexto de Brasil
que se medem e se misturam.

Talvez, esta abstração do sangue,
terra e destino a tenha conduzido,
sem perceber a dançar "Floresta
Amazônica". Dama do Império do
Rio Amazonas, bela adormecida nos
lagos da vitória-régia, régia vitória
que ela é na seda elástica de sua
dança, na sublimidade de seus passos
e gestos, prendendo-nos no reino
encantado da floresta.

A história de "Floresta Amazônica"
é pequena em relação à grandiosidade
da música. Originalmente escrita para
cinema, além medíocre, esta criação
de Heitor Villa-Lobos ganhou auras,
e ninguém se lembra do filme da MGH
baseado no romance "Green Mansion"
do inglês W. Henry Hudson, que se
inspirou nas selvas da Guiana
Britânica, pedaço do grande todo
amazônico.

Villa-Lobos relutou em escrever esta
página, e até opôs-se quase
obstinadamente a criá-la. Deve ter
sentido que sua música estaria muito
acima da imagem animada, proposta
pela câmara dos norte-americanos.

Afinal, cedeu. E foi bom. Permaneceu imortal o seu momento de viglância e tensão na Passárgada de voz divina: a sua Floresta Amazônica. A sinfonia foi gravada nos Estrados Unidos. Como regente, Villa-Lobos, o, traz essência infinita na voz de Bido Sayão. A letra, melhor, o poema, é de Dora Vasconcelos. No mais, a homogênea trajetória da sinfonia; complexidade entre orquestra e vozes, uma sacração da floresta ou uma dança ritual da floresta. Privilégios de ouvir a gravação.

Villa-Lobos é o primeiro grande músico da música amazônica. O seu intérprete mais fiel, mais ecologicamente amazônico.

A Amazônia já havia novelado: romancistas, ensaístas, historiadores, sociólogos de mérito. Faltava alguém que, na música erudita expressasse a magia de um mundo consagrado pela grandza física e definido por uma complexa relação do natural com o sobrenatural. Ainda bem que sabemos a sinfonia como originária da operística italiana, a chamada sinfonia averti (opera). Porque "Floresta Amazônica" possui conteúdo emotivo e cênico de um drama lírico. Percebê-la sensivelmente: fusão teatral do mímico, poesia, dança, pintura. E isso superir: "Floresta Amazônica" chega a ser semi-ballet, em sua estrutura original, como se fosse um "Lago dos Cisnes" amazontropicalizado. Villa-Lobos teria tido esta premonição?

A prova está no desejo obstinado da Dalal Achar, desde 1960, em criar na arte do ballet a beleza e o mistério do que naturalmente já se propunha a ser escultura, mobilidade, graça e poesia, no palco.

As harmonias de tonalidade e de significação nesta obra de Villa-Lobos nutrem sons que fazem pleno acontecer de sentimentos. Um sensor, em cuja trajetória se descobrem formas: sentido inteligível na mobilidade sonora. Ballet.

O cenário de José Varona evoca uma criação dos Sibéria, da famosa Escola de Bolonha, no século XVIII. Tal o seu barroquismo, e, no caso, barroquismo vegetal que muito valoriza o décor, pois a floresta

amazônica é um cenário barroco. Há efeito de perspectiva realista (perspectiva e ilusão), profundidade, onde se percebe a placidez de um lago, ou, talvez, o rio Amazonas, que o trompe l'oeil de Varona, abre à nossa imaginação. E o imenso teto verde, reforçado em volutas de galhos, folhas, lianas, festões, cipós. Teto verde sem-fim, onde se movem a lenda, a música, a disposição imagística e escultural da dança.

Dalal Achar imaginou a estória deste ballet da mesma forma que Villa-Lobos compôs a música. Em pensamento e visão das lendas, dos mistérios, do folclore da Amazônia. E assim, deu-lhe a consistência dimensional da sinfonia, o ser e a identidade do ilustro real do ballet. Pois que, a vida é um sonho e o mundo um teatro (reunindo a sabedoria de Shakespeare e a crença de Calderón).

Eis os índios sentados, cantando (rezando) à sua "Deusa". Eis a natureza, o "feeling" da floresta: plantas e animais, associativos, leve passar de vultos embebidos de seiva. Levantam-se os índios, e de novo entoam cantos de louvor à Deusa. O dia-dia da tribo. Os casais dançam um adágio romântico.

É quando a luz se desfaz no verde, a floresta se enche de grinaldas de sombra.

De novo, o sol amanhece, iluminando a gruta em que o véu de cristais de uma cachoeira desdobra-se sobre a cabeça e o corpo das ninfas-donzelas, acompanhantes da "Deusa". E ela, Verde Divindade, aparece e desaparece como o sonho que se evai no vento.

Então, o homem branco surge, as jovens se escondem e o espreitam. Ele está perdido na floresta. Bebe a Água da fonte, deita-se no agasalho do chão de tajás, e, talvez, durma.

Vêm as ninfas contemplá-lo, desperto ele é conduzido à presença da "Deusa". Como todo primeiro encontro de amor, é suave, atemporal. Ela descobre pelo tato, sentimento, razão, ser Cristura Humana. Aproximam-se do calor dos corpos e a paixão nutre suas vidas. A música idílica é cantada.

Um chamado geral de melancolia.

Índios caçadores descobrem os amantes, e aos outros da tribo contam o que julgam profanação da "Deusa". Mas a Natureza e o Amor foram feitos um para o outro nessas moradas paradisíacas. A música desempenha papel-tempo: transcorrem horas, dias, e os dois apaixonados prestam seu tributo à Musa Celestial.

Ela repousa a face no colo da amada. A música acompanha o doce idílio em tempo de adágio. As ninfas e a natureza circulam os amantes em revoadas de flores e lianas. Os acordos da "Canção de Amor" desoem como Poder Invisível da Floresta, clamando emoção e desejo. "Vir e ver a luz" - diz a canção, enquanto eles dançam o "Grand Pas de Deux".

Ouve-se o crepitar do fogo na floresta. Os índios cumprem vingança. Mas o par de enamorados continua dançando, até pensar nas chamas. A música diminui de intensidade; apenas angustiante melodia. Toda a floresta se petrifica, e a música cessa, para depois recomeçar, levantando no verde, etéres como a brisa.

O casal descerra o sono da morte para ressuscitar na invocação do amor.

O tempo parou para a floresta e o mundo. Mais forte é o amor. Acima do voo da asa dos pássaros que cruzam a floresta, o amor se torna além, muito além de si mesmo. É a sua própria eternidade.

Nessa ascensão, perene movimento de vida, os enamorados assam adeus à floresta, índios, bichos, flores, pássaros, todos em gesto petrificado. Somente eles, em acontecimento de formas e imagens que se movem no perceptível plástico.

E desaparecem no horizonte da luzes.

Leandro Tocantins

Programa

DIAS 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 17 - 22 -
23 - 26 - 27 - 31 de agosto

FLORESTA AMAZÔNICA
Música - HEITOR VILLA-LOBOS
Coreografia - DALAL ACHCAR -
SIR FREDERICK ASHTON
Cenários e figurinos -
JOSÉ VARONA
Assistente do Cenógrafo -
Mary Duzak Varona

SUÍTE TCHAIKOWSKY

AURORA - PAS DE DEUX
Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - PETIPA

Iluminação - RICHARD NELSON

INTERVALO

DIAS 12 - 15 - 16 - 19 - 24 - 28 - 29
de agosto

CATULLI CARMINA
Música - CARL ORFF
Coreografia -
RENATO MAGALHÃES
Cenários e Figurinos -
NILSON PENNA
Acessórios - Julia Van Roger
Iluminação - TOM MAC ARTHUR

GRAND PAS CLASSIQUE
Música - AJUBER
Coreografia - GZOWSKY

ou
RAYMONDA PAS DE DEUX
Música - GLAZOUNOV
Coreografia - PETIPA

INTERVALO

DIAS 13 - 20 de agosto

COM AMOR
Música - ADAM
Figurinos - DALAL ACHCAR

Iluminação - TOM MAC ARTHUR

INTERVALO

AURORA - PAS DE DEUX
Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - PETIPA
TCHAIKOWSKY - PAS DE DEUX
Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - GEORGE BALANCHINE
Remontado por OLEG BRIANSKY

Nossos agradecimentos aos órgãos oficiais, à imprensa e a todos aqueles

Rio de Janeiro dia 17/8

FLORESTA AMAZÔNICA
Música - VILLA-LOBOS
Coreografia - DALAL ACHCAR
SIR FREDERICK ASHTON
Cenários e Figurinos - JOSE VARONA
Iluminação - RICHARD NELSON

Chefe Índia

Alain Leroy

Felicitoso

Luis Carlos Cavalcanti

Índios

Paulo Argüelles - Luis Arrista
Paulo Denubilla - Marco Antonio Gomes
Waldemar Gonçalves - Max Markstein
Eduardo Pereira - Jean Paul Rajzman
Nestor Regadele - Hilton Rodarte
Alberto Romeiro - Célio Trigo
Edmilson Trindade
Antonio Vasconcelos - Mário Andrade
Anselmo Cepochim - Miguel Chébbi
Marcos Clemente
Mário Sérgio Ferreira
Roberto Giovannetti - Eury Pereira Luna
Othon Neto - Jorge Luis Rodrigues
Carlos Simquewitz

Índias

Ana Cristina Ayres
Ana Lúcia Bittencourt
Maria Auxiliadora Figueiredo
Celeste Lima - Helenice Maia
Nora Mello - Judith Montenegro
Shirley Pereira - Teresa Cristina Pereira
Cristine Raposo - Regina Tonini
Irene Ziviani

Natureza

Pássaro de Floresta
Christine Stevens
Pássaro Planta
Celeste Lima
Passerinhos - Judith Montenegro
Teresa Cristina Pereira
Borboletas
Angela Ayres - Maria Clara Fonseca
Holly Price
Plantas exóticas - Ana Maria Campos
Alycia Fonseca - Fatima Lima
Ana Maria Jensen

Flora

Iracema Almeida
Maria Cristina Araújo - Andrea Hammers
Veronica Hammers - Aniele Jordan
Elisav Montenegro - Stella Oliveira
Marta Vidal

Ninfas

Helen Lobato - Maria Luisa Noronha
Cáudia Araújo - Ana Lúcia de Carvalho
Ana Elisa Ferracolo - Nilzen Jorge
"ELA" - MARGOT FONTEYN
O HOMEM BRANCO - DAVID WALL

INTERVALO

SUÍTE TCHAIKÓVSKY

AURORA (PAS DE DEUX)

Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - PETIPA
Iluminação - TOM MAC ARTHUR
MERLE PARK - DAVID WALL

TCHAIKOWSKY (PAS DE DEUX)

Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - GEORGE BALANCHINE
Remontado por OLEG BRIANSKY
Iluminação - TOM MAC ARTHUR
GEORGINA PARKINSON -
DESMOND KELLY

BLACK SWAN (PAS DE DEUX)

Música - TCHAIKOWSKY
Coreografia - PETIPA
Iluminação - TOM MAC ARTHUR
DOREEN WELLS -
CYRIL ATANASSOFF

INTERVALO

GRAND FINALE

Música - EMMANUEL CHABRIER
Coreografia - DALAL ACHCAR
Cenários e Figurinos - JOSE VARONA
Iluminação - TOM MAC ARTHUR

A CORTE BRASILEIRA

Cáudia Araújo - Ana Cristina Ayres
Ana Lúcia Bittencourt
Ana Lúcia de Carvalho
Ana Elisa Ferracolo
Maria Auxiliadora Figueiredo
Nilzen Jorge - Celeste Lima
Helenice Maia - Nora Vaz de Mello
Judith Montenegro
Maria Luisa Noronha - Shirley Pereira
Cristine Raposo - Regina Tonini
Irene Ziviani - Paulo Argüelles
Luis Arrista - Paulo Denubilla
Marco Antonio Gomes
Waldemar Gonçalves - Alain Leroy
Max Markstein - Nestor Regadele
Alberto Romeiro - Célio Trigo
Edmilson Trindade
Antonio Vasconcelos

OS CONVIDADOS

A Arquiduquesa e o Arquiduque
de Austria - GEORGINA PARKINSON
DESMOND KELLY
A Princesa e o Príncipe da Inglaterra -
MERLE PARK e DAVID WALL
A Princesa Brasileira e o Príncipe -
Francês - DOREEN WELLS
CYRIL ATANASSOFF
A Imperatriz e o Imperador do Brasil
MARGOT FONTEYN
OLEG BRIANSKY

QUADRO TÉCNICO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

SERVÍCIOS TÉCNICOS
Luis Carlos Silva
COORDENADORES DE CENA
Mangimar Jr. e Walter B. Machado
ARQUIVO MUSICAL
Shueto Araújo
CENOGRAFIA
Osmar João Pereira
INSPECTOR DE ORQUESTRA
Américo Pereira
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA
Isaci Cavaco

CONTRA REGRA
Jorge Nader
GUARDA-ROUPA
João Jorge Trindade
MADURARIA
Alexandre Cabral
MECÂNICA CÊNICA
Soteroes Medeiros
ELETRICIDADE CÊNICA
Manoel Polvino de Silva
ILUMINAÇÃO
João Bertelli

Dame Margot Fonteyn

A dedicação de Margot Fonteyn à sua arte, seu público e sua vida, fizeram dela uma figura lendária no mundo da dança. Para milhões de pessoas através do mundo inteiro, ela permanece a "prima bailarina absoluta". Ela também tem sido chamada "A Encantadora" pelas suas três qualidades inigualáveis: sua musicalidade, sua beleza, e sua inata habilidade de nunca fazer um gesto fora de proporção.

Margot Fonteyn começou a tomar aulas de ballet com quatro anos e aos nove já era aluna da Sadler's Wells School. Sua primeira apresentação no palco, foi com o Sadler's Wells, quando ela dançou o papel de um anônimo floco de neve no

Quatro-Nozes. No fim deste mesmo ano já dançava seu primeiro solo na cena do ballet, neste mesmo ballet, Fonteyn dançava o papel principal no ballet de Frederick Ashton

"Rio Grande" com dezessete anos, e sua contínua associação com este coreógrafo durante os anos que seguiram foi a fonte de inspiração para outras obras-primas tais como: Cinderella, Sylvia, Ondine, Daphnis and Chloe e Marguerite et Armand.

Antes de chegar aos vinte anos, a jovem bailarina, sob a supervisão de Ninette de Valois, tinha começado sua conquista dos papéis principais nos grandes clássicos tais como: Odete/Odile no Lago dos Cisnes e Aurora na Bela Adormecida.

Desde seus primeiros anos com a companhia, apesar de florescer vagarosamente porém de uma forma segura, suas interpretações revelavam além de qualquer dúvida, que um dia ela seria uma bailarina de grande classe. Durante a Segunda Guerra Mundial ela liderou o Sadler's Wells Ballet e ajudou a organizar

a fundação que permitiu à companhia transformar-se na companhia oficial da Inglaterra, conhecida posteriormente como o Royal Ballet. A obra-prima de Frederick Ashton, Symphonic Variations lhe deu oportunidade pela primeira vez de revelar seus dons líricos; uma temporada com o Ballet de Paris de Roland Petit, trouxe-lhe imediata aclamação internacional; foi também ela que liderou a primeira temporada triunfal do Sadler's Wells no Metropolitan de New York.

A carreira de Margot Fonteyn durou muito mais do que o usual numa arte que depende do domínio físico, porém em vez de qualquer perda de técnica, o público em seis continentes viu um crescimento de expressividade e de maturidade artística. Sua dança é poesia em movimento e como uma grande atriz ela se transforma no personagem que está dançando.

A magnificência de sua dança, sua habilidade de projetar uma carga imensa de emoção, sua musicalidade e seus poderes dramáticos, combinaram-se para produzir um espetáculo de beleza insuperável.

Há duas décadas escreveu-se sobre ela: "Ver-se a coordenação de sua cabeça, braços e dorso é aprender uma lição sobre a natureza da arte". Esta é ainda a verdade sobre Margot Fonteyn hoje.

Esta grande dama do ballet além de interpretar no 19 Festival do Inverno seus grandes sucessos, criou, mais uma vez em colaboração com Sir Frederick Ashton, que fará a coreografia do Pas De Deux principal, o papel central do ballet "Floresta Amazônica" com música de Villa-Lobos e tema exclusivamente brasileiro, numa especial homenagem ao Brasil.





DAVID WALL

DOREEN WELLS



Solistas do Ballet do Rio de Janeiro

MARIA LUIZA NORONHA



HELENA LOBATO



ALAIN LEROY

Produção Artística
do 1.º Festival de Inverno de Dança



SIR FREDERICK ASHTON
Coreógrafo

DALAL ACHCAR
Coreógrafa



RENATO MACALHÃES
Coreógrafo

HENRIQUE MORELENBAUM
Maestro



MARIA LUCIA GODDY
Solista

Assistente de Direção
Artística e Maître
de Ballet
(convocado)

OLEG BRIANSKY



Produção Técnica
do 1.º Festival de Inverno de Dança



JOSÉ VARONA
Cenógrafo e Figurinista



NILSON PENNA
Cenógrafo e Figurinista



TOM MAC ARTHUR
Iluminador

RICHARD NELSON
Iluminador



UBI BAVA
Cenógrafo



Associação de Ballet do Rio de Janeiro I Concurso Nacional de Composição para Ballet

Com o propósito de estimular a criação de novos balletos brasileiros, a ASSOCIAÇÃO DE BALLET DO RIO DE JANEIRO institui o I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA BALLET, que se regerá pelo presente REGULAMENTO:

1. DA OBRA

1.1. A obra deverá ser uma composição sinfônica destinada ao ballet, com duração mínima de 20 e máxima de 40 minutos.
1.2. A orquestra a ser utilizada é a orquestra sinfônica normal (3.3.3.3.4.3.3.1) - harpa, piano, celesta, xilofone, vibratone, timpanos, 3 percussão e cordas.

1.3. Instrumentos típicos brasileiros de percussão poderão ser utilizados, bem como instrumentos inusitados, desde que de fácil obtenção no mercado ou fornecidos pelo compositor, no caso de premiação e execução da sua obra.

1.4. É facultado o uso de fitas magnéticas pregravadas, desde que sejam fornecidas pelo compositor e se enquadrarem num padrão técnico profissional, e sua execução requiera um equipamento normal de reprodução sonora.

1.5. É igualmente facultado o uso de amplificação, desde que esse recurso represente uma exigência ambiental justificada pelo conteúdo musical ou pela ideia do roteiro ou libreto.

1.6. Cada partitura deverá contar ou ser acompanhada de um roteiro ou libreto em que se configure com clareza a ideia estrutural básica do ballet a que a composição se destina.

1.7. A obra não deve ter sido nem ser executada em público, nem gravada comercialmente, total ou parcialmente, antes da inscrição e até a extinção do prazo de estria previsto neste Regulamento.

1.8. Em igualdade de condições, será dada preferência às obras, roteiros ou libretos que contiverem elementos integrantes da cultura, das tradições, da História, da Literatura ou da vida social do Brasil.

1.9. A obra deverá ser uma composição destinada a uma companhia de um mínimo de 16 a um máximo de 40 bailarinos.

2. DA INSCRIÇÃO

2.1. A inscrição será feita mediante

remessa de uma partitura, acompanhada do respectivo roteiro ou libreto, à ASSOCIAÇÃO DE BALLET DO RIO DE JANEIRO, Rua dos Otis, 20 - Rio de Janeiro.

2.2. O prazo de recebimento das inscrições será encerrado no dia 28 de fevereiro de 1976, não se responsabilizando a organização do certame pelos eventuais atrasos de partituras remetidas por via postal ou outros meios.

2.3. Poderão concorrer compositores brasileiros e estrangeiros residentes no país, sem limite de idade.

2.4. A partitura deverá ser assinada com pseudônimo e acompanhada de envelope lacrado contendo identidade, dados biográficos, fotografia e endereço do compositor e do autor do roteiro ou libreto, além do atestado de residência quando se tratar de estrangeiro.

2.5. A inscrição implica na aceitação da presente regulamentação.

3. DO JULGAMENTO

3.1. As partituras inscritas serão examinadas por uma Comissão Julgadora, integrada por 5 compositores ou regentes de reconhecida competência e assessorada por 2 coreógrafos ou especialistas em ballet, que emitirão parecer quanto à qualidade e ao interesse coreográfico dos roteiros ou libretos.

3.2. Das partituras examinadas, que se enquadrarem nos dispositivos regulamentadores e que obtiverem parecer favorável quanto aos roteiros ou libretos, serão selecionadas 3, que serão gravadas experimentalmente, para efeito de julgamento final.

3.3. Das 3 obras gravadas, será apontada a vencedora por um júri integrado pela Comissão Julgadora e seus assessores, o que poderá ser auxiliado de outras personalidades ligadas à música e ao ballet, a critério da organização do certame.

3.4. Os compositores das 3 obras selecionadas para o julgamento final poderão se solicitar a providenciar, em tempo hábil, o material de orquestra para a realização das gravações experimentais, ficando as despesas de cópia e reprodução do material, devidamente comprovadas, a cargo da organização do certame.

3.5. A bondade do concorrente é incontestável com a de membro da Comissão Julgadora, de Assessoria ou do Júri final.

3.6. O julgamento da Comissão Julgadora e do Júri final será irrevocável.

4. DOS PRÊMIOS

4.1. A obra vencedora será conferida o prêmio ASSOCIAÇÃO DE BALLET DO RIO DE JANEIRO, no valor de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros), sendo Cr\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil cruzeiros) para o autor da música e Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros) para o autor do roteiro ou libreto.

4.2. As obras não premiadas, incluídas entre as 3 finalistas, receberão diploma e Menção Honrosa.

5. DA ESTREIA

5.1. A obra vencedora terá sua estria mundial no II FESTIVAL DE INVERNO DA DANÇA, com realização prevista para o ano de 1976.

5.2. Caso a estria não se verifique até 1977, em espetáculo promovido pela ABRJ, fica o autor liberado para promover a sua estria, devendo qualquer execução da partitura, em qualquer tempo, trazer a menção: "Obra premiada no I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO PARA BALLET, promovido pela ABRJ".

5.3. Os direitos de execução musical da obra vencedora pertencem ao compositor e ao autor do libreto, nos termos da lei em vigor, ficando no entanto à ABRJ, por declaração expressa dos autores, liberada do pagamento de direitos autorais ou de execução nos espetáculos de temporada de estria mundial da obra, previstos nos itens 5.1 e 5.2.

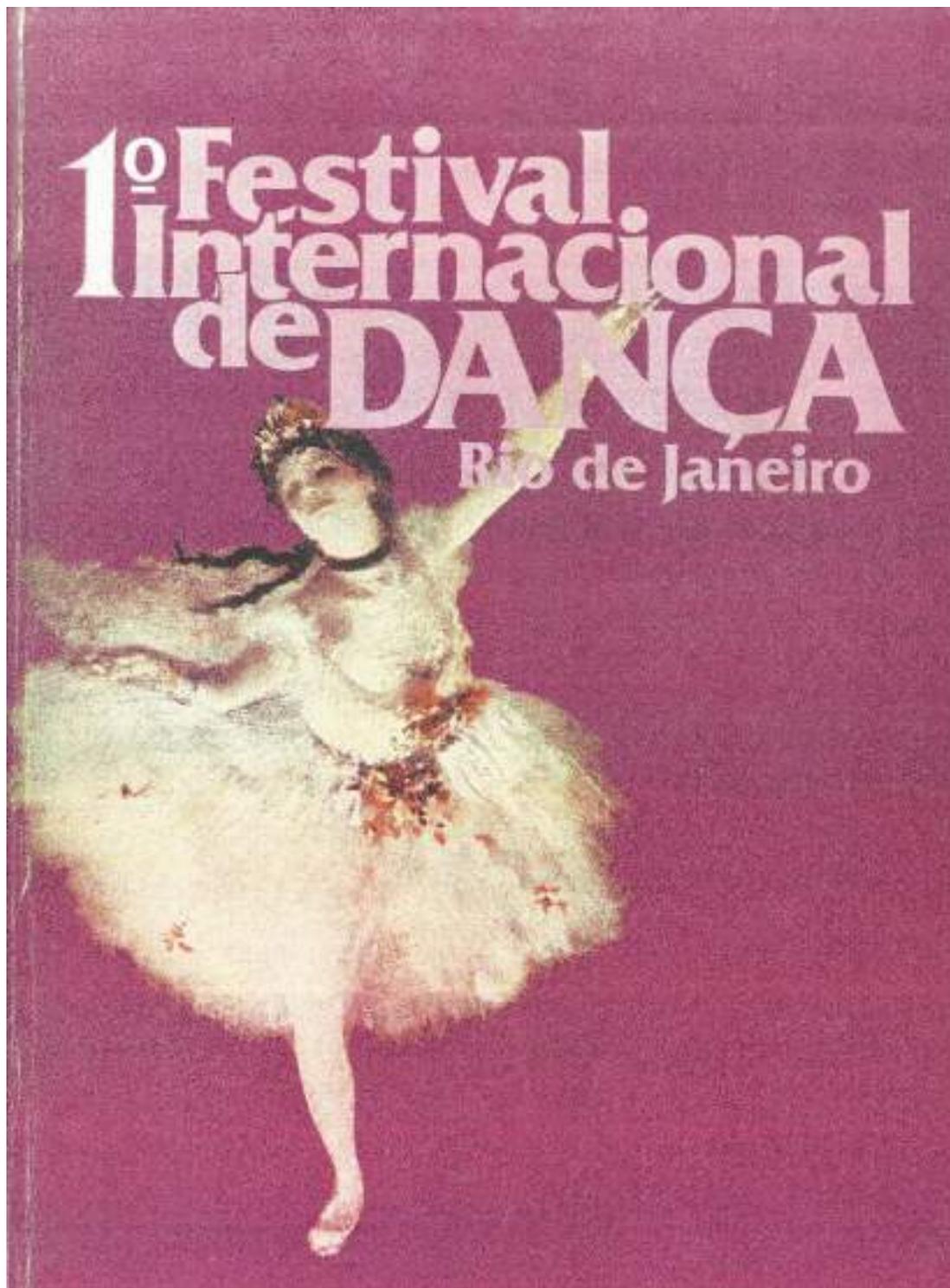
5.4. A partitura e o respectivo material da orquestra da obra vencedora serão propriedade de ABRJ.

5.5. As partituras das obras não premiadas ficarão à disposição dos interessados na sede de ABRJ, pelo prazo de 90 dias, a contar da data de promulgação do resultado do concurso.

5.6. Os casos omissos do presente Regulamento serão resolvidos pela organização do concurso.

Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1976

ANEXO B – Programa do Balé ‘A Floresta Amazônica’ – 1985 - 1º Festival Internacional de Dança Rio de Janeiro – Theatro Municipal do Rio de Janeiro





GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E CULTURA
FUNDAÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Governador do Estado do Rio de Janeiro
LEONEL DE MOURA BRIZOLA

Secretário de Estado e Presidente da FUNARJ
DARCY RIBEIRO

Vice-Presidente da FUNARJ
LEONEL HAZ

Diretor do Teatro Municipal
DALAL ACHCAR



FUNDAÇÃO DE ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO
TEMPORADA OFICIAL DE BALLET DE 1985

O GLOBO

Nos seus 60 anos



Brahma Extra em momentos esbo

BANERJ

O Banco do povo do Estado do Rio de Janeiro



PETROBRAS

Projeto do povo e cultura brasileira

RIOTUR

Turismo também é cultura

com toda a classe do

AEROLÍNIAS ARGENTINAS

APRESENTAM

1^o Festival Internacional de DANÇA
Rio de Janeiro

Organização: Daniel Achezar

Patrocínio e Realização:  FINEC/RS

Com o apoio de  RITUAL

Planejar, organizar, produzir e sobretudo participar em todas as fases de desenvolvimento até a concretização deste 1º FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA Rio de Janeiro, foi sem dúvida o nosso maior desafio profissional.

Nos orgulhamos de ter agenciado ou patrocinado, desde 1969, alguns dos mais importantes espetáculos e concertos no Rio de Janeiro e em várias de nossas capitais, tendo também apresentado bons espetáculos brasileiros em inúmeros países, com sucesso.

Nada, entretanto, se assemelhou a este Festival, beneficiado pela associação hoje indispensável, dos Órgãos Públicos com a Iniciativa Privada, incluindo ó excelentes companhias nacionais e internacionais, que encenam 38 espetáculos com 13 programas diferentes, alguns exclusivos, e estréias nacionais e latino-americanas, mostrando várias expressões da dança num leque de opções para todas as preferências do público.

Foi um trabalho que exigiu uma dedicação total, mas que ganhou forças e revitalizou-se no entusiasmo e no dinamismo ímpar de Djalma Achcar.

Esperamos dar seqüência e ampliar o espectro desta mostra nos próximos Festivais, sem medir ou limitar esforços.

Foi um passo à frente que nossa Cidade e nosso País deram no cenário cultur internacional, um passo sem retorno, compatível com o lugar que merecemos disputar.



Walter Santos Filho
Aulus Promoções Ltda.

**TEATRO MUNICIPAL
DO RIO DE JANEIRO**

DALAL ACHCAR - **Diretor Geral**
 FERNANDO BICUDO - **Coordenador Geral**
 LILIAN BARRETO - **Assessor Artístico**
 ARMANDO MATA - **Assessor Administrativo**

COORDENADORIA

HENRIQUE MORELENBAUM - **Música**
 FERNANDO BICUDO - **Ópera**
 DALAL ACHCAR - **Dança**
 ELIANA CARDOSO - **Assessora**
 ANTONIO JOSÉ FARO - **Assessor**
 NEUSA MARIA CORRÊA - **Secretária-Executiva**
 CÉLIA DE AGUIAR SAMPAIO - **Secretária**
 TANIA BARONTI - **Divulgadora**
 MARIA LETÍCIA CORRÊA - **Assistente**

CORPOS ARTÍSTICOS

ORQUESTRA

MÁRIO TAVARES - **Maestro Titular**
 HENRIQUE MORELENBAUM - **Maestro Adjunto**
 ARLINDO F. PENTEADO - **Administrador**

ORQUESTRA JOVEM

DAVID MACHADO - **Maestro**

CORO

MANOEL JOSÉ CELLARIO - **Maestro**
 MARINA MARQUES - **Administradora**

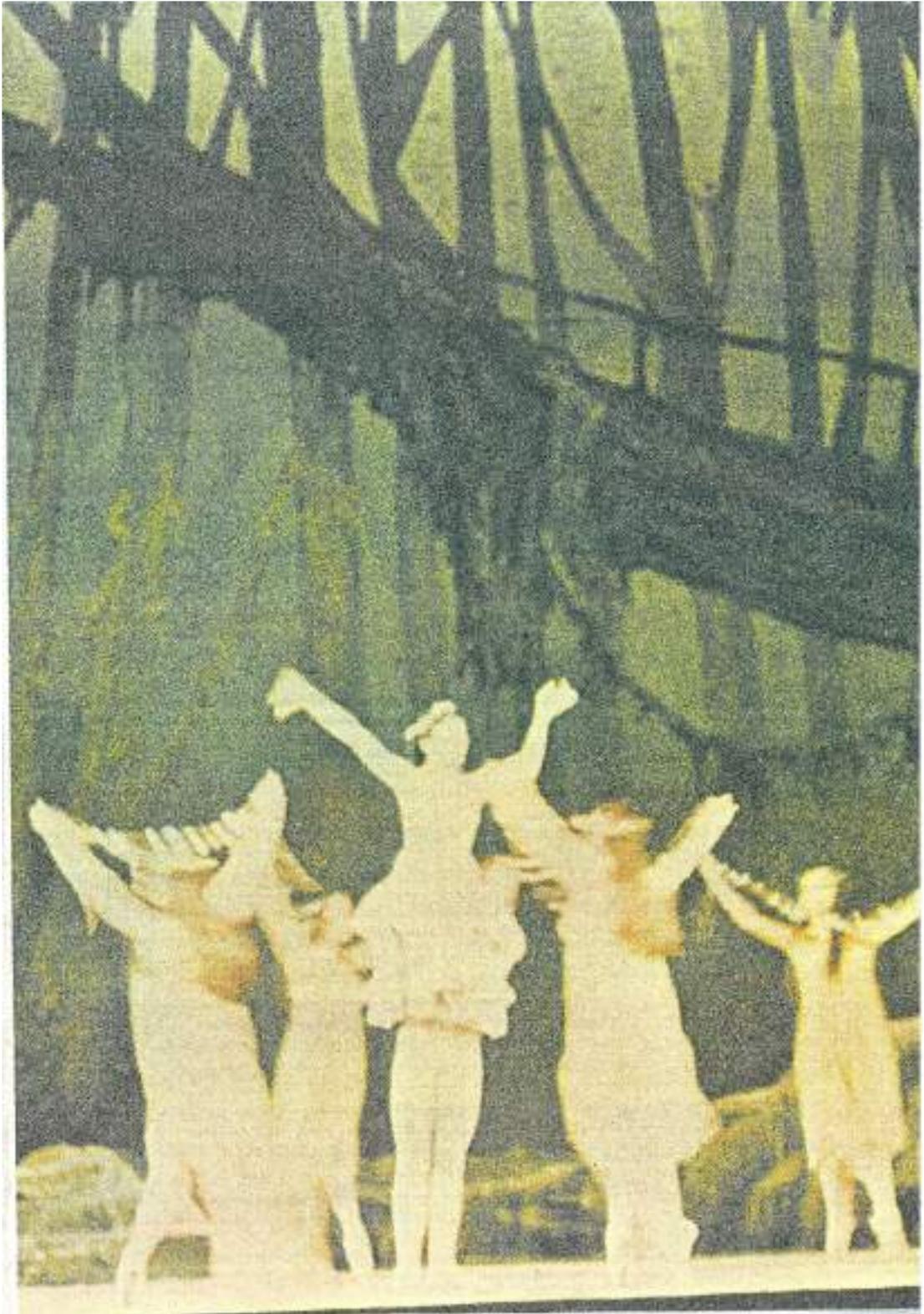
CORO INFANTIL

EEZA LAKCHEVICH - **Responsável**

BALLET

DALAL ACHCAR - **Diretora**
 JORGE SQUERA - **Diretor Assistente**
 DESMOND DOYLE - **Maitre de Ballet**

1.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA / RIO DE JANEIRO			
DATA	COMPANHIA	PROGRAMA	HORÁRIO
25/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	21.00
26/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	21.00
27/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	17.00
28/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	17.00
29/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	18.30
30/04	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	18.30
01/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	10.30
02/05			
03/05			
04/05	BALLET DE STUTTGART	1	21.00
05/05	BALLET DE STUTTGART	1	17.00 e 21.00
06/05			
07/05	BALLET DE STUTTGART	2	21.00
08/05	BALLET DE STUTTGART	2	21.00
09/05			
10/05	GRUPO DE DANÇA T. SAN MARTIN	1	21.00
11/05	GRUPO DE DANÇA T. SAN MARTIN	2	17.00 e 21.00
12/05	GRUPO DE DANÇA T. SAN MARTIN	1	17.00
13/05			
14/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	21.00
15/05			
16/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	18.30
17/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	21.00
18/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	17.00
19/05	CORPO DE BAILE/ORG. CORO TMRJ	A Floresta Amazônica	17.00
20/05	BALLET STAGIUM	1	21.00
21/05	BALLET STAGIUM	1	18.30 e 21.00
22/05			
23/05	BALLET STAGIUM	2	21.00
24/05	BALLET STAGIUM	2	18.30 e 21.00
25/05	GRUPO CORPO	1	21.00
26/05	GRUPO CORPO	1	17.00
	GRUPO CORPO	(extra)	21.00
27/05	GRUPO CORPO	2	18.30
28/05	GRUPO CORPO	2	18.30 e 21.00
29/05			
30/05	NIKOLAIS DANCE THEATRE	1	21.00
31/05	NIKOLAIS DANCE THEATRE	1	21.00
01/06	NIKOLAIS DANCE THEATRE	2	17.00 e 21.00
02/06	NIKOLAIS DANCE THEATRE	(extra)	17.00



BALLET DO TEATRO MUNICIPAL

RIO DE JANEIRO

Coro Masculino e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal

Coreografia — DALAL ACHCAR e SIR FREDERICK ASHTON

Música — VILLA-LOBOS

Regente — HENRIQUE MORELENBAUM

Solistas Vocais — MARIA LÚCIA GODOY e VIVIANE FARIAS

Cenários — JOSÉ VARONA

Figurinos — CENTRAL TÉCNICA DE INHAÚMA - FUNARJ

Iluminação — RICHARD NELSON

Remontadora — MONICA PARKER

Assistente de Iluminação — Anieli Verdon

Assistente da Produção — Maria Luisa Noronha

BAILARINOS SOLISTAS

LAZARO CARREÑO E LUIS AGUILAR

(1º bailarinos do Ballet Nacional de Cuba)

NORA ESTEVES ou HELIANA PANTOJA ou

DANIELA DE ROSSI ou CRISTINA COSTA ou

BETTINA DALCANALE

PAULO RODRIGUES ou FRANCISCO TIMBÓ ou

SERGIO MARSHALL

25 e 26/04 às 21h

27 e 28/04 às 17h

29 e 30/04 às 18.30h

01/05 às 10.30h

14/05 às 21h

16/05 às 18.30h

17/05 às 21h

18 e 19/05 às 17h

**BALLET DO
TEATRO MUNICIPAL**
RIO DE JANEIRO

**DEPOIMENTO DE DALAL ACHCAR,
EM 1975, SOBRE "A FLORESTA
AMAZÔNICA"**

"A ideia para "A Floresta Amazônica" me ocorreu desde que ouvi a música de Villa-Lobos, em 1960, quando em análise, imediatamente influenciada que estava pela beleza do ballet "Onche", criado por St. Frederick Ashton para Margot Fonteyn, uma das obras primas desse grande coreógrafo e uma das mais lindas interpretações desta grande bailarina. Imaginei um ballet brasileiro com o mesmo grandioso e talvez maior beleza e mistério.

Imaginei a história baseada num sem número de lendas existentes sobre o Amazônia, com a única preocupação de torná-la possível teatralmente e sob forma de ballet, isto é, expressa através da dança.

Embora muitos anos para conseguir realizá-la, devotessem esperança de jamais conseguí-la. Talvez por razão do destino esta dança tenha sido um fator positivo, pois não somente permitiu um amadurecimento quanto à minha capacidade coreográfica, como o fato de Margot Fonteyn e Frederick Ashton — meus ídolos — participarem nessa criação o que muito me orgulha e gratifica.

DANÇARINA DALAL ACHCAR



A FLORESTA AMAZÔNICA

1º ATO —

O baté inicia com a intenção de reproduzir o clima da selva amazônica, sua fauna e sua flora misteriosa. Uma tribo indígena entoa cânticos religiosos que podem ser o preceito ao seu "Deus". A seqüência dos cânticos mostra o cotidiano indígena com um índio indígena com as mãos dançando pacificamente através românticos. Ao final o dia, na "hora da noite", como se diz na Amazônia, o céu e o verde vão sumindo e a floresta é dominada pelas sombras. Ao novo amanhecer, um dia de sonho e mistério. Num cachoeira banham-se os índios dançantes, acompanhantes do "Deus", que some e reaparece como por encanto. Um homem branco surge de repente esquivando das águas. Parece perdido e cansado, bebe da fonte, dá-lhe e adormece. As ninfas se aproximam e o conduzem à presença do "Deus". O encanto é naturalmente suave e emigração. Ele se fogem, ao descobrirem, descobriam-se e entregam-se ao amor. O "Deus" percebe que também é humano, o homem branco sentiu-o de repente. Desabriu-se o amor, mas subitamente acabou-se o encanto. Índios zangados descobrem os amantes e a tribo como um todo foge ao que mas parece impenetrável e profundo, o amor contra o "Deus". No entanto o casal de apaixonados permanece dentro do cenário, sendo observado com tal intensidade, fundado à natureza paradisíaca.

2º ATO —

A harmonia é quebrada por presença de um índio na floresta. Os índios profundamente enlutados, tocam fogo na mata, para se vingar do "Deus" e assaltar o homem branco. São indígenas a ponto de não perceberem o perigo próprio e fatal. Já que o homem não chama, toda a floresta se pertiga e o maldo é formado de angústia melancólica até interromper-se bruscamente. Mas a força do amor revigora a brisa e o verde, a música sugere uma movimentação lenta e suave. O jovem casal desce da sua zona de morte e eleva-se num vôo lânguido, mais alto que o das aves pátrias, formando-se eterno. Cruzando a floresta em seu vôo desce-las, os namorados descem um dia a floresta dos índios, da floresta e dos animais sendo perseguidos. Apenas os dois se movem em cena, desaparecendo no horizonte de luzes.

**BALLET DO
TEATRO MUNICIPAL**
NO DEJANEIRO



FOR. 1977/1978/1979

ELA, a Moça

Nora Elzeu ou Heliana Pinho ou Daniela de Rossi ou Cristina Costa ou Bettyna Dolcanale

ELE, o Homem Branco

Lauro Correia ou Luis Aguiar ou Paulo Rodrigues ou Francisco Timbó ou Sérgio Maranhão

CHERÍ INDIO

Paulo Rodrigues ou Francisco Timbó ou Antonio Gaspar

FETICIBO

Luiz Carlos Cavalcanti

ÍNDIOS

Paulo Arguelles - Heilo Bejani - Raul Caballero - João Carvalho - Vítoia Casarin - Joséni Coutinho - Robinson Dayrell - Jorge Eli Costa - Ricardo Fernando - Manoel Francisco - Antonio Gaspar - Marcelo Gonçalves - Carlos Lowack - Sérgio Marshall - Rodrigo Moreira - Maurício Motta - Raul Nelson - Cassio Oliveira - Roberto Oliveira - Rodolfo Roux - Mauro Macedo Rago - Alberto Romeiro - Paulo Viridius - João Wami - Paulo Rodrigues ou Francisco Timbó

ALUNOS DA ESCOLA ESTADUAL DE DANÇA MARIA OLIVEIRA

Paulo Franco - Micael Gomes - Sebastião Medeiros - Antonio Moraes - Marcos Ramos

ÍNDIAS

Marcia Antunes ou Maria Costa Leite - Francina Borges - Sabrina Geimann ou Renata Tagliari - Celaste Lima - Mayara Mattan ou Patrícia Cabral - Sueli Oliveira - Paula Pinhas - Inês Reinaldo - Sandra Queiroz - Ana Lígia Guedes - Miriam Santos - Isabel Tomas ou Fabíola Ambrósio

NIÑAS

Silvia Barroso ou Aurea Storti ou Resana Sonaghatti - Bettyna Dolcanale ou Sofia Vilela - Simone Ferra ou Lucianilla Faria - Lucia Guimarães ou Marlon Schlemmer - Lourdes Mesquita ou Rosanna Puzini - Daniela de Rossi ou Lúcia Guimarães ou Beatriz Meloni ou Eliza Saeta

PÁSSARO DA FLORESTA

Heliana Pinho ou Simone Ferra ou Sandra Queiroz

BORBOLETA REAL

Janja Balda ou Shirley Pereira ou Lucianilla Faria

BORBOLEAS

Beatrix Malucci - Tereza Cristina Libinajara ou Marcia Antunes - Eliza Saeta ou Carla Silva

PÁSSARO PLANIA

Silvia Barroso ou Lourdes Mesquita ou Shirley Pereira

PASSARINHOS

Eliza Saeta - Cristina Costa ou Inês Schlemmer - Carla Silva

PLANTAS EXÓTICAS

Patrícia Cabral - Marjorie Morrison - Elisabeth Rangel - Bianca Tagliari - Patrícia Verman

FIORES

Fabíola Ambrósio - Tereza Augusta - Ana Elizabeth - Simone Guedes - Norma Pires - Laura Prochet

ALUNOS DA ESCOLA ESTADUAL DE DANÇA MARIA OLIVEIRA

Ana Cristina Pires - Luciano Rocha - Lílian Mendes - Ana Cláudia Moraes

CRIANÇAS DO BALLET DA AL. ACHCARE ESCOLA ESTADUAL DE DANÇA MARIA OLIVEIRA

Danielle Azevedo - Fabríola Cavalcanti - Ana Teresa Sá - Patrícia Sá - Mariana de Souza - Isabela Lúcia - Ana Carla Cunha - Karen Frassin - Cristiana Araújo - Juliana Pires

Vivi Cavalcanti - Igor Cavalcanti - Rodrigo Illozza



**BALLET DO
TEATRO MUNICIPAL
DO IPIRANGA**

**PALAVRAS DE LEANDRO
TOCANTINS:**

"A história de "A Floresta Amazônica" é pequena em relação à grandiosidade da música. Originalmente escrita para cinema, após mediocridade essa criação de Heitor Villa-Lobos ganhou afluência e ninguém se lembra do filme de Mello, baseado no romance "Green Mansions", do inglês W. Henry Hudson, que se inspirou nas selvas do Sul da América, pedindo ao grande todo-amazônico.

Villa-Lobos resistiu em escrever esta página e até após-se quase obstinadamente a criá-la. Deve ter sentido que sua música estaria muito acima da imagem animada proposta pela câmera das nações americanas.

Além, porém, é tão bom. Remanece mortal o seu momento da vigília e a tensão na pastoreira de voz divina: a sua Floresta Amazônica. A sinfonia foi gravada nos Estados Unidos. Com regência, Villa-Lobos, e traz assinala inflexão na voz de Eddy Sevilha. A letra, ou melhor, o poema, é de Dora Vasconcelos. No mais, a homogeneidade trágica da sinfonia, complexidade entre orquestra e voz, uma sagrada da floresta ou uma dança ritual da floresta.

Villa-Lobos é o primeiro grande criador da música amazônica. O seu intérprete mais fiel, mais ecologicamente amazônico.

A Amazônia já havia revelado romancistas, ensaístas, historiadores, sociólogos de meio século e quem que na música ocidental, exprimisse a magia de um mundo consagrado pela grandiosa fauna e definido por uma complexa relação da natural com o sobrenatural. Ainda bem que sabemos a sinfonia como original da arte brasileira, a chamada sinfonia avulsa. Porque A Floresta Amazônica possui conteúdo emotivo e estético de um dia em São Paulo: é a consuetudinária festa tribal de música, poesia, dança, pintura. E sua sugestão: A Floresta Amazônica chega a ser semi-ballet, em sua estrutura original, como se fosse um lago das Cavernas amazônicas: tudo Villa-Lobos seria tão esta premiação?

A prova está no desejo obstinado de Galil Achcar desde 1960, em criar na arte de ballet a beleza e a mestria de que naturalmente já se propunha a ser estrutura, mobilidade, graça e poesia na dança.

O cenário de José Viana evoca uma criação das plenas, da forma espacial de Bolonha, do século VIII, tal é seu balizamento, e no caso, também, o vigário que muito valoriza a dança pois a Floresta Amazônica é um cenário coreográfico.

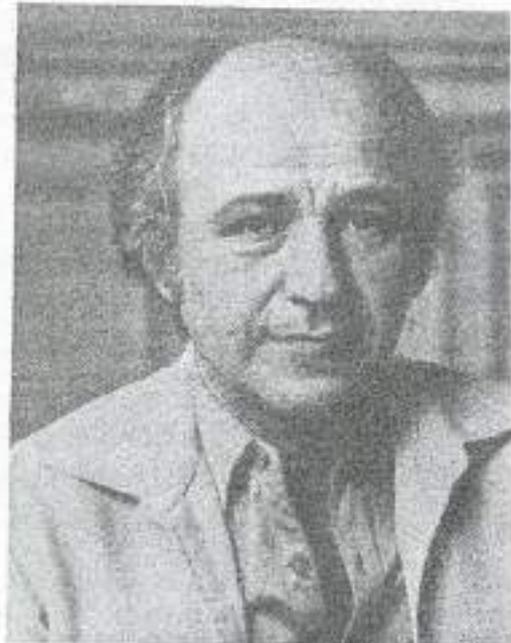
No efeito da perspectiva realista (perspectiva e fuga), profundidade, onde se percebe a placidez de um lago ou talvez o Rio Amazonas que o tempo real de Viana abre à nossa imaginação. E o mesmo fato verídico, lançado em situações de galhos, folhas, flores, frutos, água, terra verde sem fim, onde se movem a lenda, a música, a dança, a imaginação e a estrutura da dança.

Galil Achcar imaginou a estrutura deste ballet da mesma forma que Villa-Lobos compôs a música. Em pensamento e visão das lendas, das mitologias, da natureza da Amazônia. E, assim, deu-lhe a consistência dimensional da sinfonia, o ser a identidade de fusão real do ballet. Pois que a vida é um sonho e o mundo, um teatro (segundo o subtexto de Shakespeare e a crença de Calderón)."

**BALLET DO
TEATRO MUNICIPAL**
NO DE JANEIRO

HEITOR VILLA-LOBOS
DADOS BIOGRÁFICOS (1887-1959)

Grande músico contemporâneo, nasceu no Rio de Janeiro. Começou seus estudos aos 5 anos de idade, com o pai. Participou desde muito cedo de conjuntos improvisados de cantores pelas ruas da cidade, chamados "seresteiros". Interessando-se pela composição, estudou harmonia com Agostinho Franco e Francisco Braga, conhecendo como autodidata a sua formação. Em 1917, relacionou-se com o mestre francês Olivier de Falla. Mi-troual, então diretor da Embaixada do Franco no Brasil, enviou pelo mundo toda uma enciclopédia de obras kantianas, para orquestras sinfônicas, bandas e corais, utilizando elementos do folclore e da música brasileira essencialmente brasileira, a que o tornou conhecido e admirado em todo parte. Villa-Lobos foi uma das figuras de maior vibração no cenário musical contemporâneo. Além das sinfonias e poemas sinfônicos, Villa-Lobos harmonizou cantos indígenas que se tornaram célebres, tais como "Natalina" e "Mocidade-male", dos índios Paricá. As "Bachianas Brasileiras" universalizaram a sua obra, e o balédo da "Urupuru" é uma pungente declaração de amor à sua pátria. A cultura musical brasileira reverencia o grande mestre Heitor Villa-Lobos.



Heitor Villa-Lobos

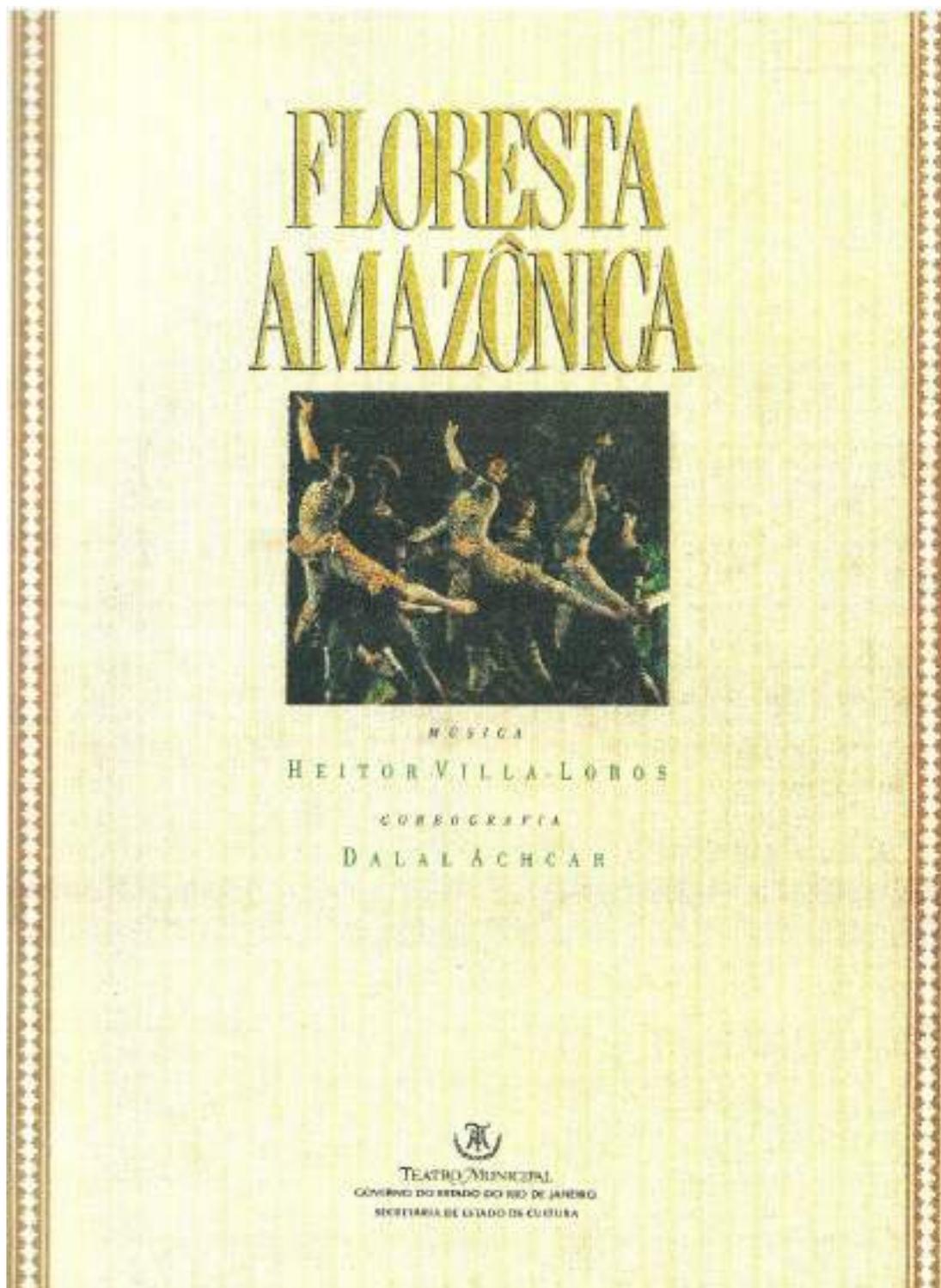


Maria Lucia Gilson



Ulpiano Paiva

Anexo C - Programa do Balé 'A Floresta Amazônica' – 1992 – Theatro Municipal do Rio de Janeiro





TEATRO MUNICIPAL
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

BALLET DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

Apresenta/Present

FLORESTA AMAZÔNICA



The Forest of the Amazon

TEMPORADA OFICIAL DE 1992

1992 Season

RIO DE JANEIRO, JUNHO 1992

June, 1992



Thomas De La Rue



Forestier



ELIPSON
MATERIAIS

ALICE
TAJAJOS

Patrocinador

JORNAL DO BRASIL

RÁDIO JF
FM 97.9 MHz

Produtor





TEATRO MUNICIPAL
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

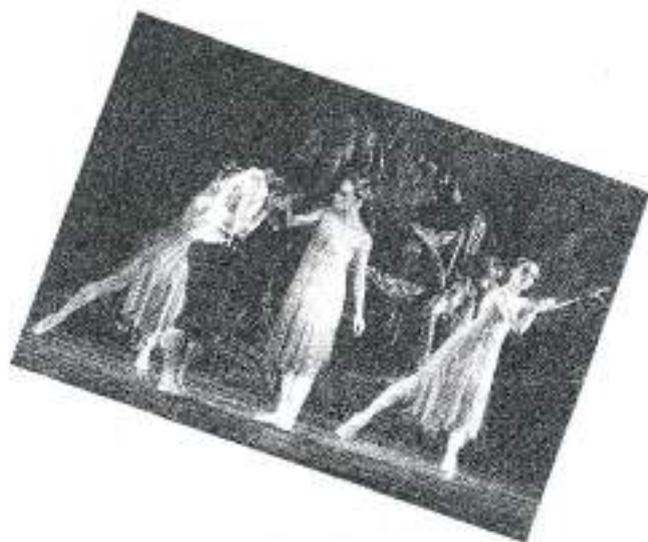
GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Leonel Moura Brizola

VICE-GOVERNADOR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Nilo Batista

SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA
Edmundo Ferrão Moniz de Aragão

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
Dalal Achcar

VICE-PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL
Iracema Di Beneditto Kemp





"A Margot Fonteyn, para quem foi criado este ballet, uma homenagem de Dalal Achcar"

"To Margot Fonteyn, for whom this ballet was created, a homage from Dalal Achcar"

DALAL ACHCAR

Coreógrafa/Choreographer

Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Dalal Achcar devotou sua vida à arte. Bailarina, mestre, coreógrafa, ela é carioca, teve uma educação européia. Seus primeiros passos de ballet foram orientados por Pierre Klimoff. Aperfeiçoou-se em Nova Iorque, Londres e Paris. Da França, Dalal Achcar trouxe a mestra russa, Maria Makarova a quem entregou a direção artística da Associação do Ballet do Rio de Janeiro. Em 1961, Dalal Achcar levou o grupo para Londres, com um repertório inédito. Essa temporada teve por madrinha artística Margot Fonteyn, amiga de Dalal e sua orientadora no carreira.

Associada a Maria Luísa Nurunba e Márcia Kubischek, Dalal concebeu diversos eventos no Brasil: Festivais de Inverno que tiveram como convidados especiais Margot Fonteyn, Natalia Makarova, Merle Park, Georgina Parkinson, Doreen Wells, David Wall, Fernando Bujones e Cyril Atanassoff, entre outros. Promoveu as temporadas do Royal Ballet e do Ballet da Ópera de Paris, cuja organização lhe valeu a condecoração da *Order of the British Empire* e *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

Dalal Achcar também realizou temporadas no Teatro do B.N.H., de "Romeu e Julieta", "Cinderela" e "Sonho de Uma Noite de Carnaval".

Adotando o método da Royal Academy of Dancing, aprimorou a técnica dos alunos e de profissionais de sua companhia, muitos dos quais atuam hoje no Brasil e no exterior.

Como coreógrafa, desde 1975, Dalal Achcar se utilizou com a criação de "A Floresta Amazônica". Seguiram-se "Cenas Brasileiras", "Com Amor", e o *pas-de-deux*, "Something Special", entre outros. Estreando por Natalia Makarova e Anthony Dowell, "Something Special" foi apresentado em San Francisco, Los Angeles e Washington. Outro êxito de Dalal Achcar é a sua versão de "O Quebra-Nozes".

Em 1982, como Diretora do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Dalal Achcar criou a sua versão completa de "Don Quixote".



President of Rio de Janeiro Opera House Foundation, Dalal Achear has always devoted her life to the Arts. Dancer, teacher, choreographer, Miss Achear, born in Rio de Janeiro, had an European education. Her first steps in ballet were under the direction of Pierre Klouff. Her studios were developed in New York, London and Paris. She brought to Brazil Miss Maria Makarova, a Russian ballet mistress to be the artistic director the Association de Ballet do Rio de Janeiro. In 1961 Dalal Achear took the company for presentations in London, with a repertoire of Brazilian ballets. This successful tour had as artistic "godmother" Margot Fonteyn, Dalal Achear's close friend who guided her career.

In association with Maria Luisa Noronha and Morris Kobitochik, Dalal Achear has produced several events: Winter Dance Festival having as international guests Margot Fonteyn, Natalia Makarova, Merle Park, Georgina Parkinson, Thoresen Wells, Rudolf Nureyev, David Wall, Fernando Bujones and Cyril Atanassoff among others. She prompted the tours around Brazil of the Royal Ballet and the Paris Opera Ballet, events whose organization led Dalal Achear to be decorated with the Order of The British Empire and the title of "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres".

Dalal Achear presented popular series of ballets in Rio de Janeiro, choreographing new versions of Romeo and Juliet, Cinderella and the musical "Dreams of a Carnival Night". Introducing the method of the Royal Academy of Dancing, Dalal Achear has developed the technical skills of her pupils and the professional dancers, many of whom are presently in national and international companies.

As a choreographer, Dalal Achear, has been recognized for the creation of ballet "The Forest of the Amazon". Her repertoire includes among several works "Brazilian Scenes" (Cenas Brasileiras), "Com Amor" and the pas-de-deux "Something Special". Performed by Natalia Makarova and by Fernando Bujones, "Something Special" was presented in the American Ballet Theatre's 1977 tour to San Francisco, Los Angeles and Washington.



Choreographer Sir Frederick Ashton, inspiration and collaborator for the creation of ballet "A Floresta do Amazonas".

Choreographer Sir Frederick Ashton, Dalal Achear's inspirer and collaborator for the creation of ballet "The Forest of the Amazon".

Other significant success of Dalal Achear is her full-length version of "The Nutcracker". In 1982, when directing Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, she staged her version of "Don Quixote".

A FLORESTA AMAZÔNICA

The Forest of the Amazon

Segundo Leandro Tocantins, a história original de "A Floresta Amazônica" é pequena em relação à grandeza musical. A história vem de um romance inglês de W. Henry Hudson, passada nas selvas da Guiana Britânica, ou seja, em parte da Amazônia. Deste romance foi extraído o roteiro do filme "Green Mansions", produção medíocre da MGM, dirigida por Mel Ferrer. Havia, porém, um ponto alto: a música de Villa-Lobos, criada por encomenda especialmente para o filme. Na verdade, ele hesitou bastante antes de compô-la, como se previasse que as imagens hollywoodianas não acompanhariam sua poderosa imaginação. Pouco tempo depois de lançado, o filme caiu no esquecimento. Por sorte, a música havia sido gravada nos Estados Unidos, com o próprio Villa-Lobos regendo e Bidu Sayão cantando. Em 1960, ou seja, um ano depois de o filme ter estreado, Dalal Achcar ouviu, em Londres, a Música de Villa-Lobos. Ela estava então sob o impacto da beleza do ballet "Ondine", criado para Margot Fonteyn por Frederick Ashton. Dalal Achcar fez então mil fantasias para a sua "Floresta", que também teria ninfas como em "Ondine", mas ninfas com o mistério e o viço tropical. No entanto, Dalal Achcar teve que esperar muito tempo ainda para que a sua "Floresta Amazônica" se transformasse em realidade. Entre outros problemas, ela travou longa batalha para que a MGM, detentora dos direitos autorais da partitura, lhe desse autorização para utilizá-la em cena. A persistência venceu. E quando, enfim, em 1975, ela criou esse ballet tão longamente anelado, sentiu-se madura como coreógrafa e teve a alegria de co-criar com Margot Fonteyn e Sir Frederick Ashton como seus principais colaboradores. David Wall foi o partner de Margot Fonteyn na estréia. David Wall foi o parte de Margot Fonteyn na estréia de "A Floresta Amazônica", que se deu em agosto de 1975 no Teatro Municipal

do Rio de Janeiro, assinalando o ponto alto do I Festival de Inverno de Dança promovido pela Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Cenários e figurinos de José Vanna, sofisticada iluminação de Richard Nelson, direção musical de Henrique Morelenbaum, jovens solistas e componentes do Ballet do Rio de Janeiro brilharam nesse espetáculo que marcou época.

"A Floresta Amazônica" voltou à cena com o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1985, acrescida em sua abertura de cenas do premiado documentário realizado pelo Conselheiro Raul de Smandeck sobre as riquezas e belezas naturais da Amazônia.

From Leandro Tocantins' point of view, the original story of "The Forest of the Amazon" is not up to the magnitude of the music. His script followed a story line of an English novel by W. Henry Hudson and the location is the jungles of the British Guiana, a part of the Amazonica region.

The novel was the base for the screenplay of the motion picture "Green Mansions", a MGM production, directed by Mel Ferrer and started by his wife Audrey Hepburn and a young Anthony Perkins.

One of the movie's highlights was the music of Heitor Villa-Lobos, who had been specially commissioned by the studio to compose the sound track. In reality, Villa-Lobos much hesitated before writing the music. He seemed to foresee that the hollywoodian images would not follow his powerful imagination. The film was soon forgotten after his premiere in 1950.

Luckily the music was recorded in the United States conducted by Villa-Lobos himself and so by the famous Brazilian soprano Bidu Sayão. One year after the movie was premiered, Dalal Achcar heard the Villa-Lobos score in London. She was then under the spell of the beauty of the ballet "Ondine", created by Frederick Ashton for Margot Fonteyn. Dalal Achcar had then



many fantasies and dreams for her "Florinda", which would also have nymphs as in "Ondine", but nymphs with tropical mystery and vitality.

Ms. Achcar had, however, to wait a long time before her ballet "The Forest of the Amazon" became a reality. Among other problems, she faced a long and difficult battle as that MGM, which owned the copyrights of the score allowed the use of the film music for the scenes of her ballet. But Dala! Achcar's persistence prevailed. When she finally produced the long nurtured ballet, in 1975, she felt herself more mature as a choreographer and was very happy to have Margot Fonteyn and Sir Frederick Ashton as her principal collaborators.

"The Forest of the Amazon" premiere in August, 1975, at Teatro Municipal do Rio de Janeiro and was the highlight of the I Winter Dance Festival presented by Associação de

Ballet do Rio de Janeiro, having Margot Fonteyn and David Wall as guests for the main roles. Scenarios and costumes by José Varrina, sophisticated lighting by Richard Nelson, musical direction by Henrique Marelenbaum, young soloists and corps de ballet of Ballet do Rio de Janeiro had a brilliant performance in that unforgettable event.

Ballet "The Forest of the Amazon" was re-staged in 1985 with Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, with the addition of scenes of prize-winning documentary of Diplomat Raul de Smaedoch about the natural beauties of the Amazônia.

Margot Fonteyn e David Wall na primeira apresentação de "Florinda Amazônica".

Margot Fonteyn and David Wall in the first presentation of "The Forest of the Amazon". Teatro Municipal - 1975

HEITOR VILLA-LOBOS

(1887-1959)

Carrioca, Heitor Villa-Lobos começou, aos cinco anos, a aprender música com o pai. Desde muito cedo participou de conjuntos improvisados, ditos *seresteiros*, pelos bairros da cidade. Interessando-se pela composição, ele fez curso de harmonia com Agnielo França e Francisco Braga. Mas foi como autodidata que completou sua formação. Em 1917, familiarizou-se com a música francesa através de Darius Milhaud, que servia como diplomata no Brasil. Viajante incansável, Villa-Lobos soube juntar temas do folclore e misticismo brasileiros à mais requintada sofisticação orquestral. Foi um autêntico mestre em sinfonias, poemas sinfônicos, e as suas *Bachianas Brasileiras* são reverenciadas no mundo inteiro, assim como a música que compôs para o ballet "Urupuru". Villa-Lobos também harmonizou cantos indígenas como "Nonatina" e "Makocéc-maka" e, por isso, Leandro Tocantins o considera "o clássico da música amazônica, o seu intérprete mais fiel, mais ecologicamente amazônico".

Segundo os críticos, toda a obra de Villa-Lobos é dançante, mesmo quando não tenha sido concebida com esse propósito. Seus *Choros*, *Modinhas*, *Serestas*, inúmeras vezes inspiraram os coreógrafos. Até mesmo a "Trenzinho Caipira" fez parte do ballet "A Mamocuilha". No caso de "A Floresta Amazônica", há também o poema de Dora Vasconcelos, que se integra às mil maravilhas no turbilhão sonoro de Villa-Lobos.

Bio born Heitor Villa-Lobos started to learn music with his father when his was five. He took part from an early age in occasional ensembles called "Seresteiros" which performed in various parts of the town.

Being interested in composition he attended courses in harmony taught by Agnielo França and Francisco Braga. But he was actually a self-taught musician. In 1917 he came to know French music through Darius Milhaud, then



Visita ao "art" da N.G.M., durante a gravação de "Cores Brasileiras", o Carosíssimo Real de Szwedek, a Sra. Armanda Villa-Lobos, Mel Ferrer e Audrey Hepburn, o Maestro Heitor Villa-Lobos.

Visit to N.G.M. sets during the making of "Cores Brasileiras", Diplomas Real de Szwedek, Mrs. Armanda Villa-Lobos, Mel Ferrer and Audrey Hepburn, Maestro Heitor Villa-Lobos.

serving at the French Embassy. Uniting traveller he managed to interweave folk themes and Brazilian mysticism with the most sophisticated orchestration. He was a master in symphonies, symphonic poems and his "Bachianas Brasileiras" are widely appreciated throughout the world, as well as his music for the ballet "Urupuru". Villa-Lobos harmonized Indian songs like "Nonatina" and "Makocéc-maka" and because of that is considered by Leandro Tocantins to be "the classic of Amazonian music, its most faithful interpreter, the most ecological Amazonie".

Critics agree that Villa-Lobos' music is highly danceable even when it is not conceived for that purpose. His Choros, Modinhas, Serestas have inspired many choreographers. His popular "Trenzinho Caipira" belongs to the ballet "A Mamocuilha". In the case of "The Forest of the Amazon" we have also the poem by Dora Vasconcelos brilliantly integrated in the overwhelming sound of Villa-Lobos' score.

ENREDO

A Floresta Amazônica

ABERTURA

Cenas do premiado documentário de Raul de Souza sobre a floresta amazônica.

PRIMEIRO ATO

Cenários, figurinos, iluminação reproduzem o ambiente da selva amazônica, com sua flora e sua fauna exuberantes. Ali a natureza parece misteriosa. Uma tribo indígena entoa cantos religiosos à sua Deusa, pedindo caça e pesca fartas. A seqüência das cenas mostra o cotidiano ingênuo e laborioso da comunidade. Casais dançam pacificamente. Chega a hora do crepúsculo, a "boca da noite", como se diz na Amazônia. Em vez do verde e da luz radiosa, as sombras embebem a floresta. Ao novo amanhecer, um clima onírico reina, enfatizando o mistério. Numa cachoeira banham-se as ninfas que acompanham a Deusa. Ela surge e desaparece como qu por encanto. Um homem branco chega, de repente, assustando as ninfas. Parece perdido e exausto. Bebe água, se dá a e adormece. A Deusa e as ninfas se aproximam. O encontro é doce, suave, mágico. Os dois se tocam, se descobrem, se apaixonam e se entregam ao amor. Como se fosse um espelho, o homem branco fez com que a Deusa percebesse que também era humana. Festeja-se o amor. Mas subitamente o encanto é quebrado. Índios caçadores descobrem os amantes. Todos os membros da tribo reagem contra o que lhes parece profano: o amor carnal da Deusa.

SEGUNDO ATO

O casal apaixonado permanece alheio ao conflito, extasiado na plenitude do amor que se funde na natureza paradisíaca. A harmonia é quebrada por sinais de um incêndio na floresta. Os índios, em revolta, ateam fogo na mata para se vingar da Deusa e assustar o homem branco. No fundo, eles não percebem o perigo inútil e fatal, pois morrem entre as chamas.

Toda a floresta se petrifica. A música se torna angustiante, refletindo o clima de desolação e morte. Mar e força do amor revigora a natureza. Voltam a brisa e o verde ao som de melodia lenta e suave. O jovem casal desperta do seu sono de morte e se eleva num vôo infinito, mais alto do que o dos pássaros, tornando-se eterno. Cruzando o espaço, os amantes acenam um adeus à floresta, aos índios, às flores, aos animais ainda petrificados. Unidos para sempre, eles desaparecem no horizonte de luzes.



STORY

The Forest of the Amazon

OUVERTURE

Scenes of the prize winner documentary by diplomat Raul de Smanoloch about the Forest of the Amazon

A group of indians chant a prayer to their "goddess". Nature is deeply imbued with the feeling of the forest: a gathering of plants and animals, a light fluttering of shadows heavy with sap. The indians rise and sing again, the daily routine of the tribe. Couples dance a romantic adagio.

Light fades into the greenery, the forest becomes covered with garlands of shade.

When the sun rises, it brings light into the cave in which a veil of sparkling drops fall on the heads and bodies of the maiden nymphs, the attendants of the "goddess", the Green Deity, who appears and vanishes like a dream blown by the wind.

White man comes, the maidens hide and peer. He is lost in the forest, drinks from the fountain, lies in the warm ground covered with caladiums, perhaps sleeps.

The nymphs come to watch him, and when he wakes he is taken to the "goddess". They have a first and timeless moment of love. Touch and senses tell her she is human. The growing passion of their bodies nourishes their lives, the idyllic music is sung.

A melancholic mood is created.

Hunting indians find the lovers and denounce to the rest of the tribe what they consider a profanation of the "goddess". But nature and love were meant for each other in this edenic setting. Music expresses time: it creates hours, days, till the lovers honour the Colonial Muse.

The white man rests on his lover's lap. The moment is expressed in an adagio. Nature surrounds the lovers and the nymphs circle around them wearing flowers and lianas. The "Love Song" is heard as the Inevitable Power of the Forest, propitiating emotion and desire. "Come see the moon", says the song, while they dance the great "pas de deux".

The crackling of fire is heard in the forest. The indians are wreaking their revenge, but the lovers go on dancing until they die amid the flames. The music tones down and becomes only an anguished melody. The forest turns to stone, music stops only to begin again, as light as a breeze.

The couple wakes from their sleep of death to live again through love.

Time has stopped for the forest and the world, but love is stronger, rising even higher than the birds of the forest, to eternity.

As they rise in a perpetual life-rhythm, the lovers wave goodbye to the forest, to indians, animals, flowers, birds, now petrified. The lovers are the only moving shapes, and they vanish in a horizon of glaring light.



PERSONAGENS

CHARACTERS

ELA, A DEUSA/SHE, THE GODDESS

Ana Botafogo ou Nora Esteves ou Áurea Hammerell ou Cecília Kerche ou Betyna Dalcanale

ELE, O HOMEM BRANCO/HE, THE WHITE MAN

Julio Bocca ou Jean-Yves Larmagn ou Marcelo Misaúda ou Paulo Rodrigues ou Francisco Timbo

AS NINFAS/THE NYMPHMAIDENS

Elisabeth Alexandre, Isiy Algarte, Cristina Costa, Betyna Dalcanale, Crleste Lima, Lourdes Mesquita, Noema Pinna, Laura Prochet, Rosinha Pulitini, Ana Lúcia Quevedo, Ivelise Trieta

CHEFE ÍNDIO/INDIAN CHIEF

José Moura ou Alexandre Peçada* ou Paulo Rodrigues

FEITICEIRO/THE WITCH MAN

Luis Carlos Cavalcante

ÍNDIAS/FEMALE INDIANS

Carla Abrunhosa ou Alexandra Di Calafiori, Mônica Barbosa ou Lívia Marquez, Nina Farah, Sabrina German, Zélia Irib, Bárbara Lima, Beatriz Melucci, Sueli Oliveira, Ana Palmieri ou Renata Versiani, Paula Passos, Ines Pedrosa, Miriam Santos

ÍNDIOS/MALE INDIANS

Dedier Aguilera*, Paulo Arguelles, Hélio Bejani, Eneas Brandão, Carlos Cabral, João Cavalho, Valdemir Catalão, Josemy Coetinho, Edelqui Cruz*, Javier Dubrocoq*, Joqui Elcosta, Jorge Félix*, Cláudio Galvão, Ariel Labaceno*, Roberto Lima, Marcelo Malleti, Umberto Maurique*, Carlo Mascheroni, Rodrigo Moreira, Nildo Muniz, Nilton Quintanilha, Rômulo Ramos, Roberto Rodrigues, Mauro Sá Espir, João Wlamir

NATUREZA/THE NATURE

Borboleta Real/Royal Butterfly
Márcia Antunes ou Patricia Vaisman

Borboletas/Butterflies

Elisa Baeta ou Ines Schinbach, Sandra Queiroz ou Teresa Cristina Ubirajara

PÁSSARO DA FLORESTA/FOREST ROYAL BIRD

Marjorie Morrison ou Sandra Queiroz ou Ana Paula Siciliano

PÁSSARO PLANTA/PLANT BIRD

Shirley Pereira ou Bianca Taglieri

PASSARINHOS/LITTLE BIRDS

Flávio Burlini, Regina Ribeiro ou Cristina Costa, Karin Schlotterbeck ou Vilma Rocha Lima

FLORES E PLANTAS EXÓTICAS/EXOTIC FLOWERS AND PLANTS

Carla Abrunhosa, Elisabeth Alexandre, Isiy Algarte, Daniela Amorim, Cassia Andrea, Mônica Barbosa, Bianca Barros, Alexandra Di Calafiori, Lívia Marquez, Elaine Maxiqueira, Paula Mendes, Ana Palmieri, Marcia Penna Daniele Ramalho, Tatiana Ribeiro, Tatiana Rodrigues, Ana Paula Siciliano, Vanessa Silva, Ivelise Trieta, Renata Versiani

CRIANÇAS ÍNDIAS/INDIAN CHILDREN

Da Escola Estadual de Dança Maria Oleszewo: Rejane Dias, Maíré Figueredo, Carolina Lima, Mariana Reis, Walcioney Rey, Cristina Luzia Peixoto, Karina Soares, Aline Souza, Márcia Jacqueline Xavier

Do Ballet Dalal Aubeer

Aline Arakaki, Verônica Beza, Luana Crespo, Mariana Dias, Marcelo Gomes, Mariana Mello, Isabel Quintella, Isabel Cristina Santos, Roberta Vieira

* Bailarinas cedidos pelo Centro Pro-Dança, de Havana, por especial colaboração do Governo de Cuba e das Senhoras Alicia Alonso e Laura Alonso.



JULIO BOCCA
(Convidado/Guest)
American Ballet Theatre



JEAN YVES LORMEAU
(Convidado/Guest)
Opera de Paris



TEATRO MUNICIPAL
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

FLORESTA

OBRA POÉTICA DE TEATRO TOTAL

2 atos/2 act ballet

MÚSICA/MUSIC:

Heitor Villa-Lobos

CANÇÕES/LYRICS:

Dora Vasconcelos

REGENTE/CONDUCTOR

Henrique Morelenbaum

TEXTO/LIBRETTO:

Leandro Tocantins

CONCEPÇÃO/CONCEPTION:

Dalal Achcar

COREOGRAFIA/CHOREOGRAPHY:

Dalal Achcar and Sir Frederick Ashton

REMONTADA POR/STAGED BY:

Maria Luisa Noronha

CENÁRIOS E FIGURINOS/SETS AND COSTUMES:

José Varona

ILUMINAÇÃO CÊNICA/LIGHTING DESIGNER:

Richard Nelson

CENAS DO FILME DE ABERTURA/

OPENING FILM SCENES:

Raul de Smandeck



TEATRO MUNICIPAL
GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA

AMAZÔNICA

ARTISTAS CONVIDADOS / GUEST ARTISTS

Julio Bocca

(Principal American Ballet Theatre)

Jean Yves Lormeau

(Danseur Ecole Opéra de Paris)

Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

Coro Masculino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

SOLISTAS VOCAIS CONVIDADOS /

GUEST VOCAL SOLOISTS

Maria Lucia Godoy

Ruth Staerke

Um evento oficial da

CONFERÊNCIA DE NAÇÕES UNIDAS SOBRE O
MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO
RIO/92

An official event of the

UNITED NATIONS CONFERENCE
ON ENVIRONMENT AND DEVELOPMENT
RIO/92



MARCELO MISAILIDIS



FRANCISCO TIMBÓ



PAULO RODRIGUES



ANA BOTAFOGO



NORA ESTEVES



ÁUREA HAMMERLI



CECILIA KERCHE



BETTYNA DALCANALE

JOSÉ VARONA

*Cenógrafo e Figurinista
Costumes and Scenery Designer*

Argentino de renome internacional, Varona começou profissionalmente no Teatro Colón de Buenos Aires, em 1959. Três anos depois, era requisitado pela Ópera e pelo Ballet de San Francisco, pelo Kennedy Center em Washington-DC, pela Baltimore Civic Opera e pelo New York Shakespeare Festival. Em seguida, ele foi contratado pela New York City Opera, onde concebeu quinze produções, entre as quais "Julio César", "Manon", "Fausto", "Lúcia de Lammermoor" e "Contos de Hoffmann". Em 1967, Varona desenhou os figurinos para a estreia mundial de "Bomazzo", de Giusstera. Depois de outros trabalhos na Holanda e Alemanha, tornou-se, em 1973, artista convidado da Ópera de Paris. Ali, entre óperas e ballets, mostrou sua originalidade em "Il Trovatore", "A Coroação de Pompéia", "O Rapto no Serralho", "A Bela Adormecida". No Brasil, a convite de Dalal Achcar, José Varona criou os cenários e figurinos para "A Floresta Amazônica". Sobre o cenário, escreveu Leandro Treantina: "O cenário evoca uma criação de Bibiena, da famosa Escola de Bologna, no Século XVIII. Tão o seu barroquismo e, no caso, barroquismo vegetal que muita valoriza o décor, pois a floresta amazônica é barroca... Varona abre a nossa imaginação. É o jansenio teso verde, resarcido em volutas de galhos, folhas, lianas, festões, cipós. Teto verde sem fim, onde se movem lenda, a música, a disposição imagética e escultural do dança". Mas a colaboração entre Varona e o Brasil não se limitou a esse magistral trabalho em 1975. Seguiram-se outros, como "Coppelia", em 1981, "Don Quixote" de Dalal Achcar em 1982. A maquete de José Varona para os cenários de "A Floresta Amazônica" lhe valeu um prêmio em exposição de cenografia em Paris. Vários desenhos originais desse artista estão em exibição em museus e também integram coleções particulares na Europa e nas Américas.

Argentinian born and of international renown, Mr. Varona started his professional career at Teatro Colón in Buenos Aires, em 1959. Three years later he was invited by the San Francisco Opera and Ballet, The Kennedy Center, in Washington DC, The Baltimore Civic Opera and by The New York Shakespeare Festival. Later, José Varona worked for The New York City Opera, where he designed fifteen productions, such as "Julius Caesar", "Manon", "Faust", "Lucia de Lammermoor" and "Tales of Hoffmann".

In 1967, Mr. Varona designed the costumes for the world premiere of "Bomazzo", by Giusstera. After many other activities as designer in Holland and Germany, he became, in 1973, guest artist at the Paris Opera, where, among operas and ballets, he showed his originality and creativity in "Il Trovatore", "The Coronation of Pippa", "The Abduction from the Serralho" and "The Sleeping Beauty". Invited by Dalal Achcar, José Varona created the scenery and costumes for "The Forest of the Amazon".

The collaboration of Varona in Brazil is not limited to this magisterial work of 1975. Other works were created for Enrique Martínez's "Coppelia" in 1981, followed by Dalal Achcar's "Don Quixote" (1982) and "The Nutcracker" (1985) as well as for "The Merry Widow" (opera-1982).

José Varona's project for the scenery of "The Forest of the Amazon" won him a prize at a Scenery Exhibition held in Paris. Several original drawings of this artist are also in exhibition in Museums and also in private collections in Europe and the Americas.

RICHARD NELSON

Iluminação/Lighting

A primeira visita de Richard Nelson ao Rio de Janeiro foi para iluminar a premiere de "FLORESTA AMAZÔNICA" em 1975. Ele voltou em 1982 para trabalhar com Dalal Achcar na montagem de "Dom Quixote" e de novo em 1985 para a segunda produção de "Floresta". Desde 1958, Richard Nelson vem criando para inúmeros ballets, óperas, peças e musicais por vários países. Entre quase duzentas produções suas em Nova York destacam-se os musicais "Sunday in the Park With George" de Steven Sodenheiser, com o qual ele ganhou o Tony Award, e "Into The Woods" para o qual ele também recebeu a nomeação.

Sua iluminação tem sido vista em várias companhias famosas de dança como Meyer Cunningham, José Limón, Alvin Ailey, Laura Donn, Jennifer Muller, Netherlands Dance Theatre, Köln Dance Forum e Martha Graham. Ele também trabalhou em várias temporadas para o Boston Ballet e outras companhias clássicas dos Estados Unidos. Entre seus mais importantes trabalhos de iluminação para prédios e exposições destaca-se a Biblioteca presidencial de Ronald Reagan na Califórnia.

Fundou a Lucida Corporation que projeta e desenvolve softwares exclusivos para a indústria de iluminação, tornando prático e fácil o uso das centenas de refletores que estão em produções como "Miss Saigon", "Aspects of Love", "Crazy for You", "Guys and Dolls" e "Return to the Forbidden Planet". Os mais recentes projetos de Richard Nelson incluem a ópera em três atos de Steve Reich "The Cave" que terá sua estréia em Viena em maio de 1993; uma turnê de Lynn Redgrave estrelando obras de Shakespeare; um novo musical da Broadway "Jekyll and Hyde" e a excursão mundial de Laurie Anderson "Halcyon Days: Stories from the Nerve Bible".

New York City-based designer Richard Nelson made his first visit to Rio to light the premiere of "Floresta Amazônica" in 1975. He returned to work with Dalal Achcar in 1982, on her "Dom Quixote", and again in 1985 for the re-mounting of "Floresta".

Since 1958 Mr. Nelson has been designing ballets, operas, plays and musicals around the globe. Among nearly two hundred New York City productions are Stephen Sondheim's musicals "Sunday in the Park with George", for which he won a Tony Award, and "Into the Woods", for which he was again nominated for a Tony.

His lighting has been seen extensively in the dance repertoire of Meyer Cunningham, José Limón, Alvin Ailey, Laura Donn, Jennifer Muller, Netherlands Dance Theatre, Köln Dance Forum and Martha Graham. He designed many seasons for the Boston ballet and others.

His Architectural/Exhibitory Lighting includes major works around the U.S., most recently the Ronald Reagan Presidential Library in California.

His company, Lucida Corporation, designs and develops unique software for the lighting industry, making practical the use of the many hundreds of lighting projects now commonly seen in productions like "Miss Saigon".

"Aspects of Love", "Crazy for you", "Guys and Dolls" and "Return to the Forbidden Planet". Mr. Nelson's current projects include Steve Reich's 3-act opera "The Cave", premiering in Vienna in May '93; a tour of Shakespeare's works starring Lynn Redgrave; the new Broadway musical "Jekyll and Hyde", and Laurie Anderson's current tour "Halcyon Days: Stories from the Nerve Bible".

RAUL DE SMANDECK

Diplomata, ecologista e cineasta, serviu como Atalé Cultural na Embaixada do Brasil em Londres e Cônsul do Brasil em Nassau, São Francisco e Los Angeles. Assinista pessoal de Walt Disney que descobriu o talento e ofereceu-lhe sua primeira filmadora, produziu, para o Ministério das Relações Exteriores, 14 documentários sobre o Brasil, que receberam 28 prêmios internacionais de cinema. São de sua autoria as cenas iniciais do ballet "A FLORESTA AMAZÔNICA".

Diplomat, ecologist and film maker, Raul de Smandeck was cultural attaché at Brazilian Embassy in London and Consul in Nassau, San Francisco and Los Angeles. A friend of Walt Disney, who discovered his talent and gave him his first camera, Mr. Raul de Smandeck has produced for Brazilian Ministry of Foreign Relations 14 documentaries about Brazil, which were awarded with 28 international cinema prizes. He is the author of the film scenes which open "The Forest of the Amazons" ballet.

BALLET DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

REGENTE DO BALLET

Nora Esteves

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA

Sirgjo Domingos

MAÎTRE DE BALLET E COREÓGRAFA

Eugenia Feodorova

MAÎTRE DE BALLET

Heliana Pantoja

COREÓGRAFO RESIDENTE

Dennis Gray

PROFESSORES

Aldo Lotufa, Dennis Gray, Heliana Pantoja

ENSAIADORES

Berta Rosanova, Gilberto Motta, José Moura, Sonia Villela

ASSISTENTES

*Filvio Sampaio
Lourdes Braga*

COREÓLOGAS

Cristiane Lara, Cristina Cabral Schroeder

PIANISTAS

*Ika Jardim, Inês Rufino**

ASSISTENTE PRODUÇÃO

Rojan Cavina

ASSISTENTE TÉCNICO

Margarida Mathews

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO

Alda Affonso Alves

AUXILIAR ADMINISTRATIVO

Maria José Siqueira Campos

MÉDICO DO BALLET

Carlson Binato

MASSAGISTA DO BALLET

Mario Miranda

BAILARINOS PRINCIPAIS

*Alice Cobos, Ana Botafogo, Áurea Hammerli,
Cecília Kerche, Cristina Martinelli, Francisco
Timbó, Marcelo Misailidis*, Nora Esteves,
Paulo Rodrigues*

BAILARINOS

Alexandra Di Calafiori, Ana Lúcia Quevedo,
Ana Palmieri*, Ana Paula Siciliano*, Antonio
Gaspar**, Bárbara Lima, Beatriz Melucci,
Bettyne (Dalcumale),
Bianca Tagliari*, Carla Abranches*,
Carlo Mascheroni, Carlos Cabral, Coleste
Lima, César Lima, Cristina Costa, Daniela
Amorim, Elisa Bacto, Elizabeth Alexandre*,
Enéas Brandão*, Flávia Barlini*, Francina
Borges**, Hélio Bejani, Inês Pedrosa, Inês
Schubach, Irene Orasem, Isabel Torres, Isis
Alfarte*, Ivêlise Tricla*, João Carvalho, João
Wlamir, Jorge Elcosta, Johnny Coutinho,
Karin Schlottelbock, Laura Pruchet, Lea
Seabra, Lívia Marques*, Lourdes Mesquita,
Lúcia Guimarães, Luiz Carlos Caracani,
Márcia Antunes, Márcia Faggioni, Márcia
Penna, Marjorie Morrison, Marco Sá Esp,
Míriam Santos, Mônica Barbosa*, Nina Farni,
Norma Pinna, Patrícia Vaisman, Paula Passos,
Paulo Arguelhos, Regina Ribolro, Renata
Versiani*, Roberto Lima, Rodrigo Moreira,
Rômulo Ramos*, Rosane Scrogberti, Rosinha
Pulitini*, Sabrina Germano, Sandra Queiroz,
Shirley Pereira, Sílvia Barroso, Sueli Oliveira,
Tereza Augusta, Tereza Cristina Ubirajara,
Valmir Prado, Vilma Rocha, Zélia Iria*

BAILARINOS EXTRAS CONTRATADOS
PARA ESTA TEMPORADA

*Claudio Galvão, Marcelo Malkin, Nildo Muniz,
Nilton Quimantilha, Roberto Rodrigues,
Václav Catalão*

ASSISTENTE DE REMONTAGEM

Míriam Guimarães

* CONTRATADOS

** LICENCIADOS

ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO MUNICIPAL

MAESTRO TITULAR

Mario Tavares

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA

Arlindo Pinavado

SPALLAS

Giancarlo Parischi, Carmelito R. de Souza

PRIMEIROS VIOLINOS

Carlos E. Haek (Concertino), Azeik Geller, Walter Haek, João Meneses F^o, Astrogildo de A. Reis, Angelo Dell'Orta, Nathércia T. da Silva, Antonietta L. Parischi, Francisco Perrota, José Dias de Lenc, Mariana Isibobsti Salles, Saray Sosa Soren Doyle.

SEGUNDOS VIOLINOS

Luiz Carlos C. Marques, Paula Barbato, Bailon F. Pinto, Maria Theresia M.A. Rosa, Lucía M.L. Pereira, Sergio C. Rosentfo, Léo Fabrício Ortiz, Wilson J.A. Tendom, Osvaldo Luiz T. de Carvalho, Daniel Coimbra Meneghella.

VIOLAS

Marie Christine Springel Bessler, Hindenburgo V.B. Pereira, Jairo Dimir Sibm, Jesuina Passaroto, Maria Léa Lago, Ana Maria Sobozec, Murilo Loures, Geraldo Monte, Eduardo R. Pereira.

VIOLONCELOS

Alecu de A. Reis, Ana Devos, Mario Flávia Rosa, Marie Bezzard, Cassia Passaroto Meneses, Fiorella Geroni, Eduardo J. Meneses, Luis F. Zamith, Joze K. Rancovsky

CONTRABAIXUS

Jorge Soares, Ricardo R. Cândida, Nelson C.R. Porto, Denner de C. Campolina, Antonio Arnola.

FLAUTAS

Eduardo M. das Neves, Kátia P. da Costa, Marcelo Bonfim, Geraldo Moreira

OBOÉS/CORNE INGLÊS

Luiz C. Jacó, Adalmo Vilarinho, Lia Gandelman

CLARINETAS/REQUINTA/CLARONE

Paulo Sérgio Santos, Moisés A. Santos, Clávis G. Guimarães, Eduardo Morelenbaum

FAGOTES/C. FAGOTES

Elvise A. de Medeiros, Antonio E. Bruno

TROMPAS

Antonio C. Salvarinho, Philip Doyle, Francisco A. S. Silva, Luciano Barbosa, Almir de Oliveira

TROMPETES

José Pinto, Paulo Roberto M. da Silva, Hamilton P. Cruz, Darcy da Cruz, Heraldo Reis

TROMBONES

José Sadoc A. do Nascimento, Dalmário Oliveira, Gilberto da C. Oliveira, Jorge M. Berto, Gilmar Fereira

TUBA

Matusalém de Oliveira

HARPA

Wanda C. M. Eichbauer

TECLADO

Murilo T. dos Santos

TÍMPANO/PERCUSSÃO/XILOFONE

Eliseu M. Costa, Rodolfo C. de Oliveira, Edgard N. Pucca, Sergio Naidin

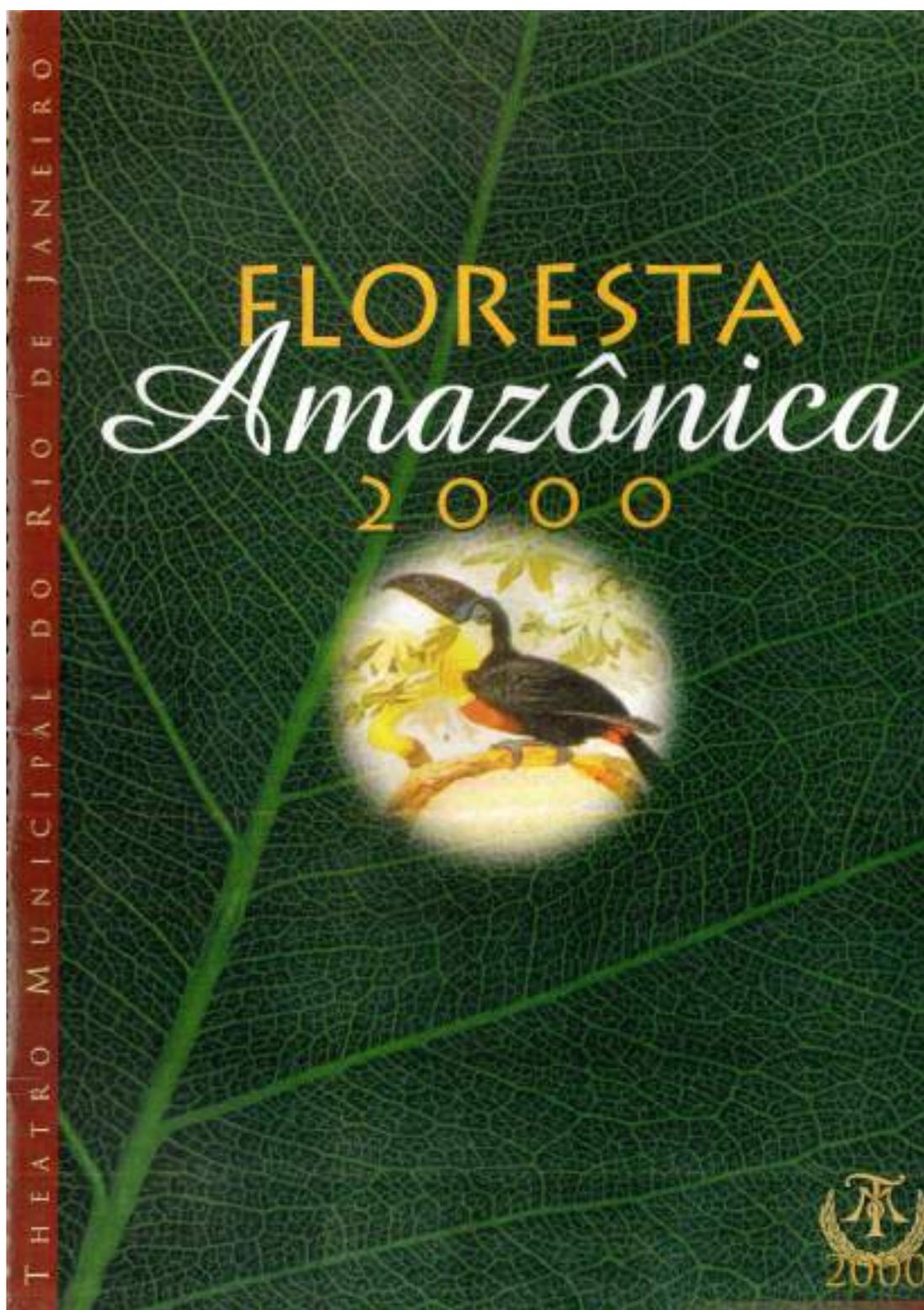
ARQUIVISTA

Gentil Dias

AUXILIARES

Edson B. Pessoa, Justiniano S. da Silva

Anexo D - Programa do Balé 'A Floresta Amazônica' 2000 – Theatro Municipal do Rio de Janeiro



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA
FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

FLORESTA *Amazônica* 2000

EM COMEMORAÇÃO AOS 500 ANOS DO BRASIL

Música

HEITOR VILLA-LOBOS

Concepção, coreografia e mise en scène

DALAI ACHCAR

Regência

HENRIQUE MORELENBAUM

Cenários

HÉLIO EICHBAUER

Iluminação

MANECO QUINDERE

BALLET, CORO E ORQUESTRA SINFÔNICA
DO THEATRO MUNICIPAL

De 13 a 21 de maio de 2000

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Governador
ANTHONY GAROTINHO

Vice-governadora
BENEDITA DA SILVA

Secretário de Estado de Cultura
ADRIANO DE AQUINO

Presidente da Fundação Teatro Municipal
DALAL ACHCAR

Vice-presidente da Fundação Teatro Municipal
CIRO PEREIRA DA SILVA

Floresta Amazônica 2000

*F*oi em Londres, ainda sob o impacto do balé *Onalva*, que Frederick Ashton havia criado para Margot Fonteyn, que ouvi e me deixei encantar pela belíssima obra que Heitor Villa-Lobos tanto relutara em criar para o filme *Green mansions*.

Enlevada pela música super romântica e pela complexidade entre orquestra e vozes entremeadas, além da inesquecível voz de Bidu Sayão a entoar os poemas de Dora Vasconcellos, imaginei ali, naquele momento, conceber uma coreografia para a floresta Amazônica.

Pensei criar uma floresta que tivesse ninfas como em *Onalva*, misteriosas também, mas com viço tropical, misturadas aos índios e seus cultos religiosos, em meio a sua exuberante fauna e flora. Passei então a dedicar muito trabalho para realizar essa obra.

Alguns tempo se passou até que o balé se tornasse uma realidade. Vencidas algumas dificuldades, em 1975, finalmente, a primeira versão de *Floresta Amazônica*, com periciosa colaboração de Frederick Ashton, fez sua estreia no palco do Theatro Municipal como ponto alto do I Festival de Inverno de Dança da Associação de Ballet do Rio de Janeiro, tendo como protagonistas Margot Fonteyn e David Wall.

Em 1985 voltou à cena com o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, incluindo em sua abertura cenas do premiado documentário do Conselheiro Raul de Smandeck sobre as riquezas e belezas naturais da Amazônia. E novamente em 1992, como atração da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente -Eco 92.

Vinte e cinco anos se passaram desde a estreia de *Floresta Amazônica*, que agora escolhemos para abrir a temporada 2000 de balé do Theatro, comemorando os 500 anos do Brasil. Uma produção especialmente montada para esta ocasião, com novos cenários e figurinos enriquecendo ainda mais a ambientação na qual se integram os artistas do Ballet, do Coro, da Orquestra Sinfônica e a solista vocal, para celebrar com momentos de lirismo e drama, a beleza e os mistérios de um dos maiores símbolos de nossa terra.

Comemoramos agora os 500 anos do Brasil com a *Floresta Amazônica 2000*, é a participação do Theatro Municipal nesse importante evento, homenageando Heitor Villa-Lobos, nosso compositor maior, que tanto lutou para inculcar em todos nós, por meio de sua bela obra, o sentimento de brasilidade.

DALAI ACHCAR

Presidente da Fundação Teatro Municipal

Amazônica

2000

Música
HEITOR VILLA-LOBOS

Floresta do Amazonas
Sulte sinfônica

Cair da tarde
Canção do amor
Melodia sentimental
Veleiros

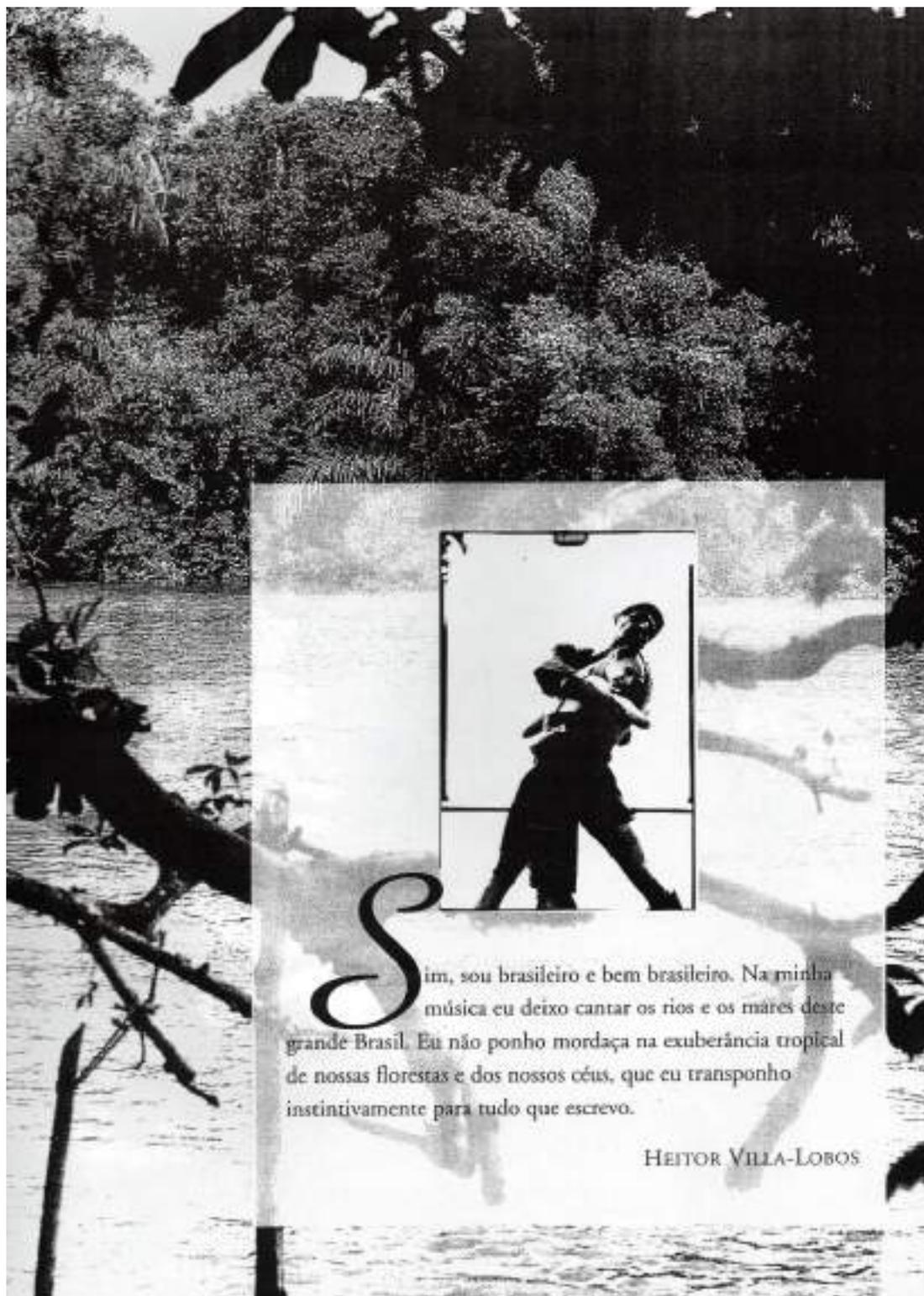
Poemas de DORA VASCONCELLOS

Invocação em defesa da pátria
Poema de MANUEL BANDEIRA

Músicas de abertura e do filme
Deep Forest (cantos baka do Burundi)
JAQUES MORELENBAUM E SACHA AMBACH
WAGNER TISO

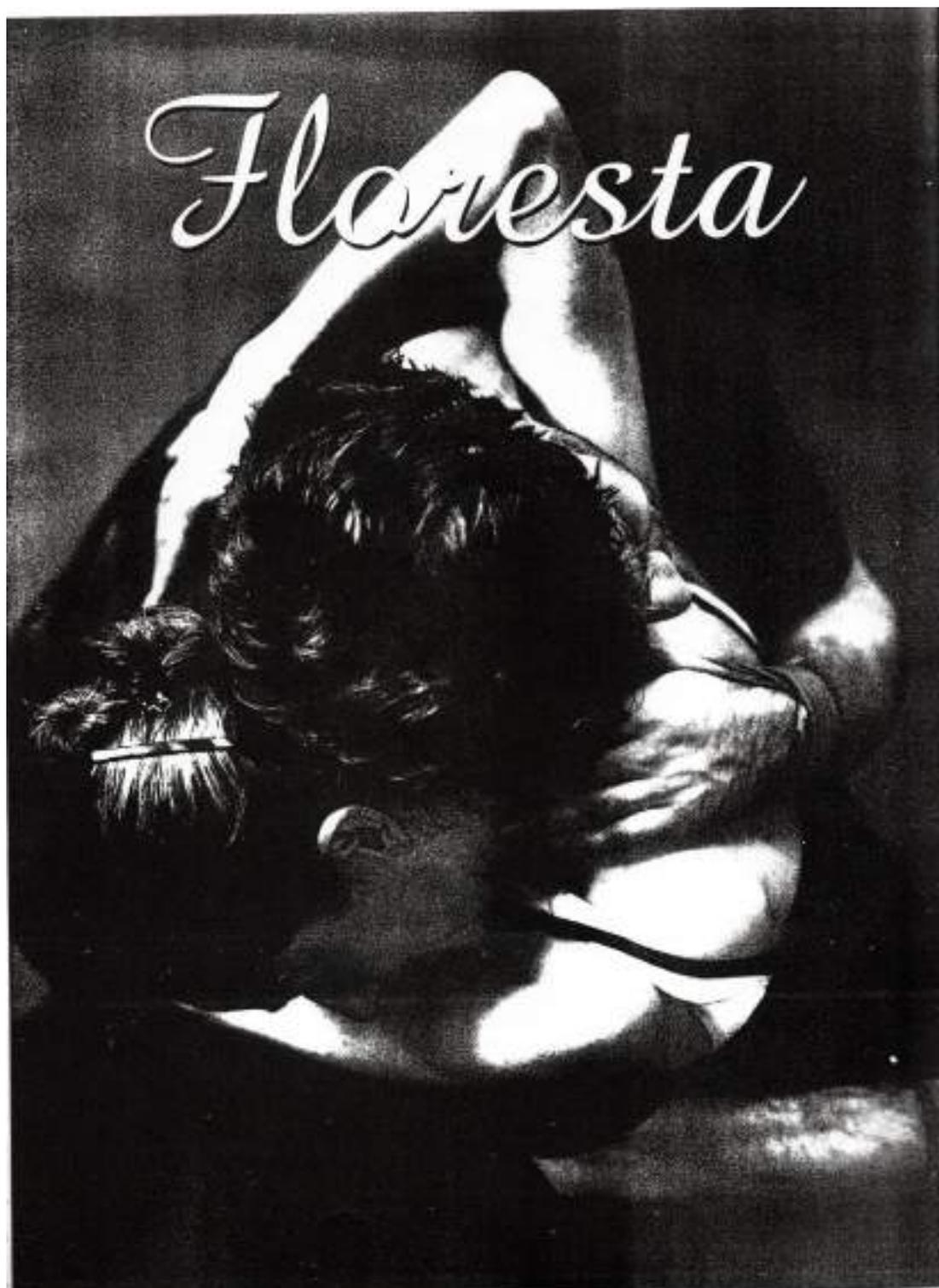
Arranjo para violoncelo solo
JAQUES MORELENBAUM

Sopranos
LAURA DE SOUZA
FLÁVIA FERNANDES



Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho mordça na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que eu transponho instintivamente para tudo que escrevo.

HEITOR VILLA-LOBOS





Floresta Amazônica 2000

O enredo

Primeiro ato

*E*m uma aldeia indígena, no interior da floresta Amazônica, a tribo está reunida celebrando um culto a uma deusa que os índios creem responsável pela fertilidade, paz e abundância. Em seguida, a cena se abre para a visão da exuberante floresta e para o cotidiano da comunidade indígena. A tarde cai e chega a noite na aldeia cercada pela mata.

Ao amanhecer, percebe-se no ambiente um clima de encantamento. Na cachoeira as ninfas se banham e dançam acompanhando a deusa, que ora aparece ora desaparece, como em um passe de magia. Mas, de repente, as ninfas se assustam ao ver um homem branco, que perdido na selva inadvertidamente invade o território sagrado. Sem se dar conta do que se passa ele bebe água e, cansado, adormece. As ninfas então aproveitam para se aproximar do estranho e para observá-lo. Quando ele desperta e se depara com a deusa ela se descobre humana e mulher. Os dois se olham, se tocam e, por fim, se apaixonam. O ambiente agora é de celebração do amor e de descobertas.

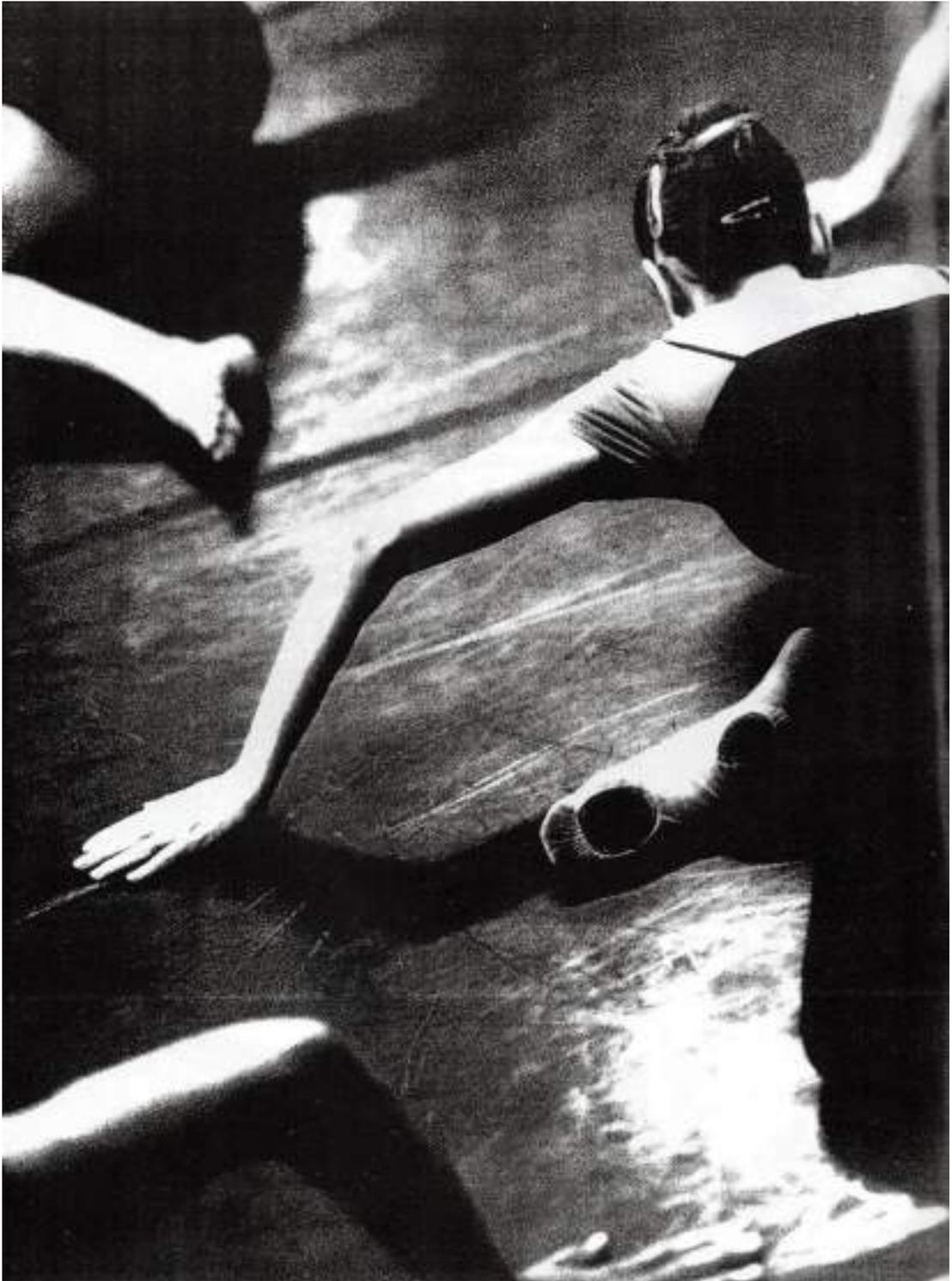
Os índios, entretanto, ao perceberem o ocorrido, não aceitam a profanação do território sagrado e se preparam para protestar.

Segundo ato

O casal enamorado permanece alheio ao conflito que se armou entre os índios, enquanto estes deixam a aldeia e entram na floresta se dirigindo para o habitat sagrado onde irão apresentar o seu protesto à deusa. Neste momento, aventureiros invadem a floresta em busca de aves raras e plantas, realizando um verdadeiro saque. A tribo entra em confronto com os exploradores e, por acidente, uma tocha cai na mata e inicia-se um incêndio monumental. Todos morrem entre as chamas e a floresta é inteiramente destruída pelo fogo. Queimada, a floresta se petrifica.

A visão é desoladora até que a força do amor desperta o casal do sono da morte e a natureza se reergue.







Concepção, coreografia e mise en scène
DALAL ACHCAR

Remontagem e cenário

MARIA LUISA NORONHA

assistente

HELIO BEJANI

Encenador e professor convidado

LAZARO CARREIRO

Encenadores

BOBIS STOROBKOV, SLAWA MICHAMEDOW

assistente

LOURDEA MESQUITA

Preparação corporal dos personagens animais

ALVARO ROMANO

Participações especiais

CENTRO CULTURAL DE CAIÇOEIRA REGIONAL DO RIO DE JANEIRO

INTÉPIDA TRUPE

Multimídia

MARCELO DANTAS / MAGNETOSCOPIO

*Supervisão de figurinos
 e criação de índios e bichos*

NEY MADEIRA

Assistente de cenografia

LUCA LOUREIRO

Maquagem

ULISSES RABELLO

*Horizonte Amazônia 2000***BAILARINO CONVIDADO**

Lienz Chang
Ballet Nacional de Cuba

DEUSA

Ana Botafogo, Aurta Hammerli,
Bettina do Dalcanele, Nora Esteves,
Norma Pinna, Ruberta Marquez

HOMEM BRANCO

Lienz Chang, André Valadão, Francisco Timbó,
Mancel Francisco, Marcelo Misailidis,
Paulo Rodrigues, Thiago Soares

NINFAS

Ana Luiza Teixeira, Carolina Dwoitciok, Cíntia
Quattran, Deborah Ribens, Marcela Gall, Elizabeth
Alexandre, Laura Prochet, Márcia Faggioni, Márcia
Jaqueline, Melissa Oliveira, Norma Pinna, Katina Dias,
Betata Tabarão, Renata Veróni, Rosinha Pulcini

CHEFE INDIO

Humberto Maturque

FETICEIRO

Joel Moura, Luiz Carlos Cavalcanti

ÍNDIAS

Ana Luiza Mell, Ana Queiroz, Bárbara Lima, Bianca Lyne,
Celyste Litta, Fabíula Cavalcante, Inês Pedrosa,
Inês Schlotbach, Isabel Torres, Juliana Melo,
Kaito Schlotterbeck, Margarina Tintés, Miriam Santos,
Mônica Barbosa, Nina Farah, Rachel Ribeiro,
Rita Martins, Shirley Pereira, Sueli Fernandes,
Terra Cristina Ubrayara, Viviane Barros

ÍNDIOS

Alexandro Chaga, Anderson Neves, Bruno Cezarra,
Bruno Rocha, Carlos Cabral, César Lima Ribeiro,
Edifrank Alex, Ivan Franco, João Carvalho,
Mancel Francisco, Marcelo Müller, Mateus Dutra,
Mauro Sá Karp, Newton Quintanilha, Paulo Arguelho,
Paulo Ernani, Paulo Ricardo, Reginaldo Oliveira,
Renato Cabral, Rogério Negri, Romulo Ramos,
Romulo Martins, Santiago Jimenez, Saulo Finelton,
Sérgio Martins, Severo Campos, Thiago Soares,
Arantís Eyring, Edson Faria,
Jonathan Nogueira, Roni Maciel

BICHOS**MACACOS**

Ana Luiza Mell, Elida Bein, Inês Schlotbach, Karim Dias,
Mônica Barbosa, Miriam Santos, Sueli Oliveira,
Anderson Neves, André Valadão, Cláudio Ribeiro,
Joel Moura, Mateus Dutra, Paulo Ernani, Paulo Ricardo



Revista Brasileira de Dança

ONÇAS

Vanessa Mello, Lídia Pym, Fabrika Cavalcante,
Isabel Torres, Renata Veriani, Sueli Quirino,
Virgínia Ramos, Betina Cozain, Edson Faria,
Ronaldo Martin, Thiago Soares

SÁVIO

Bruna Lima, Flávia Burlino, Margherita Louro,
Rachel Ribeiro, Regina Ribeiro, Vanessa Debu,
Ronaldo Ramos, Santiago Junior

CATÓICO

Robson Lima, Larine Tarantini, Juliana Mello,
Márcio Jaqueline, Priscila Albuquerque, Rita Martins,
Renata Rocha, Edmarck Alves,
Márcio Francisco, Reginaldo Oliveira

PÁSSAROS

Alexandre Ortega, Carlos Cabral, Carolina Dworschak,
Clara Lima, Cláudia Ubirajara, Deborah Ribeiro,
Eliane de Almeida, Jean Francis, Marcela Gill,
Márcia Arraes, Miriela Fagundes, Renata Gouveia,
Shirley Pereira, Teresa Mauro Sá Esp.,
Newton Quintanilha, Paulo Emami, Renato Cabral

NATUREZA

BORBOLETA REAL

Mirri Jaqueline, Melissa Oliveira,
Priscila Albuquerque, Renata Gouveia

PLÁCIDAS EXÓTICAS

Camilla Doveschak, Priscila Albuquerque, Elka Brito,
Miriela Fagundes, Janine Paranhos, Marcela Gill

GRUPO REAL

Ana Paula Scalliani, Renata Veriani, Sueli Quirino

PÁSSAROS PLANTA

Regina de Holanda, Deborah Ribeiro,

Karina Dias, Roberta Marques

PAÇO ARSENAL

Ana Paula Scalliani, Flávia Burlino, Regina Ribeiro,
Karina Dias, Karin Schlemmerbach, Virgínia Ramos

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL DOS ALUNOS
DA ESCOLA DE DANÇA MARIA OLESENWA

Bruno de Sousa, Calvina Sampaio, Leonardo Vidal,
Letícia Weiss, João Batista Serrano, João Paulo Machado,
Jonathan Nogueira, Piter Gomes, Priscilla Akou,
Renata Dias, Romi Múcio, Victor Hugo das Neves

E ANCIANOS

Alceia dos Santos, Carolina Vallini, Gracia Springer,
Fernanda Rê, Daniela Vital, Isadora Loyola, Jéssica Alegria,
Jorge Anunciação, Letícia Stock, Lígia Maria, Lúcia Neves,
Mara Eugênia Pinheiro, Priscila Cavalia,
Thaina Andrade, Yane Macedo



Floresta Amazônica 2000

Floresta do Amazonas

MÚSICA DE HEITOR VILLA-LIBROS
 LETRAS DE DORA VASCONCELLOS

Os quatro poemas de Dora Vasconcellos, cômica do Brasil em Nova York, para *Floresta do Amazonas*, assim como a música de Villa-Lobos, foram compostos por encomenda da MGM para o filme *Green mansions* de Mel Ferrer. No entanto, as letras não foram utilizadas no filme. Villa-Lobos dedicou à sua segunda mulher, Mindiluba, as duas canções que transcrevemos diretamente das partituras.

Melodia sentimental

Acorda
 vem ver a lua
 que dorme na noite escura
 que fulge tão bela e branca
 derramando doçura

Clara chama silente
 ardendo meu sonhar
 nas ondas da noite que surgem e correm
 no espaço profundo

Ó doce amada
 desperta
 vem dar teu calor ao luar

A saber-te minha
 na hora serena e calma
 a sombra confia ao vento
 os limites da espera
 quando dentro da noite
 reclama o teu amor

Acorda vem olhar a lua
 que brilha na noite escura
 querida, és linda e meiga
 sentir seu amor e sonhar

Canção do amor

Sonhar na tarde azul do teu amor ausente
 suportar a dor cruel com esta mágoa crescente
 o tempo em mim agrava o meu tormento, amor!

Longe assim de ti, vencida pela dor
 na triste soldado procuro ainda te encontrar
 Amoo, meu amor!

Tão bom é saber calar
 e deixar-se vencer pela realidade
 vivo triste a soluçar

Quando virás enfim
 quando virás enfim

Sinto ardor dos beijos teus em mim. Ah!
 Qualquer pequeno sinal e fremente surpresa
 vem me amargarar

tão doce aquela hora em que de amor sonhei
 infeliz a sós agoa
 apaixonada fiquei

sentindo aqui fremente teu reclamo, amor
 tão longe assim de ti ausente ao teu calor
 meu pobre coração anseia
 sempre a suplicar
 amor, meu amor

Revista Brasileira 2000

Invocação em defesa da pátria

MÚSICA DE HEITOR VILLA-LOBOS
POESIA DE MANUÉL BANDEIRA

Em 7 de setembro de 1943 Villa-Lobos regerá um coral de 15.000 escolares, no Estádio de São Januário. O canto éreis: *Invocação em defesa da pátria*, nascia em uma ocasião sombria, a Segunda guerra mundial, e estava endereçado às forças expedicionárias brasileiras que saiam para lutar na Itália. A solista foi a soprano Violeta Coelho Neto de Freitas, filha do escritor e considerada uma das grandes sopranos do século XX.

O natureza do meu Brasil!
Mãe altrix de-a mi raça livre
Tua existência será eterna
E os filhos velam tua grandez
O meu Brasil! É a Canção!
É paraíso para o estrangeiro amigo
Claras d'autora! Cantai vibrantes a glória do nosso Brasil!



Violeta Coelho Neto de Freitas

*Elton Greenough, Villa-Lobos e Mandelstam
Nova York, 1955.*

Exuberante, rica e delicada

A bacia Amazônica forma a maior e mais completo sistema de água doce do mundo. Seu principal rio é o Amazonas que nasce na região andina e percorre 6.771 km até sua foz, no Pará. Está limitada a Oeste pelos Andes, ao norte pelo Escudo das Guianas, ao sul pelo Maciço Central Brasileiro e a leste deságua no Oceano Atlântico, um volume d'água monumental que representa 20% do total de águas doces da terra. Cinquenta e oito por cento da bacia está localizada no Brasil, 16% no Peru, 10% na Bolívia e o restante na Colômbia, Equador e Venezuela. O impacto das águas ao chegar ao oceano é tal que muda a coloração do Atlântico em aproximadamente 320km.

A floresta Amazônica é a maior área de floresta contínua do planeta. Essa floresta exuberante, abriga uma fauna igualmente rica e possui uma alta diversidade de espécies. Em alguns locais as árvores são tão altas que impedem quase completamente a passagem da luz, tornando o interior escuro e úmido. Apesar de possuir solos pobres, as espécies vegetais da região Amazônica são adaptadas às condições extremas do ambiente e conservam os nutrientes através de uma concentração de raízes próximas à superfície dos solos. Esta especificidade do ecossistema amazônico torna a região particularmente sensível ao desmatamento e contra indicado o uso extensivo da agricultura e da pecuária, sendo as queimadas, realizadas para "limpar" o terreno, extremamente nocivas e de difícil controle. Em contrapartida há uma riqueza na diversidade de espécies medicinais encontradas tanto na floresta de terra firme quanto nas matas das regiões alagadas. Atualmente, acredita-

se que 20% de todas as substâncias farmacológicas utilizadas pela medicina tenham sido extraídas das florestas tropicais.

Em 1988, o assassinato do líder seringueiro Chico Mendes chocou o Brasil e o mundo inteiro e marcou profundamente a história da Amazônia no final do século, chamando a atenção para os perigos da devastação da floresta.

Durante a Eco-92 a questão da necessidade de preservação da floresta e de implementação de novos modelos econômicos para a região passou a ser debatida amplamente no plano de interesse mundial. A criação de reservas extrativistas, para controlar a exploração do grande potencial madeireiro, a intensificação de pesquisas para desenvolver o plantio racional, o reflorestamento adequado, utilizando espécies próprias da região e a coleta monitorada de plantas medicinais, inseticidas ou aromáticas são algumas das soluções aplicadas para reverter o prognóstico negativo de depauperação da Amazônia e torná-la cada vez mais, a exemplo do Museu Goeldi e do INPA — Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, de centros de pesquisas capazes de contribuir com avanços científicos e novas tecnologias para o desenvolvimento da região. Por este lado, o cenário da Amazônia é promissor.

Nakia Melhem Santos





Heitor Villa-Lobos

INFÂNCIA

A 5 de março de 1887, nasce Heitor Villa-Lobos, na rua Ipiranga, bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro. Sua mãe, Noêmia Villa-Lobos, cuidava dos filhos e da casa. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era funcionário da Biblioteca Nacional e dedicava-se à música, como amador.

Na casa dos Villa-Lobos, todos os sábados, nomes respeitados da época reuniam-se para tocar até altas horas da madrugada. Esse hábito, que durou anos, influenciou decisivamente na formação musical de Villa-Lobos que, logo cedo, iniciou-se na música. Aos seis anos de idade, aprendeu a tocar violoncelo com o pai, em uma viola especialmente adaptada.

Foi também nessa época - e graças à sua tia Fifinha que lhe apresentou os prelúdios e fugas do *Credo bem temperado* - que "Tutu" (seu apelido de infância) fascinou-se pela obra de J. S. Bach, compositor que acabou por lhe servir de fonte de inspiração para a criação de um de seus mais importantes ciclos, o das *nove Bachianas Brasileiras*.

Além da cidade do Rio de Janeiro, Villa-Lobos residiu com a família em cidades do interior do estado e também em Minas Gerais. Nessas viagens, entrou em contato com uma música diferente da que estava acostumado a ouvir: modas caipotas, tocadores de viola, enfim, uma parte do folclore musical brasileiro que, mais tarde, viria a universalizar-se através de suas obras.

O CONTATO COM OS CHORÕES

Ao voltar ao Rio de Janeiro, a música praticada nas ruas e praças da cidade também passou a exercê-lo

um atrativo especial. Era o "choro", composto e executado pelos "chorões", músicos que se reuniam regularmente para tocar por prazer e, ainda, em festas e durante o carnaval. Tal interesse levou-o a estudar violão escondido de seus pais, que não aprovavam sua aproximação com os autores daquele gênero, pois eram considerados marginais.

Com a morte de Raul Villa-Lobos, em 1899, D. Noêmia não conseguiu mais conter o filho. No início dos anos 20, como consequência desse envolvimento com o choro, começaria a compor um ciclo de 14 obras, para as mais diversas formações, intitulado *Choros* nascia aí uma nova forma musical, onde aquela música urbana se mesclava a modernas técnicas de composição.

AS VIAGENS PELO BRASIL

Em 1905, Villa-Lobos partiu em viagens pelo Brasil. Visitou os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco, passando temporadas em engenhos e fazendas do interior, em busca do folclore local. Tempos depois, seguiu para outra viagem - uma excursão pelo interior dos estados do Norte e Nordeste - que se estenderia por mais de três anos. Foi nesse momento que teria conhecido a Amazônia - fato ainda não comprovado - o que teria marcado profundamente sua obra.

Por onde passava, Villa-Lobos ia recolhendo temas folclóricos que utilizaria em suas composições, como no *Urupuru*, e em seu futuro trabalho de educação musical, através da coleção *Guia Prático*.

A MAIORIDADE ARTÍSTICA

O ano de 1915 marca o início da apresentação oficial



de Villa-Lobos como compositor, com uma série de concertos no Rio de Janeiro. Na época, casado com a pianista Lucília Guimarães, ganhava a vida tocando violoncelo nas orquestras dos teatros e cinemas cariocas, ao mesmo tempo que escrevia suas obras. Os jornais publicavam críticas contra a modernidade de sua música. Anos mais tarde, o compositor fez questão de explicar:

"Não escrevo dissonante para ser moderno. De natureza nenhuma. O que escrevo é consequência lógica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil. Quando procurei formar a minha cultura, guiado pelo meu próprio instinto e desejo, verifiquei que só poderia chegar a uma conclusão de saber consciente, pesquisando, estudando obras que, à primeira vista, nada tinham de musicais. Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, penetrando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra. Prossigui, confrontando nos meus estudos com obras estrangeiras, e procurei um ponto de apoio para firmar o personalismo e a inalterabilidade das minhas ideias".

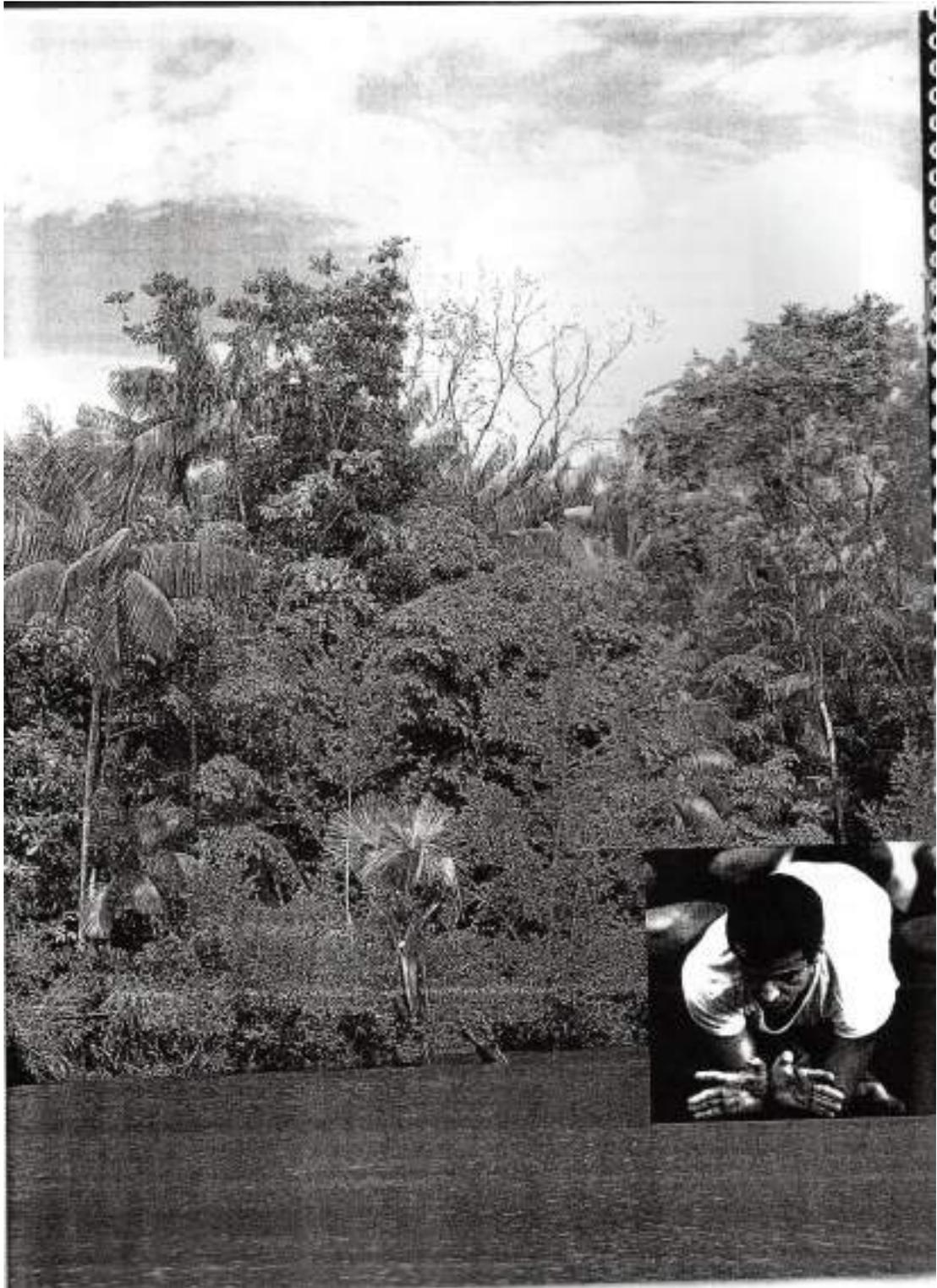
A SEMANA DE ARTE MODERNA

No Brasil do início do século, a influência europeia e a permanência do espírito conservador do fim de século incomodavam a juventude, que começava a reagir a tudo isso. Surgiu, então, o movimento Modernista que, em fevereiro de 1922, foi oficializado em São Paulo, através da Semana de Arte Moderna. Atividades de vários campos da arte foram apresentadas no Teatro Municipal daquela cidade.

Convidado por Graça Aranha, Villa-Lobos aceitou participar dos três espetáculos da Semana, apresentando, dentre outras obras, as *Danças características africanas*.

AS PRIMEIRAS VIAGENS A EUROPA

Já bastante conhecido no meio musical brasileiro, alguns de seus amigos começaram a incentivá-lo a ir à Europa, e apresentaram à Câmara dos Deputados um projeto para financiar sua ida a Paris. A proposta foi aprovada e Villa-Lobos partiu, em 1923, para o que seria sua primeira viagem ao Velho Continente. Chegou com mentalidade própria e se impôs em menos de um ano. Um grupo de amigos ajudou-o nas despesas e apresentou-o aos editores Max-Eschig,







Villa-Lobos entre máscaras e instrumentos de blocos construídos em Rancho Solado do Collado, em 1940

enquanto o pianista Arthur Rubinstein - que já o conhecia do Brasil - e a soprano Vera Janacópulos divulgavam suas obras em recitais por vários países.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1924, Villa-Lobos foi assim saudado pelo poeta Manuel Bandeira:

"Villa-Lobos acaba de chegar de Paris. Quem chega de Paris espera-se que chegue cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou cheio de Villa-Lobos. Todavia uma coisa o abalou perigosamente: a Sagração da Primavera, de Stravinsky. Foi, confesso-me ele, a maior emoção musical da sua vida (...)".

Em 1927, o compositor retornou à Paris para organizar concertos e publicar várias obras. Fez amigos, e muitos artistas de renome frequentavam sua casa e participavam das feijoadas dos domingos. A partir dessa segunda temporada na capital francesa, ganhou prestígio internacional, apresentando suas composições em recitais e regendo orquestras nas principais capitais europeias, causando forte impressão, ao mesmo tempo em que provocava reações por suas ousadias musicais.

No segundo semestre de 1930, Villa-Lobos - a convite

- retornava provisoriamente ao Brasil para a realização de um concerto em São Paulo. Contudo, não previa que, neste seu retorno, estaria inaugurando um novo capítulo em sua biografia.

VILLA-LOBOS, O EDUCADOR

Villa-Lobos preocupava-se com o descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras e acabou por apresentar um revolucionário plano de Educação Musical à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. A aprovação do seu projeto levou-o a mudar-se definitivamente para o Brasil.

Em 1931, reunindo representantes de todas as classes sociais paulistas, organizou uma concentração orfeônica chamada exortação cívica, com a participação de cerca de 12 mil vozes.

Após dois anos de trabalho em São Paulo, Villa-Lobos foi convidado oficialmente pelo Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro - Antnio Trizzeira - para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), que introduzia o ensino da música e o canto coral nas escolas.

Como consequência do seu trabalho educarim, viajou de Zeppelin, em 1936, para a Europa, representando o Brasil no Congresso de Educação Musical em Praga.

Com o apoio do então Presidente da República, Getúlio Vargas, organizou concentrações orfeônicas grandiosas que chegaram a reunir, sob sua regência, até 40 mil escolares e, em 1942, terminou por criar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, cujo objetivo era formar candidatas ao magistério orfeônico nas escolas primárias e secundárias, estudar e elaborar diretrizes para o ensino do canto orfeônico no Brasil, promover trabalhos de musicologia brasileira, e realizar gravações de discos.

O COMPOSITOR DAS AMÉRICAS CHEGA AOS ESTADOS UNIDOS

"Em os Estados Unidos somente quando os americanos quiserem me receber como eles recebem a um artista empenso, isto é, em razão das minhas próprias qualidades e não por considerações políticas..."

Apesar dessa resistência inicial (era o momento da chamada "política da boa vizinhança" praticada pelos EUA com aliados da 2ª Guerra Mundial), Villa-Lobos, convencido pelo maestro Leopold Stokowski, seu amigo desde Paris, aceitou o convite do maestro norte-americano Werner Janssen para uma turnê pelos EUA, em 1944.

A partir daí, retomou àquele país várias vezes, onde reger e gravou suas obras, recebeu homenagens e encomendas de novas partituras, além de ter travado contato com grandes nomes da música norte-americana, fechando, assim, o ciclo de sua consagração internacional.

Villa-Lobos morreu de câncer em 17 de novembro de 1959, no Rio de Janeiro.





Dalal Achcar

Dalal Achcar

CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA

Bolánsia, professora e coreógrafa, nasceu no Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos de balé com Pierre Klimov e teve grande influência artística da mestra russa Maria Makarova. Aperfeiçoou seus conhecimentos em Paris, Nova Iorque e Londres.

Dalal Achcar tornou-se por suas diversas atividades e seu trabalho dinâmico a mais importante educadora de dança do Brasil. Como coreógrafa sua carreira inclui balés apresentados em vários centros internacionais como Los Angeles, São Francisco, Nova York, Hamburgo, Stuttgart, Tóquio, Havana e Santiago do Chile.

À frente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de seu Ballet, Dalal estabeleceu a tradição de apresentar produções de alta qualidade técnica e artística, como os Festivais de Inverno, *O quebra-nozes*, *Coppélia*, *Giulie*, *Don Quixote*, *A floresta encantada* entre tantos outros, além de ser responsável pela vinda de importantes companhias de dança do

mundo, como o Royal Ballet de Londres e o Ballet da Ópera de Paris, firmando um público de centenas de milhares de pessoas que regularmente comparecem aos espetáculos.

Henrique Morelenbaum

REGÊNCIA

Henrique Morelenbaum é um dos mais destacados regentes brasileiros, com grande atuação no Brasil e no exterior.

Teve importante atuação como professor titular da Escola de Música da UFRJ e é membro da Academia Brasileira de Música, da Academia de Letras e Música de Brasília, além de membro honorário da Academia Nacional de Música. Foi maestro do Coro e da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e por duas vezes diretor geral deste teatro e da Sala Cecília Meireles. Integrou por mais de dez anos o Conselho de Música da Organização dos Estados Americanos.



Missão Barbosa e aluna da Escola de Dança Maria Olveira

Gravou um grande número de autores brasileiros, de José Maurício a Villa-Lobos, passando por Francisco Braga, Leopoldo Maguez, Radamés Gnattali, Marlos Nobre, entre outros. Sua carreira está marcada por várias interpretações de importantes obras de autores do século XX, como as óperas *The Robots Progress* ou *Four Grimes*, o *Concerto para orquestra*, de Lutoslawski, a *Sinfonia*, de Beethoven, *Dies irae*, de Penderecki ou *Kol Nidrei*, de Schönberg. Morelenbaum dirigiu, além dos maiores nomes da cena musical brasileira, artistas do porte de Ruggiero Ricci, Ghena Dimitrova, Margot Fonteyn, Rudolf Nureiev, e a Companhia do Ballet de l'Opéra de Paris, para citar alguns. É regente convidado da Orquestra Sinfônica do Chile e da Orquestra Sinfônica de Concepción, desde 1993.



Anderson Dionísio e aluna da Escola de Dança Maria Olveira

Entre os vários prêmios que recebeu destacam-se: o Troféu Euterpe para música de câmara; o Prêmio Villa-Lobos para direção orquestral, da Associação de Críticos de Arte de São Paulo, além dos diplomas de reconhecimento da Ordem dos Músicos de do Brasil, da municipalidade de Santiago (Chile), e do Ministério da Cultura da Polônia e ainda a Medalha do Mérito Carlos Gomes.

Vale lembrar que Morelenbaum foi o regente da estreia, em 1975, de *A floresta*, com Margot Fonteyn e coreografia de Dalal Achcar.



Hélio Eichbauer e a equipe de cenografia da Central Universitária de Produção de TCU (U)

Hélio Eichbauer

CENOGRÁFIA

Hélio Eichbauer é cenógrafo, figurinista, diretor cênico, artista plástico e professor universitário. Estudou cenografia e arquitetura cênica em Praga, sendo aluno do renomado cenógrafo Josef Svoboda.

Desenhos para o Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, as óperas *Leporello*, de Lencivallo, *Il matrimonio segreto*, de Cimarosa, *Óséo*, de Gluck, *O mestre cantante*, de Wagner, *Porq' and Bon*, de Gerdtwin, *Nobres*, de Verdi, e com a Ebony Ópera de Nova Jorque: *Tosca* e *Le nozze*, de Puccini e *Don Giovanni*, de Mozart, entre outras realizações.

Para o teatro de prosa desenhou a cenografia e os figurinos de várias peças premiadas, entre elas: *O Rio da Vida*, de Oswald de Andrade, prêmio Governo do Estado de São Paulo, em 1967; *Vênus*, de Roman Warington, prêmio Mollière, 1967; *Autogama*, de Sôloles, prêmio Mollière, 1969; *A súplica* (O Inolvidável) adaptação do épico para o teatro de Carlos de Queiroz Telles, prêmio Mollière, 1972; *O penitente*, de Vladimir Maiakowski, prêmio Mollière, 1981; *Contado e poemas* de Bertho Straus, prêmio Mollière, 1985; *O anjo negro* de Nelson Rodrigues, prêmio Shell, 1994.

Recebeu medalha de ouro na X Bienal de Teatro de São Paulo pelo conjunto da obra e a Triga de Ouro na II Quadriental de Praga, em 1971.

Entre seus trabalhos mais recentes estão as peças de W. Shakespeare: *Macbeth*, *A tempestade*, *O mercador de Veneza* e *Pérola*, que recebeu o prêmio da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo, em 1993, *Noite dos Reis*, *Rei Lear* e *Titus Andronicus*.

Maneco Quinderé

ILUMINAÇÃO

Iniciou sua carreira em 1981, como técnico em espetáculo, aperfeiçoando-se em iluminação cênica desde 1984. De lá para cá é requisitado para os principais espetáculos do país, tanto em montagens teatrais (*Dono Dado*, *Fica sempre em noite*, *O mundo*

de *Boyz n the City*. O *burguês radical*, como em shows de várias escolas da música popular (swy) mundial de Gal Costa e Marina e *sur* nacional da Legião Urbana e de Maria Bethânia, no balé (*Giuggero avvisato*, *Vários músicos*, *Batuta de Neco*, *Wásk* e na ópera *Oleões Carrões*, *Cou fan tutte* e *Le nobilito*).

Com o espetáculo *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues, encenado em 1994, conquistou cinco prêmios: um Molière, um Mambembe, um Shell, um Sharp e o prêmio de iluminação da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Receber prêmios, aliás, não é uma novidade na carreira de Marcos Quinderé, e exemplo do concedido pelo Governador do Estado de São Paulo e os Molière e Mambembe recebidos já em 1987.

Laura de Souza

SOPRANO

Natural de Ponta Porã (MS), Laura formou-se em piano pelo Instituto de Artes da UFRGS, em 1982, ingressando depois na Escola Superior de Música e Artes Cênicas de Hamburgo, Alemanha, onde estudou canto lírico e repertório de *Lied*, ópera e oratório. Aperfeiçoou-se com Ugo Ugato, em Paris; Eduardo Janho-Abumrad, em Milão; Tomas Tipton, em Munique e com Carlo Bergomi, em Siena.

Iniciou sua carreira internacional em concertos na Filarmônica de Berlim e na Sala Giuseppe Verdi com a Orquestra da RAI de Milão. Foi membro do Staatstheater Kassel e do Deutsches National Theatre Weimar, na Alemanha, onde destacou-se em papéis como Rosalinde (*Die Fledermaus*), Lili (*Turandot*), Micaela (*Carmen*), além dos papéis título em *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Sao Angélica*, *Doutora Anna* (*Don Giovanni*) e *Ariadne auf Naxos*. Apresentou-se em importantes salas da Europa e do Brasil.



Sandra Queiroz



Italo Bezon e José Maria

Em 1996 gravou em *cd a Petite messe solennelle*, de Rossini, em concerto ao vivo na Igreja do Kloster Maulbron, Alemanha.

Em 1988 foi premiada na Itália com o primeiro lugar no Concurso Internacional de Canto de Cagliari, e em 1991, no Brasil, com o Primeiro Grande Prêmio no Concurso Internacional de Canto do Rio de Janeiro.

Flávia Fernandes

SOPRANO

Flávia iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade e entrou a Escola de Música da UFPA, onde concluiu o Bacharelado em canto.

Entre seus trabalhos de solista destacam-se: a *Missa de corais* de Mozart, com a Orquestra Percutiva Pro-Música em arranjos Albigotti, de Bach e de Vivaldi, com a Sinfonia Beneficente e os *Quatro papéis* de Vivaldi, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Interpretou os papéis de Pamina em *A flauta mágica*, de Mozart; Dumirila de Castro em *O abajaz*, de Miguonzi; o papel-título da ópera *Mimiquisoleu-Fro-fra*, de Ernest Mahle e em 1999, foi Anna na montagem de *Nobwon*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cantou *Florina de Abonzoan*, de Villa-Lobos, com a Orquestra Sinfônica Nacional e interpretou obras de Carlos Gomes nas comemorações de seu centenário. Gravou o *CD Óperas brasileiras em língua portuguesa* e recentemente a ópera *Colombo*, de Carlos Gomes.



Daniel Abreu, Henrique Medeiros e Maria Lúcia Simões

Horizonte Amuzônica 2000

Jaques Morelenbaum VIOLONCELO

Filho do notável maestro e violinista Henrique Morelenbaum e sobrinho de Jacques Niremburg (viola), acostumou-se na infância a frequentar as corais e a plateia do Theatro Municipal. Formou-se em violoncelo no New England Conservatory, em Boston, EUA e iniciou sua carreira como integrante do grupo musical A Barca do Sol, aos vinte anos, em 1974.

Jaques Morelenbaum tornou-se o mais solicitado arranjador brasileiro, transportando um rigor clássico para a música popular. Desde longa data colabora com grandes nomes da MPB na qualidade de instrumentista, produtor e diretor musical. No seu *currículo* encontram-se os nomes de Caetano Veloso, Egberto Gismonti, Maria Bethânia e Gil Costa, só para citar alguns. Tem participado também em discos de artistas estrangeiros, como Ryuichi Sakamoto e Czesława Żywno. Fez parte da Nova Banda de Tim Jobim de 1984 a 1994 e em 1995 formou o Quarteto Jobim-Morelenbaum com o qual excursionou duas vezes pela Europa, além de fazer constantes apresentações nos Estados Unidos e no Brasil. O primeiro *cd* deste grupo, lançado em 1999, marca também os seus 26 anos de carreira. Um dos músicos brasileiros de maior projeção internacional da atualidade, Jaques Morelenbaum foi o único brasileiro a participar de seis encenações da monumental ópera multimídia *Eiffel*, de Ryuichi Sakamoto, apresentada em Osaka e Tóquio para 45 mil espectadores.



Mirna Pinna e Maxwell Pinheiro



ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL

Maestro Titular
SÉLIO BARBATO

Maestro Adjunto
ANDRÉ CARDOSO

Sopra
ERIC LEHNINGER (convitado)

Primeira Violina

MARIANA SALES, CARLOS EDUARDO HACK, JOÃO FERDINANDO FILHO, SURAY DOYLE^{***}, RICARDO J. MENDES^{**},
JOSE DEAZ DE LIMA, FRANCISCO PEREIRA, JOSE ROGERIO ROSA^{**}, LUIZ CARLOS C. MARIZ^{***},
ANTONELLA PARESCHI^{***}, INGLA VIANA BRATES, IVAN QUINTANA PAIENELLI^{**},
VERA MARIA DE C. BARRETO^{**}, MILENA A. BAYSDON^{**}, WALTER HACK^{**} e NATHELIA TEVEIRA DA SILVA^{**}.

Segunda Violina

ANGELLO DELL'ORTO, LEO ORTIZ, BALDIN F. PINTO, LUCIA MARIA L. PEREIRA,
SERGIO ROSENDO, OSVALDO L.T. DE CARVALHO, ANDRÉ HACK^{**}, GILACIO FERNANDA CRUZ,
ALEXANDRE DE P. SCHIFFERT^{**} e ERASMO CARLOS E. JUNIOR^{**}.

Viola

JAIRO DINIZ, EDUARDO PEREIRA, JERUJÁ PASSARITO, HINDENBURGO PEREIRA,
ANA MARIA C. SCHERER, MARIA LIA LUGÃO, GERALDO MONTE, ISABELA PASSARITO^{**},
MARINA MIGLIETTA^{**}, IVAN ZARDONADE^{**}, NOEMI UZEDA^{**} e FERNANDO MIMA FREIRE^{**}.

Violoncelo

ALBERTO A. REIS, MARCELO SALLES, MARIA FLAVIA ROSA, MARIE BERNAD, CASSIA DE MENEZES,
LUIZ FERNANDO ZAMITH, EDUARDO J. DE MENEZES, FLORELA CERONI, SIBELY J. P. LIMA^{**} e ELISONDRA F. RODRIGUES^{**}.

Contrabaixo

JORGE SOARES, RICARDO CÂNDIDA, DENNER CAMPOLINA, ANTONIO ARZOLLA, JOSE LUIZ DE SOUZA,
ALEXANDRE ANTUNES^{***}, LEONARDO DE UZEDA, NELSON CRISTIANO PORTO^{**} e MARCO DELESTRE^{**}.

Flauta/Falseta

KATIA PIERRE DA COSTA, MARCELO BOMFIM, GERALDO A. MOREIRA e LUIZ CUVAS^{**}.

Oboé/Corno Inglês

ADALTO V. JOÃO, ELZA M. MARINS^{**}, ELIEZER A. DOS SANTOS^{**} e HAROLD EMERT^{**}.

Clarinete/Bassonete/Clarinete

MOISÉS A. DOS SANTOS, CLEONÍS T. GUIMARÃES, RICARDO SILVA FERREIRA^{**} e FERNANDO JOSE S. R. DA SILVEIRA^{**}.

Fagote/Contrabaixo

EUROPE A. DE MEDEIROS^{**}, ALOYSIO FARFELANDI^{**}, ANTONIO BRUNO^{**} e MARCIO ZEN^{**}.

Trompa

PHILIP DOYLE^{**}, FRANCISCO DE ASSIS, ANTONIO CÂNDIDO, LUCIANO BARBOSA, ALMER DE OLIVEIRA e ZOENCK SWAB^{**}.

Trompetas

PAULO MENDONÇA, JESSE SÁDIO DO NASCIMENTO^{**}, DARCY DA CRUZ, HERALDO REIS e JOÃO CARLOS R. SANTOS^{**}.

Trombones

DALMARIO DE OLIVEIRA, GILMAR FERREIRA, JORGE DE M. BERTO, JOÃO LUIZ F. AKEIS^{**} e GILBERTO DA C. OLIVEIRA^{**}.

Tuba

MATIASLEM DE OLIVEIRA, PAULO FERNANDO PRADO^{**} e FABIO DE LIMA BERNARDO^{**}.

Bateria

CRISTINA BRAGA e SILVIA PASSARITO

Tímpano/Colofonei/Percussão

ELIEU COSTA, PARAGUAY ARRABAL^{***}, SERGIO NAIDIN^{***}, ANDRÉ DE MELO SANTOS^{**},
MARCIO ROMANO TANELLI^{**} e EDWERT SALES^{**}.

Piano

ANDRÉ CARRARA^{**}

Administrador

NELSON ABRAMENTO

Assistente Administrativo

MARIA DE FÁTIMA MARTINS MOÇA

Assistente

GILDASIO M. PAIVA

Assistente Técnico

JUSTINIANO SILVESTRE

^{**}Convitados ^{***}Falseta ^{****}Trompa

CORO DO THEATRO MUNICIPAL

Musical

MAURÍCIO JOSÉ TELLES*

Assistente Preparador de Coro

MICHELLE DOS SANTOS COSTA

Assistente Artístico

LEITE FERREIRA FIGUEIREDO*

Comissão Administrativa

ELIEN D'AVILA*

Assessor Administrativo

ALFREDO MONTEIRO BEZEL, MARIA LUIZ DE SILVEIRA CAMPOS, SERGIO DOMINGOS

Soprano

CARLA SOARES DE BRITO*, CRISTINA OLIVEIRA, NÉIA BEATRIZES LITTO*, CLAUDIA FRANKLIN ARRUDA*,
 CLEIDE COSTA BASTOS, DENISE ALBUQUERQUE BRAGA*, FÁBIA ANDRÉLLI LARDE*,
 FLÁVIA MARIA ALVES FERREIRA*, NÉIA GIBRÃO SERRANO*, JACQUELINE DIAS BERTINI COSTA COSTA*,
 JORGANA MARIANO PEREIRA*, JULIANA LOPES CASTANHO DE ALMEIDA, LARISSA LOPES ALTA FLORENTI*,
 LILIA MARCELO LEITE*, LILIA GUARDADO LIMA, LUCY MONTANCA CORDEA, LUCIANA MARCELO SOARES DE SIQUEIRA*, LUCIA GONCALVES
 JUNGHEIM*, MARLENE BRANCO SANTOS JARDIM*, MARLENE DA COSTA CASTANHO MARI, SUELI NASCIMENTO*,
 MONICA MACIEL AMARAL*, NAIARA DUTRA COSTA BITTENCOURT, NORAIA TEREZINHA SILVA*, REGINA CORTE MARIAS COSTA*,
 ROSANA OLIVEIRA COSTA COSTA AMARAL, ROSA MARIA SOARES D'AVILA*, ROSANA NEVES DE ALMEIDA BOUTEIRO, SUELI MARIA
 COSTA FERREIRAS*

Tenore

ALFREDO DE BARROS LEBEL*, ANDRÉ DE SIQUEIRA GILVANI*, ANDRÉ SOARES, CARLOS FERREIRAS D'AMORIM*,
 DANIEL TEIXEIRA DE SOUZA, EDUARDO SANCHES DUARTE, GILSON DA SILVA DOS SANTOS*, JESSE GOMES VARGAS*,
 JOSE AMARAL BENCARTE*, KRISTIAN RICARDO GONCALVES DE OLIVEIRA*, LUCIANO BOTEIRO DA SILVA, LUCY FERREIRA DA SILVA*,
 LEITE SANTOS, LEITE HENRIQUE TOMEIRO FERREIRA*, MARCELO FILIPE MENDES*, MARCELO FRANÇA DE BARROS*, MARCOS GIBRÃO
 MENEZES, MARCOS PAULO DE OLIVEIRA PINHO*, MARCO PAULO DE TENDIL FILHO, MATHEUS DOS SANTOS, NEWTON FERREIRA DA SILVA
 FERRELLINI, NICKERSON CUSTODIO DUARTE DE MELO, MONTENEGRO FERREIRA*, PEDRO JOSÉ GARDIO DE ALMEIDA*,
 RICARDO JOSE TITTMANN*, ROBSON ALMEIDA ALVES*, SERGIO DA SILVA ANDRÉ FERREIRA*, SÉRGIO DA SILVA ALMEIDA*,
 VALDIR DE PAULA REBELO, VICTOR PROCHETA, WELTON DUARTE SOARES*, WILSON AGUIAR FILHO, WILSON DA SILVA CORRÊA*

Mezzo-Soprano

ANGELA AMBROSINI BRANT FERREIRA*, ANGELA MARIA BARROS, CLAUDIA TEREZINHA NEVES DA SILVA,
 DENISE DA SILVA SOARES*, ELIANE SALIM*, EUNICE LEITE FACHS MARQUES, HELEEN MARIMONHO, JARA SOARES ABREU GALAZANI,
 KATIA MENDES KAZIAN*, LAURA RACIHO ANTONIARI*, LEONILDES CRISTINA SANDRO FERREIRA*, MARLA LIMA GOMES,
 OLIVEIRA FONSECA MARQUES, RAQUEL GALAZANI DE SOUZA SIQUEIRA, RUTH DOS SANTOS LEITE VILLA

Contralto

CAROLINA DE JESUS SANTOS, ESTER SILVEIRA SANTOS*, GILDA ROCHA VIEIRA PEREIRA, JESUS OLGA MONTEIRO BASTOS*,
 MORTEN DE MIRANIM FALCON SOARES*, MURIEL SILVEIRA SANTOS*, RITA DE CARRALHO REIS*, RITA DE VITORINO MACHADO*,
 ROSANA PIRES DE OLIVEIRA, SUELI STREFFO YARA PEREIRA, YERINA AGUIAR LEITAO DA COSTA, ZEINA AMARAL DA ROSA*

Bassos

ALBERTO BECK, CARLOS ALBERTO SEVERINO, ERLEY JOSÉ DE FREITAS, FABRÍCIO CLARISSIN, FRANCISCO JOSÉ PIRES NEVES,
 FÉLIX DE ANDRÉ VICENTE, HILTONILSON RIBEIRO DE MOURA NETO*, JOAO CASTRO, JOSE ROQUE, LEONARDO PIRES
 DA FONSECA PASCOA*, LEITE KLEBER LIMA DE OLIVEIRA*, MARCELO AVANZINI ABREU*, MARCOS VINÍCIUS MOREIRA DA COSTA*,
 MURILLO NEVES DE ALMEIDA, NATHAN BASTOS DOS SANTOS, PAULO ALBERTO DOS SANTOS S. JUNIOR*,
 ROBERTO DA SILVA GARRA*, RODOLFO PIRES DA FONSECA PASCOA*, SERGIO DE OLIVEIRA VIEIRA*

Baixo

ANDRÉ DUARTE, ANDRISON CLAUDIO DO TRASSO, EDUARDO AMARAL DE AZEVEDO*, EDUARDO DICOTTOLI DA SILVA*,
 GUSTAVO FARINA*, JOAO CARLOS DUTRA, JORGE IGNACIO NATHAN LIMA, JOSE AMARCO DE ASSIS COSTA,
 JOSE MARCELO DA SILVA LEITE, JOSE NELSON DA COSTA, MARCELO JOSE DA FONSECA PASCOA, MARCO LEITE DE PAIS,
 PEDRO FAVEL DE OLIVEIRA NETO, THIAGO GOMES DE ANDRÉ TRASSO COSTA

Placido Escusador

ANDRÉ VINÍCIUS MILEU

PRISCILA LIMA BONFIM*

* Contralto ** Soprano

Anexo E – Programa do Ballet ‘Lendas do Iguaçu’ - 1987 – Balé Teatro Guaíra

B A L L E T

Lendas do

IGUAÇU

Ballet Teatro Guaíra / Orquestra Sinfônica do Paraná

7 de Novembro de 1987 às 17:30h



Regência: Alvaro Escobar / Condição Colômbia. Música: Jaime Morenbaum Zemanov. Solista Convidado: (violão) Rafael Rebelo. Coreografia: Carlos Tinobreira. Figuras: Rosa Magalhães.

Local: Parque Nacional de Foz do Iguaçu

Apoio:
 Prefeitura Municipal de Foz do Iguaçu,
 Secretaria Municipal de Turismo e
 Fundação Cultural de Foz do Iguaçu,
 PARANATUR e IZOP.

*Secretaria de Estado
 de Cultura*



Fundação Teatro Guaíra

BAMERINDUS



<p>LENDAS DO IGUAÇU</p> <p>I PARTE</p> <p>Abertura: Fonpa e Cacastiana (Edward Elgar) Orquestra Sinfônica do Paraná Regência: Maestro Oivaldo Colusso "IGUAÇU" (Jayme Mirambem Zemanov) Ballet Teatro Guaíra (coreografia Carlos Trócheiras) Orquestra Sinfônica do Paraná Regência: Oivaldo Colusso Solista Convidado: RAFAEL BARELLO (violão)</p> <p>II PARTE</p> <p>Fisca - Carlos Gomes Mertara - O Guarani - Carlos Gomes Orquestra Sinfônica do Paraná Regência: Alois Bocchino</p> <p>"NAIPI E TAROBÁ" (Sinopse da Lenda)</p>	<p>re tornando o seu corpo produz uma enorme fenda formada por uma calçada gigantesca. Enrolados pelas águas, os fugitivos caíram na grande catraca.</p> <p>Tarobá transformou-se numa palmeira e Naipi numa rocha abotoada da grande cachoeira, onde são eternamente vigados pelo "as-Serpente".</p> <p>LENDAS DO IGUAÇU</p> <p>Coreografia: Carlos Trócheiras Música: Jayme Zemanov Figurinos e Adereços: Raul Magalhães Arq. de Coreografia: L. Sara Rosa Arq. de Figurinos: L. Alvaro Burgo</p> <p>Argumento baseado na lenda de "Naipi e Tarobá" do livro "Folclore" de Romário Martins</p> <p>Concepção do espaço cênico: - Carlos Kar</p> <p>Personagens e Interpretes</p> <p>NAIPI: Mara Mosquiza TAROBÁ: Francisco Duarte PERUDA (Gênio de amor e da saúde): Fátima Silva MBOI-GRÃO PANDERE (Mãe de Naipi): Wanderley Lopes ARAXÓ (Pai - Mãe de Tarobá): Cássio Vitaliano CAIRÉ - LUIA CHEIA: Leila Desmond CATITI - LUIA NOVA: Hélvio Almeida TRIBO DE ÍNDIOS CAIGUA: Rita Bastros; Luí Comandali, Angela Fazzari, Vânia Koskowsk, Walter Luna, Bernadete Sant'Anna, José Wey Alexandre Cabral, Cassiana Cruz, Janvier Damasceno, Romão de Fátima, Osmar Khóli, Marcelo Miguel, Pedro Pires TRIBO DE ÍNDIOS CAICANGUE: André Carvalho, Lílian Góes, Regina Kotaka, Carla Napoli, Maria Nejm, Paulo Ragnese, Ana Silva, Daniela de Souza, Ana Tejerina, Fábio Cruz, Carlos Cortez, Neiry Guio, Eduardo Lantieri, Luiz Lombardi, Hélio Pires SÉQUITO DE PERUDA: Geuziani Costa, Leandro Nascimento</p>	<p>INTEGRANTES</p> <p>ORQUESTRA SINFÔNICA DO PARANÁ</p> <p>MAESTRO EMÉRITO E TITULAR Alois Bocchino MAESTRO ADJUNTO Oivaldo Colusso VIOLINO I Paulo S. da C.C. Pereira (Spalla) Paulo A.S. Floriano (Cassartina) Eliete Brito (quartete) Egberto Kröger Silvana Ramos Bernades Celso Henrique de Souza Gomes Marta Cristina K. Casarotto Francisco Augusto Conde Sarraf Acácio Huberto Beldas Weber Gustavo Frohman VIOLINO II Marta Claudia Gomes da Cunha Francisco Silva de Freitas Jr. Mauro Ramos Bernades Fernando Thi Marlon Pires Amândi Derra Nejm Paulo Augusto Opatz Samuel Lou Correa VIOLA Aldo Luiz Vilani Marta Lucia Gomes Góes José Maria Magalhães Silva Albino Ernesto Koller Ira Pires Júlio Cruz S. Cecilio Rubens Marques Tassin VIOLONCELO Ira Myre Cristina Eiza Jerik Richer Raimundo Weingarten Junior Pires Gisela Angerer Tereza Silva Percival Verda Gomes CONTRABAIXO Antonio M. Thomazini Luiz Felipe Klein Marta Helena Carvalho Salomão João Roberto de Lima Marcio Fernandes FLAUTA Sébasio Interlandi Jr. Luiz Pedro Krul (Flórida) OBOE Fernando Thi E. Paulo Baretto de Nascimento Alexandre R. Bardi (jornal inglês) CLARINETE José Dias de Moraes Neto Maurício S. Camargo (classe) FAGOTE Jami Mamido Bark Solange Aparecida Coelho Aldino C. Ferraz (Contrabaixo)</p>	<p>TROMPA José Costa Filho Marco Antonio de Oliveira Joaquim Antonio dos Santos Oivaldo dos Reis Capela Antonio José Augusto TROMPETE Marco Cesar Xavier Fernando Luiz Dimesita TROMBOXÉ Sélio José Gonzaga Spoliani Jorge Luis de Nascimento Pinto José E. Mallich (Trombone baixo) TUBA Levy Carvalho de Castro PERCUSSÃO Carmé Bertolini Marco Antonio Gralart Luiz Hoffmann F. PIANO Anaiana de Souza Porto SOLISTA CONVIDADO Rafael Barello (Violão)</p> <p>STAFF TÉCNICO DA FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA</p> <p>IMPROV - Divisão de Promoção e Venda Coordenador: Jairo Machado Assessor: Rogério Rodrigues e Ignacio Dotta Neto ASSESSORIA DE IMPRENSA Assessor: Nelson Filha de Barros Jornalistas: Betzée Pires; Verônica Madda Fotógrafo: Marcos Pereira Arte de Cartaz: Mazar ASSESSORIA JURÍDICA Marta Helena Brandão DITEC - Divisão Técnica de Espaços Cênicos Coordenador: Carlos Kar Assessor: Darcos Ribeiro Cenotécnica: Inessa Salgado e equipe Iluminação: Wilson de Souza Alves e equipe Sonoplastia e Vozes: João Augusto Naves e equipe Cenário: Regis e Camarões Miguel Espírito e equipe Cenário: Teófilo Ferraz e equipe Percussão: Ney Souza</p>	<p>BALLET TEATRO GUAÍRA</p> <p>Diretor de Ballet: Carlos Trócheiras Mestre de Ballet: Jairlei Santa Rosa Assist. de Mestre: Marta Nejm Coordenação do RTG: Marta de Carmo T. Mira Professores do C.F.A.: Jair Moraes / Marta Nejm Produção Executiva: Sélio Teodoro Gaspar Foneta: Vivian Ribeiro Secretaria: Nezma O. Brink Manjaria: Ney Lovatetti</p> <p>Orquestra Sinfônica do Paraná Coordenação Administrativa: Cláudio de Souza Pereira Secretaria: Regina Célia Brand Argumento: Valéria Bonifazi Copista: Júlio F. dos Santos F. Montagem: José Expedito Alves; Edilson Perrotta da Silva Inspetor: Wilson Amâncio</p>
<p>Os índios caigugas que habitavam as margens do rio Iguaçu acreditavam que o mundo era governado por M'Boi, o Deus-Serpente, filho de Tupã. O cacique da Tribo Igrobi tinha uma bela filha chamada Naipi. Devido à sua beleza, Naipi teria consagrado ao deus M'Boi, passando a viver somente para seu culto. Naipi, porém, apaixonou-se de um jovem guerreiro da tribo chamado Tarobá. Na noite da consagração da bela índia, os dois fugiram em sua canoa pelo rio. Quando M'Boi soube da fuga, ficou furioso. Penetrou então nas entranhas da terra e</p>				<p> Alvaro Dias Governador de Estado Alvaro Dias Secretário de Estado da Cultura Braz Azeite Dotti Diretor Superintendente da Fundação Teatro Guaíra Constantino Batista Vizzo Diretora de Artes da Fundação Teatro Guaíra Luiza Carrago Diretor Administrativo da Fundação Teatro Guaíra Joel de Oliveira</p>

Anexo F – Programa do Balé ‘A Lenda das Cataratas do Iguaçu’ – 2009 - Balé Teatro Guaira

"Os índios Caingangues acreditavam que o mundo era governado por Mboi, um deus que tinha a forma de uma serpente e era filho de Tupã. Era costume, entre esses índios, consagrar a jovem mais bonita da tribo ao deus-serpente, passando ela a viver a serviço do seu culto. Naipi, filha do cacique Igubi, foi escolhida para servir ao seu deus. Havia, no entanto, entre os Caingangues um forte guerreiro chamado Tarobá, que se apaixonou por Naipi. Um dia, foi anunciada a festa de consagração de Naipi. Enquanto os índios festejavam, Tarobá raptou a formosa índia e fugiu com ela rio abaixo numa canoa.

Departamento de Dança

A LENDA DAS CATARATAS DO IGUAÇU

BALÉ TEATRO GUAÍRA

Quando Mboi ficou sabendo que Naipi tinha desaparecido, enfurecido, entrou no rio Iguaçu e começou a perseguir os amantes. Quando viu que eles fugiram, levantou seu corpo monumental de serpente e caiu na água com toda força. Com o impacto, a terra rachou e naquele ponto se abriu uma extensa e terrível catarata. Os corpos dos dois amantes desapareceram no turbilhão das águas. O deus-serpente Mboi sentia-se vingado. Mas ao se arrepender do seu ato, transformou Naipi numa grande pedra no meio da cachoeira e Tarobá virou uma palmeira. Assim, eles ficaram eternamente juntos, ligados pelas águas das Cataratas do Iguaçu, um olhando para o outro. O amor venceu!"

BALÉ TEATRO GUAÍRA

Criado pelo Governo do Paraná, em 1969, através da Secretaria de Educação e Cultura, o Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra, como então se chamava, teve como primeiros diretores Cecie Jambay e Yara de Castro.

Em 1971, Yurek Szabalewski, coreógrafo de renome internacional, é contratado para dirigir o Corpo de Baile, função que exerceu durante cinco anos. Neste período montou obras como *Passão Rebelde* (Bach), *Assault* (Glazunov), etc. *Musical*, com música de Marcos Nubre, inaugurou o Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, em 1974, e para a Temporada Oficial de 1975, foi montado o 2º ato da obra *O Lago dos Cisnes*. No ano seguinte, o bailarino e coreógrafo Hlago Delavalle assumiu a direção e produção, entre outras, as obras: *As Estações* (Glazunov), *Jesu do Cristo* (Strauss) e *Gaúle* (Adam/Coral). Com esta montagem, em 1977, a companhia tornou-se conhecida nacionalmente, depois de uma bem sucedida temporada em São Paulo e no Rio de Janeiro, tendo Ana Botelho no papel título.

Em 1979, com seu nome modificado para Balé Teatro Guaíra, a companhia passou a ser dirigida pelo coreógrafo português Carlos Trincheiras. Sob sua direção, que foi até 1993, obras importantes de sua própria autoria e de outros renomados coreógrafos passaram a integrar o repertório do BTG. Entre as diversas coreografias de Trincheiras estão: *Dinamita*, *Conto de Nove*, *Sinfonia 3*, *Petruchio*, *Sagação da Primavera*, *Lenin de Iguazú*, com música de Jaime Zenamon e encenada nas Cataratas do Iguaçu. Destaca-se *O Grande Uno Milão*, obra inspirada no poema de Jorge de Lima com música de Edu Lobo e Chico Buarque, especialmente composta para o Balé Teatro Guaíra, com roteiros de Naum Alves de Souza, que consagrou o BTG, tornando-o conhecido também internacionalmente.

Com a morte de Carlos Trincheiras, em 1993, assume a direção sua esposa, Izabel Santa Rosa, que até então era maestra da companhia. Após esta fase, o BTG teve como diretores Jair Muniz, Marta Nejm e Cristina Parra, e diversos coreógrafos convidados tais como: Luis Arrieta, Tullaro Sibano e Mérica Hoyós que criou uma nova versão para a obra *Capôin*, chamada *Coppelius*, o *Maço*.

Em 1999 assume a direção Suzana Braga, e a companhia é dividida em duas. É criado então, pela direção do teatro, o Guaira 2 Cia. de Dança, com bailarinos do BTG que desejavam se voltar para a pesquisa em dança contemporânea, grupo que ficou sob a direção de Carla Reinecke.

Em 2001, Luis Arrieta coreografou uma nova versão de *O Grande Uno Milão* para a qual Edu Lobo e Chico Buarque revisaram as músicas, Rosa Magalhães criou novos figurinos e cenário e Dani Lima se encarregou das coreografias aéreas. Mais uma vez o Balé Teatro Guaíra, levado em turnê por todo o país, é consagrado como uma das melhores companhias do Brasil, repetindo o sucesso da 1ª versão.

Em 2003 assume a direção Carla Reinecke, coreógrafa e diretora do Guaira 2 Cia. de Dança, acumulando a direção das duas companhias. Da continuidade aos convites de apresentação de *O Grande Uno Milão* e de *O Segundo Sopro* e as turnês já agendadas.

Em 2004, para as comemorações dos 35 anos do BTG, são remontadas duas obras importantes do repertório, *Sinfonia* (Beethoven) de Milku Šporcibek e *Escher Jaktas* (Mozart) de Vasco Welleskamp, com participação da Orquestra Sinfônica do Paraná, e é feita uma homenagem a todos os ex-integrantes do BTG. Em junho estreia uma nova obra com coreografia de Henrique Rodolfo, *España*, com música de A. Schonberg e Tracy Siberman, que executa sua própria obra junto com a OSP. Uma nova versão de *O Grande Uno Milão*, com coreografia e direção de Carla Reinecke, fecha o ano superando as expectativas de público.

Em 2005 foram criadas duas novas obras, *Legitimidade* *Kleine Welt* (*Pequeno Mundo*) de Felix Landerer e *Caixa de Correio* de Luiz Fernando Bongiovanni. O grande sucesso de *O Quarto Sopro*, em 2004, garantiu a sua reapresentação no ano seguinte, ratificando a versatilidade da Companhia no trânsito entre o contemporâneo e o balé clássico. Em 2006, a companhia levou seus mais recentes trabalhos e seu grande sucesso de público, *O Segundo Sopro*, para apresentações em diversas cidades do país, além das suas temporadas de espetáculos em Curitiba.

Em 2007, o projeto *Atrilhe Coreográfico* foi retomado com grande sucesso de público. Este projeto, que tem por objetivos o desenvolvimento do potencial criativo dos bailarinos e servir como celeiro de futuros coreógrafos, teve sua temporada de estreia em junho no Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha) com 6 coreografias. Em 2008 estreia com sucesso de crítica e de público a obra *Romeu e Julieta*, com uma coreografia inédita assinada por Luiz Fernando Bongiovanni e acompanhada pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência do maestro Andrea Di Mele, no segundo semestre a companhia apresenta a 2ª edição do *Atelier Coreográfico*.

O ano de 2009 está sendo marcado por apresentações realizadas em diversas cidades do interior do Paraná com o objetivo de oportunizar a um outro público as obras do repertório da companhia. E o fato mais importante: o Balé Teatro Guaíra completa 40 anos de muito trabalho, sucesso e espetáculos de dança de grande sensibilidade e competência.



A LENDA DAS CATARATAS DO IGUAÇU

Auditério Bento Munhoz da Rocha Neto | Dias 25, 26 e 27 de setembro de 2009

COREOGRAFIA RUI MOREIRA. **MÚSICA** JAIME ZENAMON (ESPECIALMENTE COMPOSTA). **CENÁRIO** CLEVERSON CAVALHEIRO. **FIGURINOS** ÁLDICE LOPES. **ILUMINAÇÃO** CLEVERSON CAVALHEIRO E WALDO DE LEÓN. **ADEREÇOS CONFECCIONADOS POR** CEZAR BROSKA (ÍNDIOS), GELSON AMARAL (PINTURA) E CESAR MONTEIRO (PASSAROS).

ELENCO

NAUPI Mari Paula ou Luciana Voloski. TARDEBA André Neri ou Daniel Siqueira. SERPENTE Daniel Siqueira ou Cláudio Fontan. PAJÉ Fábio Valladao ou Ricardo Garanhani. PASSAROS Alessandra Lange, Juliana Rodrigues, Luciana Voloski ou Mari Paula, Nina Monteiro, Pamela Sobral, Thyne Fernandes. MÃES Elenora Greca, Regina Kotaka, Soraya Felício. GRUPO Alex Cajé, Deborah Chibiquê, Eraldo Alves, Erickson de Oliveira, Ian Mickiewicz, Jorge Schneider, Juliane Engelhardt, Leandro Vieira, Marina Teixeira, Nelson Mello, Patrícia Lorenzetti, Patrícia Machado, Pedro I. Zacarias, Renata Bronze, Reinaldo Pereira, Simone Bonisch.

VIDEOGRAFISMO

Ricardo Ribeiro. DESENHOS Ellen Boza Santos, Anatisk, Suzete Floriani, Evelyn Giller, Manoela Barreto Brasileiro, Larza, Giovanna Digiovanni.

BALE TEATRO GUAIRA

DIRETORA Carla Betnecke. ASSISTENTE DE DIREÇÃO Gylain Dib. MÃITRES Jair Moraes, Márcia de Castro. ENSAIADORAS Emace Oliveira, Gylain Dib, Márcia de Castro. COORDENAÇÃO Anelae de Oliveira. PIANISTA Vittare Bilinski. OPERADOR DE SOM Luis Farias. OPERADOR DE LUZ Valdevino Gurreiro. MASSAGISTA Nino Lorenzetti. CHEFE DE PALCO Cleverson Cavalheiro. PRODUÇÃO EXECUTIVA Shirley Conceição. ESTAGIÁRIO ADMINISTRATIVO João Batista Barbosa Junior.

BAILARINOS Alessandra Lange, Alex Cajé, André Neri, Cláudio Fontan, Daniel Siqueira, Deborah Chibiquê, Elenora Greca, Fábio Valladao, Ian Mickiewicz, Jorge Schneider, Juliana Rodrigues, Juliane Engelhardt, Leandro Vieira, Luciana Voloski, Mari Paula, Nelson Mello, Nina Monteiro, Pamela Sobral, Patrícia Machado, Pedro Zacarias, Regina Kotaka, Reinaldo Puloco, Renata Bronze, Ricardo Garanhani, Rodrigo Mello, Simone Bonisch, Soraya Felício, Wanderley Lopes. ESTAGIÁRIOS Eraldo Alves, Erickson de Oliveira, Marina Teixeira, Patrícia Lorenzetti, Thyne Fernandes.

RUI MOREIRA

Bailarino, coreógrafo e investigador cultural. Rui Moreira é original de São Paulo e está radicado em Belo Horizonte desde 1984. A carreira deste bailarino e coreógrafo tem início em 1979 e é fortemente marcada por sua participação como intérprete no reconhecido Grupo Corpo, de Mécias Gerald e nas companhias paulistas Cine Negro e Balé da Cidade de São Paulo. Atualmente, dedica-se à companhia Serôá, onde desde 1993 desenvolve criações a partir de pesquisas de linguagens cênicas tendo como mote principal as culturas populares do Brasil. A formação artística de Rui Moreira mescla a formação de dança acadêmica (dança clássica e moderna) com o interesse pelas manifestações populares, trabalhou com significantes elencos e criadores no Brasil e em outros países. Entre as suas principais criações em dança, encontram-se: *Itana e O Cordeiro* para o Cine Negro Cia. de Dança, *De Uma Mulher a Outra* para Cia. Assis, de Lyon - França, *Fim de Iluminação - Cia. de Dança do Amazonas* e várias para Cia. Serôá. Em teatro, *Dois Quartos Mais Menos* - direção André Garavello (infantil), O musical *Fregio Barata* - direção de José Passi Neto. Para o cinema, *Uma Onda no Ar* - Helvécio Rattun e *Amália Fim de Tolo* - Alana Piresnet. Principais premiações e indicações a prêmios: APCA Associação Paulista de Críticos de Arte - (SP) 1988 e 2001 - Melhor Bailarino, CALÉ - (MG) - Melhor Bailarino, BONSUCESSO/AMPARC - (MG) - Coreografia, melhor coreografia e melhor espetáculo, SESC/SATED - (MG) - Responsabilidade Social em Dança, Inba de arte para pesquisa do Instituto Vitar 2005.

JAIME MIRTENBAUM ZEHAMON

Compositor, maestro e concertista. Nasceu em 1953 em La Paz. É brasileiro naturalizado. Radicou-se em Berlim, Alemanha, a convite do Hochschule für Künste (Universidade de Berlim), onde ocupou o cargo de professor docente de 1980 a 1997. Estudou violão clássico com Abel Carlevari (Uruguai), Almosinos (Hungria) e Arner Ilievic (discípulo de Adria Segovia - Israel), composição com Guido Santorsola (Itália), Nicola Flagello (Itália/USA), Vladimir Nokolosky (discípulo de Sostakowich - Cadeônia) e Anor Brendler (Israel), e regência com Carlos Prates (Brasil), Alceu Bocchino (Brasil) e Guido Santorsola (Itália/Uruguai). Frequentou como oitavo ano do Maestro Herbert von Karajan (Alemanha) na Academia Karajan Stiftung (regência). "Autor de inúmeras peças para violão, violino, violoncelo, flauta, oboé, bem como, várias obras para orquestra e balé, destaca-se pelo seu estilo todo particular, lembrando o romantismo. As suas músicas retratam uma linguagem própria, plenamente acessível a todos os ouvidos e sempre agradável" (Comentários da Revista Classic Guitar, Inglaterra). Festejadas são, também, as diversas trilhas sonoras que compõem para filmes longa e curtas metragens. Em maio de 1996, a pedido da Orquestra Sinfônica de Berlim, compôs a música *Orabel*, para violino e orquestra sinfônica, a qual, em sua première, foi-lhe conferido o primeiro prêmio, destinados aos compositores alemães, de melhor composição do ano para orquestras, pelo Institut Paul Wittichash. Regeu a Orquestra Sinfônica de Berlim, em agosto de 2000, a sua própria obra, tornando-se o primeiro regente brasileiro a reger a orquestra executando a sua própria obra.

CLEVERSON CAVALHEIRO

Iniciou seus trabalhos de iluminação e cenografia aos seis anos com o Anelher Coreográfico do Balé Teatro Guaitá. Formado em Design Teatral pela PUCPR em 1990, desenvolveu vários trabalhos de criação e execução cênica, seja no âmbito da direção, seja na cenografia e na iluminação. Como técnico em teatro, realizou diversos projetos de coreografia cênica nos teatros do Paraná, entre eles o projeto Velho Cinema Novo. Entre seus principais trabalhos como cenógrafo e iluminador, destacam-se: *Os Lusitanos* (1992), *Lu Filé Mal Gorda* (1996), *Capitão* (1997), *Senão de uma Noite de Terço* (1998), *O Casa do Quatro Nozes* (1999), *Gueto Certo Deus Certo* (2001), *A Rev. Adornada* (2002), *Ópera Eiva* (2003), *Lu Semê Andava* (2005), *Fato e Feito* (2006), *Leggo* (2007), *Sen Terço e Sem Coração* (2007), *Amalé Mais Por Me Louvar* (2007). No ano de 2005 desenvolveu a iluminação do espetáculo *Diário no Focuz*, e permaneceu em Argentina no projeto Catedrales Culturales do Mercosul. Desde 1997 trabalha como diretor técnico do Centro Cultural Teatro Guaitá.

ALDICE LOPES

Ator, produtor, diretor. Formado em Artes Cênicas, trabalha há mais de vinte anos em produções de teatro, moda e exposições. Entre seus últimos trabalhos, destacam-se: 2ª Sessão de Curitiba Nacional (Curitiba/PR) e *Assinatura Ferenavira* (ONU/Viena/Austria). Trabalha na assessoria de produção do evento *Amazônia Ilustrada* Coleção e *Crystal Fábula*, além de coordenar e produzir todas as exposições realizadas no Centro Cultural Teatro Guaitá. Entre suas criações para figurinos destacam-se: *Ópera Carmen*, espetáculo teatral *Kafka - Escrita É Um Sono Mais Profundo que o Sono*, *Luzes de Mônica e Metrópolises*.

WALDO LEÓN

Fotógrafo e iluminador, nasceu em Montevideu. Na década do 50 a fotografia leva-o até os palcos para realizar reportagens para diferentes publicações. A iluminação de teatro chega-lhe naturalmente ao preparar uma exposição chamada "Uma escena, uma foto", em 1991. Daí em diante a luz do cenário ocupou sua atividade profissional. Realizou criação de iluminação para mais de quinze diretores uruguaios em diferentes gêneros: dança, teatro, performance, tróica, em mais de cinquenta espetáculos. Radicado no Brasil desde 2007, criou iluminação para dezesseis diretores em mais de trinta obras. Em Montevideu recebeu os prêmios Florencio para a cenografia de teatro, em 2001, e múltiplas nomeações na iluminação em 1996, 1997, 2002, 2003, 2004, 2005. Em Curitiba recebeu o Troféu Galha Azul - Prêmio Especial em 2004 pela iluminação e cenário de *Mada Menora* e, em 2007, pela iluminação de *Saída de um Homem Redondo*.

Um homenagem aos 40 anos de existência do Balé Teatro Guaíra, uma nova montagem da *Lenda do Cataratas* volta aos nossos palcos. Nossas bailarinas representam, em uma criação magnífica, uma das obras mais impressionantes da natureza: as Cataratas do Iguaçu.

A equipe do Centro Cultural Teatro Guaíra, competente como sempre, sabe aproveitar todos os recursos cênicos para montar esse espetáculo, com destaque à concepção de pintura e adereços dos figurinos, realizados individualmente por artesãos de nosso local.

A belíssima música do maestro Jaime Zenamon e a coreografia de Rui Moreira, compostas especialmente para o Balé Teatro Guaíra, refletem, de forma festiva, a magia dos povos da floresta, do mundo das campangas, seus deuses e suas crenças. Por intermédio da música e da dança, é possível acompanhar a trajetória dessa linda milícia.

Cabe a parceria irreplaceável da equipe de Ação Educativa do Museu Oscar Niemeyer fazer a interação entre as artes plásticas, o teatro, a música e a dança, gerando uma nova forma de mostrar uma das mais belas cenas paranaenses, por intermédio dos desenhos infantis.

Lenda do Cataratas é a representação dos nossos primeiros habitantes e sua relação com a exuberante geografia do Paraná. Ao imenso quebra d'água são palco de história e encantamento, onde cada um que por lá passa se emociona com a dança das águas e admira sua beleza.

Este é, acima de tudo, um espetáculo que valoriza a tradição e os mitos da nossa gente.

Márisa Vilela
Diretora-Presidente

É com alegria que apresentamos o Balé Teatro Guaíra numa montagem especial para o seu 40º aniversário. Nada melhor para comemorar com o público paranaense do que trazer em alguma das suas raízes um projeto para uma nova obra coreográfica. As Cataratas do Iguaçu, uma das maravilhas do mundo, são um marco turístico e ambiental a ser lembrado em prosa e verso, e também em dança e música. Entre as diversas lendas indígenas, a que conta o surgimento das Cataratas, através do amor de Naagu e Jarobá, é uma das que mais permitem dar asas à imaginação a fim de descobrir uma linguagem cênica e musical criativa.

O repertório da companhia já inclui uma coreografia, assinada por Carlos Trindadeira, em 1987, inspirada na lenda, e com música de Jaime Zenamon. Como o BTG tem se apresentado em inúmeros eventos ambientais, principalmente em Foz do Iguaçu, a escolha recaiu sobre a mesma lenda.

A nova versão coreográfica é de Rui Moreira, coreógrafo que muito tem se voltado para as raízes de nosso povo brasileiro. Jaime Zenamon acabou por criar uma nova partitura, dessa vez especialmente para a dança, partilha do mesmo amor pelo nosso folclore, portanto, também foi perfeita.

Parabéns ao Balé Teatro Guaíra, que atingiu sua maturidade sempre trilhando o caminho da arte feita com amor e com espetáculos de qualidade artística de alto nível. Parabéns aos bailarinos, aos técnicos, aos funcionários e às diretorias do Centro Cultural Teatro Guaíra, que com dedicação colaboraram e colaboram no objetivo principal da companhia: divulgar a dança, sensibilizando e proporcionando lazer, contribuindo assim para o crescimento do indivíduo e de um mundo que, nessa era tecnológica, precisa se voltar mais para o "ser humano".

Sinto-me honrada em continuar a batalha que nutro, com a arte e poder comemorar com todos este aniversário.

(brigada!)

Carla Reinecke
Diretora do Balé Teatro Guaíra

Em minha carreira como coreógrafa, tenho enfrentando desafios maravilhosos, mas este talvez a todos.

No ano em que uma das mais importantes companhias de dança da América Latina completa 40 anos, fui convidado para montar uma nova versão paranaense da peça de seu repertório.

Não se trata de uma criação de Carlos Trindadeira, um dos mais carismáticos e importantes coreógrafos desta companhia. De forma respeitosa, trabalhei com toda a reverência e respeito com a peça que deixou um legado que nos toca ao reler sua obra.

Muitas coisas mudaram nesta versão: a maioria dos bailarinos, a música, a concepção de cenário e figurino, a coreografia, mas a força e a rapidez do Balé Teatro Guaíra em propor e realizar grandes produções que respeitam e formam um público para as artes, continua a mesma. Parabéns ao Balé Teatro Guaíra e fica aqui minha pequena contribuição para esta grande história."

Rui Moreira

GOVERNADOR DO ESTADO DO PARANÁ
Roberto Requião

SECRETÁRIA DE ESTADO DA CULTURA
Vera Maria Haj Mussi Augusto

CENTRO CULTURAL TEATRO GUAIRA

DIRETORA-PRESIDENTE

Marisa Villela

DIRETORA ARTÍSTICA

Lu Rufalco

DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO

Walter Gonçalves

STAFF TÉCNICO

Departamento Técnico de Espaços Cênicos
 Coordenação geral: Cleerson Luis Cavalheiro. Coordenador adjunto: Douglas Bartzel. Auditor: Bento Moutão da Rocha Neto.
 Supervisor técnico: Wilson Mendes Pinheiro. Equipe de iluminação: João Luiz dos Santos, Jackson Zelinha de Oliveira, Diego Bertaso Cruz. Equipe de contra-registro: Marcielo Espanto. Equipe de câmeras: Nêmira Aparecida de Assunção. Equipe de cenotécnicos: Dismar Camilo de Leão, Roberto Teles Antonio Filho, Ricardo Milão de Souza (estagiário). Central técnica - Supervisor técnico: Ineser Salvador. Equipe de cenotécnicos: Altair da Cruz, Carlos Alberto Veiga, Francisco Silveira das Neves. Setor de montagem e vídeo - Supervisor técnico: Paulo Lima. Equipe de montagem: Edilene Pereira da Silva, Luis Carlos Ferreira de Farias, Eliete de Oliveira Ribeiro (estagiária - comunicação e arte). Setor de costura e figurino - Supervisor técnico: Altina Garcia Brito. Equipe de costurinhas: Terézinha de Lourdes Pereira, Raquel Cristina Stange Armas (estagiária - design/moda), Pollyana Caroline da Cruz Rosa (estagiária - comunicação e artes). Setor de contra-registro e grande espaço - Supervisor técnico: Douglas Bartzel. Equipe: Otávio Ribeiro Pagano, Maria Tereza Vieira, Kauê Leandro de Cavalho Soares (estagiário - comunicação e artes).

STAFF ADMINISTRATIVO

Departamento de Auditoria
 Coordenação geral: José Chapella. Assessoria: Maveli Dias, Rosalinda de Oliveira, Roseli Teresinha Gonçalves. Bucharia: Aécio Rodrigues. Diret: Edson Corrêa da Silva, José de Moura Lima Filho. Bilheteria: Arley José de Souza, Cesar Dias Palma, Cláudia Klomanski, Dercy Bonafina Freitas, Nilson dos Santos, Valéria Cristina de Sapeteira. Imagem: Bárbara Cynthia Lourenço (estagiária), Ilá Elói Gomes de Oliveira, Thays Barbara Dias (estagiária).

Assessoria de Comunicação

Cesar Ribeiro Fonseca, Jádite da Luz dos Santos, Andreia Medeiros Viana (estagiária).

Realização

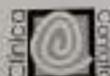


Apoio



Museu Oscar Niemeyer

Apoiadores do Balé Teatro Guaíra



Agradecimentos

Secretaria Municipal de Turismo de Foz de Iguaçu

Aldeia Araçá - Foz de Iguaçu

Ação Educativa do Museu Oscar Niemeyer: Rosemeri Bittencourt Franceschi, Sirlei Espindola, Solange Rosenzweig, Anna Doris Rachwal, Cláudia Bilek, Roberta Costa Avila.

Para mais detalhes de programação ou bilheteria, ligue para 0800 00 10 10, mande um fax para 2009 ou de fax da TVM para 41120. Digite o código 00000.

Adquira o Cartão Verde Guaíra e tenha direito de compra de ingressos.

Compre ingressos pelo site: www.teatroguaia.org.br ou pelo telefone: 3334 7482

FLORESTA AMAZÔNICA UMA ESTRÉIA MUNDIAL



Transformar a Floresta Amazônica em ballet foi um objetivo que Dail Achcar perseguia por muito tempo. Tudo começou quando ficou pela primeira vez a ruína de Vila-Coba para Oscar Mascarenhas. No filme foram encontrados certos traços da pintura que Dail logo quis reproduzir por completo. Ao estudá-la, idealizou uma coreografia para muitos personagens, com um cenário ficando a imaginação: cenas de pássaros, índios, girafas gigantes, grutas, florestas, elefantes, cristais. O primeiro fofocorrerista a Margot Fonteyn — amiga, amiga e madrinha-artista de Dail — que o achou digno de todo elogio.

Mas para poder criar o seu ballet, Dail teve que esperar bastante e vencer inúmeras dificuldades. De direitos autorais sobre a floresta da Floresta Amazônica haviam sido vendidos por 60 anos pela Metro à Warner Brothers. Em vista de suas viagens aos Estados Unidos, Dail tentou conseguir uma autorização da companhia cinematográfica, que já havia permitido a exportação de certos filmes.

Finalmente, no ano passado, negociou-se o período de direitos exclusivos da Warner — que havia se alargado um dia no momento — e Dail pôde começar a pensar na coreografia. Foi ao episódio de Dail e Hilda, Margot Fonteyn comentou que gostaria de interpretar o ballet, vindo especialmente ao Brasil para sua estreia mundial, e que está sendo provavelmente uma de suas últimas chances, já que pensa retirar-se do palco dentro de pouco tempo.

Reunindo uma equipe internacional de primeira grandeza, Dail decidiu fazer da Floresta Amazônica o momento culminante do Festival de Inverno que

terá início no Teatro Municipal, amanhã, dia 6 de agosto.

DEUSA HUMANA

Para o seu ballet, Dail Achcar escolheu um cenário de floresta com todos os elementos que fazem o mistério e a beleza da região amazônica: no meio de uma densa floresta vive uma jovem deusa de sete braços, adorada como deusa por um tributo indígena. Ela própria não sabe que é apenas uma mulher e descebre com surpresa a sua imagem refletida na água, pensando-se cabelos entre o seu véu de cabelos índios, enquanto os pássaros cantam e dançam com as fadas repassando suas histórias. Um dia chega à floresta um jovem desiludido que obteve de Inga a bela deusa. O amor entre ambos terá fim que ela se entrega a sua própria natureza, entregando-se a uma paixão selvagem.

Mas os índios sentem na presença deste estranho um

ameaça à divindade que se protegem. Preparados para uma peregrinação incansável com os ritos exigidos por uma guerra ritual, Amilo ao perigo, o casal vive momentos de tanta exaltação, os índios atacam, incendiando a floresta. As crianças deverão fugir, áncoras, passando que festejam o amor. Nada, porém, será capaz de quebrar a visão da mulher-deusa e do seu apaixonado. De mãos dadas, sobrepassam um deserto de cinzas e destruição, mas tomam um caminho que leva ao rio. A última visão é a do amor vencendo o odio e a guerra, com a sua coreografia arrebatada à terra e sua música radiante, uma mensagem de amor e esperança.

ELENDO

Margot Fonteyn e Dail Achcar, do Royal Ballet, vão dar os principais papéis da Floresta Amazônica. A partir coreográfica



Margot Fonteyn

de ambos está sendo criada em Londres por Sir Frederic Ashton, que prepara as coreografias e os passos para serem integrados à música de corpo de baile feita por Dail Achcar. O maestro Henrique Jacobson, que vai reger a orquestra, está em Londres para os ensaios do primeiro ballet e para explicar a Achcar a maneira que está sendo realizada pelo conjunto.

Devidos a problemas, a Floresta Amazônica não será montada no teatro do ballet brasileiro. Dail tentará então a sua coreografia pessoalmente os primeiros ensaios de uma produção calculada em cinco milhões. Para os ensaios a figurina, foi convidado José Varona, de nacionalidade argentina, considerado atualmente um dos melhores bailarinos do mundo, e tendo a seu crédito trabalhos realizados para a Ópera de Paris e principais teatros norte-americanos. As mudanças de ambiente serão feitas em jogo de luzes e esse equipamento técnico será importado da Europa.

A Floresta Amazônica será também a profissionalização do Ballet do Rio de Janeiro, criado por Dail Achcar na década de 60 e que atingiu a sua maioridade artística depois do sucesso de Quêbra-Vento no ano passado. Para formar o corpo de baile, foi aberto um concurso em abril último e os classificados vão passar a estudar um conjunto de exercícios, com salário de 1.500 cruzeiros mensais. Esse conjunto, formado por 20 movimentos e 18 passos — do Rio, São Paulo, Minas e Buenos Aires — trabalha sob a direção do mestre-ballet Chap Briand. De ensaios durante várias horas por dia — inclusive aos sábados e domingos — o Dail Achcar espera-se na coreografia que considere o trabalho mais importante de sua carreira.

a Fonteyn está amarela, não dá um estalido posto à música de estáta incalculável de um a paz-de-deus da bailarina Irina Asthan, é nos do argenteo de Dail a do maestro Jauri, o canção — tudo se grandiosa de em espetáculo teatral e imortalmente um fóris do ballet clonal.

LA AJ DAVID

Seis planos superpostos compõem o cenário que José Varona criou para Floresta Amazônica, o ballet de Dail Achcar. A natureza é representada na sede do Ballet do Rio de Janeiro e foi fotografada em primeira mão por O GLOBO. Para este cenário de cenário, que procura retratar toda a atmosfera de realidade, a existência de grande floresta: Varona criou uma ilha — o verde — em todas as suas nuances, que vão do verde ao amarelo brilhante. Também em verde são os trajes que serão de cores em complemento do cenário, interpretando indígenas, pássaros, borboletas, deuses e fadas, numa linguagem artística tropical. O cenário mostra, a princípio, uma paisagem típica, tendo ao fundo uma cascata e o brilho do sol. Pássaros voam pelos céus do céu azul primitivo. É ali que começa o romance de mulher-deusa que será dançada por Mar-

Cenário de Varona cria uma lendária Amazônia

got Fonteyn e do gênero (Dail Achcar). Além do cenário, José Varona, o cenário de transição em rio, em gruta, em caverna, segundo a história do ballet que se passa em seis quadros. Para a execução desse altar — feito no teatro Municipal — estão sendo empregados

quatrocentos de agosto e 198, uma colagem de papel e massa. José Varona — que nasceu na Grécia e veio para o Brasil em 1950 — recebeu o prêmio de dança da A. B. de Nova York na próxima semana a fim de estar presente aos ensaios de parte de Floresta Amazônica. Com pouco mais de 40 anos, Varona nasceu na Argentina, onde foi dançarino por Ana Verdoliva na década de 50, quando esta estava no Brasil, atualmente na Rússia. Varona, diretor do Ballet de Universidade de Moscú. Desde então Varona tem feito uma carreira brilhante, com trabalhos para diversas companhias europeias e norte-americanas. Aludendo ao convite de Dail Achcar para criar a Floresta Amazônica, fez detalhado estudo sobre a flora e a fauna do Brasil e desenvolveu cenários de época, antes de entrar a natureza brasileira.

O maestro Henrique Morelenbaum é o regente oficial do Ballet do Rio de Janeiro e também uma espécie de diretor musical, desde que substituiu, apenas três dias antes da estréia, o maestro Nino Sínico, obrigado a viajar repentinamente. "Ele havia assistido a um concerto dirigido por mim, alguns dias antes — conta Morelenbaum — e achou que era a pessoa mais indicada para substituí-lo. Na minha experiência profissional como regente de ballet, se ter nada menos que Margot Fonteyn, que era solista do Ballet do Rio de Janeiro naquela temporada. Logo em seguida a companhia foi convidada a se apresentar em Londres mas, por medida de economia, pensou-se em utilizar um maestro de lá. Foi quando Margot Fonteyn protestou, dizendo que gostaria de dançar sob a regência daquele "young conductor" brasileiro.

— Na sua opinião, maestro, quais as qualidades específicas de um regente de ballet?

R — A questão fundamental é sentir o bailarino, perceber o que ele exige a cada momento. Regente de ballet, fico limitado entre a concepção coreográfica do espetáculo e o chamado momento coreográfico. Num concerto sinfônico, minha interpretação depende apenas do meu estado de espírito. No ballet é essencial, entretanto, conhecer a coreografia e estar familiarizado com os passos da dança, e minha interpretação vai estar diretamente ligada a isso. No mais, é preciso transmitir confiança para que o bailarino se sinta bem empareado.

— Quantas vezes já dirigiu Floresta Amazônica?

R — Esta será a primeira apresentação da obra como ballet, embora já tivesse sido cogitada várias vezes, inclusive com Villa-Lobos ainda vivo. Da partitura do filme o compositor fez um poema sinfônico, para ser apresentado com soprano solista, coro masculino e orquestra sinfônica. Existe uma gravação americana da obra, com Bidu Sayão e regência do próprio Villa. Como peça sinfônica eu já a dirigi cinco vezes, inclusive na reinauguração do Teatro Amazonas, com Maria Lúcia Godoy e a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O momento coreográfico nas mãos de Morelenbaum



Henrique Morelenbaum

— Quais os principais problemas que o ballet Floresta Amazônica envolve para o regente?

R — Embora não esteja situado entre as obras de Villa-Lobos mais conhecidas no exterior a divulgação de nossa música sinfônica é relativamente pequena e decresce na medida em que o aparato necessário é mais complexo: no caso, a exigência de um coral. Floresta Amazônica, na minha opinião, pertence ao grupo de obras em

que o caráter villa-lobiano está mais evidente, onde a brasilidade se cristaliza de forma mais acentuada. A obra de Villa é de difícil execução musical. A interpretação não é fácil porque o regente tem que encontrar um meio-termo entre a exuberância quase selvagem e o que se entende por música erudita, além dos elementos tipicamente populares. E existem problemas técnicos: por exemplo, quando Margot Fonteyn e Maria Lúcia Godoy executam solos simultâneos, interpretam-

do, respectivamente, o corpo e o pensamento da personagem. Tem que encontrar, pois, um traço de união entre as duas interpretações. Além disso, a partitura de Floresta Amazônica vai ser fielmente respeitada (o que não é sempre o caso). Entretanto, nos lugares em que o próprio Villa-Lobos apresentou opções de andamento e duração, nós faremos nossas opções.

— Em que medida você se realiza como regente especializado em ballet?

R — Digamos que seja um espectador de ballet, de que realmente gosto muito. Mas dirijo também óperas e concertos sinfônicos. Na República Dominicana, fiz uma temporada regendo a Orquestra Sinfônica Nacional de lá. Foi convidado para participar da próxima temporada da orquestra, em abril de 78, dirigindo a cantora Alexander Nevsky, da Prokofiev, com a participação do Coro Nacional do país. Na semana passada dirigi a Orquestra Sinfônica de Monte Carlo, em Mônaco. Por outro lado sou convidado da Temporada Internacional de Ópera em Santiago do Chile, dirigindo um dos maiores tenores da atualidade, Carlo Bergonzi, e Mary Costa, soprano do Metropolitan. Há o preconceito de que a música de ballet seja uma submissão. Não acredito nisso. É lógico que não podemos por exemplo comparar a música de Beethoven com a de Adams (autor de Giselle) mas, situada em seu devido lugar, Adams pode atingir níveis de grande dignidade musical. Num espetáculo de ballet a orquestra tanto pode estragar como melhorar o nível do espetáculo. A Orquestra do Teatro Municipal tem demonstrado uma extraordinária capacidade em acompanhar os mais importantes grupos de ballet, como o Ballet do XX Século, de Béjart; o Royal Ballet de Londres; o Ballet de Ópera de Paris; além de demonstrar uma grande versatilidade e capacidade de improvisação, necessárias diante dos prazos reduzidos para ensaiar com esses grupos estrangeiros. Creio que com o Teatro Municipal filiado à Fundação de Teatro do Rio de Janeiro, recém-criada, vão-se criar condições de imprimir ritmos e organizar mais.

MARIA LUCIA GODOY

A emoção da voz traduzida para o campo visual

Na verdade, Maria Lúcia Godói nunca quis ser prima dona. Ao contrário, sua maior preocupação sempre foi com o espetáculo que ela deseja "limpo, bonito e cheio de emoção". Somado a isto, ela confessa estar vivendo momentos de especial felicidade na preparação de *Floresta Amazônica*, de Villa-Lobos, por ver indiretamente realizada sua maior frustração: a de não saber dançar.

"Minha voz vai fazer dobrê no corpo de Margot Fonteyn, flutuando no meio da riqueza da selva amazônica. É uma emoção diferente ver o som que a gente emite ser interpretado fisicamente. Aliás, sempre achei que o ideal é cantar e dançar".

Foi longo, e nem sempre fácil, o caminho percorrido por Maria Lúcia Godói na sua busca pela real interpretação de Villa-Lobos.



Maria Lúcia Godoy

"Quando me propus a cantar Villa-Lobos pela primeira vez senti bastante dificuldade em vencer a partitura. Fascinada, comeci pela mais alta expressão dele — *Bachianas n.º 5* — e alcancei o estado de graça. A voz foi flutuando e acho que foi, mais pelo fascínio sentido pela obra do que pela minha capacidade. Que cheguei a interpretar bem a música de Villa-Lobos".

A presença de Villa-Lobos no programa de suas apresentações, tanto no Brasil como no exterior, é, para Maria Lúcia, fundamental, essencial. Além disto as *"Bachianas n.º 5"*, especialmente, se incorporam ao seu, sempre inovado, repertório.

Recentemente cantou no Festival Internacional de Música de Monte Carlo, sob a regência de Morlembaum.

Considerada pela crítica especializada como uma das maiores intérpretes de Villa-Lobos, Maria Lúcia Godói realizou a primeira audição mundial completa e pública de *Floresta Amazônica* em 1971, no Teatro Municipal. Em janeiro, deste ano, inaugurou o Teatro de Manaus com esta peça e cantou-a mais cinco vezes, só na capital amazônica.

"Para esta apresentação de *Floresta Amazônica*, meu principal trabalho é o de adaptação em função do ballet, já que conheço a obra de outras apresentações. Além disto, há o meu orgulho de estar contribuindo num empreendimento feliz como este e a preocupação de que ele seja limpo, bonito e cheio de emoção".

Acalentando o velho sonho de gravar tanto as *"Bachianas n.º 5"* como *"Floresta Amazônica"*, Maria Lúcia Godói cantará, neste espetáculo, *"Veleiros"*, *"Cair da Tarde"*, *"Canção de Amor"* e *"Melodia Sentimental"*. Todas com letra de Dora Vasconcelos.

"Floresta Amazônica" é vocalmente bem escrita. As quatro canções mostram, com facilidade, uma grande riqueza de imaginação. A descrição da selva amazônica é perfeita e no meio de toda esta riqueza flutua a voz do soprano.

• Obra de plena maturidade, a *Floresta Amazônica* contém imagens musicais que são, ao mesmo tempo, o melhor Villa-Lobos e o mais acessível. A partitura nasceu com destinação cinematográfica. Foi uma encomenda para ilustrar o filme *Great Mansions*, mas a música, superado os problemas que impediram ao compositor de utilizar a obra, nos primeiros anos, ganhou a dignidade concertística e alguns trechos fizeram, também sucesso no repertório das cantoras. *Cair da Tarde*, *Canção de Amor* e *Melodia Sentimental*, por exemplo, chegaram a competir, em popularidade, com as *Bachianas Brasileiras n.º 5* e com as mais famosas Sereias do mestre carioca, no Brasil e no exterior.

A partitura toda, para grande

Oxigênio orquestrado

orquestra, com masculino e voz feminina solista, passou a ser um poema sinfônico de forte poder descritivo e de características nitidamente brasileiras, nas suas contínuas rítmicas e melódicas, que Villa-Lobos, como em toda a sua produção, a partir de 1918, utiliza não como fotógrafo da paisagem nacional, mas como elementos essenciais da sua própria individualidade.

A ambiência amazônica, aliás, a exuberância da vida tropical, os rios caudalosos, a vegetação il-

mitada, é o próprio Villa-Lobos nos pentagramas, a riqueza da sua orquestração, o esplendor tímbrico, a explosão de ritmos e de cores e de entidades melódicas de inesgotável poder sedutor. Alguns desses elementos ganharam o respeito dos mais altos círculos da criação musical do século XX. A orquestração, a cor tímbrica de Villa-Lobos, por exemplo, chegaram a seduzir a técnica e a estética de mestres como Olivier Messiaen, o sumo pontífice da vanguarda parisiense, segundo o próprio compositor francês fez questão de confessar em inúmeras entrevistas.

É o Amazonas, pois, como fonte de oxigênio orquestrado, a espalhar suas riquezas também no Velho Mundo e pelo Século XX a fora (A. H. J.).

JORNAL
GAZETA
MERCANTIL
27/04/00

Dalal Achcar recria A Floresta Amazônica

FOTO: J. L. FERRELL

FOTO: J. L. FERRELL

Alma viva
Continuando a primeira página do Caderno de Rio.

Um dos maiores prazeres de Dalal Achcar na criação atual de *A Floresta Negra* é a presença do maestro Henrique Mineken em seu espetáculo. "Eu cresci como a montagem. Souo compôzido de criação. E obtemos uma surpresa para o público aqui no Rio, que é a participação do rionense da família Maranhão, filho de um baile, fazendo uma homenagem a Vila-Lobos", anuncia a presidente da Fundação Teatro Municipal.

A fim de trazer *A Floresta Amazônica* para os dias atuais, Dalal convenceu o videomaker Marcelo Dantas para realizar um vídeo, que acompanhará a montagem. Um cenário temático e animado, refletindo do premiado Hilda Heblauer. "Aqui, a coreografia é de uma floresta branca, criada por José Bonino, que foi premiado com a Medalha de Ouro na Exposição de Pa-

ri pelo trabalho. Agora atualizamos a coreografia e o cenário também procurando ficar mais moderno", diz ela.

Sua ancestral, o cenário também foi modificado. Ele fala da festa do encontro do Deus com o Homem Branco na floresta, uma história que é apresentada a jovens índios pelo filho do tribo. A Deus se apresenta pelo Homem Branco e os índios, arrebatados pela profanação dela, recorrem a uma. A natureza tenta ganhar a força do amor do casal. "A única coisa que realmente foi a criação. Antes, os índios bo-

natam finge na floresta para matar a Deus e o Homem Branco, incomformados com a união. Acho que, após todos esses anos de luta pela preservação da floresta, o índio não poderia ser tão logo na mão", diz Dalal. "São os exploradores que contam para colher plantas e estudar plantas

exóticas a serem enviados para a Europa. Cria uma forma de não odiar o índio."

Vila-Lobos escreveu a música originalmente para a milha sonora do filme *Green Mansions*, que a Metro Goldwyn Mayer (MGM) de Hollywood escolheu em 1939. A inspiração do espetáculo é do romance inglês de W. Henry Hudson, passado nas selvas da Guiana Inglesa. "Eu me apaixonei pela música quando estava em Londres. Descobri depois que a Fundação Vila-Lobos não possuía a partitura. Comprei os direitos da MGM e ofereci para dona Mirlinda (A-

manda, a mulher de Vila-Lobos)", explica Dalal. Esta é a quinta montagem de peça coreográfica feita por Dalal, que realizou o balé em 1985, para a abertura do I Festival Internacional de Dança do Rio de Janeiro; em 1990, na reencenação do Teatro Amazonas, em Manaus; e, mais tarde, por ocasião do Rio Eco-92. Para fazer a estreia atual, a presidente da Fundação do Teatro Municipal vem ensaiando há seis semanas - segundo ela, o tempo ideal para preparar o corpo de baile, com cerca de 30 bailarinos. No palco estarão grandes nomes da dança como Ana Botelho, Noni Esteves, Norma Firan e Anna Hammer, que se revezam no papel de Deus. A jovem e promissora bailarina Renata Ventura fará outros papéis. "Renata é um dos grandes valores do balé atualmente, mas não é a própria romântica por natureza. Ela faz o passo real da floresta,

uma oca e uma das meninas", explica Dalal. No papel do Homem Branco entram bailarinos como Marcelo Maranhão, Chico Turbó e André Vialão, que estão sendo escolhidos pelo bailarino cubano Lizaro Carillo, "que foi um dos melhores no papel pela qualidade de interpretação aliada à técnica", avalia.

O grupo se divide em vários papéis: entre índios, animais (como macacos, apus, rios e pássaros) e meninas. Para realçar os movimentos dos animais e a técnica modernizada da coreografia, os bailarinos passaram por uma preparação física especial, orientada pelo professor Álvaro Roman, que pesquisou por muitos anos o movimento dos bichos, trazendo uma gramática natural. "Hoje temos uma explosão musical e uma forma de dança mais atual", pensa Dalal.

Serão feitas seis apresentações de balé *A Floresta Amazônica* entre 13 e 21 de maio (reservas pelo tel. 262-3635). Depois, o espetáculo viajará para São Paulo e Porto Alegre.



Uma floresta criada em 1982, por ocasião do Rio Eco

Veja Rio – 08/05/00 – Debora Ghivelder – Coreografia das raízes

BALÉ

Coreografia das raízes

Floresta Amazônica 2000 abre a temporada de dança

DEBORA GHIVELDER

Fim dos anos 50. Em Londres, a coreógrafa Dalal Achcar encanta-se com *Ondine*, balé criado pelo famoso Frederic Ashton para Margot Fonteyn. Lá, também, ouve pela primeira vez *Floresta do Amazonas*, composição de Villa-Lobos para o filme *Green Mansions*. Nascia, assim, a idéia de juntar o talento de Ashton, Margot e Villa-Lobos, só concretizada em 1975 com a criação do balé *Floresta Amazônica*. O espetáculo sobre a paixão da deusa da selva pelo homem branco foi alterado e montado pela



Lienz Chang: astro do Balé de Cuba estreia no Teatro Municipal

última vez durante a conferência Eco 92. No embalo dos 500 anos do Brasil, *Floresta Amazônica 2000* sobe ao palco do Teatro Municipal no sábado (13), abrindo a temporada de dança do local, com os bailarinos, a orquestra e o coro da casa.

A montagem original teve a colabora-

ção de Ashton e estreou com Margot Fonteyn à frente do elenco. Na nova versão, orçada em 550 000 reais, a coreografia ganha a inserção de aventureiros brancos na selva. Uma atração é o solista cubano Lienz Chang, astro do Balé de Cuba, que pisa pela primeira vez no Municipal. Ele não dança na estreia, dia do par Ana Botafogo/Marcelo Misailidis, mas no domingo (14) estará em cena com Áurea Hammer-

veja Rio



Maio 2000

S	T	Q	Q	S	S	D
8	9	10	11	12	13	14

Jornal do Brasil Caderno: B 09/05/00 Heloísa Tolipan Rio de Janeiro página 007 Animais da floresta

0017AB200005090039



CLIPPING E COMUNICACAO DO BRASIL - JORNAL Tel.: (21) 396-6526 RIO DE JANEIRO - RJ
 Veículo.:
 Data.: 09/05/00 Cidade.:
 Caderno.: CADERNO B Colunista.:
 Página.: 007

REGISTRO

■ HELOISA TOLIPAN

Animais da floresta

Um filme de sete minutos com imagens da Amazônia, produzido pelo videomaker **Marcelo Dantas**, vai abrir o balé *Floresta Amazônica 2000*, que estreia sábado, no Teatro Municipal do Rio. O espetáculo, com coreografia de **Dalal Achcar** e música de **Jacques Morelembaum**, homenageia os 500 anos do Descobrimento. Dalal ficou tão encantada com o cenário de **Hélio Eichbauer** que decidiu ampliar o prólogo em que os bailarinos **Renata Versiani**, **Bruno Coelho** e **Karina Dias** (foto) reproduzem movimentos de macacos, onças, sapos e cobras. Os ensaios contaram com a presença do professor **Álvaro Romano** (na foto, ao centro), criador da ginástica natural, que reproduz os movimentos dos animais. Quinze crianças, entre oito e dez anos, alunas da Escola de Dança Maria Olenewa, participam do espetáculo. O filme de Marcelo Dantas será projetado num telão que cobre toda a boca de cena e faz um mix de cenas de bailarinos com imagens de animais.

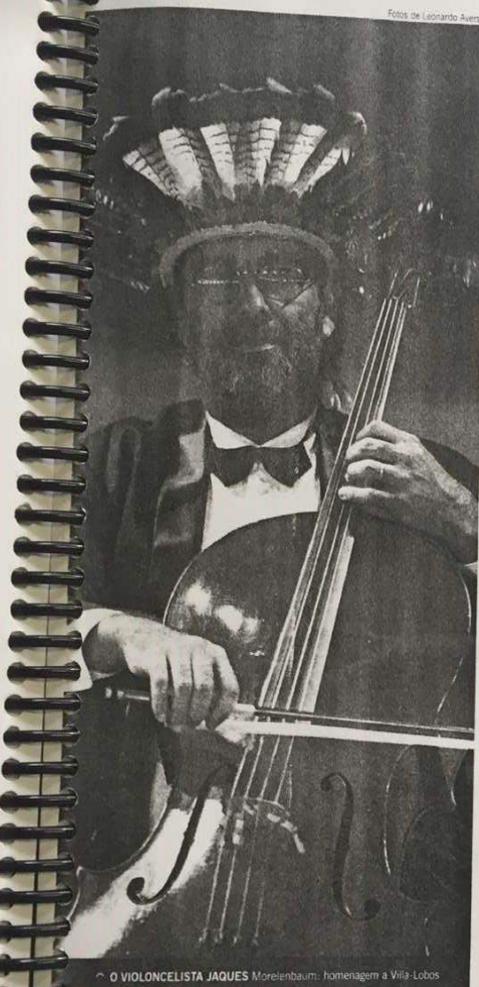


Vânia Laranjeira

Dama do violoncelo

A violoncelista **Nany Devos** (1925-1995) ganhou uma biografia de autoria da poetisa e pesquisadora **Valdinha de Melo Barbosa**. Nascida em Natal, Nany enfrentou o desafio de viver para a música no Brasil mostrando a sua arte em diversas orquestras sinfônicas. O livro *Nany, suite em cinco movimentos para uma violoncelista*, com prefácio de **Isaac Karabtchevsky** e **Alceo Bocchino**, será lançado hoje, às 18h, no Assírio, no Teatro Municipal.

C A P A



Fotos de Leonardo Avena

O VIOLONCELISTA JAQUES Morelenbaum: homenagem a Villa-Lobos

24 • Rio Show

Passos verdes

ADRIANA PAVLOVA

É UMA ESPÉCIE DE "O LAGO DOS CISNES" BRASILEIRO. No palco, em vez de Tchaikovsky, a música não menos retumbante de Heitor Villa-Lobos. Em cena, uma história açucarada repleta de românticos *pas-de-deux*, que tem como cenário o verde da maior selva do mundo, sua fauna, sua flora e seus índios. "Floresta Amazônica", o clássico verde-e-amarelo das sapatilhas com assinatura de Dalal Achcar, está de volta ao Teatro Municipal amanhã, depois de oito anos, para abrir a temporada do balé da casa e comemorar com uma nova versão os 500 anos do Descobrimento. Dalal não fez por menos e deu uma roupagem multimídia à história do Homem Branco que cai de amores pela Deusa da Floresta.

O balé com forte colorido nacional, concebido há exatamente 25 anos por Dalal para homenagear sua mestra Margot Fonteyn e celebrar a música de Villa-Lobos, ganha em sua versão 2000 um punhado de novidades e contexto ecológico. Se antes eram os índios que a certa altura punham fogo na floresta, agora o desastre ambiental é um acidente causado pela ocupação irregular da selva.

— "Floresta" faz dobradinha com a ópera "O guarani" nas comemorações do Municipal pelos 500 anos mas, apesar da força da brasilidade da música de Villa-Lobos, era impossível não aproveitar

a oportunidade para levantar a bandeira da preservação ambiental — diz Dalal. — Damos mais ênfase à ambientação da selva, com novos bichos e um cenário inspirado no dia-a-dia da flora amazônica.

O espetáculo de dois atos começa com uma colagem musical criada por Jaques Morelenbaum — que também fechará todas as récitas tocando violoncelo no palco numa homenagem a Villa-Lobos — enquanto bailarinos especialmente preparados pelo método da ginástica natural surgem no cenário criado por Hélio Eichbauer na pele dos mais variados bi-

chos, como onças, cobras, aves e macacos (que também serão vividos por integrantes da Intrépida Trupe).

Descoberta a floresta, o público é convidado a mergulhar ainda mais no mundo verde. Desce uma tela de filô em frente à boca de cena, e ali é apresentada uma espécie de versão brasileira de "Koyaanisqatsi", documentário *cult* dos anos 80 com imagens costuradas pela música de Philip Glass: um filme com cerca de sete minutos do cineasta Marcelo Dantas, com cenas recolhidas por todo o Brasil, principalmente na Região Amazônica.

— Pincei imagens recolhidas em 350 horas de gravação por todo o país, mostrando a ação do homem na fauna e na flora — diz Marcelo, que também assina a concepção de uma chuva cenográfica, que acontece depois do fogo feito com efeitos especiais criados pelo iluminador Maneco Quingleré.

A floresta não pára.

O GLOBO • Sexta-feira, 12 de maio de 2000

O Globo Rio-Show 12/05/00 página 26 Som romântico de Villa-Lobos

Som romântico de Villa-Lobos

SE A NOVA GERAÇÃO DE CRIADORES DE "Floresta Amazônica" já chega em ritmo multimídia, aqueles que viram as montagens antigas do balé — 1973, 1985 e 1992 — vão perceber que a obra idealizada por Eichbauer ganhou contos mais alegres e ainda mais vida com o desfile de animais ao longo de todo o espetáculo.

— É uma floresta estuberante, sem traços sombrios, repleta de vitórias-regias e ardis, como a obra romântica de Villa-Lobos — diz o cenógrafo.

Um cenário perfeito para receber um balé extremamente romântico do começo ao fim, que tem como eixo quatro personagens de amor do casal de enamorados. Ao som da Orquestra Municipal regida por Henrique Morelenbaum e dos sopranos Laura de Souta e Flávia Fernandes, o Heron Branco surge na bucólica selva e ali se apaixonou pela fada sa cultuada pelos índios.

— São os juazeiros dele que não dão a noção do grande amor — diz Norma Faria, que será uma das deusas. — É um privilégio poder dançar um balé com tanto sentimento nacionalista.



OS BALANINOS ANA Augusto e Helena Moreira se fazem a dança em a selva amena, com as selvas de "Floresta Amazônica"

Enquanto a história de amor se desenrola, no plano de fundo acontecem os rituais indígenas e até conflitos entre colonizadores e o povo da floresta, entzate esse que tem participação de capoeiristas co-

movidados pelo mestre Balano Dalai se inspirou em tribos do Xingu para criar belas coreografias como aquela que reúne 13 bailarinos-índios jurando vingança à deusa.

Os primeiros bailarinos da

casa vão se vestir com o tradicional caraburu Lienz Chang nos papéis principais das deusas. Na estela de estrelas estarão Ana Botelho e Marcelo Morelino. A partir daí, Aerys Hammerl, Betina

Ducanali, Sora Stevens, Norma Faria e Roberta Marques vivem a deusa Chang. André Valadão, Francisco Tinóbi, Manoel Francisco, Paulo Rodrigues e Thiago Soares serão o Heron Branco.

De olho na 'Floresta'

● **BICHOS:** Bailarinos, 15 crianças da Escola de Dança Maria Olesenska e integrantes da Intéligida Trupe abrem a obra como macacos, sapo, cobra, pássaros e onças.

● **FILME:** Logo depois da apresentação dos bichos, será projetado um filme de Marcelo Dantas com imagens de fauna e flora.

● **CAPOEIRISTAS:** Um trio incrementa a luta entre índios e brancos.

● **EFEITOS ESPECIAIS:** A luz assinada por Manoel Quindere cria efeitos de chuva e até o fogo na floresta.

● **LIENZ CHANG:** O bailarino cubano que foi parceiro de Alicia Alonso é a estrela internacional da vez.

● **MORELENBAUNS:** Enquanto o maestro Henrique rege a orquestra, o seu filho, o violoncelista Jaques, assina a música do prólogo e aparece na celebração final.

Obra de despedida

Luiz Paulo Horta

VILLA-LOBOS trabalhou a "Floresta do Amazonas" em seus últimos anos de vida. Estava muito ocupado com a partitura em 1967 e faleceu em novembro de 1959.

Não foi uma obra que surgiu de inspiração autônoma, e sim uma encomenda: ia ser a trilha sonora de um filme de Metro Goldwyn Mayer, "Circus marionetas".

A história deve ter captado a imaginação de Villa-Lobos.

De autoria de um grande escritor inglês — W. H. Hudson — era fala de uma espécie de virgem da floresta, uma dessas figuras mágicas que provaram a imaginação do próprio Villa-Lobos. Além disso, era a oportunidade de resistir a floresta — um dos grandes temas da obra villobiana, desde que, aos 30 anos, ele pôs lado a lado as grandes poesias sulistas que são "Lênçara" e "Amazonas".

Só que o Villa-Lobos de

1957, aos 70 anos, já não tinha a vitalidade de outros tempos e já não estava em fase de renovação da linguagem.

A partitura tem momentos de alta inspiração — como a Modinha que os soprano incluem em seus recitais. Para quem conhece Villa-Lobos, ele lembra obras passadas, períodos muito lembrados (o que não chega a ser um defeito). Será o saber o compositor já estava se despedindo da vida — e isso é emocionante.

O GLOBO • sexta-feira, 12 de maio de 2000

Theatro Municipal comemora 500 anos de Brasil com 'A floresta amazônica'

O mito renovado

Denise Oliveira

A comemoração dos 500 anos de chegada oficial dos portugueses ao país não foi uma festa das mais celebradas. Fora a propaganda camuflada de Rode Globo, os relógios do Bham Denner e a não que não conseguiu chegar ao porto, o que realmente se viu foram protestos de índios e sem-terra mais coerentes com a realidade do país do que a encenação da primeira missa. Mas a data simbólica estimulou pesquisas e criação de trabalhos artísticos, alguns evidentemente criativos, outros meramente oportunistas.

Como importante instituição cultural da cidade, o Theatro Municipal não poderia ficar de fora das festas. Depois de encerrar no final do ano passado sua versão de "O quatro cantos", a coreógrafa e presidente do Theatro Municipal, Dalai Adickar, comemora 500 anos de Brasil com outra reatualização de um antigo sucesso seu, "A floresta amazônica". O monumental espetáculo estreia amanhã, às 21h, e segue em cartaz até dia 21.

"A floresta amazônica" estreou em 1975, como parte da programação do Festival de Inverno. Na época, Magot Fonteyn e David Wall tiveram os papéis principais. A peça de dois atos voltou em cartaz em 1985. Em 1990 foi montada em Manaus e, dois anos depois, chegou a Rio-93. Se chegou pela última vez.

A música é do compositor Heitor Villa-Lobos e trata de forma estilizada temas de cunho nacionalista como os índios, a floresta e os animais. Segundo a coautora do projeto teatro-cinéma o maestro Henrique Marelebasan, que também comandou a música na estreia de 1975. Os sopranos Luiza de Souza e Flávia Firmasões interpretam as canções.

No palco, Ana Bragão, Aenna Hasterli, Bellen Dalcanale, Nora Estroev, Norma Faria e Roberta Moraes são se reser no papel principal feminino. Liem Chang, André Valadão, Francisco Tadeo, Manoel Francisco, Marcelo Mianelli, Paulo Rodrigues e Thiago Soares se dividem dentre os personagens no papel masculino.

Norma Faria, que recebeu o Prêmio Rodolfo de categoria bailarina por sua atuação na temporada de 80 passado, estreia no papel de "Deusa". "Este é um trabalho muito bonito e, com as atualizações, ficou mais interessante. Há mais ênfase na forma e também um trabalho mais inovador do que nos versões anteriores. A música é ótima para ser dançada, é viva, emocionante. Talvez por ser nacional, provoca nos intérpretes mais atenção", explicou. Entre os bailarinos o destaque fica para o convidado, Liem Chang, primeiro bailarino do Ballet Nacional de Cuba e antigo aluno de Alicia Alonso.

Nesta nova montagem, a coreógrafa e a equipe de produção fizeram algumas atualizações. O espetáculo

começa com a exibição de um vídeo de Marcelo Dantas com imagens da floresta. Para tornar mais realista a interpretação que os bailarinos fazem dos bichos, foi chamado o professor de ginástica natural Álvaro Romero. Professor há 20 anos, ele leva seus exercícios para a televisão, o teatro e escolas, mas ainda não havia trabalhado com uma companhia de balé de formação clássica. "Essé é o auge de minha carreira. Foi um privilégio poder trabalhar com um grupo com um potencial tanto o dos bailarinos. Como nós trazemos informações de movimento muito diferenciadas, tive que fazer adaptações e aprendi bastante com a movimentação deles", explicou.

Outra inovação em termos de linguagem corporal é a participação de componentes da Tropic Troupe na abertura do espetáculo. Utilizando recursos cômicos, eles interpretam animais que ficam suspensos em árvores, explodindo em certo plano do palco. Além disso, espectadores vão participar das cenas de luta, junto com os solistas e o corpo de balé. Os cenários renovados são de Hélio Eichmann e a iluminação de Marcelo Quisler. Os figurinos, de Ney Madureira, são complementados com adereços vindos do Museu do Índio.

A FLORESTA AMAZÔNICA - Com o Corpo de Balé do Theatro Municipal. Dias 13, 14, 17, 18, 19, 20 e 21 de maio. Preço de R\$ 40 a R\$ 10.



JORNAL TRIBUNA DA IMPRENSA - BIS
12/5/00

Revista Manchete Caderno: 2509 20/05/00 Loren Falcão Rio de Janeiro página 025 Vivas ao descobrimento



0137AB200006120039

Tel.: (21) 396-6526

Veículo.: MANCHETE - REVISTA
 Data....: 20/05/00
 Caderno.: 2509

Cidade....: RIO DE JANEIRO - RJ
 Colunista.:
 Página....: 025



José Renato

JACQUES MORELENBAUM

Vivas ao descobrimento

■ *Floresta Amazônica*, o clássico verde-e-amarelo das sapatilhas, está de volta ao Municipal para comemorar, com uma nova versão, os 500 anos do Descobrimento do Brasil. Um espetáculo primoroso onde os bailarinos Ana Botafogo, Marcelo Misailidis e o violoncelista Jacques Morelenbaum se juntam para homenagear Heitor Villa-Lobos.

Revista Manchete Caderno: 2509 20/05/00 Loren Falcão Rio de Janeiro página 067

Beleza sobre o protesto

FENIX 10231
CLIPPING E COMUNICAÇÃO LTDA

Tel.: (21) 396-6526

Veículo.: MANCHETE - REVISTA
Data.: 20/05/00
Caderno.: 2509

Cidade.: RIO DE JANEIRO - RJ
Colunista.:
Página.: 067



Balé

Floresta Amazônica 2000

Beleza sobre o protesto

Nova coreografia de Dalal Achcar em balé com música de Villa-Lobos

Há 25 anos, quando criou o balé *A Floresta Amazônica*, Dalal Achcar transmitiu uma atmosfera mágica — a paixão da deusa da floresta pelo homem branco. Em um quarto de século, as coisas mudaram. O balé tomou a estrear, sábado 13, no Teatro Municipal do Rio, mas desta vez o que acontece é uma luta entre os saqueadores da natureza e os índios, indignados pelo romance entre a deusa e o branco profanador. A própria Dalal incluiu esse tom de protesto ecológico à versão Ano 2000 do seu balé. A magia e a beleza, entretanto, não foram embora, graças aos cenários criados por Hélio Eichbauer. A floresta ganha infinitas nuances, com uma profusão de animais e fantásticas cenas com painéis que se sobrepõem. Bela moldura para o essencial: a música maior de Villa-Lobos, sob a batuta de Henrique Morelenbaum. Protesto, sim. Mas deslumbrante. ■

Loren Falcão

Anexo H – Imagens retiradas do Instagram Cia de Ballet Dalal Achcar @ciaballetdalalachcar Montagem de ‘Floresta Amazônica’ 2023 – Theatro da Paz Belém – PA







05 DE AGOSTO | 20H
06 DE AGOSTO | 18H

THEATRO DA PAZ
 PRAÇA DA REPÚBLICA, RUA DA PAZ S/N
 CAMPINA - BELÉM

APRESENTADO POR

 INSTITUTO CULTURAL VALE

PRODUÇÃO REALIZAÇÃO



**ESTAMOS
 CHEGANDO
 BELÉM**



ENTRADA FRANCA

05 E 06 DE AGOSTO

THEATRO DA PAZ

APRESENTADO POR

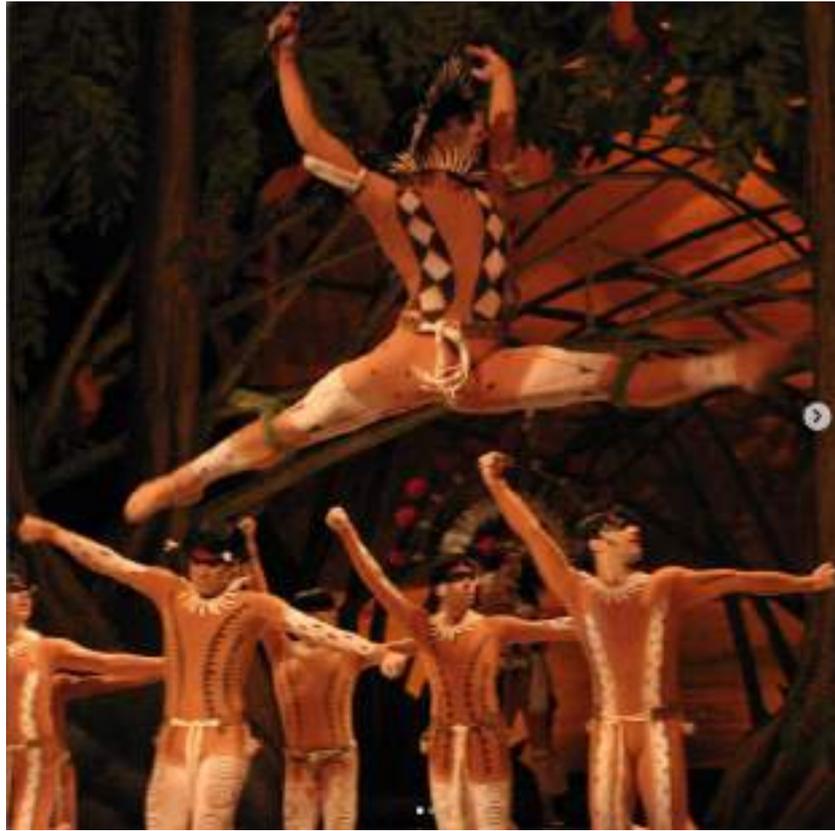
SECRETARIA DE CULTURA INSTITUTO CULTURAL VALE

PRODUÇÃO REALIZAÇÃO

AVENTURA ASSOCIAÇÃO DE BALET DO CENÁRIO DE JERICO MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO FEDERAL BRASIL SAÚDE E RECONSTRUÇÃO

FALTAM 10 DIAS

CIA DE BALET DALAL ACHCAR FLORESTA AMAZÔNICA



BIBLIOTECA DE CULTURA E INSTITUTO CULTURAL VALE APRESENTAM

 CIA DE BALLET
DALAL ACHCAR

MUNICÍPIO DE BELÉM
HEITOR VILLALOBOS
CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA
DALAL ACHCAR

CM

FLORESTA AMAZÔNICA



ACESSIBILIDADE

05 DE AGOSTO | 20H 

06 DE AGOSTO | 16H 

THEATRO DA PAZ
PRAÇA DA REPÚBLICA, RUA DA PAZ S/N
CAMPINA - BELÉM

UM
BALLET
EM DOIS
ATOS

ENTRADA FRANCA

05 E 06 DE AGOSTO

THEATRO DA PAZ

APRESENTADO POR

 INSTITUTO
CULTURAL
VALE

APÓIO INSTITUCIONAL

PRODUÇÃO

REALIZAÇÃO

 GOVERNO DO
PARÁ

 INSTITUTO
CULTURAL
VALE

 INSTITUTO DE
CULTURA E
ARTE

 INSTITUTO DE
CULTURA E
ARTE

 GOVERNO FEDERAL
BRASIL
CULTURA

COMO RETIRAR SEU INGRESSO:

NO DIA DO EVENTO, A PARTIR DAS 09H DA MANHÃ DE CADA SESSÃO, SERÃO DISPONIBILIZADOS 50% DOS INGRESSOS NO SITE [TICKETFÁCIL](#) E OS OUTROS 50% NA BILHETERIA DO THEATRO DA PAZ.

A photograph of a theatrical performance on a stage. Several dancers in traditional Brazilian attire, including feathered headdresses and intricate costumes, are captured in dynamic poses. The background features a large, stylized mural of a forest scene with tall trees and a thatched-roof structure. The lighting is warm and focused on the performers.

