

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado em História

Franciara Sharon Silva do Carmo

GISELLE – O BALLET POR TRÁS DAS CORTINAS

Juiz de Fora

2019

FRANCIARA SHARON SILVA DO CARMO

GISELLE – O BALLET POR TRÁS DAS CORTINAS

Juiz de Fora

2019

FRANCIARA SHARON SILVA DO CARMO

GISELLE – O BALLET POR TRÁS DAS CORTINAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Júnior

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Carmo, Franciara Sharon Silva do .

Giselle - O ballet por trás das Cortinas / Franciara Sharon Silva do Carmo. -- 2019.

172 f.

Orientador: Martinho Alves da Costa Junior

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em História, 2019.

1. Balé. 2. Sociedade Francesa. 3. Sociedade do século XIX. 4. História da Arte. 5. História da Dança. I. Costa Junior, Martinho Alves da , orient. II. Título.

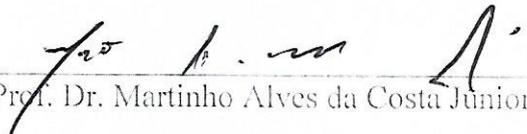
FRANCIARA SHARON SILVA DO CARMO

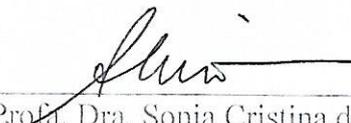
GISELLE - O BALLET POR TRÁS DAS CORTINAS

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de MESTRA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 01/04/2019.

Banca Examinadora


Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior- Orientador


Prof. Dra. Sonia Cristina da Fonseca Machado Lino (UFJF)


Prof. Dra. Valéria dos Santos Guimarães (UNESP)

Agradecimentos

À Deus, por sua constante proteção. Obrigada por toda esta incrível caminhada a qual percorri junto a ti para ter meus sonhos realizados e poder gerar este trabalho.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, e principalmente ao departamento de História e seu excelente corpo docente, o qual me acolheu durante os últimos sete anos, providenciando todo o suporte para uma formação superior de qualidade o qual dedico um profundo e sincero obrigada. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), o qual agradeço por todo o apoio financeiro. Ao meu orientador Martinho Alves da Costa Júnior, agradeço por toda a ajuda e dedicação, obrigada por ter acreditado em meu projeto e ter me ajudado a me tornar uma pesquisadora melhor. À professora Maraliz de Castro Vieira Christo, obrigada por todas as conversas, por ter escutado com carinho e atenção todas as vezes em que eu falava sobre balé e por ter me mostrado o quanto a História da Arte pode ser rica em suas nuances. Aos meus amigos do Laboratório de História da Arte por todo o bom humor e apoio durante essa caminhada ao qual partilhamos. À banca composta por duas professoras incríveis, Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino e Valéria dos Santos Guimarães, obrigada pela paciência a qual junto a leitura criteriosa e contribuições valorosas este trabalho pôde crescer e chegar nesta versão final.

Agradeço ao meu pai, Francisco, que sempre me ensinou que com esforço e trabalho duro é possível alcançar lugares inimagináveis. À minha mãe, Iara, que me ensinou que uma das coisas mais importantes da vida são os sonhos e que não só podemos, mas devemos realizá-los. Ao meu irmão, Alerrandro, que a cada conversa conseguia me distrair dos problemas de pesquisa. Ao meu namorado Rafael, por ter me ajudado e incentivado em todos os momentos, principalmente nos de maiores desânimos e cansaços; obrigada por toda a sua paciência nos momentos os quais o caos parecia reinar, agradeço também à sua família por ter me acolhido tão gentilmente durante todo este tempo. Ao Lancelot, por ter sido meu companheiro em todos os longos dias de estudo. E a toda a minha família, amigos e incentivadores, os quais sem a compreensão e apoio de vocês eu nada seria.

"Tudo canta, tudo dança, afinal aqui é a França"

- Bela e a Fera, Disney (1991)

Resumo:

Este trabalho analisa as críticas referentes ao balé *Giselle* no ano de sua estreia, 1841. O Balé teve seu ápice durante sua época romântica iniciada em 1831, uma das últimas artes a adentrar no movimento, porém este período foi extremamente frutífero. Durante o século XIX a estrutura do balé é modificada e a partir deste período podemos notar sua consolidação no cenário francês, são criadas escolas específicas para o ensino da técnica desta arte. A Ópera investiu em vários balés deste gênero, mas somente em 1841, o que é considerado até hoje a obra prima do balé romântico, *Giselle*, estreou nos palcos. Théophile Gautier, poeta e crítico de arte e dança, inspirou-se em uma passagem da obra *De l'Allemagne* do poeta Heinrich Heine, em que é contada a lenda das Wilis, e escreve para a bailarina, Carlota Grisi, a história do repertório. Dentre os objetivos da pesquisa é interessante destacar que houve uma preocupação em compreender o meio social no qual o balé foi escrito, Paris de meados do século XIX, correlacionando com a história que foi apresentada ao público. Ao investigar as propagandas que se relacionavam ao balé temos um indicativo desta relação balé-sociedade. O ponto chave é a análise da consolidação de *Giselle* no cenário do Balé por meio das críticas, compreendendo sua força e inserção na cultura.

Palavras-chave: História; Arte; Dança; Balé.

Abstract:

This work analyzes the criticism of the ballet *Giselle* in the year of its debut, 1841. Ballet had its apex during its romantic time, begun in 1831, one of the last arts to enter the movement, but this period was extremely fruitful. During the nineteenth century the structure of the ballet is modified and from this period we can see its consolidation in the French scenario, specific schools are created to teach the technique of this art. Opera has invested in several ballets of this kind, but only in 1841, which is considered today a masterpiece of romantic ballet, *Giselle*, debuted on stage. Théophile Gautier, poet and critic of art and dance, was inspired by a passage in the work *De l'Allemagne* by the poet Heinrich Heine, in which is told the legend of the Wilis, and writes for the dancer, Carlota Grisi, the history of the repertoire. Among the objectives of the research is interesting to note that there was a concern to understand the social environment in which the ballet was written, Paris of the mid-nineteenth century, correlating with the story that was presented to the public. When investigating the advertisements that were related to the ballet we have an indicative of this relation balé-society. The key point is the analysis of the consolidation of *Giselle* in the Balé scenario, this repertoire being one of the main works of the romantic ballet.

Keywords: History; Art; Dance; Ballet.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I: Aquecimento para a Apresentação - O Balé na Cultura	16
1.1 – Balé e Cultura entre os séculos XVI e XVIII	16
1.1.1 – As Academias francesas	16
1.1.2 – Técnica e estilo	20
1.1.3 – Moda e Vestuário nos palcos	22
1.2 – O Balé e a Ópera entre os séculos XVIII e XIX	23
1.3 – O Romantismo	30
1.4 – O Balé do século XIX e o Balé Romântico	36
1.4.1 – As Bailarinas no século XIX: dualidade em cena	38
1.4.2 – O Balé Romântico em três momentos	44
Capítulo II: Processo de Criação: <i>Giselle</i> e sua produção.....	52
2.1 – Divulgação da apresentação	77
2.2 – Gautier e sua <i>Giselle</i>	84
Capítulo III: Luz sob o palco: <i>Giselle</i> e suas apresentações	97
3.1 – Primeiras Críticas: <i>Giselle</i> e suas representações	99
3.2 - Comitê de mise-en-scène: como os jornais enxergaram	113
3.3 – <i>Giselle</i> : Anúncio de produtos associados	128
3.4 – <i>Giselle</i> para além dos palcos da <i>Ópera</i>	150
Conclusão	156
Referências	165

Introdução

Este trabalho consiste principalmente em analisar as críticas e propagandas referentes ao balé *Giselle* e perceber a sua interação com a sociedade do período, verificando a importância que o mesmo possuiu no momento de sua estreia em 1841. A ideia para a elaboração deste trabalho surgiu a partir de uma constatação pessoal. Ao fazer um levantamento a respeito do que existe de escritos sobre a História da dança, sobretudo o balé, publicados no Brasil, pudemos verificar a pequena proporção de estudos acadêmicos relacionados a este tema. Assim, um interesse pessoal me conduziu a uma tentativa de contribuir para aumentar as pesquisas na área, fazendo com que se desenvolva cada vez mais interesse e estudos sobre o tema. Por consequência, a escolha para esta pesquisa recaiu em um dos períodos áureos do Balé, a era romântica, a qual é sempre lembrada pela sua obra prima *Giselle*.

O Balé teve seu ápice durante sua época romântica, iniciada em 1831, sendo uma das últimas artes a adentrar no movimento. Apesar disso, este período foi extremamente frutífero. Durante o século XIX, a estrutura do balé é modificada e a partir deste momento podemos notar sua consolidação no cenário francês. Seguiram-se inovações técnicas e uma estruturação organizacional do balé que geraram seu desenvolvimento e uma maior notoriedade, tanto para o público quanto para Ópera, os quais acabaram dedicando ao balé novos olhares. A Ópera investiu em vários balés deste gênero, mas somente em 1841 o que é considerado até hoje a obra prima do balé romântico, *Giselle*, estreou nos palcos. Théophile Gautier, poeta e crítico de arte e dança, inspirou-se principalmente em uma passagem da obra *De l'Allemagne*, do poeta Heinrich Heine, na qual é contada a lenda das Wilis. Então, em conjunto com Vernoy de Saint-Georges, ambos criaram para a bailarina e estrela da Opéra, Carlota Grisi, a história do repertório.

É interessante destacar que uma das lacunas que esse trabalho visa preencher é compreender o meio social no qual o balé foi escrito, Paris de meados do século XIX, correlacionando com a história que foi apresentada ao público. Ao investigar as propagandas que se relacionavam ao balé temos um indicativo desta relação balé-sociedade, que será foco de um dos capítulos da pesquisa. O ponto chave será a análise da consolidação de *Giselle* no cenário do Balé, sendo este repertório uma das principais obras do balé romântico. Para a realização de tais objetivos foi necessário coletar no banco de dados online *Gallica*, da

Biblioteca Nacional da França, jornais, revistas e folhetins que se vinculavam com os objetivos aqui propostos. Logo, foram achados 16 títulos que faziam referência ao balé, os quais totalizam 115 exemplares que serviram como fonte para a pesquisa. Além destes jornais, três outros materiais deste arquivo foram utilizados no trabalho. Além de um libreto de 1841, outras duas obras do autor do balé, Théophile Gautier, aparecem aqui como fontes importantes: *Portraits contemporains* (1874) e *Théâtre: mystère, comédies et ballets* (1872). A etapa subsequente foi a tradução destes arquivos e o estudo das informações que neles contêm. No âmbito bibliográfico, foi criado um sistema de organização de leitura o qual se dividiu em cinco eixos: Teoria; o que se refere à Historiografia da Imprensa; História da Dança; Arte e Cultura do século XIX; Romantismo e Sociedade e Panorama social (literatura, óperas e balés do período). Após a leitura sistematizada, as obras entraram no texto em forma de levantamento bibliográfico e embasamento teórico dos capítulos.

O Capítulo 1, intitulado *Aquecimento para a Apresentação: O Balé na Cultura*, tem por objetivo abordar as questões relativas a História da Arte e da Dança. Desta forma, o capítulo se iniciará trazendo uma contextualização da dança no século XIX, buscando o porquê do mesmo ser considerado tão importante para o seu desenvolvimento, já que apenas através do entendimento das mudanças pelas quais a dança passou até este período conseguimos entender os elementos que foram levados ao palco pelo enredo de *Giselle*. Caberá aqui fazer uma tentativa de compreender o funcionamento e estruturação da Ópera enquanto casa de apresentações de diversas artes, e como estas diferentes artes e artistas se correlacionavam. Em conjunto deste viés da construção de uma arte do Balé independente das outras artes de palco, o mesmo contrai também elementos do romantismo. É interessante trazermos nesta parte um breve levantamento do que o romantismo vem a ser e como isso foi transfigurado em repertórios pelo balé.

A importância deste passo inicial reside justamente em entender os processos pelos quais a dança passou desde o seu estabelecimento na corte francesa, do momento em que foi trazido, até o início do período estudado, tentando compreender como foi a influência do romantismo nestas mudanças e como elas vieram a ser aceitas pelos envolvidos na área da dança do século XIX. Aqui se torna relevante trazer uma revisão do que a bibliografia tem a nos dizer sobre este momento e suas definidas questões, fazendo o confronto de diferentes ideias em diferentes autores para o enriquecimento do tema.

Para questões referentes a dança, trazemos autores como Paul Bourcier, Antonio José Faro, Lenira Rangel, Rosana Langendonck e Roberto Pereira, os quais colaboram na construção do panorama histórico da dança francesa. Na ênfase do romantismo que este

capítulo traz, as bases serão o livro organizado por Jacob Guinsburg, *O Romantismo*, e o prefácio do livro *Cromwell*, de Vitor Hugo. Neste ponto chegamos ao que conhecemos na História da Dança por Balé Romântico. Logo, é feita uma análise do que é considerado balé romântico, suas principais características, suas ramificações e, por conseguinte, os acontecimentos e apresentações que se destacaram na construção deste movimento. Assim, são trazidas as questões fundamentadoras desta arte até o período de 1841, e posteriormente como tais elementos influenciaram a criação do enredo do balé *Giselle*. Neste momento apresentaremos a primeira fonte, o enredo do balé *Giselle* de 1841, de forma a podermos vislumbrar todos estes elementos reunidos na história do balé. A importância de trazer aqui este elemento é que além dele ser uma conexão direta com o próximo capítulo, os leitores terão o primeiro acesso à história do enredo, vendo-a como parte de um importante movimento da História da Dança e da Arte.

No Capítulo 2, *Processo de Criação: Giselle e sua produção*, a intenção é trabalhar questões envoltas no processo de criação do balé, tais quais: quem são as pessoas envolvidas neste processo, sua importância na criação da obra, como foi a interlocução destes indivíduos para a realização do trabalho (as contribuições de cada um). Estas questões conseguimos mapear parcialmente pela bibliografia destes agentes e também principalmente pelas fontes que tecem comentários sobre estes indivíduos. A ideia então foi mesclar estas informações no texto, trazendo também questionamentos para assim produzir novas informações sobre a criação do repertório.

Conseguimos durante a pesquisa mapear nomes importantes nesta questão, tais quais: Heinrich Heine (poeta alemão cuja obra *De l'Allemagne* serviu como inspiração para a criação do libreto), Vitor Hugo (seu poema *Les Fantômes* trouxe a ideia que gerou o ponto chave para a transição do primeiro para o segundo ato), Théophile Gautier (escritor e crítico de arte, foi um dos nomes envolvidos na criação do libreto do balé), Vernoy de Saint-Georges (libretista da *Ópera*, também presente no processo de criação do libreto), Adolphe Adam (músico responsável pela partitura), Jean Coralli e Jules Perrot (coreógrafos), Pierre Cicéri (decorador, criou os cenários) e Carlotta Grisi (bailarina principal). Essas pessoas são as principais envolvidas na criação da obra, logo seus nomes e críticas circularam durante todo o período de pré-estreia e posteriormente. Além da sua participação, na sequência também abordamos como foi o recebimento dos críticos às partes desempenhadas pelos mesmos. É importante destacar que outros nomes, principalmente de bailarinos, além de outros empregados da *Ópera* que participaram da montagem ou da apresentação, são mencionados em eventuais críticas. Assim, conforme os mesmos forem aparecendo abordaremos no texto,

da mesma forma que foi trabalhada com todos os outros envolvidos, trazendo em pé de igualdade as informações daqueles que participaram do balé.

Dando sequência ao trabalho, abordamos as primeiras notas sobre a montagem do balé. Estes anúncios de pré-estreia da obra permeiam entre os meses de abril até as vésperas da apresentação, em junho. Aqui podemos ver como a imprensa via a preparação da obra e principalmente suas expectativas, e por vezes até podemos notar o preconceito que o balé enquanto arte de palco ainda sofria em meio aos jornais. Após constatar alguns atrasos na estreia da apresentação, conseguimos chegar na data de 28 de junho de 1841, enfim a estreia do balé. Neste momento analisamos, antes mesmo da primeira crítica publicada sobre o balé, a primeira publicação que Théophile Gautier faz sobre a sua obra. Praticamente uma semana depois, no dia cinco de julho, Gautier faz um extenso relato sobre a criação e a estreia de Giselle, em forma de carta dedicada ao autor Heinrich Heine. Finalizamos então com esta análise o segundo capítulo.

Na última parte do trabalho, o Capítulo 3 chamado de *Luz sob o palco: Giselle e suas apresentações*, retornamos à questão da estreia do balé. Neste momento analisamos as críticas referentes a primeira apresentação: o que foi apresentado e como os críticos interpretaram esta performance será o cerne da questão. Estas críticas nos fazem ter acesso indireto a apresentação (ao passo que são registros descritivos do que acontecia em cena), e no final trazem a opinião do crítico sobre o que ele viu, sendo assim uma análise de história e de desempenho dos artistas. Logo, aparecem retratados aspectos mais gerais da apresentação, o que nos permite analisar tanto o quesito estético do espetáculo e do enredo narrado, quanto a performance dos envolvidos. Por conseguinte, partimos para outras críticas que chamaremos de críticas de primeiro momento, pois foram publicadas entre os meses de abril e agosto de 1841. Além da data de publicação, estas críticas contêm as primeiras impressões sobre o balé e suas repercussões iniciais.

No capítulo final da dissertação também são debatidas as críticas de segundo momento, as que foram publicadas entre setembro e dezembro de 1841. Este material traz questões pontuais da apresentação que pressupuseram a escrita das críticas. Diante delas tomamos conhecimento se houve alguma mudança na apresentação ou no enredo, e também se houve mudança nos bailarinos que estavam no palco, pois neste momento os jornais que já publicaram uma crítica detalhada sobre o balé trazem para seus leitores uma atualização da apresentação. Neste momento também há os primeiros anúncios de produtos que se inspiraram no balé, e que de alguma forma acabaram levando o nome da obra. Aqui fazemos um levantamento destes itens, sondando não apenas sobre as propagandas em si, mas também

a relevância que o item anunciado tem para a sociedade em que o mesmo está inserido. Neste momento conseguimos constatar inclusive uma discussão em meio aos jornais sobre qual casa litográfica obtinha os direitos de produzir e comercializar produtos oficiais *Giselle*, como os mesmos os designam. Entender essa dinâmica gerou bons frutos para o trabalho, tendo em vista que tivemos um panorama de outros reflexos que o enredo obteve além da apresentação em si. Conseguimos assim mapear a importância que *Giselle* conquistou não apenas nas críticas da mesma, mas também nesse material secundário produzido por outros membros da sociedade, o que também contribuiu como um indicativo para este propósito.

Portanto, este capítulo teve o intuito de fazer um levantamento de questões referentes à sociedade e ao balé *Giselle*, tentando entender o mesmo em seu meio de tal forma que conseguimos ver um diálogo de influências, desde seu processo de criação, perpassando por suas apresentações, até chegarmos ao ponto em que a sociedade começa a fabricar produtos diversos (partituras, libretos, arranjos, penteados, litografias) que levam o nome do balé. Ao mesmo tempo em que trazemos estas noções, conseguimos amarrar as informações apresentadas. Tendo em vista que as questões de influências mútuas são algumas das principais desta pesquisa, temos assim este fio condutor que perpassa toda a dissertação.

Capítulo I: Aquecimento para a Apresentação - O Balé na Cultura

1.1 – Balé e Cultura entre os séculos XVI e XVIII

1.1.1 – As Academias francesas

Apesar do Balé não ter nascido na França, sabemos que ele veio para a mesma em comitiva real. Este estilo de dança é originalmente italiano, advindo das cortes renascentistas do século XV, e a introdução deste estilo de dança nas cortes francesas é datada de 1581, quando Catarina de Médici se casa com Henrique II e traz em sua comitiva real alguns nobres bailarinos para habitar as cortes francesas.¹ Após o casamento, é sistematizado o primeiro balé com grande investimento na construção de cenários, música e alguns versos, o *Ballet Comique de la Reine*, a partir deste outras peças são criadas e apresentadas para a corte. Esse estilo de balé denominado *Balé de corte*, tornou-se popular nas cortes francesas, sendo apresentado em ocasiões especiais para divertimento dos convidados.

Neste primeiro momento do balé francês, os principais bailarinos que participavam das apresentações eram nobres, os quais para o próprio divertimento faziam pequenas participações em peças que geralmente duravam cinco ou seis horas. As apresentações traziam histórias da mitologia grega, cercadas de danças, músicas e poesias. Todavia, no século XVII, um dos maiores investimentos para a dança foi lançado quando Luiz XIV constrói o primeiro centro dedicado à dança, a *Académie Royale de Danse* (1661). Pouco depois em 1669, o rei autorizou a criação da *Académie de l'Opéra*, nome que a mesma possui por pouco tempo, se transformando em *Académie Royale de Musique* em 1672. Essas academias ocupavam uma posição importante na tentativa de centralizar a administração da França e levá-la acima dos outros países no que se refere à produção cultural.²

Com a mudança do *Balé de Corte* para o *Ballet à Entrée*, observa-se uma substituição gradativa do amador pelo profissional, mudança que seria intensificada com o rei Luís XIV.³

¹ Paul Bourcier trabalha essa questão em sua obra *História da Dança no Ocidente*.

² CASTRO, Caroline Konzen. *Métodos do balé clássico*. História e consolidação. Curitiba: Editora CRV, 2015. p. 68.

³ *Ibidem*, p.57.

É interessante esta substituição, pois a longo prazo podemos ver os nobres saindo de cena e indo para as plateias para apenas admirar a apresentação, tendo em vista que a *Académie* não era exclusiva para determinadas classes sociais. Porém, o balé que marcou definitivamente a despedida dos amadores de cena e, muito mais, instaurou o início da participação feminina nos papéis principais, fato que ocorre em 1681 com a produção de *Le Triomphe de l'Amour*.⁴

O grande legado de Luis XIV para a profissionalização da dança viria a ocorrer em 1713, com o estabelecimento formal de uma escola de balé (a atual *Paris Opera Ballet School*), na *Académie Royale de Musique*, a qual ele concedeu o status oficial.⁵A escola da *Académie* foi importante, pois, a partir dela, começou a se fazer estudos sobre a técnica, e assim houve o princípio de uma organização de uma teoria da dança, deixando registros sobre seus princípios. Podemos destacar o nome do estudioso e *maître*⁶ de balé Pierre Beauchamps, que elaborou as cinco posições dos pés e braços do balé. Apesar de suas contribuições para a área serem anteriores a criação da escola, a mesma pôde se aproveitar de seus escritos para com seus alunos. Além disso, a *Académie Royale de Musique* estruturava um sistema de pessoas envolvidas em uma apresentação de dança. Desta forma a escola funcionava para que os interessados em balé pudessem desenvolver uma técnica junto a bailarinos da casa. Estes alunos começavam com papéis menores em corpos de balé e conforme fossem refinando sua técnica poderiam chegar a desenvolver papéis mais importantes, como em solos e até mesmo serem primeiros bailarinos da casa.

Luís XIV via grande vantagem na fundação da Academia da Ópera para celebrar publicamente a grandeza do seu reino e das suas realizações culturais, especialmente para competir com os italianos.⁷ Essa iniciativa do rei alcançou o sucesso esperado, apesar do balé não ter sido desenvolvido em um primeiro momento na França, sua sistematização foi feita no país, por este motivo a língua oficial do balé passou a ser o francês.⁸ Com a formação da escola vemos uma valorização não apenas do balé, como também o ensino da técnica. Neste período, entre os séculos XVI e XVII, podemos ver a construção de uma França civilizada, e o grande incentivo às diversas Artes gera um desenvolvimento das mesmas. Neste terreno fértil que tem seu ápice no reinado de Luís XIV, como amante das artes ele as incentiva a se

⁴ *Ibidem*, p.75.

⁵ *Ibidem*, p.77.

⁶ Originalmente designava a pessoa responsável, na corte ou no teatro pela organização e produção do espetáculo. Muitas vezes é o diretor, coreógrafo e professor.

⁷ CASTRO, Caroline Konzen. *Métodos do balé clássico*. p.72.

⁸ Até nos dias atuais a língua oficial do balé é o francês, o principal aspecto positivo desta questão foi a preservação de um sistema de nomenclatura e descrição dos passos, sendo assim desde o século XIX em qualquer escola de dança do mundo os bailarinos aprendem os mesmos passos, tendo apenas algumas variações nas técnicas de ensino.

desenvolverem ali, investindo parte de seu governo e de seu tempo pessoal para que isso ocorresse. O rei, que se dedicava à dança, participando de várias apresentações de Balé, porém se destaca pela sua participação no *Ballet de la Nuit*, com o personagem de *Le Roi-Soleil, O Rei Sol*, de 1653.

Apesar dos esforços do rei para consolidar suas *Académies*, durante a revolução Francesa suas instituições sofrem, sendo a maioria delas dissolvidas, porém a dissolução da *Académie Royale de Danse* ocorre no início de 1780. Entretanto, a *Académie Royale de Musique* consegue se manter, embora trocando seu nome, questão esta que ocorre diversas vezes na história desta *Académie*, como já vimos anteriormente. Todavia, foi benéfico para a instituição que, apesar dos desafios, conseguiu se manter na história até hoje. Diversas também foram suas salas, sendo os motivos destas mudanças variados, sendo o atual prédio de 1939. Ao todo podemos contabilizar 29 mudanças no nome da instituição e 17 prédios e endereços distintos, ao longo do texto quando necessário iremos distinguir esses dados para melhor desenvolvimento do trabalho.

É muito oportuno trazer em questão o lugar do balé nas apresentações da Ópera. Durante os séculos XVIII e XIX, apesar de ser incrementado em apresentações de ópera, em meados do século XVIII ele começa a ser visto como arte independente. Começam a serem montados apresentações de balé a qual se narrava uma história em cena, *Ballet d'action*, estruturado por Noverre. Desta maneira, a Ópera começa a dedicar dias para serem apresentadas especificamente apresentações de balé. Porém o que realmente reunia um público e gerava críticas seriam as apresentações de Ópera, os balés nelas inseridos por vezes chamavam mais atenção que o balé enquanto gênero independente. A ópera ainda é concebida como uma festa luxuosa a qual a ‘alta sociedade’ gosta de observar, magnificadas, suas aspirações e sonhos.⁹ Nela eram investidas grandes somas de dinheiro, as quais não se demorava em ter retorno. As duas artes neste período comungavam por terem uma estrutura narrativa que em muitas vezes poderia não ser tão realista, porém tinha o objetivo de entreter e incentivar o imaginário daqueles que a viam. As apresentações são, como é de esperar, todas diferentes – elencos distintos, regentes, orquestras, equipes de encenação -, mas a expectativa é de que haja tantas coisas em comum quanto há diferentes.¹⁰

As escolas francesas ensinavam neste momento a técnica rígida, havia uma rigidez nos bailarinos, que executavam a técnica de forma mais pura, repetindo mecanicamente o que

⁹Ibidem. p.160.

¹⁰ ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.56

seus mestres lhes ensinavam. Logo, dançavam de forma mais limpa, sem expressividade ou emoção. Este quadro irá por sua vez se modificar na segunda década do século XIX. A escola do *Théâtre de l'Opéra*¹¹ formava diversos artistas, muitos dos quais acabavam mudando-se da capital para ensinar a dança, e sobretudo a técnica francesa, em diversos locais. Paul Bourcier trabalha essa ideia em sua obra *História da Dança no Ocidente*, a partir da luz do balé romântico do século XIX, o qual levantaremos neste capítulo mais adiante. Porém cabe observar que essa questão se refere ao século XVIII e início do século XIX também, pois a França possui neste momento a mais antiga e importante organização de ensino de balé na Europa, logo estes bailarinos formados que não vão trabalhar na capital acabam indo para as províncias ou para o estrangeiro para trabalharem como *maîtres* de balé. Podemos utilizar como um exemplo o italiano Carlo Blasis, formado na escola francesa, o qual retorna para a Itália para ser *maître* de balé, e acaba sendo diretor artístico do *La Scala Theatre Ballet School*¹². Noverre também é um desses casos, o mesmo se forma na escola francesa e em determinados períodos de sua carreira trabalhou em Stuttgart (Alemanha) e em Londres.

Em suma podemos observar aqui não apenas os nomes de personagens importantes na História do Balé, mas em primeiro lugar como o seu esforço pessoal e seu empenho para defender seus ideais os levaram a investir na criação de eixos e o seu desenvolvimento. Logo chegamos à segunda questão, podemos observar a relevância de uma estrutura de ensino que contribui ao motivar bailarinos e idealizadores. As *Académies* francesas fomentavam as artes ao serem espaços não só de estudo, mas de exposição, apresentação. Incentivavam o artista ao colocá-lo em frente ao público, ao mesmo tempo em que incentivavam o público a consumir arte, não apenas como forma de afirmar o seu status, mas também para deleite do mesmo. Aqui podemos ver a melhor forma de divulgação de uma apresentação quando o público sente ao ver a arte, o que por consequência gerava tema em conversas sociais pelo bom ou pelo mau comentário, chamando atenção e assim gerando interesse.

Ao mesmo tempo, a arte, principalmente no caso da dança, deveria se reinventar, gerando debates que contribuíssem para excluir velhos preceitos, e levassem a sua evolução, principalmente quando balé é apresentado independente das apresentações de ópera em meados do século XIX. Por outro lado, enquanto instituições de ensino, elas organizavam sistemas, colocavam em vigor técnicas, acabavam sendo um motivador que fazia com que este tipo de arte pudesse crescer e se estabelecer. Isso não apenas em seu centro urbano, mas

¹¹ Um dos nomes que a Opéra possuiu após a Revolução, datamos este à 1802.

¹² Renomado teatro italiano situado em Milão fundado em 1813.

também em seus arredores. Podemos ter certeza em um ponto, a Academia foi a principal impulsionadora do balé desde a sua criação até o final dos oitocentos.

Após a Revolução de Julho, a situação da administração do então *Théâtre de l'Opéra*¹³ muda para um regime de concessão contratual, ou seja, sua administração passa a ser privatizada.¹⁴ Os vencedores dos contratos cada vez mais deveriam conhecer seu público para fazer o investimento que lhe seria correto. Em seguida o teatro retorna com seu nome anterior, *Académie Royale de Musique*, este que ficará estabelecido entre o período de 1830-1848, deste modo trabalharemos a partir daqui com essa designação, a qual abrange o período em que nos debruçaremos ao analisar *Giselle* em seus primeiros momentos, podendo mudar o nome o qual o teatro é tratado apenas se alguma das fontes assim o fizer. Destacamos também que é neste período que ocorre no teatro a empreendedorismo franqueado com subvenção estadual do Teatro.

1.1.2 – Técnica e estilo

Na segunda metade do século XVIII começamos a ver teóricos questionando o lugar do balé e sua forma de apresentação. Primeiramente é importante destacar o papel de Jean-Georges Noverre, que publica em 1760 *Lettres sur la danse*, a primeira grande obra de contestação sobre o balé de sua contemporaneidade. Ele não apenas apresentava os problemas, mas apontava soluções para os mesmos, sendo o primeiro coreógrafo a destacar a importância da *pantomima*¹⁵ na apresentação de dança. Para o autor a dança deveria narrar os acontecimentos. Para isso o bailarino deveria usar gestos para enriquecer a apresentação. Igualmente, Noverre contesta o uso das máscaras e perucas nas cenas, por restringir o movimento e esconder as expressões faciais dos bailarinos. A partir dessa época a História do balé registra um processo constante, com descobrimentos técnicos e artísticos que darão impulso à arte recém-nascida.¹⁶

¹³ Nomeação que durou apenas seis dias, período no qual ocorreu essa mudança na administração, por isso o enfoque.

¹⁴ A obra *A gênese da sociedade de espetáculo* de Christophe Charle, traz esse tema de direção e administração dos teatros franceses.

¹⁵ Termo que indica uma ação expressa unicamente através dos gestos.

¹⁶ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. p.41.

Neste momento, o que conhecemos como as escolas ou métodos começaram a se distinguir. Enquanto os franceses mantiveram seu estilo dentro de uma inspiração sempre consistente, fluida e menos virtuosística, os italianos desenvolveram uma forma de dança mais atlética e vigorosa, na qual a força técnica tinha preponderância sobre a emoção.¹⁷ Logo após grandes debates teóricos, vemos como reflexo a mudança em determinadas áreas de ensino, momento em que houve a divisão do ensino em duas linhas, cada país puxando para si o que o mesmo considerava mais virtuoso, o que o público mais aclamava. Surgem estas duas escolas, ainda hoje distintas. Na dança, a técnica serve para que o dançarino ou o bailarino alcance resultados específicos.¹⁸

Todavia, no início no século XIX há uma virada na técnica francesa.

Entre 1810 e 1830, apesar da fixidez oficial, a técnica da dança evolui lenta, mas profundamente. Mais que façanha mecânica denunciada por Noverre, pouco a pouco começava-se buscar a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos, por exemplo, no porte de braços.¹⁹

Carlo Blasis foi o maître e teórico mais importante deste momento, o mesmo frisava com seus alunos a importância de se conhecer a técnica, sabendo o nome dos passos e sua execução correta, ao mesmo tempo em que seus movimentos fossem harmoniosos, leves e fluidos. Para isso ele cria um novo movimento para a época que seria a síntese de seus estudos, o *arabesque*.²⁰ Blasis escreveu o *Tratado sobre a arte da dança*, no qual resumiu e codificou o que se conhecia até então sobre essa arte. Acrescentou à estética de Noverre um modo mais elaborado de executar passos, com grande habilidade técnica.²¹ Suas contribuições para a teoria e técnica da dança foram as obras: *Tratado elementar teórico e pratico da arte da dança* (1820), *Código de Terpsicore* (1828), *Manual completo de dança* (1830), *Notas sobre dança* (1840).

A despeito de no final do século XVIII não haver grandes evoluções no quesito da dança na França, logo no início do século XIX essa perspectiva muda, podemos notar avanços significativos na técnica e no ensino da dança como já foi apresentado aqui. A soma de todos

¹⁷ Ibidem, p.41.

¹⁸ RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. *Pequena viagem pelo mundo da dança*. São Paulo: Moderna, 2006. p.25.

¹⁹ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p.201.

²⁰ É uma das posições fundamentais do balé, o corpo de perfil se estende em ângulos e linhas retilíneas e harmônicas, atualmente existe diversas variações de acordo com as escolas.

²¹ RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. *Pequena viagem pelo mundo da dança*. p.24.

esses fatores faz com que a dança, nas primeiras décadas do século XIX, ganhe um apoio popular sem precedentes, e venha a se colocar entre as artes mais apreciadas.²²

Na época, fronteiras políticas não tinham grande influência sobre a vida artística. Os artistas iam em busca de fama e fortuna onde essas lhes acenassem, contratados por governos ou nobres endinheirados que mantinham teatros à sua custa. Essa mistura internacional não apenas ajudou a espalhar a arte da dança. O espírito de andarilho contribuiu para uma permanente troca de ideias e experiências, principalmente quanto às novidades técnicas que se iam apresentando e que, aprendidas por todos, se disseminavam por todo o mundo do balé.²³

Não apenas através de investimentos dos nobres do século XVIII, mas os artistas também viajavam em busca de aprendizado e novas oportunidades. Do mesmo modo, com eles se difundiam as novas ideias, contribuindo para a propagação do balé enquanto arte e elevando assim a sua importância neste cenário. Em um primeiro momento estas novas ideias podiam chocar a sociedade, e algumas artistas poderiam bater de frente com isso, mas, em longo prazo, os envolvidos diretamente com a apresentação viam o benefício da questão e a sociedade apoiava após notar a melhoria estética causada por tal inovação. Neste momento a circulação de ideias e apresentações diferentes é relativamente grande, todavia as que conseguiram se manter, apesar das forças contrárias, conquistaram um sucesso a longo prazo ainda maior que em seu imediato.

1.1.3 – Moda e Vestuário nos palcos

Durante o século XVII e até a primeira metade do século XVIII, as apresentações de balé estavam geralmente restritas a serem apresentadas em conjunto com apresentações de Ópera, a então conhecida *Ópera balé*. A temática da *ópera balé* apela ainda bastante para a mitologia, mas é uma mitologia em escala humana: os deuses têm aventuras semelhantes às dos mortais, na maioria das vezes amorosas.²⁴ As apresentações de Ópera sempre foram luxuosas, algo que causasse encanto aos espectadores, os fizessem olhar admirados cada

²²Ibidem,p.54.

²³ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p. 50.

²⁴ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2ªEd. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.159.

detalhe levado ao palco. Os balés apresentados neste meio não podiam ser diferentes, bailarinos vestindo roupas pesadas e inflexíveis da corte, trajando enormes perucas e máscaras, em uma dança que tentava se sobressair a tantos acessórios. Em suma os trajes cotidianos eram ornamentados e levados aos palcos.

É importante destacar a criação de Maillot, podendo ser considerada a mais importante da História do vestuário artístico.

A batalha entre as pesadas saias e a liberdade muscular continuou até a Revolução Francesa, quando Maillot, modista da Ópera francesa, inventou a malha, que daria maior liberdade de movimentos a todos os artistas. A malha ganhou o beneplácito do papa, que aceitou seu uso nos teatros sob sua jurisdição, só insistindo em que elas fossem azuis para não sugerirem a perigosa cor da carne.²⁵

Marie Anne Camargo causou impacto em um período um pouco anterior, ao ser a primeira bailarina a entrar no palco com as saias encurtadas, essas que antes encobriam os pés, agora tiveram suas bainhas subidas até um pouco acima do tornozelo, para que a plateia pudesse ver melhor os movimentos. Ao mesmo tempo em que tirou os saltos dos sapatos de balé, cabe aqui observar estes eram os mesmos usados no cotidiano, para que pudesse executar melhor os saltos. Podemos notar como estas ideias se complementavam, tendo em vista, que ao tirarmos os excessos que tanto restringiam os bailarinos, a técnica começa a ser a peça chave das apresentações.

1.2 – O Balé e a Ópera entre os séculos XVIII e XIX

No início do século XIX, temos dois cenários possíveis para que o balé fosse levado aos palcos. O primeiro, já aqui mencionado, é em meio as óperas. Neste momento as apresentações da Ópera começam a ter uma estrutura diferente do que era feito no século anterior. Vemos desenvolver a *Grand Opéra* e o princípio dos marcantes balés franceses do século XIX.

Os anos intermediários do século XIX em Paris foram extraordinários, criando um microclima operístico que nunca havia ocorrido antes, e isso propiciou o surgimento da grand opéra, permitindo por

²⁵ Ibidem, p.40.

subsídios estatais sem precedentes segundo os padrões do século XIX. O directeur-entrepreneur de teatro no final da década de 1830 e na de 1840 recebia em regra 600 mil francos por ano, além de poder fazer livre uso do teatro.²⁶

Na primeira década do XIX, podemos averiguar um novo grande desenvolvimento das artes. Aqui, além da teoria se estabelecer, se começa novamente a investir muito em arte. Todo esse dinheiro era carregado para criar um evento operístico internacional, cujo esplendor cênico, vocal e orquestral era sem precedentes. Tanto que a complexidade que havia por trás das cenas tornou-se notória.²⁷ A *Grand Opéra* surge então durante o período datado entre o fim da década de 1820 até o final de 1860²⁸, alguns quesitos são levados em consideração ao se designar uma obra neste gênero. Por exemplo: deveria ser em francês, sendo produzida em sua maioria pela primeira vez em Paris; ser em grande escala, em todos os sentidos possíveis, como vimos, algo de grande investimento, ornamentações, conter as grandes estrelas do período, uma história épica e uma duração relativamente grande, tendo quatro ou cinco atos.

Tendo em vista que era necessário chamar a atenção do público com a exuberância da apresentação, este gênero muito se beneficia dos jornais para a divulgação das apresentações. Com o crescimento da imprensa na qual havia espaços específicos para a arte, colunas de crítica, divulgação de apresentações, comentários de bastidores, estes espetáculos visuais e sonoros passavam a ser narrados, o que gerava curiosidade dos leitores e os chamavam para a Ópera.

A *grand opéra* francesa foi famosa por sua atração pelos momentos visuais icônicos, imagens ou quadros cênicos congelados que, captados em litografias e amplamente distribuídos por meio da mídia impressa de Paris, podiam representar ou evocar o som maciço lento, o tempo sonoro que envolvia a cena em sua apresentação em tempo real.²⁹

A imprensa deste período, com diferentes formas de se abordar uma apresentação, foi crucial para as casas de espetáculos, podendo influenciar positiva ou negativamente o público. No entanto, isso não importava, afinal em ambos os casos ela trazia seus leitores repetidas vezes para as apresentações, sendo esta forma uma das principais divulgadoras de arte mesmo que involuntariamente.

²⁶ ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.306.

²⁷ Ibidem, p.307.

²⁸ Essa estimativa temporal é trabalhada por Albate e Parker em sua obra *Uma História da Ópera*.

²⁹ ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p 313.

Naturalmente, essa ideia de agradar o público viria a se refletir nas apresentações. Era necessário quebrar algumas correntes de encenação que visavam entreter aos nobres, pois se o público modificou, o que se era exibido também haveria de se renovar.

Ponto-chave para esses desenvolvimentos cênicos foi a idéia de que a burguesia em expansão em Paris, esse novo público que lotava o Opéra, precisava de uma nova e mais sofisticada forma de apresentação teatral, na qual os antigos e improvisados clichês históricos não seriam mais aceitáveis.³⁰

Desta forma, o enredo da história pode ser situado tanto na Idade Média, em sua maioria, quanto em um período posterior. Era importante para o teatro que seu diretor ouvisse o público e soubesse o que ele ansiava ver nos palcos, para assim gerar uma boa bilheteria. Durante o século XIX há uma renovação em toda a forma de conceber uma apresentação. Uma crucial mudança foi a formação de um comitê de encenação no *Opéra*, o chamado *Comité de mise-en-scène*, do qual participavam os encarregados de pintar os cenários, os responsáveis pelos acessórios e a direção geral da cena.³¹ Esse comitê começa a se sobressair cada vez mais quando passa a ser necessário transportar para o palco o ambiente em que a história se passa, tentando dar a maior veracidade possível. Isso tornou manifesta uma recém-estabelecida seriedade no que tange às práticas da encenação; quando combinadas com elaborados quadros cênicos e com maquinaria, essas práticas fizeram de Paris o centro de tudo que é visual, no que concerne à ópera.³² Os atos das apresentações são variados e cada um, por via de regra, passa a ser em uma localização distinta. Logo se é investido na criação visual, com o intuito de deixar a plateia estupefata a cada novo ato.

O público foi um dos maiores motivadores destes investimentos, sendo a Ópera um local para a socialização e indispensavelmente sendo ainda um local de demonstração de status social.

Ver e ser visto, exhibir status social num palco público, era crucialmente importante nas aspirações desse público. Não é de admirar que uma das características centrais desse novo e amplo espaço público do Opéra fosse a presença de grandes espelhos, nos quais, o público podia ver a si mesmo e aos outros refletidos em todo o seu refinamento.³³

³⁰ Ibidem, p.310.

³¹ Ibidem, p.310.

³² Ibidem, p.310.

³³ Ibidem, p.315.

Desta forma, o ambiente do prédio do teatro também contribuía para esse ideal. Neste momento o teatro está localizado na *Rue Le Peletier*, motivo pelo qual acabou sendo denominada como *Salle Le Peletier*.³⁴ A sala foi encomenda pelo rei Luís XVIII ao arquiteto François Debret e foi sede da *Ópera* durante os anos de 1821-1873, com a ideia de que fosse um edifício temporário. Foi assim construído em madeira e gesso, mas a locação apenas foi modificada quando a sala pegou fogo. As grandes inovações do século XIX foram apresentadas neste palco, juntamente com as notáveis primeiras apresentações de obras primas do período, sendo elas 31 óperas e 13 balés³⁵, as quais seus compositores atingiram o auge naquele palco. Hoje podemos conferir como era a ambientação do teatro através da descrição de jornais e obras literárias ou nas retratações das pinturas e litografias da época.

Era investido muito nos espetáculos, pois se os mesmos fossem bem-sucedidos o lucro era dobrado e, assim, eram repetidos em diversas temporadas. Porém, se a apresentação se tornasse uma cacofonia, levava o diretor em questão à falência. Durante o século XIX vemos diversas trocas de diretores, alguns formando companhias para dividir investimentos e lucros. Neste caso o diretor tentava ficar tempo o suficiente para que pudesse gerar algum lucro do empreendimento, mas muitos deles saíam ao fazer investimentos em obras que não geravam nenhum tipo de retorno, apenas prejuízos. Na maioria dos casos quando um diretor ficava durante um período maior administrando a casa, podemos ver o nome dele ligado a um novo diretor, que muitas vezes era o próximo a assumir. Neste momento se sobressai Lois-Desiré Véron, que além de ser fundador da revista literária *Revue de Paris* (1829), também consegue o contrato do teatro entre os anos de 1831-1835. Ele fez grandes investimentos no gênero de ópera, reunindo no teatro grandes nomes do momento e ficou bastante conhecido por conhecer as inclinações do público, apesar de conhecer pouco sobre música. Sob sua direção o teatro apresentou obras que foram muito bem recebidas, conseguindo assim se retirar da direção com um lucro substancial.

Para termos uma apresentação de sucesso era necessário que a tríade Diretor-Autor-Compositor estivesse em parcial harmonia. Esses três membros nem sempre estavam em consonância, e muitos destes problemas são retratados na imprensa do período.

³⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado a Salle Le Peletier.

³⁵Dentre as obras apresenta pela primeira vez nesta sala podemos destacar as óperas: *Moïse et Pharaon* (1827) – Gioacchino Rossini, *La muette de Portici* (1828) – Daniel Auber, *Le comte Ory* (1828) – Gioacchino Rossini, *Guillaume Tell* (1829) – Gioacchino Rossini, *Robert le diable* (1831) – Giacomo Meyerbeer, *La Juive* (1835) – Fromental Halévy, *Les Huguenots* (1836) – Giacomo Meyerbeer, *La favorite* (1840) – Gaetano Donizetti, *Le prophète* (1849) – Giacomo Meyerbeer, *La reine de Saba* (1862) – Charles Gounod.

E os balés: *La fille mal gardée* (1828), *La Sylphide* (1832), *La fille du Danube* (1836), *Le diable amoureux* (1840), *Giselle* (1841), *La Péri* (1843), *Paquita* (1846), *Le corsaire* (1856), *Le papillon* (1860), *Coppélia* (1870).

Esses diretores constituem as novas instâncias invisíveis de triagem e encaminhamento das obras antes que elas tenham acesso à publicidade ou à publicação. Intermediários entre autores e público, escolhem também os atores e atrizes que atuarão nas peças e decidirão o futuro social de todos.³⁶

O diretor era mediador, por vezes podando ideias, adaptando-as para que pudessem transcorrer no teatro. No entanto, algumas vezes essa tríade conseguia funcionar estando em harmonia ou não, conseguindo chamar a atenção do público. Para os autores, este mercado que o teatro oferecia poderia ser benéfico, pois poderia complementar o orçamento de suas finanças, ao mesmo tempo em que a publicidade envolvida com a peça chamaria a atenção para o próprio, aproveitando assim os bons mares do teatro. Os autores pretendiam, assim, aproveitar a vigorosa expansão das salas parisienses na década de 1820: as receitas dessas salas passam de 520 mil francos em 1817 para 701 mil em 1829.³⁷ Isto não significa que os autores, mesmo que mais conhecidos, tivessem muita liberdade em suas criações, primeiro devido a censura que as determinadas peças sofriam antes de serem liberadas para os ensaios, e em segundo lugar alguns diretores insistiam que algumas obras fossem trabalhadas em conjunto com libretistas da casa. Esse aspecto era ligeiramente controverso, pois quando o próprio diretor não fazia as alterações necessárias, ele designava alguém que conhecesse o gosto do público para executar tal fato. Não devemos, por sua vez, conceber a ideia de que o libretista era um vilão. Ele é um instrumento importante, pois sabe como traduzir as peças do papel para os palcos tendo em vista que determinados trechos eram impossíveis de traduzir em cena ou, por outro lado, poderiam também entediar a plateia.

O terceiro e não menos importante membro da tríade tinha o papel de compor toda a trama através da música. Traduzir todo um enredo em música não era um papel fácil, ainda tendo de fazer adaptações de acordo com o gosto do diretor, do autor, da pessoa designada ao papel. Esta parte podia demorar semanas ou meses, de acordo com as exigências da casa.

Além disso, todo aspirante a compositor de ópera sonhava receber uma incumbência do Opéra, encomendando-lhe todos aqueles pródigos números musicais e recursos cênicos, sem falar das elevadas remunerações e direitos autorais que um sucesso parisiense lhe traria.³⁸

A remuneração para compositores da *Opéra* era uma das melhores da Europa, mas a extravagância das apresentações também chamava a atenção. A criação de uma peça poderia

³⁶ CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.59-60.

³⁷ Ibidem, p.137-138.

³⁸ ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.325.

tomar asas e criar vida, assim como os palcos do teatro lhes abriam a porta para qualquer palco do mundo, tendo em vista que ter uma peça apresentada neste palco era o selo de qualidade da sociedade de espetáculo³⁹. Apesar da possibilidade de ir para outros palcos os compositores permaneciam ali deixando apenas suas peças serem exportadas, e tentavam prolongar sua estadia ao máximo, vivendo naquele palco o auge de suas carreiras.

A *grand opéra* e a *Ópera*, enquanto casas de espetáculos, eram virtuosas e possuíam um imenso maquinário e funcionários para controlá-lo, cada inovação feita por elas era transbordada para o palco seguinte. Na questão de composição de funcionários que participavam diretamente das apresentações, a *Ópera* não deixava a desejar. Os oitenta membros do coro, oitenta elementos da orquestra e trinta dançarinos do balé também eram um esquadro permanente, apesar de os mais desqualificados receberem uma ninharia.⁴⁰ Esse pessoal era dividido entre as diversas peças de ópera, teatro e balé que ocorriam simultaneamente, podendo assim se apresentar em um balé na segunda-feira e em uma ópera na mesma semana. Este fato ocorria geralmente com os bailarinos da casa, e as bailarinas principais não fugiam disto. Além da possibilidade de estarem em apresentação em uma peça e já em ensaio para a subsequente, o que gerava por vezes atrasos nos ensaios e estreias, por outro lado também não era impedimento para que a peça já em seus retoques finais fosse cancelada. Os funcionários do teatro deveriam morar no entorno do mesmo e deviam estar sempre preparados caso houvesse necessidade de entrarem em cena.

No que podemos averiguar sobre a apresentação de balé na *grand opéra*, temos algumas observações importantes que devemos levantar. Em primeiro lugar o balé tinha uma duração relativa, e sobretudo seu lugar na apresentação era determinado por via de regra, tendo em vista que para se fazer sucesso deveria ser apresentado no início do segundo ato. Era comum que grandes contingentes do público da ópera chegassem atrasados, em geral já durante o segundo ato, e era por isso que os números de balé eram postos a meio caminho no transcorrer da ópera.⁴¹ Neste momento as luzes do teatro ficavam acesas durante toda a apresentação, um dos motivos para que não houvesse completa imersão na mesma. Uma razão para que os públicos achassem as horas e mais horas da *grand opéra* tão palatáveis era que

³⁹ Termo trabalhado por Cristophe Charle, em sua obra *A gênese da sociedade de espetáculo* o qual trabalha a ideia das pessoas envolvidas em uma apresentação, como se relacionavam como produziam os seus sucessos, além de abordar também o público que assistia direta (através das apresentações) ou indiretamente (através das notícias de jornais).

⁴⁰ ALBATE, Caroly. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.307.

⁴¹ *Ibidem*, p.327.

muitos deles não apareciam para a coisa inteira. Eles entravam para os melhores trechos e mesmo então nem sempre prestavam atenção.⁴²

Temos ainda que destacar as apresentações de balé que ocorriam separadamente das apresentações de ópera, tendo enredo e montagem própria. Mesmo ocorrendo em menor número, estas apresentações pontuais tinham uma qualidade relativamente positiva, tanto em elementos decorativos quanto em enredo. Alguns destes balés conseguiram, além de prosperar em sua estreia, chegar até nós. Um bom exemplo disso é o balé do final do século XVIII *La fille mal gardée*, escrita pelo bailarino e mestre de balé Jean Dauberval. Tendo estudado com Noverre na escola da Ópera, Dauberval conseguiu levar ao palco alguns ensinamentos do mestre em 1789, mesmo tendo ensinado na escola, este balé estreou em Bordeaux, sendo posteriormente levado a Paris. Alguns aspectos são muito importantes neste balé, em primeiro lugar foi um ele que conseguiu exprimir novidades do balé sem receber conotação de movimento artístico, ou seja, neste momento temos balés relevantes que não pertencem ao movimento romântico, apesar de também inovarem ao seu modo. Em segundo lugar, fora reescrito não apenas para aperfeiçoar detalhes do enredo, mas para também gerar lucro, sendo o próprio autor que teve a ideia e executou tais mudanças.

Com a Revolução Francesa, houve uma parada temporária no desenvolvimento do balé na França.⁴³ É interessante destacar que outros balés são criados na Europa, principalmente no eixo Itália – Inglaterra e posteriormente levados a Paris. Todavia, neste estudo estamos levando em consideração a questão da criação de peças em Paris, para entender o microcosmo artístico em dança ali presente, por isto não levantaremos esta questão em maiores detalhes, contudo é importante elucidar este fato. Um exemplo destas criações é o balé *Le Corsaire*, que teve como base o poema de Lord Byron e estreou no teatro *La Scala* de Milão. Este, ao chegar em Paris, teve seus trechos alterados ao estilo francês três vezes, cada vez mais solidificando em sua encenação os ares românticos, tão bem queridos neste momento. A versão que prosperou é a francesa de 1856 produzida por Joseph Mazilier. Apesar da influência francesa ser importante neste período, outros balés, como *Cinderela*, não terão diretamente influência francesa, permanecendo assim a versão russa. Apesar de Paris ser o epicentro artístico do século XIX, tendo ingerência sobre obras e artistas, em alguns momentos esta influência é diminuta devido a vários fatores, dentre eles o revés da sua versão junto ao público.

⁴² Ibidem, p.327.

⁴³ RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. *Pequena viagem pelo mundo da dança*. p. 24.

A primeira metade do XIX é considerado a era de ouro do balé. Muitas peças escritas neste período foram preservadas e conseguiram chegar até a contemporaneidade, consideradas ainda grandes sucessos. Há uma uniformidade de opinião entre os autores quanto a este momento, e é nele que o balé adquire uma virtuosidade romântica e se sobressai enquanto arte independente. A época do balé romântico se constitui numa das mais importantes da história da dança.⁴⁴ O balé romântico não apareceu isoladamente. Na verdade, ele é um dos aspectos do grande movimento revolucionário que injetou vida nova em todas as formas de arte no início do século XIX.⁴⁵ É interessante analisar em primeiro lugar o que seria este movimento romântico que tanto influenciou e influencia o mundo. Outra preocupação será tentar entender o movimento por meio das outras artes que o aderiram antes do balé, para assim buscar perceber como isto foi transfigurado no balé. Este exercício de reflexão é interessante para entendermos alguns aspectos deste movimento, de forma a agregar ou não a esta ideia do balé romântico.

1.3 – O Romantismo

O Romantismo é múltiplo, pode apontar para diversas direções agregando a outros em si mesmo. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou.⁴⁶ A História reconhece o romantismo, assim como o romantismo desponta na história, sendo o mesmo uma questão histórica que traz em voga eventos sócio-culturais.

Assim, porque tudo se faz ‘história’ no Romantismo, a História se faz então ‘realidade’, integrando historiograficamente o estudo do desenvolvimento dos povos, de sua cultura erudita e de seu saber popular (folclore), de sua personalidade coletiva ou espírito nacional, de suas instituições jurídicas e políticas, de seus mores e práticas típicas, de seus modos de produção e existência material e espiritual, cada vez mais nas linhas de um tempo cada vez menos mítico ou idealizado.⁴⁷

⁴⁴ BORGÉA, Inês. *Contos do Ballet*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 57.

⁴⁵ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p. 60.

⁴⁶ GUINSBURG, Jacob. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.14.

⁴⁷ *Ibidem*, p.18.

Neste momento temos um maior reconhecimento da cultura popular e a conscientização de sua importância para um povo. Desta forma, a cultura popular também se faz Arte, ela desponta através de livros que abordam a história de um determinado país, ou através das crônicas e relatos de viagens, que também são bastante populares neste período. Tal questão acaba se desdobrando de formas diferentes em cada período do movimento e em cada local em que ele se apresenta, pois ao vermos o movimento romântico Alemão do século XVIII se apresenta de uma forma bem diferente na França do século XIX. O movimento se transforma conforme a sociedade que o agrega.

No que diz respeito à questão temporal, o tema se torna um pouco mais delicado, pois há um montante de discursos procurando datá-lo com afinco. Todavia quanto mais rígidas essas estruturas de datação, maior fragilidade encontramos nelas. Sendo assim, traremos os três estudos que possuem o argumento mais forte e coerente. Muito se discute sobre quando foi o primeiro despontamento e sua posterior decaída, porém é possível trabalhar com uma cronologia mais ampla, que englobe o movimento em vários locais e temporalidades.

Assim sendo, para dar uma idéia dos parâmetros temporais e históricos do Romantismo, a maneira mais razoável talvez seja a de traçar um quadro cronológico das obras de algum modo significativas que, nos vários domínios, assinalam a presença do espírito romântico, ou com ele coexistiram, entre a década de 1760 e a de 1860 – datas evidentemente arbitrárias mas que não deixam de indicar o âmbito do fluxo e refluxo da corrente.⁴⁸

Apesar desta visão ser bastante ampla e um tanto quanto agregatória e conveniente, é completamente compreensível, pois lida com o movimento através de suas principais manifestações. Logo ela toma o momento em que as obras apresentam o que ela chama de espírito romântico, nas principais cidades européias as quais este movimento vai despontar e traça uma linha temporal que condiz com o momento que essas ideias despontam. Outra forma de tentar datar o romantismo é através do lançamento da obra que se tornou símbolo do movimento em determinado local, ou seja, a primeira, o exemplo a se seguir. A segunda linha de pensamento comunga bastante com a anterior, porém ela delimita ainda mais a cronologia temporal, vez que ela indica a data e o país o qual podemos ver este espírito se aflorar.

⁴⁸ GUINSBURG, Jacob. PRISZKULNIK, Esther. Cronologia do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.295-296.

O Romantismo, como conceito histórico é um dos melhor definidos na história da literatura: um movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1820, a França; depois, todas as literaturas européias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848.⁴⁹

Não tão bem definido assim, o movimento gera formas de interpretação de início bem diferentes, mas essa é um tanto quanto interessante ao percebermos que ela trabalha justamente com as datas das obras românticas que deram o pontapé inicial nestes países. A principal diferença entre as duas citações é que na primeira ela trabalha a partir de ideias que o movimento pode ser captado em suas nuances e a segunda fixamos no período auge.

A terceira e não menos importante forma de datar o Romantismo seria lidando com o movimento, ao entender que ele teve um princípio, apogeu e fim.

É comum a premissa das noções subdivisórias, como a trilogia formada pelo Pré-Romantismo, o Romantismo, e o Pós-Romantismo. Por estas proposições, a época romântica propriamente dita limitar-se-ia aos anos entre c. 1820-50, mas uma tal redução serve apenas a salientar sua etapa de maior agudez.⁵⁰

Essa questão, como podemos ver, trabalha de uma forma indireta mais com a questão do romantismo na França. Contudo, ela se torna ainda mais interessante por trazer as denominações Pré e Pós Romantismo, sendo uma contribuição ao tema bem interessante, pois ao buscarmos as obras deste período e o pensamento impregnado nelas podemos ver claramente um pouco desta ideia. As três formas são bem interessantes e não se contrariam, inclusive podemos pensar que a primeira, como trabalha com a questão de forma mais ampla, acaba agregando a segunda e a terceira. Logo, não confrontaremos essas citações uma com a outra, pois entendemos que estas formas mais se complementam do que se repudiam. Desta maneira, trabalharemos com essas ideias de forma conjunta, quando necessário explicitando a particularidade de cada uma.

Do Romantismo, só se pode dar uma única definição conceitual certa: ele é poético. Não é propriamente um movimento literário. É especificamente um movimento poético.⁵¹ Desta forma, podemos averiguar que os artistas românticos rejeitam as estruturas fechadas do

⁴⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.157.

⁵⁰ ZANINI, Walter. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.186.

⁵¹ CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.160.

Classicismo e começam a trabalhar com questões mais subjetivas. Não é mais necessário para estes artistas trazer em sua arte questões humanas, eles passam a se preocupar com o homem enquanto indivíduo. No romantismo, o artista abrange formas abstratas, o que acaba sendo uma rejeição aos moldes clássicos, trabalhando com questões do inconsciente como sonhos, aspirações e amores impossíveis. O artista se preocupa com a sua criação e neste momento ele se sente com plena liberdade de se expressar. Desta forma, ele não omite mais os seus sentimentos, eles os traz em voga, expressando a sua parcela de opinião sobre o mundo. Entre estas estavam, por exemplo, o ocultismo e o sobrenatural, que tinham um apelo todo especial para os romancistas, atraídos e fascinados pelo lado mais obscuro da mente humana.⁵²

É interessante destacar que os artistas, em suas obras, levantam questões de uma forma bem pessoal, com um incrível sentimentalismo. Temos que levar em consideração de análise que esta escola é representada, e até mesmo movida, pela emoção. Historicamente, o Romantismo apresenta uma dupla face. É um saudoso olhar lançado ao passado e um agoniado encontro com o presente.⁵³ De tal forma o autor idealiza situações e sentimentos, podendo ser positiva ou negativamente, e em alguns casos essa idealização é empregada de forma exacerbada. A morte é o ponto de convergência entre as aspirações secretas do par romântico, desejoso de abandonar um mundo que não está à sua altura, e as determinações da sociedade, ansiosa por punir os transgressores da lei.⁵⁴ O movimento trabalha com o doce-amargo, trazendo a beleza e os bons sentimentos de uma questão, por exemplo, se apaixonar, porém trazendo também os sentimentos opostos a isso, como o ciúme, inveja, traição, em um panorama de amores impossíveis. Podemos considerar essa dualidade o ponto chave deste movimento, principalmente no que tange à literatura e ao teatro, incluindo as óperas e os balés neste meio.

Desta forma, o belo e o feio, ou melhor, o Grotesco e o Sublime entram em voga nos temas trazidos pelos artistas.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina, o gnomo embeleza o silfo.⁵⁵

⁵² FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.62.

⁵³ PRADO, Décio de Almeida. O teatro Romântico: A explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.182.

⁵⁴ *Ibidem*, p.178.

⁵⁵ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.33-34.

Esta citação de Victor Hugo, tirada do prefácio de *Cromwell*, publicado pela primeira vez em Paris (1827), além de ser importante historicamente, pois foi considerada um manifesto do movimento, nos é relevante por ser uma visão do autor do período. Especificamente nesta parte podemos levantar duas questões, em primeiro lugar a já mencionada dualidade entre a beleza e a feiura, e em segundo lugar a tradição de uma parte dos autores em abordarem os seres fantásticos em suas obras. Neste quesito retornamos também a questões nacionais, pois alguns dos mitos trazidos pelos artistas eram característicos de determinadas regiões, trazendo assim a “cor local”, aspectos de nacionalidade, para as obras. Estas criaturas que habitam o imaginário trazem um novo tom para as obras, logo aqueles que iriam apreciá-las poderiam sair completamente deslumbrados ou, na mesma dimensão, estarrecidos.

Mas não era só o sobrenatural que inspirava e imperava no movimento romântico. O exotismo, principalmente quando ligado à cultura oriental, tinha a mesma importância.⁵⁶ Estes mitos poderiam vir de diversas localidades, podendo ser trazidos para o local que o autor poderia achar interessante, ou o mesmo abordá-lo em seu local de origem, trazendo novos ares as obras. É interessante destacar que no século XIX é que vemos dois movimentos interessantes a respeito da relação do homem com o seu espaço, por ser uma época na qual tanto as viagens de trabalho e de estudo, quanto as de lazer crescem. Desta forma, podemos ver como isso influencia na obra como um todo, como quando um artista é cativado por um local e trabalha ele em sua obra, ou quando ele vai conhecer um local para exclusivamente gerar uma obra com verossimilhança. De tal forma os elementos locais são trabalhados não apenas por seus conterrâneos, mas também por vários autores. Logo as lendas e criaturas místicas se propagam, são retratadas e respeitadas.

Evidentemente os seres abordados variavam em sua conotação, trazendo de um mesmo ser a beleza e a delicadeza, ou a crueldade e a obscuridade, tudo isso dependia simplesmente da visão do autor.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com

⁵⁶ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.63.

toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.⁵⁷

Ao mesmo tempo não é preciso recorrer apenas às criaturas da imaginação para retratar essa questão, o próprio homem que em seu âmagó é a individualidade pura, pode ser o centro da obra. Esta feiura poderia ser retratada de forma externa ou interna, sendo que os sentimentos ou comportamentos dos personagens poderiam ser, no decorrer da trama, belos e corretos, ou feios e repudiados pelo público. Alguns temas e seres poderiam ser trabalhados com certa recorrência, contudo ao mesmo tempo em que há pontos de encontro há o contraste, quando um autor desenvolve um tema comum. A natureza e seus elementos passam a ser a principal fonte de inspiração destes homens, pois ela dava a margem necessária para expressar os sentimentos. A mesma natureza que lhes dava liberdade, lhes mostrava os seus grilhões.

Estas características que apresentamos aqui são apenas uma parcela do que podemos encontrar no movimento como um todo. Todavia, estas que abordamos são importantes, podemos identificá-las em diversas obras românticas do início do século XIX. Mas o Romantismo também pode ser um dos conceitos mais vagos, mais indefinidos, em toda a história da literatura. Qualquer tentativa de definição produz antinomias sem solução.⁵⁸ Desta forma, não cabe a este texto fechar definitivamente o conceito de Romantismo, mas sim o entender, para que assim possamos questionar o conceito de balé romântico, e também entender sobre este tema. A principal intenção ao trazer essas informações é tentar conjugá-las com as informações que se tem sobre o balé deste período. Por isto é importante destacar que entendemos o Romantismo como um espírito de uma época, sendo este espírito, linhas fluidas de pensamentos que poderiam ser adotadas ou interpretadas pelos autores que viveram neste período, impregnando em suas obras, mesmo que eles levantassem ou não a bandeira do movimento. Logo, ao trazermos essas ideias acima, de temporalidade, características e conceito, buscamos trazer ao texto os itens que nos foram relevantes para entender a parcela que vem se apresentar em Paris no século XIX.

⁵⁷ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.36.

⁵⁸ CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978. p.157.

1.4 – O Balé do século XIX e o Balé Romântico

Em meio a toda a efervescência de ideias e estilos, surge para os historiadores da dança o Balé Romântico. A questão deste tipo de balé não é apenas estar no local e no tempo preciso apesar destes fatores serem incisivos para o balé, afinal de contas ter como uma das principais sedes de ensino e apresentação em 1830 e exatamente em Paris é um fator extremamente importante. Contudo, podemos realmente ver como o balé representa este espírito de época e renovou algumas de suas estruturas. No início do século o balé começa a se modificar no que diz respeito à estrutura, debates acirrados iniciados no século anterior aqui começam a gerar frutos e criam um novo estilo. Visto que a dança entrou em declínio na segunda metade do século anterior, sempre posta em segundo plano, sendo parte de pequenas participações em óperas e sem muito enfoque sobre a mesma, neste momento estes debates foram importantes para que houvesse a desvinculação e desenvolvimento da mesma. Se antes o balé estava vinculado à ópera, no século XIX ele consegue sua independência, criando um estilo que em característica se assemelha ao que pregava o romantismo da época, logo, neste momento surge o balé romântico.

Ao se falar em técnica, não devemos esquecer que esta se encontrava num período de pleno desenvolvimento, e que a cada geração de dançarinas que surgia esse fator iria se enriquecendo.⁵⁹ Uma das principais voltas que a dança dará é no que diz respeito ao movimento, a técnica agora melhor desenvolvida e codificada não deixará de ser a base dos bailarinos, mas os mesmos terão que buscar em si o algo a mais que tanto encantou os críticos de arte do período. A emoção, a técnica e a execução correta estarão sempre como um pano de fundo, exigência básica, mas a diferença das grandes bailarinas do período é a energia, o sentimento que as mesmas impregnam em seus movimentos.

O indivíduo é dono de sua arte, logo ele pode retratá-la de modo tão pessoal quanto queira podendo exprimir nela sua opinião ou idealização do mundo ao seu redor. O balé enfim se torna poesia. Todas as pequenas mudanças pontuais atribuídas ao século anterior são levadas em consideração, e aquelas que mais foram relevantes acabaram sendo agregadas e apresentadas ao palco em conjunto. Neste contexto, as modificações na caracterização do bailarino no palco acompanham este ideal de fluidez de movimento. Os excessos são retirados ou substituídos; os pesados vestidos longos, perucas e máscaras que compunham a ópera-balé saem de cena. Os *collants* e as meias calças são criados, e inseridos neste estilo de dança para

⁵⁹ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.82.

que os bailarinos consigam se locomover melhor no palco. As saias das bailarinas são encurtadas, chegando à metade da canela, e o tecido é substituído por algo mais leve e fluido, como os tules e musselinas, surgindo então o popular *tutu romântico*. O chamado *tutu* é uma roupa exclusivamente feminina, usada pelas bailarinas românticas. O corpete rígido é justo no corpo e, na maioria das vezes, de cetim. A saia é feita com várias camadas de tule de algodão, seda ou náilon.⁶⁰ Essa nova saia tem um papel fundamental, pois além da leveza, ela traz a sensação de prolongamento do movimento, contribuindo para o elemento etéreo do enredo.

O uso do elemento de preponderância do balé começa a ser incorporado aqui: as características sapatilhas de ponta. Estas já estavam sendo usadas cotidianamente pela sociedade, todavia o mestre de balé Coulon foi o principal professor a desenvolver a técnica para que fossem usadas em cena. As sapatilhas de ponta foram criadas para que as bailarinas românticas subissem nas pontas dos pés e aparentassem uma leveza sobrenatural.⁶¹ Neste momento elas não eram reforçadas como atualmente. Os únicos reforços com os quais essas sapatilhas contavam eram de bordados, que as bailarinas colocavam para enfeitar e de alguma forma tornar o tecido mais rígido. Outras vezes elas enchiam as sapatilhas de algodão, com o mesmo propósito, além de um método não anular o uso do subsequente.⁶²

Todos os balés da época eram sempre ambientados em períodos distantes.⁶³ Entretanto, essa temporalidade muda neste período, indo da História Antiga para o período medieval. Na questão de enredo temos uma mudança nos temas abordados, uma vez que as histórias da ópera-balé traziam enredos sobre heróis do Olimpo e deuses gregos. Os libretistas começam a escrever sobre paixões do humano pelo sobrenatural, e os autores vão além da fonte tradicional de inspiração e encontram novas emoções nas literaturas estrangeiras, as quais são mais conformes à sensibilidade da época. As histórias românticas mostravam uma heroína triste capaz de morrer ou enlouquecer por amor. O balé modificou-se, em busca de um mundo de sonhos.⁶⁴ O balé passa a ser dividido em dois atos que ocorrem em distintos lugares, o primeiro no contexto terrestre e o segundo nos lugares místicos, moradas dos seres fantásticos. Assim temos a mistura das modestas vilas camponesas, trazendo seu cotidiano, ou seus momentos de festa, e a morada do sobrenatural. O segundo ato traz como preponderância

⁶⁰ RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. Pequena viagem pelo mundo da dança. p. 33.

⁶¹ Ibidem, p. 33.

⁶² Paul Bourcier trabalha essa questão do desenvolvimento da técnica da sapatilha ponta em seu livro *História da Dança no Ocidente*. Sendo que para o autor esta novidade, como o próprio a chama, é muito própria do movimento/técnica romântica.

⁶³ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.63.

⁶⁴ RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. Pequena viagem pelo mundo da dança. p. 26.

a tonalidade branca, usada pelos espíritos, e tons claros ou pastéis usados pelos humanos presentes na cena.

Neste contraste entre o primeiro ato colorido e alegre e o segundo ato com tons mais neutros, surge a denominação de “Ato Branco”, fazendo referência direta a túnica semi-longa branca que os espíritos trajavam em cena. O principal da ação entre atos é simples: a oposição entre dois mundos, o material e o imaterial, objeto das esperanças românticas.⁶⁵ Essas mudanças de localidade tão contrastantes nas histórias também traziam consigo uma exigência. A mudança de cenário, questão inédita até então, começa a ser inserida no meio da apresentação com um pequeno intervalo, para que fosse realizada. Assim como havia a mudança de cenário, também se tocava o figurino, que indicava muitas vezes que a história teve uma reviravolta, a qual geralmente acontecia no final do primeiro ato. Esta reviravolta por muitas vezes era resolvida de alguma forma, positiva ou não, no segundo, todavia podemos averiguar que nos grandes balés do período havia uma preponderância de tragédias.

1.4.1 – As Bailarinas no século XIX: dualidade em cena

Na *Grand Opéra*, grande parte do público aproveitava o intervalo do primeiro para o segundo ato para entrar na apresentação. Essa preferência pelo balé ser apresentado no segundo ato era uma imposição, sobretudo dos patrocinadores das bailarinas, tendo em vista que esses burgueses chegavam neste período. Por esse motivo o balé em determinadas peças é visto apenas como elemento decorativo, pois sua apresentação surgia nos momentos mais inesperados da trama.

O mais óbvio desses objetos decorativos eram elaborados balés precariamente inseridos no centro da trama. Eram apenas uma guloseima visual para os cavalheiros do público, dos quais os mais privilegiados (os que tinham bilhetes de assinatura da temporada completa) tinham acesso livre aos bastidores e, em especial, ao chamado *foyer de la danse*, onde podiam encontrar as bailarinas e usufruir de seu visual, e depois talvez de outros prazeres.⁶⁶

⁶⁵BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p. 203.

⁶⁶ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.316.

Embora algumas bailarinas e seus respectivos papéis fossem relevantes para a obra e conseguissem chamar a atenção dos críticos sendo bem recebidas, isso acontecia em geral com as grandes estrelas do Opéra. Essas tradições deveriam nos fazer lembrar que a ópera, até um momento muito avançado em sua história, era muitas vezes pouco mais do que um adendo à interação social.⁶⁷ Mesmo que o público estivesse ausente, ou mesmo não estivesse prestando plena atenção no que era apresentado no palco, a *grand opéra* deveria seguir padrões já citados, não apenas por causa de seu público, mas devido à estrutura da arte que fora fixada. Muitos os quais tinham a intenção de ostentar a beleza e o luxo do espetáculo.

Em geral o corpo de balé era formado por bailarinas que recebiam um pagamento que muitas vezes não era o suficiente para se manterem. Por este motivo muitas bailarinas acabavam elaborando atividades extras para conseguir sobreviver em Paris. Parte da justificativa para salários tão baixos seria esta questão do balé como elemento figurativo da *grand opéra*.

Era preciso haver um grande balé, um balé que, com desesperada ingenuidade, teria de se entrelaçar com o enredo. Carlos Magno (ou algum outro grande personagem histórico) está angustiado na véspera de uma batalha importante? Neste caso, o que poderia ser mais adequado do que o súbito aparecimento de uma trupe de bailarinas, personificando ciganas que vivem nas proximidades, para alegrar a melancolia com a dança?⁶⁸

Neste gênero era inconcebível que em uma obra digna não houvesse um balé em seu decorrer, sendo assim as obras que ousassem mudar o momento da apresentação em que este iria ao palco, ou até mesmo não trazer este elemento a obra, poderiam ser mal recebidas pelo público e serem retiradas de cartaz. Como já observamos, apesar da maioria dos bailarinos da Opéra serem formados na *Académie*, a eles era designado participar do corpo de balé, assistindo estrelas estrangeiras serem protagonistas dos papéis principais. Nenhuma francesa brilhará em nível internacional no século XIX. A Ópera de Paris teve até de procurar suas grandes estrelas no estrangeiro.⁶⁹ Todavia, estas bailarinas continuavam nos palcos com o objetivo de serem a próxima grande estrela, ou conseguirem se relacionar com algum burguês, para assim constituir uma vida mais estável.

⁶⁷ Ibidem, p.327.

⁶⁸ Ibidem, p.308.

⁶⁹ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p.212.

Com o crescente destaque do balé romântico, surgem consigo as bailarinas estrelas⁷⁰. Estas bailarinas eram peças de inspiração para os libretistas, com as coreografias sendo escritas para que as mesmas pudessem se sobressair e mostrar a parte técnica que elas por sua vez dominavam. A sua opinião sobre os aspectos do balé eram palavras de ordem, surgindo aqui, desta forma, o balé para a bailarina.

Foi por meio dessa nova liberdade de inspiração e de expressão que vários caminhos novos foram abertos em todos os setores da vida humana. No caso do balé romântico, essa luta passa a ser uma constante nos libretos das óperas do período, nos quais há quase sempre um herói apaixonado por um ser do outro mundo, pelo qual ele luta até a destruição.⁷¹

Uma parcela do crescimento da importância da bailarina, e de sua opinião, nos balés se deve pela questão de uma idealização da mulher, que passa a ser elemento chave do enredo. Por uma donzela e subsequentemente pelo seu amor é válido travar batalhas, renegar tudo ao seu redor e, até mesmo algo mais extremo, é válido morrer. Neste momento vemos balés e literaturas nos quais a morte por um coração partido ou por amor não é apenas válida, mas recorrente. Não existe apenas o amor, mas também os dissabores da vida que impedem que os personagens principais vivam o amor verdadeiro em seus “Felizes para sempre”. Essa tendência de valorização da mulher gera o destaque da bailarina, e esta se torna peça chave da apresentação.

Mas o apogeu dessa tendência se dá com o endeusamento de bailarinas como Taglioni, Cerrito, Elssler, Grisi ou Grahn.⁷² Essas grandes bailarinas conseguiram deixar seu nome marcado na História do Balé, seja por suas inovações ou estreadem grandes histórias. Francesca “Fanny” Cerrito⁷³ foi uma bailarina italiana, nascida em 1817, que começou seus estudos na Itália, tendo como professor Carlo Blasis e posteriormente os franceses Jules Perrot e Arthur Saint-Léon. Teve sucesso nos palcos da Itália, Viena, e Londres. Uma de suas apresentações em Milão coincidiu com uma apresentação de Taglioni no mesmo teatro, *La Scala*, e o público se dividiu com cada qual defendendo sua favorita. Foi contratada pelo *Opéra* em 1847, e permaneceu no teatro até 1855. Temos que destacar que durante o século

⁷⁰ É relevante salientar que no século anterior temos alguns nomes importantes no cenário da dança, algumas bailarinas conseguiram sobressair, mesmo que o balé não fosse destaque nas apresentações, e serem nomes importantes de seu tempo, todavia neste momento a bailarina pode tomar decisões sobre o balé que a mesma virá a apresentare as coreografias apresentadas deviam destacar o ponto forte das mesmas.

⁷¹ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.62.

⁷² *Ibidem*,p.58. (Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Fanny Elssler, Carlota Grisi e Lucile Grahn).

⁷³ Cabe destacar que estas biografias das bailarinas que apresentaremos aqui são parcialmente trabalhadas por autores como Paul Bourcier e Antônio José Faro, em suas obras, além de constarem no *Dicionário de Balé e Dança* dos autores Antônio José Faro e Luiz Paulo Sampaio.

XIX Cerrito se destacou não apenas em suas apresentações como bailarina, mas como uma importante coreógrafa de balé do período.

Lucile Grahn nasceu na Dinamarca em 1819, estudando o balé desde pequena em seu país, e começou seu estrelato no *Royal Danish Theatre School*. Em 1836 foi tentar conquistar os palcos de Paris. Conseguiu chegar aos palcos do *Opéra*, onde trabalhou durante o período de 1839-1845, e dançou em outros palcos da Europa, cativando o público onde passava. O auge de sua carreira e a consagração junto às bailarinas importantes de sua época foi a coreografia do *Pas de Quatre*, dançada com Cerrito, Taglioni e Grisi no teatro *Her Majesty's Theatre* em 1845, sendo este considerado um balé romântico também. Foi um dos mais renomados da época, pois conseguiu reunir no palco as melhores bailarinas do período apesar de suas rixas, em apenas quatro apresentações. A única que se recusou a participar da apresentação foi Elssler, desta forma abrindo lugar para Grahn.

Fanny Elssler nasceu em Viena em 1810, onde também iniciou seus estudos em dança, ainda criança. Após esta fase foi para Nápoles, Berlim e Londres. Depois destas turnês, a bailarina foi para Paris em 1834, logo sendo contratada pelo *Opéra de Paris*. Todavia, a cidade já tinha sua bailarina favorita, Taglioni. Elssler não se intimidou e usou sua melhor técnica para rivalizar com a outra bailarina. Contudo os estilos de dança que elas pregavam eram bem opostos, pois enquanto Taglioni pregava a bailarina sobrenatural, passos aéreos e dançar suave, Elssler era sua completa oposição, preferindo passos mais enérgicos, com várias *pirouettes* e uma coreografia mais viva e alegre. De fato, destacava-se não somente por sua dança vivaz, mas também por seus talentos de *mimo* e sua presença em cena.⁷⁴ A bailarina foi convidada a participar do *Pas de Quatre*, mas sua rivalidade com Taglioni era tão forte que acabou recusando o papel, por causa da participação da bailarina.

Em alguns casos o nome da bailarina acaba se mesclando ou tornando-se sinônimo do sucesso que a mesma apresentou, como ocorre com duas bailarinas desta lista. O interessante sobre elas é que além de seu nome se vincular ao da obra, estas são sempre colocadas em conjunto ou contraposição. Este caso ocorre principalmente com as bailarinas Marie Taglioni e Carlota Grisi. Essas bailarinas trouxeram ao palco, no caso de Taglioni, o primeiro grande balé romântico, *La Sylphide*, *A Sílfiide*, e no caso de Grisi a obra prima do balé romântico, *Giselle, ou les wilis*. Marie Taglioni nasceu na Suécia, era filha de Filippo Taglioni, coreógrafo de balé renomado que optou por seguir a filha em sua carreira e criar para a mesma coreografias que transmitissem sua graça e técnica. Um de seus mestres foi Coulon, o

⁷⁴ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p. 210.

qual lhe ensinou a técnica de ponta. Marie foi contratada pela *Ópera de Paris* em 1827, porém somente em 1831 estreou um balé no qual foi destaque, *Ballet des nonnes, O Balé das Freiras*. Considerado por alguns escritores o primeiro balé romântico, ainda era parte de uma ópera, *Robert Le Diable*, de Mayerbeer. Seu grande sucesso na verdade estreou no ano seguinte com o balé *A Sylfide*, o qual foi o primeiro dançado em ponta por uma bailarina do início ao fim.

Carlotta Grisi nasceu na Istria (atual Croácia) em 1819, de família italiana, iniciou seus estudos na escola de balé do *Teatro Alla Scala*, em Milão. Após turnês pelos palcos da Itália, a bailarina foi para Londres, Viena, e Munique, retornando depois a Milão. Ao ir para Paris dançou primeiramente no teatro *la Renaissance*, em 1840, mas logo foi contratada para o *Opéra*. Trabalhou em seu papel principal, *Giselle*, pouco tempo depois de estreiar na casa, em junho de 1841, sendo o mesmo o mais importante de sua carreira. Permaneceu no teatro até 1849, quando seu contrato não foi renovado, pois o salão teve que fechar temporariamente. Assim como Taglioni e a *Sylphide*, Grisi e *Giselle* se tornam sinônimos, tornando-se quase impossível dissociá-los completamente tendo em vista que sempre que um surge, o outro o acompanha, mesmo que involuntariamente.

Estas bailarinas, também denominadas sob a égide do período no qual viveram, ou mesmo devido ao tipo de balé apresentado por elas corriqueiramente, foram as bailarinas românticas do século XIX. Elas estavam regularmente sob os mesmos holofotes, dançando por vezes as mesmas obras e nos mesmos palcos. Como foi apresentado, o confronto e a rivalidade eram assim inevitáveis.

Tal como hoje em dia todas as bailarinas citadas tinham suas características pessoais. Assim, Taglioni era a rainha da elevação, a figura ideal para interpretar as personagens míticas dos balés de então. Em comparação, a austríaca Elssler parece ter encontrado seus melhores papéis nas ciganas ou sultanas dos balés mais exóticos. As italianas Grisi e Cerrito possuíam vigor dramático somado a uma técnica mais poderosa, geralmente identificada com a escola de seu país.⁷⁵

As mesmas fizeram turnês européias e passaram pelo palco do Opéra em um período muito próximo, é difícil, ou mesmo impossível, apontar qual foi a mais relevante. Isto dependia de uma série de fatores, entre eles que tipo de papel estava desempenhando e o público que a assistia. Ao fazer uma remontagem de um balé que foi escrito para outra bailarina, a que estava participando da remontagem poderia fazer as modificações que

⁷⁵ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.82.

desejasse, desde que a essência do enredo e as coreografias principais da obra fossem mantidas. Desta forma, poderiam ser acrescentados ou retirados passos e até mesmo sequências, solos inteiros.

Fugir muito do que a coreografia original apresentava poderia acabar sendo um fiasco, desta forma uma boa maneira de evitar o fracasso da apresentação é um meio termo, trazendo em uma proporção menor a vontade da bailarina, e mais da coreografia original. Apesar de querer deixar sua marca e se fazer brilhar acrescentando algo que traga o seu ponto forte, ao participar de uma remontagem a bailarina quer mostrar que ela pode apresentar aquele papel específico também, mostrando o quão flexível ela poderia ser em diferentes papéis. Quando uma adaptação fugia muito do que o público viu na versão anterior, ou no original, mesmo sendo agradável aos olhos poderia não agradar as opiniões das pessoas, o que não era muito favorável nem ao teatro nem a bailarina, pela chance de receber críticas negativas. De todo modo, a maioria destas bailarinas preferia ser estrelas de papéis escritos exclusivamente para elas, ao seu modo. O balé era feito para a estrela e não o contrário.⁷⁶

Ao final da equação, quem decidia se uma bailarina ou remontagem não eram boas o suficiente eram os críticos e o público. Os críticos, apesar de neste momento usarem em seus escritos bastante a sua opinião, de forma bem pessoal, contundente ao período, não devem ser menosprezados sobre. Tanto os críticos quanto o público poderiam ter uma bailarina favorita, e por ela expressar amores, e por sua concorrente dissabores. O público, quando duas bailarinas se apresentavam no mesmo palco, se dividia em favor de sua preferida, podendo não apenas menosprezar, mas também expressando sua opinião verbalmente ou por meio de vaias durante a apresentação, ou ainda glorificando e aplaudindo aquela que lhe agradava. Sendo que para a burguesia esta questão era mais benéfica, pois como já foi dito, neste momento era possível para os homens que possuíam o passe da *Opéra* ir aos camarins e travar relações com as bailarinas. Para os críticos era reservada a imprensa; mesmo quando as bailarinas não estavam em mesmo solo, as comparações eram inevitáveis, o que para nós pode ser benéfico. Ao comparar esses escritos, podemos ter noção do fulgor de cada uma que era mencionada.

Nesta equação falta um elemento que ficou em segundo plano neste período, o qual, aliás, podemos dizer que literalmente foi deixado de lado, o bailarino. O endeusamento das grandes bailarinas pela imprensa e pela literatura contribuiu para que o homem fosse relegado a um segundo plano, nada favorável ao balé.⁷⁷ Apesar de frequentar as mesmas aulas que as

⁷⁶ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p. 205.

⁷⁷ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.84.

bailarinas, e estudar por vezes o mesmo período de tempo, o bailarino que em um momento anterior fora glorificado, neste momento não possuía papel tão significativo quanto o das bailarinas. Eles eram citados na imprensa, os críticos os elogiavam em poucas palavras, ou por vezes eram simplesmente ignorados. Mesmo possuindo os papéis principais assim como as bailarinas, eles não eram os protagonistas, eles não poderiam opinar, nem moldar a obra ao seu jeito. Eles possuíam solos que poderiam apresentar seus pontos fortes no palco, mas ao lado da bailarina eles eram ofuscados, eram apenas seu suporte, não por ser menos capacitados, mas porque o balé romântico era feito para a leveza da bailarina, a mulher idealizada.

1.4.2 – O Balé Romântico em três momentos

Desta forma, o balé acaba por sintetizar e absorver alguns dos elementos que são considerados a identidade do espírito romântico. Ao considerarmos como estes elementos mudaram as diretrizes, podemos ver uma ruptura contundente do estilo de dança que estava sendo apresentado no início do século XIX, até aproximadamente o final da segunda década, no que começara a ser apresentado. As mudanças as quais a sociedade passara no século XVIII formaram um novo tipo de Arte e por consequência um novo tipo de público que, por sua vez, não apenas assistia às peças, mas tomava partido e expressava sua emoção publicamente. A arte passava cada vez mais a se infiltrar nas diversas camadas da sociedade, por meio de diversos tipos de suporte. Podemos ver melhor essa dicotomia no Balé do século XIX, a partir da primeira apresentação pública de uma obra que levasse ao palco esse espírito de mudanças que o romantismo tanto impregnou no balé. Essa questão é tão importante afinal criou-se uma denominação que até hoje é válida para designar os balés produzidos de 1830 a 1870, mesmo que algumas obras produzidas após 1850 não tenham sido tão bem recepcionadas. Algumas não apresentaram a mesma permanência que as outras, porém devemos considerar o conjunto.

Se nas primeiras décadas o terreno estava sendo preparado, esse fervilhar de ideias não iria esperar uma produção de um balé para se mostrar ao público. Podemos considerar que o primeiro a conseguir capturar a essência do que viria a ser apresentado como balé romântico e

torná-lo uma apresentação é o compositor alemão Meyerbeer, um dos compositores mais influentes do século XIX, que produziu inúmeras óperas e, ao ser contratado pela *Opéra de Paris*, passou a produzir o gênero francês. Seu trabalho que nos interessa neste momento é a sua décima obra, o seu primeiro grande sucesso parisiense, *Robert, Le Diable*. Esta peça começou a ser preparada em 1827, sendo seu principal motivo de adiamento as Revoluções de 1830, o que tardou a sua estreia para 21 de novembro de 1831, no teatro da *Opéra*. Sendo uma adaptação de uma lenda medieval que leva o mesmo nome, apresentou nos palcos os melhores intérpretes europeus do período. A peça marca a reviravolta teatral, bem propícia para este pós revolução, transformando-se em um sucesso instantâneo. Esta peça passa então a ser considerada uma das principais da época, base e inspiração para outras do mesmo gênero. Seu esplendor técnico e visual cativou os críticos e o público, tendo cada um dos seus cinco atos aclamados.

Como costumeiramente o balé, item fundamental deste gênero, foi colocado, na segunda parte do terceiro ato, e não apenas por este local estratégico, mas pela qualidade, chamou atenção. Intitulado *Ballet des nonnes, O Balé das Freiras*, acabou sendo o despontamento de todas as esperanças românticas que estavam prometidas ao balé. Aqui vemos um balé não apenas como um adorno da ópera, foi envolvido na história como elemento de drama e beleza, sendo um doce-amargo. No contexto o personagem principal, Robert, está apaixonado pela filha do rei da Sicília, Isabelle, e é aconselhado por seu pai, um demônio disfarçado chamado Bertram, a seguir um caminho não ortodoxo para conseguir a mão da preferida. Este conselho o leva a um cemitério de um mosteiro amaldiçoado, no qual os espíritos das freiras ali enterradas se erguem de seus túmulos e irão, em meio a um bacanal, ajudar o protagonista a realizar o objetivo pretendido.

O diretor da *Ópera*, Duponchel, mandou montar o cenário de um claustro em ruínas, um quadro já romântico. Os fantasmas das freiras, vítimas do mal do amor, saíram de seus túmulos para seduzir o herói⁷⁸. É neste meio que o balé é inserido, as bailarinas estão trajadas como as freiras condenadas, e saem de seus túmulos para realizar acordos com quem as invocou. Estes seres castos, de uma beleza proibida, que encobre a maldade de seus mortos corações, nos remetem ao famoso grotesco e sublime de Victor Hugo, que está representado não apenas em dois indivíduos que se contrapõem, mas em um ser que comporta estes dois extremos, uma beleza maléfica. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários.⁷⁹ Estes seres que saem de seus túmulos ainda cobertos pelo seu

⁷⁸ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p. 202.

⁷⁹ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. p.46.

sudário, todas trajadas de branco, dançam como anjos, todavia em uma sedução implícita. O corpo de balé desempenhou seu papel de forma encantadora, mas o solo principal desta apresentação foi reservado a Marie Taglioni.

O habitual era que o pai da bailarina coreografasse suas partes, e desta vez não foi diferente. A grande novidade foi o solo ser dançado na ponta, dando um ar sobrenatural ainda maior à cena. Os críticos da época descrevem-na dançando na ponta, mal roçando o solo, como um ser imaterial, num estilo “todo poesia e leveza, graça e suavidade.”, que encantava Théophile Gautier e que produzia um “efeito milagroso”.⁸⁰ É interessante observar que em meio a uma ópera o balé aderiu ao movimento que a ópera carregava. Naturalmente não podemos colocar o peso deste fato somente a este detalhe, afinal houve debates teóricos que levaram a uma modificação na forma de se conceber a dança, possibilitando que este tipo de coreografia fosse executada. Mas temos que salientar que ao trazer este estilo a uma *Grand Ópera*, além de ter sido um pontapé inicial, acabou sendo um condutor de um tema que se propagando e evoluindo ainda mais. Apesar de muitos pesquisadores considerarem este como o primeiro balé romântico, ele por muitas vezes não é mencionado, mesmo com a sua significância. O sentido da dança tinha mudado: a virtuosidade era substituída pela expressão, a técnica pelo estilo.⁸¹

Neste momento houve um grande impulso para que este estilo de história fosse contado nos balés. A *Ópera* foi entregue aos gnomos, às odinas, às salamandras, aos elfos, aos espíritos e as ninfas das águas, aos peris e a toda a população estranha e misteriosa que se presta tão bem às fantasias do balé.⁸² Se o *Ballet das Freiras* foi uma espécie de prévia do que se tornaria a grande parte das obras edificadas do balé romântico, logo no ano seguinte é a sua grande estreia. Desta forma, houve no balé a estreia de um dos seus destaques não apenas do período romântico, mas de um enredo que prosperou em sua glória, agora em uma apresentação própria, levando apenas sua arte aos palcos. *La Sylphide* tem sua grande estreia em 12 de março de 1832, trouxe aos palcos Marie Taglioni em uma coreografia de seu pai, Felippo Taglioni.

A obra foi escrita pelo tenor e compositor Albert Nourrit, que havia participado de algumas *grand óperas* e também participou das primeiras apresentações de *Robert, Le Diable*, conseguindo captar um estilo que logo estaria em voga. O tenor Nourrit propôs um libreto na

⁸⁰ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p. 202.

⁸¹ *Ibidem*, p. 202.

⁸² *Ibidem*, p. 204.

linha de Walter Scott.⁸³ Teve por inspiração contos escritos por seus contemporâneos, os quais traziam em sua essência contos medievais e, apesar das adaptações feitas pelo mesmo, teve por principal inspiração a obra *Trilby, ou Le lutin d'Argail*, escrita por Charles Nodier. Vale ressaltar que neste momento os enredos dos balés têm por inspiração poemas, lendas e contos populares do período ou anteriores. A partitura foi escrita por Jean Schneitzhoeffter, que teve uma carreira próspera junto a *Opéra*. Cabe aqui um adendo: nós podemos ter acesso a esta versão apenas através dos desenhos e escritos, a crítica é uma delas, do período de estreia, pois as anotações desta primeira versão foram completamente perdidas. A que vemos ser apresentada atualmente é a do mestre de balé August Bournonville, de quando trabalhava em Copenhague como diretor da *Royal Danish Ballet*. Na época, Bournonville teve que montar sua própria versão de *La Sylphide*, pois a *Opéra* estava cobrando muito caro pelas partituras originais. Esta versão levou aos palcos Lucile Grahn no papel principal e teve estreia em 1836. Contudo a essência da história continuou a mesma. Já temos aqui um dos temas típicos da coreografia romântica: um mortal amado por um espírito.⁸⁴

O enredo se passa na Escócia e conta a história do jovem James, que está prestes a se casar. Quando ele cochila na sala de sua fazenda, em meio a sua sonolência vê uma bela sílfide. Neste momento sua noiva e as damas de honra chegam à sua casa e em meio à alegria das jovens, uma pobre velha entra na casa para se aquecer junto à lareira. Esta, para divertir as jovens, começa a ler sua sorte. Todavia James fica furioso quando a velha fala com sua noiva que ele não a ama, e que ela na verdade se casaria com o melhor amigo. O dono da casa, em um surto, expulsa a velha. Ele anseia rever a sílfide, e logo quando é deixado novamente sozinho, realiza seu desejo. A sílfide pega o anel de casamento e sai voando pela floresta com James em seu encalço. Assim se encerra o primeiro ato, com essa tendência que cresce ao longo do período de ter o primeiro ato terrestre e o segundo no âmbito do sobrenatural.

O segundo ato tem seu início com os personagens já no denso interior da floresta, e a velha do ato anterior está reunida às suas companheiras, que se revelam bruxas em meio a um ritual. Após as bruxas se forem, James entra em cena com sua sílfide, mas toda vez que ele tenta abraçá-la, ela se afasta. Em determinado momento, resolve chamar suas irmãs e assim realizam lindas coreografias, ao estilo de fadas aladas. As fadas ao final da dança se espalham pela floresta com James tentando segui-las, mas ele acaba encontrando a bruxa, que lhe oferece um talismã: um cachecol que o ajudará com a sua paixão, a fada. Desta forma ele presenteia sua amada, que ao se enrolar no adorno perde a vida, pois a velha bruxa o

⁸³ Ibidem, p.203.

⁸⁴ Ibidem, p.203.

envenenou para se vingar por ele a ter enxotado. Depois de um belo cortejo fúnebre das sílfides, James se vê sozinho; a bruxa retorna e mostra que durante o tempo que havia ficado na floresta a noiva o procurou, mas quando se deu por vencida casou-se com o seu melhor amigo. James estava só.

La Sylphide traz em seu âmbito o sobrenatural interagindo com os humanos e suas paixões proibidas, protagonizou com Taglioni em um belo papel, em uma coreografia que fez jus a todas as suas qualidades enquanto bailarina. Trazendo um ser mítico leve e cheio de emoção, com a questão do sobrenatural reforçada com a bailarina dançando toda a coreografia em ponta, esta foi a primeira apresentação de um balé inteiro desta forma. Além desta novidade, este balé levou ao palco pela primeira vez também o conhecido *tutu romântico*. Com esse papel, Taglioni conseguiu fazer seu nome junto às bailarinas da casa, sendo considerada uma das mais importantes e solicitadas do período. A virtude da bailarina que consistia em saltos e coreografias dramaticamente aéreas foi sucesso na opinião do público e da crítica, fazendo com que o balé fosse exportado com agilidade. *A Sílfide* fez um sucesso indiscutível. *A Ópera* estava sempre lotada quando Marie Taglione dançava; ela levou o ballet com o mesmo sucesso ao *Covent Gardem* de Londres, a Moscou e ao *Scala* de Milão.⁸⁵ Esta obra é considerada pelos pesquisadores como o primeiro balé a trazer aos palcos os ideais românticos. Desta forma, em *La Sylphide* o balé romântico teve sua grande estreia.

Muitos balés foram produzidos após a estreia de *La Sylphide* seguindo esta mesma linha. Um exemplo disso é um balé escrito por Felippo Taglioni para sua filha, *La Fille du Danube*, que conta a história de dois seres elementais diferentes que se apaixonam. Mas o próximo grande sucesso que a *Opéra* viria a apresentar seria *Giselle*. Antes de entrarmos neste balé, objeto de nosso estudo, é importante por sua vez destacar uma questão. O balé romântico não irá se desenvolver apenas com histórias nas quais o enredo conta sobre seres diferentes que se apaixonam, mas trará também a mítica do oriente. O exotismo, principalmente quando ligado à cultura oriental, tinha a mesma importância.⁸⁶ Neste viés, temos que destacar obras como *Paquita*, a qual foi escrita pelo compositor Édouard Deldevez e pelo mestre de balé Joseph Mazilier. Este balé também teve estreia no teatro da *Opéra*, em primeiro de abril de 1846. O enredo, que se passa na Espanha durante a ocupação de Napoleão, conta a história de uma jovem cigana que se apaixona por um militar, e ao descobrir que era nobre por nascimento, a jovem consegue se casar com seu amado. Podemos

⁸⁵ Ibidem, p.204.

⁸⁶ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.63.

citar dentre outros nesta mesma linha, de histórias do oriente, balés como *Le Corsaire* (1856) e *Le Papillon* (1861).

Contudo, no ano de 1841, o balé romântico tem o seu ápice com a estreia de *Giselle*, que acontece após a bailarina Carlota Grisi chegar a Paris, sendo que no início do ano começou a dançar no palco da *Académie Royale de Musique*. Ela já havia participado de apresentações de balé em uma *grand ópera*, mas ainda não havia estreado um balé como uma protagonista da trama. O balé foi composto por Théophile Gautier, influente crítico de arte, poeta e dramaturgo do período em conjunto com o libretista da casa Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. A grande estreia ocorreu na *Salle Le Peletier*, no dia 28 de junho de 1841. O encargo da coreografia ficou com os mestres de balé Jean Coralli e Jules Perrot, e a música foi de Adolphe Adam. *Giselle* conseguiu reunir em sua apresentação todos os grandes elementos que fizeram sucesso nos balés românticos anteriores, com um novo vigor. Através de um *souvenir* encontrado no site *Gallica*, que consiste em uma imagem e o enredo do balé, uma espécie de *libreto*, temos acesso ao enredo original. Esta fonte não é assinada, nem possui qualquer indício que pode nos levar a um autor, sendo provavelmente produzida pelas casas litográficas do período, e tendo como base as publicações da imprensa sobre a apresentação.

Um príncipe disfarçado está cortejando a jovem camponesa Giselle, uma alma viva que tomou o traje de um pastor. É o dia da colheita, o pequeno deus Baco aparece em um barril, carregado por quatro alemães vigorosos; Ele sorri para as danças de Giselle e do jovem príncipe. Um cavalheiro muito feio, um certo Hilarion, o miradouro do país, um guarda-caça de sua condição, trai a incógnita do príncipe disfarçado que Giselle acusa de perfídia, pois este charmoso enganador prometeu sua mão a uma nobre castelã dos arredores. Este golpe é horrível para a pobre Giselle, ela acreditava em príncipes e amores virtuosos, e aqui ela é obrigada a acreditar nas palavras de Hilarion! Isso causa-lhe tanta dor, que ela decide morrer disso. Hilarion está desesperado, ele não pensou em bater tanto, mas os guardas caça são brutais. O príncipe joga-se no corpo de sua amada e cai inconsciente perto de Giselle.⁸⁷

⁸⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Giselle ou o Willis, fantástico balé em dois atos*: ilustração. 1841. *Tradução nossa. “Un prince déguisé fait la cour à la jeune paysanne Giselle, un Almaziva a pris le costume d'un pâtre. C'est le jour de la vendange, le petit dieu Bacchus apparaît sur un tonneau, que portent quatre vigoureux Allemands; il sourit aux danses de Giselle et du jeune prince. Un fort vilain monsieur, un certain Hilarion, le judas de la contrée, garde-chasse de son état, trahit l'incognito du prince déguisé, que Giselle accuse de perfidie, car ce charmant trompeur avait promis sa main à une noble châtelaine des alentours. Ce coup est affreux pour la pauvre Giselle, elle croyait aux princes vertueux et à l'amour, la voilà forcée de croire aux paroles d'Hilarion ! ceci lui fait tant de peine, quelle prend le parti d'en mourir. Hilarion se désespère, il ne croyait pas frapper si fort, mais les gardes-chasses sont brutaux. Le prince se jette sur le corps de sa bien-aimée et tombe évanoui près de Giselle.”

*As fontes presentes neste trabalho foram todas traduzidas pela autora.

O primeiro ato realista traz em cena os vales ensolarados da Alemanha, uma singela e animada aldeia que está em festa pelo dia da colheita. Em cena a jovem Giselle, a mais bela da aldeia, que sofre de uma doença cardíaca, e o jovem Albrecht, que está dividido entre aquela a qual ele ama e a jovem princesa a qual ele havia sido prometido. O final do ato é marcado por Giselle repetindo insanamente a dança que havia feito mais cedo com o seu amado, até que o seu fraco coração não aguenta e lhe finda a vida. Seguindo a tradição de um primeiro ato no contexto humano, este balé traz um dia em uma vila alemã. Este dia poderia ser como qualquer outro, os jovens eufóricos pela festividade que haveria após o trabalho, as tarefas do cotidiano. Contudo, reviravoltas acabam surgindo e acabam guiando ao trágico final deste ato.

O segundo ato começa com uma floresta de tons enevoados, a folhagem amarelada; É lá que, à luz de uma lua pálida e enrolada em grandes nuvens, as Wilis abrem o baile todas as noites. O túmulo da infeliz Giselle, e a cruz que supera essa pedra humilde, aparecem no lado esquerdo da imagem; É lá que provavelmente a teremos colocado, a charmosa dançarina, por causa do amor dela pelas felizes rodadas da vila! O comboio tinha apenas um passo para passar da sua casa de campo para o encontro habitual de Wilis. A brisa agita os juncos, e sob a respiração desta brisa noturna aparecem as fantásticas bailarinas. Cada uma dessas mãos mortas para Giselle, quando o destino maligno do guarda-caça o conduz no meio dessas feiticeiras pérfidas. Forçam-no a dançar com elas, depois o rejeitam, exausto com a fadiga para o abismo do lago. O jovem príncipe, no entanto, veio buscar o lugar modesto onde o túmulo da camponesa se encontra. Surpreendido pelas Wilis, ele é abraçado por elas em sua rodada impiedosa. Giselle usa seus esforços para salvá-lo. Mas a cruel Rainha de Wilis, surda as suas orações, fará com que ele sofra o destino de Hilarion, quando a brancura do alvorecer acaba com o poder das fadas vingativas que se aproximam da morte. A nobre noiva do jovem reaparece com seu escudeiro, o príncipe joga-se a seus pés, ainda movido pelas visões mágicas da noite. Ela o perdoa, ele se casa com ela.⁸⁸

⁸⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Giselle ou o Willis, fantástico balé em dois atos*: ilustração. 1841. “Le deuxième acte s’ouvre sur une forêt aux teintes vaporeuses, aux feuillages jaunis; c’est là, qu’à la clarté d’une lune pâle et roulée dans de grands nuages, les Wilis ouvrent le bal chaque soir. Le tombeau de l’infortunée Giselle, et la croix qui surmonte cette humble pierre apparaissent au côté gauche du tableau; c’est-là qu’on l’aura placée sans doute, la charmante danseuse, à cause de son amour pour les rondes joyeuses du village! Le convoi n’a eu qu’un pas à faire de sa chaumière aurrendez-vous habituel des Wilis. La brise agite les roseaux, et sous le souffle decette brise nocturne, apparaissent les fantastiques danseuses, Chacunede ces mortes tend la main à Giselle, lorsque le mauvais destin du garde-chasse le conduit au milieu de ces perfides enchanteresses. Elles le forcent à danser avec elles, puis le rejettent bientôt épuisé de fatigue au gouffre béant du lac. Lejeune prince est venu cependant chercher la modeste place où s’élève le tombeau de la paysanne. Surpris par les Wilis, il est enlacé par elles dans leur ronde impitoyable. Giselle emploie ses efforts pour le sauver. Mais la cruelle reine des Wilis, sourde à ses prières, va lui faire subir le destin d’Hilarion, quand les blancheurs de l’aube mettent fin au pouvoir de ces fées vengeresses que vient ressaisir la mort. La noble fiancée du jeune homme reparait avec la chasse, le prince se jette à ses pieds, encore ému des visions magiques de la nuit. Elle lui pardonne, il l’épouse.”

O segundo ato etéreo traz em cena o cemitério banhado ao luar, envolto de um lado de uma densa vegetação e do outro de um lago profundo, que espalha sobre a cena uma vasta fumaça que torna a ambientação um tanto quanto gélida. Este ato apresenta um cenário mais sombrio, que evoca o sobrenatural, cenário este que é propício para aparição das Wilis. Ele traz ao enredo a vingança, ao mesmo tempo o amor verdadeiro que salva, e o amor romântico que separa; temos aqui o amor impossível. O principal da ação é a oposição entre os dois mundos, o material e o imaterial. Com o processo do desenho dos cenários e da iluminação, foi possível criar lugares misteriosos, bailarinas em voo, personagens que apareciam ou desapareciam, provocando na plateia todo um frisson bem de acordo com o momento vivido.⁸⁹ O segundo ato, além do ar fantástico, também possui um ar melancólico, pois acaba sendo o adeus dos dois amantes.

A *Silfide* e *Giselle* são dois balés importantes que conseguiram exprimir o romantismo no balé do século XIX, e todos os novos estatutos criados e mudanças feitas para este estilo de dança, estes que conseguiram vigorar. Podemos ter uma ideia de como eles foram através de gravuras e críticas de jornais do período. Além das apresentações recentes, podemos perceber a influência do balé francês deste período bem além do momento de seu ápice, pois o mesmo conseguiu gerar uma base tão sólida que os balés posteriores a ele o usaram como referência, mesmo quando fora contestado. Seus elementos como figurinos, cenários, enredos, músicas e sapatilhas são amplamente usados atualmente, e suas remontagens são um sucesso aonde vão, ainda trazendo emoção a seus espectadores. Sobretudo pela beleza que os mesmos trouxeram para o palco, podemos entender o porquê de o balé romântico francês ter conseguido ser influente em toda a Europa do século XIX.

Ao evocar este enredo no texto, temos como principal objetivo entender o tipo de narrativa que este balé levou aos palcos, para que assim consigamos um parâmetro com o que foi publicado na imprensa sobre *Giselle*, fazendo uma linha tênue entre os diversos textos publicados que descreviam este balé. Contudo, antes de abordar essas descrições, é interessante trazer um pouco mais sobre os construtores⁹⁰ que contribuíram para a criação e apresentação deste balé nos palcos. Estas serão as preocupações do próximo capítulo.

⁸⁹FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p. 69.

⁹⁰ Termo cunhado por Antonio José Faro em sua obra *Pequena História da dança*, para o autor estes seriam os envolvidos com a construção, ou seja, que contribuíram com a introdução do balé no movimento romântico, aqui os construtores são aqueles que contribuíram de alguma forma para que *Giselle* chegasse aos palcos.

Capítulo II: Processo de Criação: Giselle e sua produção.

Ao tentarmos entender como foi a recepção do balé *Giselle* em sua contemporaneidade, é importante entender o seu processo de criação, para termos uma ideia do que foi levado aos palcos e conseqüentemente como esse material apresentado foi recebido. Este capítulo construirá uma narrativa entrelaçando o que foi publicado nos jornais do período e as informações bibliográficas que possuímos a respeito. Quando falamos de crítica no século XIX devemos entender que a mesma está em seus momentos de renovação, como boa parte das artes do período. A moderna crítica literária nasce na França em princípios do século XIX, sob o signo do Romantismo, da ascensão do Autor e da História no horizonte da literatura, há pouco ainda inclusa nas belles-lettres.⁹¹ O Romantismo traz em seu âmago o autor, o qual expressa em suas obras elementos tão pessoais, além de por vezes as questões de cunho nacional, que resultam em obras bem próprias ao momento vivido.

Especificamente, a crítica de meados do século XIX possui alguns elementos em comum, os quais são interessantes de explicitar neste momento. Em primeiro lugar, os autores das críticas não são especialistas em jornalismo, profissão que estava nascendo neste momento. Não são nem mesmo especialistas da área, mas sim pessoas do meio artístico, podendo ser estes os diretores dos jornais ou escritores ou ainda pintores do período, sendo que a notoriedade destas pessoas dependia da relevância do jornal. Em segundo lugar, as críticas têm por cerne uma análise descritiva da obra, podendo narrar todos os por menores da mesma. Devemos assim apontar que esta narrativa tem por base o que o crítico interpretou da obra, logo, estamos vendo a obra sobre os olhos de outra pessoa, e pode explicitar aquilo que ela acha mais interessante e desprezar, ou mesmo deixar bem claro, aquilo que não a agrada. Desta forma, os autores do período mesclam a objetividade e a subjetividade em seus escritos. As diversas opiniões nos dão o entendimento do olhar da época sobre a obra. Em alguns momentos, veremos estes escritos acompanhados de pequenas biografias que apareceram neste trabalho, no momento em que serão trabalhados os envolvidos no processo de criação de *Giselle*. Ao compreendermos estes pontos conseguiremos estabelecer uma conexão, dialogando assim com as fontes no decorrer do trabalho.

⁹¹ SOUZA, Nabil Araújo. O Advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. De Staël a Gustave Lanson. *Caligrama*, Belo Horizonte, 11:205-225, dezembro de 2006. p.201.

O autor de *Giselle* é Pierre Jules Théophile Gautier, e o coautor é Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Sabemos que estes autores tiveram como base para a criação trechos de duas obras literárias, como era costumeiro para o balé no período, sendo assim a base do enredo. Sobre esta criação, podemos entender como ela ocorreu por meio de dois escritos. O primeiro é a crítica do balé escrita pelo próprio Gautier para o jornal *La Presse*, no qual ele atuava como crítico desde 1836. Esta crítica foi publicada em 05 de julho de 1841, uma semana após a estreia, que acabou sendo uma narrativa do processo de criação e do enredo. O segundo é o capítulo do livro *Théâtre: mystère, comédies et ballets*, publicado em 1872, o qual apesar de trazer a crítica do *La Presse*, é complementado pelo autor, trazendo novos pontos para a questão. Esses pontos podem ser tanto itens que não poderiam ser publicados no período, ou mesmo algo que o incomodou posteriormente.

O Romantismo traz também consigo a cultura popular em voga. Por isso temos que destacar que o assunto principal do balé, a história das noivas mortas pelo mal de amor, já vinha sendo contado pelos povos eslavos muito antes de ser escrita pelo poeta alemão Heinrich Heine. Se o romantismo tanto prezava as narrativas populares, era de se esperar que os autores prezassem o próprio ato de narrar, e que este viesse, algumas vezes, representado em contos.⁹² Estas narrativas começam a florear a ação, dando detalhes que a cultura popular tanto prezava, trazendo à ação um aspecto de veracidade, para assim criar no imaginário a ação contada. A cada vez que um conto é narrado, a história se molda através da vontade do autor, este guia suas memórias completas ou não ganhando uma vida nova, detalhes que podem ser esquecidos ou enriquecidos, conforme o que a pessoa que conta define como importante, sendo relevante principalmente o gosto pessoal. A lenda das Wilis é retratada desde o início do século XIX, todavia é impossível datar o período exato em que ela começou a ser narrada oralmente.

A lenda chega à França através da descrição da mesma pelo poeta e crítico literário Heinrich Heine. Nascido no que atualmente é a Alemanha em 1797, Heine é exilado de seu país natal devido a suas fortes opiniões políticas, logo vai para a França em 1831, onde se estabelece em Paris. Apesar de pertencer ao círculo de autores de prestígio do período, constituindo vínculos com Gérard de Nerval, não se inseriu completamente na cultura francesa, pois ele tinha como principal objetivo a divulgação da cultura alemã na França. Começou a trabalhar no país como crítico de arte logo após a sua chegada, porém em 1833, ele começa a publicar a obra *De l'Allemagne* na *Revue des Deux-Mondes*. O autor finaliza a

⁹²PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 46.

publicação na revista em 1834, porém no ano seguinte a obra completa é lançada pela livraria *Rendue*. Neste texto, ele trouxe questões como cultura popular, religião, política e filosofia. Heine publicou além de *Lieder*, ensaios sobre a escola romântica e o romantismo alemão.⁹³ No capítulo intitulado *Elementargeister, Espíritos Elementares*, o autor conta um pouco sobre os seres místicos da cultura popular pangermanica:

Em uma parte da Áustria existe uma lenda que apresenta alguma semelhança com a dos elfos, embora seja originalmente eslava. É a lenda das bailarinas fantasmas, que lá são conhecidas como ‘Wilis’. Elas são noivas que morreram antes do casamento. As pobres criaturas não podem deitar em paz no túmulo. Em seus corações mortos, em seus pés mortos, ficou ainda a vontade de dançar que elas em vida não puderam satisfazer. À meia-noite, elas saem dos túmulos, agrupam-se em bandos nas estradas, e ah se um jovem as encontrar! Ele deve dançar com elas, sem descanso ou repouso, até cair morto. Enfeitadas com seus vestidos de noivas, coroas de flores e fitas esvoaçantes sobre a cabeça e cintilantes anéis nos dedos, dançam as Wilis ao luar assim como os elfos. Suas faces, embora brancas como a neve, são jovialmente belas. Elas sorriem tão horrorosamente graciosas, tão sacrilegamente amáveis, acenam com a cabeça tão misteriosamente lascivas, tão prometedoras. Estas bacantes mortas são irresistíveis.⁹⁴

Em *De l'Allemagne* poeta narra, de uma forma mais comedida, pela primeira vez a lenda das Wilis. Em seu segundo livro, *Florentinische Nächte*, ele dedica maior atenção a ela, detalhando-a. Na segunda noite desse ensaio, o poeta fala das Wilis, ao observar a loucura das parisienses por bailes. É a partir desta observação que Heine encontra a oportunidade de contar a lenda, ainda que de forma incompleta.⁹⁵

Esta sede de gozar a vida, como se nas próximas horas a morte chamasse da foga fonte dos prazeres, ou como se esta fonte também nas próximas horas se esgotasse, esta pressa, este furor, esta loucura das parisienses que se mostra principalmente pelos bailes, lembram-me sempre da lenda das bailarinas mortas que são por nós chamadas de Wilis. Estas são noivas que morreram antes do casamento, mas que guardaram impetuosamente no coração uma vontade insatisfeita de dançar. À noite, saem dos de seus túmulos, juntam-se em bando pelas ruas e, lá, durante a meia-noite, deixam-se levar pelas danças mais selvagens. Enfeitadas com seus vestidos de casamento, coroa de flores sobre as cabeças, cintilantes anéis nas mãos pálidas, horrorosamente sorridentes, irresistivelmente lindas, dançam as Wilis à luz da lua. E elas dançam cada vez mais frenéticas e

⁹³ Na obra *História da religião e da filosofia na Alemanha e Outros escritos*, publicada pela editora Madras, possui uma interessante introdução escrita por Terry Pinkard, que analisa Heine de forma bem contundente.

⁹⁴ HEINE, Heinrich. *Werke in Zwein Bänden*. Salzbur, Berland-Buch Verlang, 1985. apud: PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 53.

⁹⁵PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 49.

impetuosamente quanto mais sentem que as horas consentidas se aproxima do fim, e que devem novamente descer ao gélido dos seus túmulos.⁹⁶

O poeta não detalha em nenhum de seus escritos a lenda do início ao fim, ou mesmo fala um pouco sobre onde ouviu a lenda pela primeira vez, todavia ele traz aspectos importantes que se completam na narrativa destas duas obras. O que o poeta narra é o suficiente para entendermos como funciona a lenda. Mas, quando Heine as descreve, não se pode deixar de notar que a figura das Wilis ganha um caráter sensual, sem mais aquele tom que acentuava o aspecto violento de sua dança, presente no primeiro texto.⁹⁷ Os primeiros textos aqui referidos são os do início do século XIX, que retratam as Wilis como mulheres fatais e selvagens, que buscam vingança e a morte de qualquer homem que cruzar seu caminho. Elas se tornam belas mulheres que seduzem antes de matar, todavia essa mudança na narrativa começa já no início da segunda década do século XIX, nas narrativas que traziam a descrição das Wilis e de sua dança. Mais que uma lenda que encantou alemães e franceses, a Wili tornou-se um símbolo romântico. Sua representatividade abarca todas as características do mal-do-século, que ultrapassaram fronteiras europeias e preencheram o imaginário de uma geração.⁹⁸

Apesar da obra de Heine começar a circular em Paris no ano de 1833, temos ciência que o poeta Théophile Gautier entrou em contato com a mesma apenas em 1841, pois o autor retrata esta experiência em um texto publicado no jornal *La Presse* em cinco de julho deste ano, uma semana após a estreia do balé:

Meu querido Henri Heine, enquanto folheava seu belo livro *Da Alemanha* algumas semanas atrás, caí em um lugar encantador - e só é necessário abrir o volume aleatoriamente: - é a passagem que você está falando dos Elfos com o vestido branco cuja bainha está sempre molhada, Nixes que mostram seu pequeno pé de cetim ao teto da câmara nupcial de Wilis até a tez da neve, à valsa implacável ; e de todas as deliciosas aparições que você encontrou no Hartz e à beira do ilhéu, na névoa aveludada do luar alemão - e eu exclamei involuntariamente: O que um belo balé faria com isso!⁹⁹

⁹⁶ HEINE, Heinrich. *Sämtliche Schriften*. Munique, Carl Hanser Verlag, 1968. apud: PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 50.

⁹⁷PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 54.

⁹⁸Ibidem, p. 58.

⁹⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Mon cher Henri Heine, en feuilletant, il y a quelques semaines, votre beau livre de l'Allemagne, je tombai sur un endroit charmant,— il ne faut pour cela qu'ouvrir le volume au hasard : — c'est le passage on vous parlez des Elfes à la robe blanche dont l'ourlet est toujours humide, des Nixes qui font voir leur petit pied de satin au plafond de la chambre nuptiales Wilis au teint de neige, à la valse impitoyable ; et de toutes ces délicieuses apparitions que vous avez rencontrées dans le Hartz et sur le bord de l'ilse, dans la brume veloutée du clair de lune allemand, — et je m'écriai involontairement : Quel joli ballet on ferait avec cela !”

Théophile Gautier nasceu em 1811 na cidade de Tarbes, sudoeste da França, mudou-se para Paris juntamente com sua família em 1813, onde permaneceu grande parte de sua vida. Gautier foi um importante crítico de arte e literatura do século XIX, produzindo obras de poesia, romances e dramas. Suas obras são valorosas desde a sua publicação. O mesmo pertenceu a um círculo social no qual participavam outros autores estimados do período, como podemos perceber em sua obra *Portraits contemporains* de 1874. Nesta obra ele escreve retratos, ou seja, pequenas impressões sobre a sociedade artística parisiense da época, em espécies de micro biografias contundentes ao período. Levaremos em consideração sobre o autor o que o próprio deixou registrado sobre ele, o que nos traz uma gama de possibilidades e entendimentos sobre o caminho que Gautier percorreu.

Os autores do pólo literário acumulam a maior parte dos trunfos sociais e culturais que abrem as melhores perspectivas de carreira: quase todos parisienses ou formados nos melhores liceus da capital (Condorcet, Henri-IV, Louis-le-Grand) pertencem a uma burguesia abastada na geração anterior e com condições de pagar longos estudos aos filhos, numa época em que essa prática ainda era bem restrita, mesmo nesse meio.¹⁰⁰

Ao seguirmos essa lógica podemos entender um pouco do meio social no qual o escritor cresceu. O poeta estudou nos colégios *Collège Louis-le-Grand* *Collège Charlemagne*, os quais possuíam outros importantes ex-alunos, que também se destacaram. Apesar de estudar nestes importantes locais, sua educação foi em parte influenciada por seu pai, o que levou Gautier a ter uma inclinação aos estudos latinos. Começou uma amizade com Gérard de Nerval, o qual foi seu grande amigo, e este o apresentou a Vitor Hugo.

Desde então, fiz todas as grandes campanhas românticas. Quando deixamos o teatro, escrevemos nas paredes: "Viva Victor Hugo!" Para espalhar a sua glória e aborrecer os filósofos. Nunca mais Deus adorou com mais fervor que Hugo. Ficamos atônitos ao vê-lo caminhando com a gente na rua como um mero mortal, (...).¹⁰¹

¹⁰⁰CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 145.

¹⁰¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier e cie, 1874. p.8. "Je fis, depuis, toutes les grandes campagnes romantiques. Au sortir du théâtre, nous écrivions sur les murailles : « Vive Victor Hugo ! » pour propager sa gloire et ennuyer les philistins. Jamais Dieu ne fut adoré avec plus de ferveur qu'Hugo. Nous étions étonnés de le voir marcher avec nous dans la rue comme un simple mortel, (...)."

Neste momento o autor, que já havia expressado interesse em ser artista matriculando-se em uma aula de pintura, conheceu com maior afinco a cultura romântica, se tornou não apenas simpatizante como também um entusiasta, divulgador e contribuinte da mesma, por meio de suas obras. Publicou assim sua primeira obra, *Poésies (Vol. I)*, em 1830.

O bairro do ilustre líder romântico fez minhas relações com ele e com a escola naturalmente mais frequente. Pouco a pouco negligenciei a pintura e voltei-me para ideias literárias. Hugo me amou o suficiente e me deixou sentar como uma página familiar nos degraus de seu trono feudal.¹⁰²

Levados por seu sucesso financeiro e social, os dramaturgos de bulevar se veem no espaço parisiense dos privilegiados.¹⁰³ Desta forma, podemos ver o início do círculo social no qual Gautier transitava. Em parte, influenciado por sua boa educação e por sua situação geográfica favorável, o autor possuía contatos com outros grandes nomes do período, formando assim uma rede de conexões e influência mútua. A preponderância dos parisienses natos, a importância dos laços de parentesco, de amizade, e mesmo as ligações matrimoniais ou não que unem os mais visíveis redobram essa comunidade de afinidades sociais dentro da grande cidade.¹⁰⁴ Essa rede de conexões é muito interessante para o período, pois através dela há a circulação de obras e ideias que acabam por influir os autores. Ao fazermos esta pequena biografia do autor podemos entender um pouco sobre o mesmo e as escolhas que ele faz ao escrever um enredo, sendo substancial para entender a peça. Tendo sempre em vista que Gautier é reconhecido pela sua forma de escrita e também por expressar em suas obras uma parcela de seu gosto pessoal no que diz respeito à arte e cultura, sendo suas obras um espelho do autor.

Para entrar no círculo dos autores de destaque a colaboração com um fabricante de peças já conhecido, a presença ativa na imprensa, que constrói as reputações e permite conquistar as simpatias dos que decidem a admissão no círculo dos dramaturgos encenados, as convivências estabelecidas com certos diretores ou determinadas estrelas também constituem procedimentos de seleção invisíveis e muito discriminatórios, segundo o percurso anterior.¹⁰⁵

¹⁰²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier e cie, 1874. p.8-9. “Le voisinage de l’illustre chef romantique rendit mes relations avec lui et avec l’école naturellement plus fré-quentes. Peu à peu je négligeai la peinture et me tournai vers les idées littéraires. Hugo m’aimait assez et me laissait asseoir comme un page familier sur les marches de son trône féodal.”

¹⁰³CHARLE, Cristophe. A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 145.

¹⁰⁴ Ibidem, p.149.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 143.

Podemos entender um pouco como funcionava a rede de contatos no que diz respeito à publicação e encenação de obras. Gautier não deixava de expressar seus afetos ou desafetos, com uma parcial gentileza, reconhecendo as influências que o seu círculo oferecia a sua escrita por meio de notas em suas colunas, nos diversos jornais ao qual trabalhou ou mesmo dedicando poemas e obras a amigos próximos. Sua contribuição como crítico de arte influenciou estudiosos do período, tendo em vista que ele teorizou um sistema, *L'Art pour l'Art* (Arte pela Arte), o qual aparece pela primeira vez no prefácio da obra *Mademoiselle de Mupin*¹⁰⁶. O autor traz ali pela primeira vez essa ideia na qual a obra de arte tem o seu valor próprio, além de qualquer função didática, moral ou utilidade. Esta obra foi atacada com ferocidade pelos críticos do período, fazendo o autor ter maus pensamentos sobre a moral dos mesmos. Todavia, ao ser convidado a escrever para os jornais em 1831, o próprio diz em sua biografia que seu juízo quanto a isso mudou no decorrer de sua vida:

Naquele momento, olhamos para os críticos como pintores, monstros, eunucos e cogumelos. Tendo vivido com eles desde então, reconheci que eles não eram tão negros como eles pareciam, eram bons demônios e até não faltam de talento.¹⁰⁷

Neste momento os críticos de arte, apesar de alguns não terem formação na área da arte pesquisada, trazem suas críticas e opiniões aos jornais. Apesar de ter tido uma excelente educação, e ter estudado desenho e pintura, além de ter contato com figuras importantes da literatura, sendo o próprio um escritor, sua crítica tem por base a sua visão de arte, julgando-a pela agradabilidade ao olhar.

Em sua época, não era comum que as aulas de balé fossem visitadas por críticos ou por outras pessoas que não os bailarinos. Seu conhecimento, então, foi sendo construído por intermédio de outras formas de contato com os profissionais de dança, o que ajudou nas descrições dos bailarinos em ação, ainda que de maneira um tanto superficial. Mas este conhecimento não lhe conferiu capacidade para tecer uma análise mais detalhada das coreografias.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Este dado, bem contundente ao período, nos remete ao prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo, o qual traz os pilares do romantismo para a França.

¹⁰⁷ *Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier e cie, 1874. p.9. “Nous regardions, en ce temps-là, les critiques comme des cuistres, des monstres, des eunuques et des champignons. Ayant vécu depuis avec eux, j'ai reconnu qu'ils n'étaient pas si noirs qu'ils en avaient l'air, étaient assez bons diables et même ne manquaient pas de talent.”

¹⁰⁸ PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p.92.

O autor contribuiu ricamente sobre a arte do século XIX, tendo em vista que publicou sobre: artes plásticas, literatura, teatro, música e dança. Neste contexto não existia um crítico de dança profissional, profissão que só é criada no início do século XX, logo a dança não era avaliada tecnicamente ou pelos valores teóricos que neste período estavam se fortificando, mas sim pela energia do bailarino e pela sensação que ela ofertava ao seu público. Estes itens, que foram a base crítica de Gautier sobre a dança, perpetuaram-se quando uma crítica de dança foi oficializada. Logo, os escritos de Gautier sobre a dança são vitais para os Historiadores de arte, dança e crítica do século XIX.

De todos os escritores, Gautier era um caso a parte, já que, como poeta perfeitamente integrado ao movimento romântico, sua imaginação voava com facilidade ao reino da fantasia. Mas ele era, ao mesmo tempo, jornalista e crítico teatral. Adquirira profundo conhecimento do balé e das complexidades da técnica da dança. Somava, assim, a ternura à espiritualidade, o prático ao imaginário, o que fez um perfeito veículo para o estabelecimento do balé romântico, não mais como arte adolescente, mas como arte agora adulta, a ponto de competir com o teatro e com a ópera no gosto do povo.¹⁰⁹

Em 1836, Émile de Girardin, editor do jornal de grande circulação *La Presse*, convidou Gautier para escrever a coluna de crítica de arte. Este foi um importante marco na carreira do autor, abrindo diversos caminhos além de lhe dar oportunidade de viajar para o exterior em função do jornal, o que contribuiu para a escrita de diversas de suas obras. Sua função de crítico do *La Presse* não o impediu de exercer outras funções, continuando a produzir suas obras literárias, teatrais e balés, e inclusive escrevendo crítica e textos sobre arte para outros jornais. Desta forma, ao escrever sobre suas obras, Gautier escreveu uma espécie de carta de apresentação da obra e descrevendo como surgiu a ideia para a mesma, como foi a confecção, a estreia e o desempenho dos envolvidos. Podemos ver isso em sua matéria sobre o balé *Giselle*, para o jornal *La Presse*:

Eu até tomei, com um entusiasmo, uma linda e grande folha de papel branco, e escrevi no topo, com uma excelente letra: "Les Willis, ballet"; Então eu comecei a rir e atirei a folha sem ir mais longe, dizendo a mim mesmo, com minha experiência como folhetinista, que era impossível para o teatro traduzir essa poesia vaporosa e noturna, essa fantasmagórica voluptuosamente sinistra, esses efeitos da lenda e da balada são tão pouco relacionados aos nossos hábitos. À noite, na Ópera, minha cabeça ainda cheia de sua ideia, eu encontrei na virada de um palco um homem de inteligência que conseguiu transportar um balé, adicionando muito dele, toda a fantasia e todo o capricho do *Diable amoureux* de Cazotte, aquele grande

¹⁰⁹ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.67.

poeta que inventou Hoffmann em meados do século XVIII, no meio da enciclopédia; Disse-lhe a tradição das Wilis.¹¹⁰

Apesar de o tema ser condizente com o que o balé romântico apresentava nos palcos, era necessário trabalhá-lo para ficar de acordo com uma apresentação em palco, pois se o livro mexeu com a imaginação dos leitores, um balé deveria lidar com as emoções dos espectadores, utilizando da melhor forma o maquinário da época. Desta maneira era necessário não apenas um coautor para o balé, mas alguém que conhecesse bem os trâmites da *Académie Royale de Musique*, para assim adequar o texto em enredo. Neste trecho podemos perceber que esta questão, referente ao texto de um autor influente dever ser acompanhado por um libretista da casa ao ser trabalhado, para que pudesse se tornar peça, é via de regra do período. Neste caso não foi uma imposição do diretor do teatro, afinal a ideia ainda não havia sido apresentada para o mesmo. Gautier se precipitou buscando ajuda de quem ele achava ser condizente com o tipo de trabalho que o mesmo queria escrever, desta forma ele pode escolher com quem queria trabalhar e não foi apenas direcionado a alguém.

O homem escolhido foi Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, o qual Gautier considerou ideal para se juntar ao mesmo na coautoria, e que foi um influente libretista do século XIX.¹¹¹ A história de Vernoy de Saint-Georges com o teatro é muito prolífera, sendo o próprio um autor altamente ativo na produção de peças. Ele trabalhava com todos os gêneros de arte de palco, balés, óperas e teatros, e gêneros textuais, produzindo como autor ou em coautoria, trabalhando com textos originais ou adaptações e também publicando livros, sendo um autor extremamente ativo, produzindo mais de cem libretos e cinco títulos em estilo de novela. Em 1829 ele se tornou gerente da *Opéra-Comique* em Paris, dividindo assim o seu tempo e trabalho com a *Académie Royale de Musique*, apesar de não ficar muito tempo na gerência do primeiro. No geral grande parte de suas obras foram apresentadas nestes dois palcos.¹¹²

¹¹⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Je pris même, dans un accès d'enthousiasme, une belle grande Feuille de papier blanc, et j'écrivis en haut, d'une superbe écriture moulée : —Les Wilis, ballet; — puis je me pris à rire et je jetai la feuille au rebut sans aller plus loin, me disant, avec mon expérience de feuilletoniste, qu'il était bien imposé de traduire au théâtre cette poésie vaporeuse et nocturne, cette fantasmagorie voluptueusement sinistre, tous ces effets de légende et de ballade si peu en rapport avec nos habitudes. Le soir, à l'Opéra, la tête encore pleine de votre idée, je rencontrai au détour d'une coulisse l'homme d'esprit qui a su transporter dans un ballet, en y ajoutant beaucoup du sien, toute la fantaisie et tout le caprice du Diable amoureur de Cazotte, ce grand poète qui a inventé Hoffmann au milieu du 18^e siècle, en pleine Encyclopédie ; je lui racontai la tradition des Wilis.”

¹¹¹ Gautier explicita tanto na publicação do *La Presse*, quanto na sua obra posterior sobre a criação do balé o quanto foi importante trabalhar com este autor.

¹¹²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao autor Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges.

As contribuições do libretista para a obra *Giselle* vão muito além de apenas ser uma mente que sabia os traquejos da Opéra e os gostos do público, com uma mente criativa que, em conjunto com Gautier, lapidou com afinco a obra. Sendo conhecido por uma tendência a reviravoltas em suas obras, não deixou de fazê-lo em *Giselle*, demonstrando conhecimento na literatura de sua contemporaneidade. Trouxe ao enredo, em conjunto com a obra de Heine que é a base do mesmo, um trechoda obra *Les Orientales*, de Victor Hugo, de 1829. O poema *Fantômes*, presente na obra, o qual narra a história de uma menina que amava dançar, amava tanto que isso causou a sua morte.

Aos quinze anos morreu, bela, doce e adorada!
Morta ao sair de um baile que nos pôs em luto.
Morta dos braços da mãe apartada,
A morte de mãos frias apanhou-a ornada,
E fê-la adormecer só num minuto.

Para outros bailes ela estava toda pronta.
A morte se apressou de apanhar a tão pura!
E estas rosas de um dia que trazia à testa,
Pela véspera abertas numa festa
Foram murchar na sepultura.¹¹³

Este poema acabou por ser a peça que complementava a história, porém os autores pensaram em utilizá-lo de diferentes maneiras. A forma final acabou por pender para o lado da ideia de Vernoy de Saint-Georges, sendo o primeiro ato uma espécie de adaptação do poema, utilizando a morte da personagem principal como um gancho para o segundo ato; ao contrário do que Gautier queria, que era uma espécie de representação completa do poema, sendo as Wilis as personagens fantasmas do mesmo:

Isto, meu querido Heine, é a história que o Sr. de Saint-Georges imaginou para nós, a morte da garota bonita que precisávamos. Ignorando as combinações do teatro e as exigências do palco, pensei em simplesmente colocar em ação, para o primeiro ato, o delicioso oriental de Victor Hugo. (...) Mas então não teríamos tido a cena tão tocante e tão lindamente desempenhada que termina o primeiro ato como está; *Giselle* teria sido menos interessante, e o segundo ato teria perdido o efeito da surpresa.¹¹⁴

¹¹³ HUGO, Victor. *Obras Completas* – Volume XLI. Odes e Baladas – Tomo II. São Paulo: Editora das Américas, 1960. p.185.

¹¹⁴Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Theophile. *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*. Paris: G. Charpentier, 1872. p.372-373. “Voilà, mon cher Heine, l’histoire que M. de Saint-Georges a imaginée pour nous procurer la jolie morte dont nous avons besoin. Moi qui ignore les combinaisons du théâtre et les exigences de la scène, j’avais pensé à mettre tout bonnement en action, pour le premier acte, la délicieuse orientale de Victor Hugo. (...)Mais alors nous n’aurions pas eu la scène si touchante et si admirablement jouée qui termine le premier acte tel qu’il est; *Giselle* eut été moins intéressante, et le deuxième acte eût perdu de son effet de surprise.”

O escritor nos alerta sobre algumas das contribuições do libretista para o enredo. Em parte, a experiência adquirida aqui lhe serviu para escrever outros balés para a *Académie Royale de Musique*, como *La Péri* (1845), *Paquerette* (1851), *Gemma* (1854), e *Sacountala* (1858). Em parte pelas exigências do teatro, e por outro lado pelas exigências do próprio público, que poderia perder o interesse, essa mudança foi necessária, pois o segundo ato poderia acabar se tornando desinteressante. Gautier segue o conselho do amigo e acaba criando um ato completamente diferente do que havia imaginado primeiramente.

Porém esta mudança pode ser também uma característica do libretista mudando completamente o primeiro e o segundo atos, através de um fato que altera todo o rumo da história. Para ele o primeiro ato, da forma como Gautier imaginou, poderia acabar gerando um segundo ato repleto de mesmice. Contudo isto não impediu Gautier de, descrever sua ideia inicial, divulgando assim como havia imaginado o primeiro ato. Dessa forma temos acesso a uma primeira versão do balé, e podemos constatar o quão grande foi a mudança no enredo:

Teríamos visto um belo salão de baile de um príncipe qualquer: os candelabros teriam sido acesos, as flores colocadas nos vasos, os buffets carregados, mas os convidados ainda não teriam chegado; As wilis se mostraram por um momento, atraídas pelo prazer de dançar em uma sala cintilando com cristais e dourados e a esperança de recrutar algum novo companheiro. A rainha das wilis teria tocado o chão com o seu ramo mágico para comunicar aos pés dos dançarinos um desejo insaciável de contradances, valsas, galope e mazurcas. A vinda dos senhores e das senhoras as fez voar como sombras claras. Giselle, tendo dançado a noite inteira, animada pelo chão encantado e com o desejo de impedir que o amante convidasse outras mulheres, teria ficado surpresa com o frio da manhã como a jovem espanhola e a pálida Rainha de Wilis, invisível para todos, colocaria sua mão de gelo em seu coração.¹¹⁵

Uma alternativa ao segundo ato, o qual seria majestoso por si mesmo. Gautier assume que não seria uma boa ideia, pois a reviravolta do primeiro ato acaba o tornando marcante, e gera um segundo ato surpreendente repleto de um imaginário fantástico. Mas isso também não impediu os autores de unir as características principais do poema com o da própria lenda,

¹¹⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Theophile. *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*. Paris: G. Charpentier, 1872. p.372-373. “On aurait vu une belle salle de bal chez un prince quelconque : les lustres auraient été allumés, les fleurs placées dans les vases, les buffets chargés, mais les invités n’auraient pas été arrivés encore; les wilis se seraient montrées un instant, attirées par le plaisir de danser dans une salle étincelante de cristaux et de dorures et l’espoir de recruter quelque nouvelle compagne. La reine des wilis aurait touché le parquet de son rameau magique pour communiquer aux pieds des danseuses un désir insatiable de contredances, de valsas, de galops et de mazurkas. La venue des seigneurs et des dames les eut fait envoler comme des ombres légères. Giselle, après avoir dansé toute la nuit, excitée par le parquet enchanté et l’envie d’empêcher son amant d’inviter d’autres femmes, aurait été surprise par le froid du matin comme la jeune Espagnole, et la pâle reine des wilis, invisible pour tout le monde, lui eût posé sa main de glace sur le cœur.”

contextualizando o tema para um lugar longínquo para que assim pudesse evocar um ar regado a mistério e encantamento. Pequenos detalhes como a idade da personagem principal; sua paixão pela dança que deixava todos ao redor admirados por ela e pela sua forma enérgica de executar os passos; sua beleza encantadora; e principalmente a reviravolta do final do primeiro ato, a forma marcante como a garota morreu fazendo aquilo que amava até a exaustão, foram inseridos no balé. Destacamos que além de morrer por causa de seu amor pela dança, tanto a garota do poema quanto Giselle morrem nos braços de sua mãe, em meio a uma festa, deixando todos que assistiram sua morte em profundo luto e tristeza. A coroa de flores que em um momento ornamentou a cabeça da rainha da festa da colheita, Giselle, a rainha das vindimeiras, por fim acabou ornamentando a cruz de seu túmulo.

Três dias depois, o balé de *Giselle* foi finalizado e entregue. No final da semana, Adolphe Adam improvisou a música, as decorações estavam quase acabadas, e os ensaios estavam acontecendo. - Você vê, meu querido Henri, que ainda não somos tão incrédulos e prosaicos como parecemos. - Você disse em um bom humor: "Como poderia existir um espectro em Paris? Entre meia-noite e uma hora, que é para toda a eternidade o tempo atribuído aos espectros, a vida mais animada ainda está se espalhando pelas ruas. Neste momento, o ruidoso final ressoou na ópera."¹¹⁶

Apesar da escrita do autor ser dinâmica, a confecção do balé teve que seguir determinados protocolos. Após a confecção do enredo, o mesmo teve que ser apresentado e aprovado pelo diretor da *Académie Royale de Musique* do período: Léon Pillet, jornalista, diplomata e libretista francês. Filho de um jornalista e administrador francês, Pillet estudou no colégio da alta burguesia de Paris, o *Henri-IV*, e foi um dos fundadores do jornal *Journal de Paris*, escrevendo alguns livros sob pseudônimo. Em 1840 Pillet vende o jornal e entra em administração conjunta do teatro da Opéra com Henri Duponchel. No ano seguinte, Léon Pillet assume a diretoria sozinho, precisando de um trabalho que mostrasse sua capacidade de administrador. Essa será assim sua grande estreia junto ao público da capital. Outro detalhe importante é que Carlotta Grisi também havia acabado de ser convidada para dançar nos

¹¹⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. "Trois jours après le ballet de Giselle était fait et reçu. Au bout de la semaine, Adolphe Adam avait improvisé la musique, les décorations étaient presque achevées, et les répétitions allaient grand train. — Vous voyez, mon cher Henri, que nous ne sommes pas encore si incrédules et si prosaïques que nous en avons l'air. Vous avez dit dans un accès d'humour : — Comment un spectre pourrait-il exister à Paris? Entre minuit et une heure, qui est de toute éternité le temps assigné aux spectres, la vie la plus animée se répand encore dans les rues. — C'est en ce moment que retentit à l'Opéra le bruyant final."

palcos da *Académie*, já tendo dançado um balé em uma *grand opéra*. Porém, não havia ainda feito sua estreia em um balé escrito para ela, logo a estreia de ambos foi em *Giselle*.¹¹⁷

Alguns pesquisadores da História da dança trabalham com a ideia de que Gautier desde o início havia escrito este trabalho para a jovem Grisi. Neste momento, o balé é escrito de acordo com as exigências da bailarina principal. Deve-se ter em vista também que Gautier já havia visto a mesma dançar no *Théâtre de la Renaissance* no ano anterior, de 1840. Mas foi em sua primeira apresentação no Opéra, *La Favorite, grand opéra* de Gaetano Donizetti, que Grisi encantou Gautier. Podemos remeter o desenvolvimento do enredo do balé a março de 1841, não tardando o mesmo a estreiar. Alguns remetem esse interesse de Gautier por Grisi a algo mais do que profissional¹¹⁸. Em junho, foi consagrada pelo desempenho no papel de Giselle, que Gautier – que a amava perdidamente e morreu pronunciando seu nome – havia escrito especialmente para ela.¹¹⁹ Na própria biografia de Carlotta divulgada no web site da *Société Théophile Gautier*¹²⁰ é afirmada esta questão da paixão entre ambos. Todavia, sabemos que Gautier escreveu outros dois balés para a estrela da Opéra, *La Péri* e *Paquerette*.

Ao trazer Carlotta ao tema temos duas fontes importantes sobre a bailarina: a primeira é um capítulo dedicado a mesma na obra *Portraits contemporains* de Gautier; e também uma *Nota biográfica* publicada no jornal *L'Independant* do dia 11 de julho de 1841, ambas as quais trabalharemos.

A partir dos sete anos de idade, o gosto pela dança se manifestou na jovem Grisi. Ela entrou na escola de Milão, onde teve como primeira professora M. Guillet, professora francesa. Suas disposições felizes logo lhe proporcionaram a oportunidade de se apresentar em um quadro maior que o recinto de uma classe. Lefebvre, a quem conhecemos aqui em Opéra, estava em Milão e compôs para o teatro *La Scala* um passo destinado ao primeiro dançarino francês e que exigia a assistência de alguns jovens alunos.¹²¹

Nascida Caronne Adele Josephine Marie Grisi, Carlotta Grisi, apesar de sua tenra idade, não era sinônimo da bailarina ser apenas uma pequena aprendiz. Grisi nasceu em uma família que se dedicara sempre às artes relacionadas a música, logo seus talentos vieram de

¹¹⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao autor Léon Pillet.

¹¹⁸ Podemos citar dentre estes estudos o de Paul Boucier e dos autores da *Société Théophile Gautier*.

¹¹⁹ BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. p.211.

¹²⁰*Société Théophile Gautier* é uma sociedade francesa que se dedica a estudar o poeta como um todo, vida, obra e seus contextos.

¹²¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 11 de julho de 1841. “Dès l'Age de sept ans, le goût de la danse se manifesta chez la jeune Grisi. Elle entra à l'école de Milan où elle eut pour premier maître M. Guillet, professeur français. Ses heureuses dispositions lui fournirent bientôt l'occasion de se produire dans un cadre plus vaste que l'enceinte d'une classe. Lefebvre, que nous avons connu ici, à l'Opéra, se trouvait à Milan, et avait composé pour le théâtre de la Scala un pas destiné à la première danseuse Française et qui exigeait le concours de quelques jeunes élèves.”

berço e se desenvolveram antes mesmo da mesma se tornar oficialmente uma aluna do *Teatro Alla Scala*, refinando ali seu talento. Não cursou aulas em Paris, dedicando-se apenas em aprender a técnica italiana, formando-se então nesta linha.

A bailarina acabou sendo tomada pela exaustão, e seus médicos lhe indicaram que fizesse uma pausa do ritmo intenso dos palcos e salas de aula, todavia isso não impediu que Grisi fosse para os palcos. A bailarina acabou por fazer algumas apresentações em óperas italianas, mostrando que seu talento para o canto era do mesmo nível que o da dança. Porém, assim que foi liberada pelos médicos, decidiu retornar para a dança.

A saúde de Carlotta rapidamente se recuperou, ela foi contratada pelo empresário Lanari, que a fez trabalhar de acordo com o costume dos diretores italianos, enviando-a em turnê nas cidades. Ela foi a primeira em Veneza, de onde foi a Florença e a Nápoles e a Roma; marcou sua passagem em cada cidade por triunfos e gerou fanatismo em todos os lugares.¹²²

Além da técnica, as bailarinas italianas se diferenciam das francesas, pois as primeiras poderiam escolher não se vincular a um teatro, o qual era a única oportunidade de emprego das bailarinas francesas. As bailarinas italianas também poderiam ser contratadas por empresários que lhes enviariam para onde fosse viável, podendo assim as bailarinas serem mandadas até onde fosse próspero, ao mesmo tempo em que a fama da bailarina acabaria por se espalhar com maior força, uma vez que o público não apenas lia sobre sua performance. Há neste caso uma chance maior de ver com os próprios olhos. Dessa forma, ao sair do *Alla Scalla*, a bailarina ficou durante dois anos sem um mestre de balé, fato que não atrapalhou sua performance neste período. Contudo, enquanto estava em Nápoles, conheceu o bailarino Jules Perrot, que acabou influenciando Grisi, primeiro se tornando seu mestre e logo lhe indicando para trabalhar uma temporada no teatro de Londres.

No teatro de Londres, eles foram *partners*. Nesse momento, quando Grisi não estava dançando, estava cantando no teatro, e por uma segunda vez foi convidada a mudar sua profissão, novamente se recusando a isso. Perrot agregou à técnica de Grisi incorporando além de elementos franceses, elementos tão individuais do mesmo que conseguiram combinar com a base técnica da bailarina, evoluindo assim ainda mais.

¹²²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier e cie, 1874. p.412. “La santé de Carlotta se rétablit vite, elle fut engagée par l’impressario Lanari, qui l’exploita suivant l’usage des directeurs italiens, en l’envoyant en tournée dans les villes. Elle fut d’abord à Venise, de là elle se rendit à Florence et à Naples par Rome ; elle marca son passage dans chaque ville par des triomphes, et fit fanatisme partout.”

Perrot só tinha que vê-la dar um passo para entender todo o futuro reservado para um presente, já tão brilhante que poderia ter sido proposto como uma esperança para o mais ambicioso. Carlotta tornou-se seu pupilo querido; Para presentes naturais felizes, ele acrescentou as qualidades adquiridas para ela; Para graça, ele acrescentou força, precisão de vivacidade, a ousadia, segurança; e acima de tudo, essa harmonia rítmica de movimentos, esse detalhe finito, essa elegância, essa clareza de poses de que ele sozinho possui o segredo, e que ele apenas revelou a Carlotta.¹²³

Perrot foi formado pela técnica francesa, e se destacou por sua energia no palco, chegando a trabalhar na Opéra entre 1830-1835. Havia acabado de ir para Nápoles quando conheceu a bailarina. Em seu período na Opéra, trabalhou com Taglioni, mas seus estilos se divergiam; enquanto ela tinha como base a bailarina etérea, ele já era reconhecido por sua vivacidade ao dançar. Seu vínculo com Grisi é confuso. Eles foram juntos para Londres como parceiros na dança e prometidos em casamento; todavia pouco depois de chegarem a Paris, em 1840, alguns jornais se referem a Grisi como *Madame Perrot*, sem contudo haver nenhum registro desta união naquele momento.

Após Londres, o casal de bailarinos retornou a Milão, onde encontraram com a bailarina Fanny Cerito, a qual aprendeu um pouco da técnica de Perrot. Não sabemos exatamente se houve uma troca de conhecimento, se Grisi teve alguma aula com Cerito, ou se a mesma apenas teve aulas com Perrot, mas a possibilidade de ter acontecido uma troca de conhecimento é grande (mesmo havendo a grande rivalidade das bailarinas deste período). Neste momento, Grisi começa a aprender e usar em sua dança a pantomima. Em 1836 e 1837, o casal foi brevemente a Paris, participando rapidamente de algumas apresentações. Ambos retornaram a Paris em 1840, onde Grisi dançou e cantou no *Teatro Renaissance*.

A partir desse momento, o estranho não podia mais possuir Carlotta. Seu lugar foi marcado na Opéra de Paris, e ela foi contratada lá a partir de 1º de janeiro último. O intervalo entre o início eo fim do *Renaissance* foi preenchido com estudos constantes e laboriosos, e o público ficou atônito com o novo progresso que havia feito em sua casa quando, em 26 de fevereiro, fez sua primeira aparição no *la Favorite* por um passo da composição de seu marido. Conhecemos o entusiasmo com que foi bem-vinda. Este entusiasmo não foi menos animado quando apareceu em *Don*

¹²³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier e cie, 1874. p.412-413. “Perrot n’eut qu’à lui voir faire un pas pour comprendre tout l’avenir réservé à un présent, déjà si brillant qu’il eût pu être proposé comme une espérance aux plus ambitieuses. Carlotta devint son élève chérie; à des heureux dons naturels il lui fit joindre les qualités acquises ; à la grâce il ajouta la force, à la vivacité la précision, à la hardiesse la sûreté ; et par-dessus tout, cette harmonie rythmique de mouvements, ce fini dedétails, cette élégance, cette netteté de poses dont il possède seul le secret, et qu’il n’a révélé qu’à Carlotta.”

Juan e em *Juive*. O passo que ela dançou nestas duas obras ainda é de Perrot. Longe do palco ou do presente, Perrot é sempre o guia feliz de sua esposa.¹²⁴

Este período de refinamento técnico foi importante para a bailarina, foi a oportunidade de unir o que ela havia aprendido até então e selecionar o que era melhor para ela, o que combinava com o seu estilo. Desta forma, ela conseguiu ir para a Opéra com todo o seu aprendizado e experiência adquiridos em outros palcos. Assim como Filippo Taglioni, Perrot se uniu a Grisi como seu mestre de dança e coreógrafo, instruindo a bailarina a utilizar sua melhor técnica e dançar passos que combinassem com o estilo que Grisi pregava. Inclusive, há uma diferença na opinião dos críticos publicados sobre a apresentação no *Teatro Renaissance* posteriormente na estreia de Grisi na Opéra. Foi assim nesta segunda apresentação que ela conseguiu conquistar a opinião do público parisiense, principalmente pela diferença técnica apresentada. Logo, esta pausa para estudos fez a diferença para a bailarina.

E é neste meio que o papel de *Giselle* nasce para a protagonista. A bailarina que começava há pouco a dançar na *Académie*, ansiosa para mostrar sua melhor técnica em um papel principal no mais estimado palco europeu. Até este momento, a relação de Gautier com Grisi é puramente profissional. A primeira vez em que ele a viu foi na apresentação do *Teatro Renaissance*, sendo ele um dos críticos que não se encantou completamente pela bailarina. Apenas na primeira apresentação no Opéra foi que ele viu o quão talentosa ela era, inclusive a colocando no mesmo patamar que Taglioni e Elssler neste momento. O contato de ambos apenas se intensificou com os ensaios de *Giselle*, sendo ainda puramente profissional, segundo a biografia da bailarina publicado no site *Société Théophile Gautier*. Este contato apenas se torna mais pessoal quando os principais envolvidos no projeto de *Giselle* vão para a estreia do mesmo em Londres, em 1842. Apenas após isso Gautier começa a frequentar a *foyer de la danse*.

Logo que houve o interesse do diretor pela obra, a mesma seguiu para a escolha de elenco e trabalhadores técnicos.

¹²⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 11 de julho de 1841. “Dès cemoment l'étranger ne devait plus posséder Carlotta. Sa place était marquée à l'Opéra de Paris, et elle y fut engagée à compter du 1 janvier dernier. L'intervalle qui sépara son début de la clôtura de la Renaissance a été rempli par de constantes et laborieuses études, et le public a été étonné des nouveaux progrès qu'il a remarqués chez elle, lorsque le 26 février dernier elle a fait sa première apparition dans la Favorite par un pas de la composition de son mari. On sait l'enthousiasme avec lequel elle fut accueillie. Cet enthousiasme ne fut pas moins vif lorsqu'elle parut dans Don Juan et la Juive. Le pas qu'elle dansa dans ces deux ouvrages est encore de Perrot. Eloigné de la scène ou présent, Perrot est toujours l'heureux guide de sa femme.”

O balé transformou-se em poderosa fonte de inspiração e ilusão, e o desenvolvimento simultâneo de todos os seus componentes – conteúdo dramático, música, cenários, figurinos, novas formas ou estilos de dança e coreografia – fez dele uma expressão real do ideal romântico.¹²⁵

O responsável pelo comitê de *mise-en-scène* foi o cenógrafo Pierre-Luc-Charles Cicéri.

Pelos padrões daquela extravagante década de 1830, a tendência era que cada ato de uma ópera tivesse seu próprio caráter cênico, que era encomendado a ateliês de especialistas que se encarregavam da intrincada arquitetura e dos interiores, ou dos efeitos da luz na água, ou de contrastes românticos.¹²⁶

Os balés seguiam essa mesma tendência das óperas: aqueles que possuíam mais de um ato deveriam se distinguir nos elementos de palco. A ideia era justamente criar um espetáculo visual em matéria de ornamentação que pudesse deslumbrar a plateia em cada levantar de cortinas. Gautier, em sua crítica, faz uma rica descrição dos cenários apresentados nos atos:

Montes cobertos de videiras avermelhadas, açafraão, cozidos e confeccionados pelo sol de outono; das belas videiras onde penduram uvas âmbar que dão o vinho do Reno. Ocupam toda a profundidade do teatro, no topo de uma rocha cinzenta e descascada, tão íngreme que as videiras não conseguem escalar, está empoleirada como um ninho de águia, com as paredes com rebordo, torres de pimenta, são os cata-ventos feudais, um daqueles castelos tão comuns na Alemanha: é o lar do jovem Duque Albrecht da Silésia. Esta casa, à esquerda do espectador, fresca, limpa, arrumada, enterrada na folhagem, o chalé de Giselle. A cabana em frente é habitada por Loys.¹²⁷

A escolha por trazer para o texto a descrição de Gautier se faz pelo fato de que em meio a todas as outras publicadas no período, a do autor traduz esse espetáculo visual com tanto cuidado que o acaba transformando em poesia. Essa descrição tão detalhada, tão poética, dá asas a nossa imaginação, e podemos através dela ter uma noção de como o palco foi

¹²⁵ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.65.

¹²⁶ ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.311.

¹²⁷ *Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Des coteaux chargés de vignes rousses, safranées, cuites et confites par le soleil d’automne ; de ces belles vignes où pendent les grappes couleur d’ambre qui donnent le vin du Rhin. occupent tout le fond du théâtre : tout au haut d’une roche grise et pelée, si escarpée que les pampres n’ont pu l’escalader, est perché comme un nid d’aigle, avec ses murailles cerclées, ses tourelles en poivrière, ses girouettes féodales, un de ces châteaux si communs en Allemagne : c’est la demeure du jeune duc Albrecht de Silésie.—Cette chaumière, à la gauche du spectateur, fraîche, propre, coquetté, enfouie dans les feuillages, c’est, la chaumière de Giselle. La cabane en face est habitée par Loys.”

transformado em uma pequena vila alemã. Todavia, a descrição do segundo ato nos remete a algo mágico por natureza.

O teatro representa uma floresta à beira de uma lagoa: árvores altas e pálidas, cujos pés se banham na grama e nos rios, o lírio da água floresce suas folhas largas na superfície da água dormente que a prata aqui e ali os flocos brancos arrastam. As palhetas na bainha de veludo marrom estremecem e palpitam sob a respiração intermitente da noite. As flores muitas vezes definham e espalham um perfume inebriante como aquelas grandes flores de Java que tornam a respiração louca. Não sei o que de um ar ardente e voluptuoso circula nesta escuridão úmida e densa: ao pé de um salgueiro, deitada debaixo das flores, está a pobre Giselle; para a cruz de mármore branco que indica que seu túmulo é suspenso, ainda fresco, o diadema de videiras com o qual foi coroado na festa da colheita.¹²⁸

Apesar deste cenário ter sido narrado por Gautier de uma forma tão vívida que podemos nos contextualizar imagetivamente, deste ato há diversas litografias produzidas no ano de estreia do balé. Desta forma, podemos averiguar o quão rico este palco foi ornamentado e principalmente o empenho de Cicéri ao construir esta paisagem. Pierre Cicéri foi um dos principais cenógrafos de sua época, trabalhando na *Académie Royale de Musique* por 37 anos e criando cenários para inúmeras óperas e balés. Além da ópera, trabalhou em importantes teatros da capital, tais como: *Odeon*, o *Palais-Royal*, a *Comédie-Française*, o *Theatre des Nouveautés* e o *Theatre de la Porte St. Martin*. Mas o ápice de sua carreira foi a incumbência de supervisionar as decorações da coroação do monarca Carlos X, em 1825. Recebendo a maior honraria francesa, ele foi premiado com um *Chevalier* da *Légion d'honneur*.¹²⁹

O cenógrafo procurava recriar no palco a atmosfera romântica da época. Buscava uma mistura de espetáculo, mistério e ilusão que vestia os balés de forma a completá-los, transmitindo ao público a história que se queria contar. A época assistiu ao aparecimento de novas técnicas na construção de cenários, ao maior uso de praticáveis e alçapões traves dos quais os personagens podiam aparecer e desaparecer.¹³⁰

¹²⁸Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Le théâtre représente une forêt sur le bord d’un étang : de grands arbres pâles, dont les pieds baignent dans l’herbe et dans les joncs le nénuphar épanouit ses larges feuilles à la surface de l’eau dormante que la lune argente çà et là d’une traînée de paillettes blanche. Les roseaux aux fourreaux de velours brun frissonnent et palpitent sous la respiration intermittente de la nuit. Les fleurs s’entr’ouvrent languissamment et répandent un parfum vertigineux comme ces larges fleurs de Java qui rendent fou celui qui les respire. Je ne sais quel air brûlant et voluptueux circule dans cette obscurité humide et touffue : au pied d’un saule couchée et perdue sous les fleurs repose la pauvre Giselle ; à l’acroix de marbre blanc qui indique sa tombe est suspendu, encore tout frais le diadème de vendanges dont on l’avait couronnée à la fête des vendanges.”

¹²⁹Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao artista Pierre-Luc-Charles Cicéri

¹³⁰FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.74.

Neste momento em que a iluminação a gás havia sido implantada a pouco pela *Opéra*, a mesma teve uma grande utilidade na peça, através de um árduo trabalho dos técnicos de cena. Eles diminuían ou aumentavam a iluminação conforme fosse necessário para a peça. Além disso, para criar um cenário bem realista com a vegetação, eram usadas raízes, juncos e flores naturais; e a lua era composta por um refletor a gás o qual estava em constante movimentação, para assim simular nuvens e, no fim da peça, o amanhecer.

O progresso técnico permitiu que se criasse, na época, aquilo que até então só era visto nos quadros de determinados pintores: clareiras iluminadas por um luar misterioso, acampamentos de ciganos cuja iluminação provinha de fogueiras estrategicamente colocadas.¹³¹

Com este novo meio de utilizar a iluminação que acaba criando em cena nuances encantadoras, as apresentações da *Opéra* começavam a trazer em seu cenário aqueles elementos marcantes, tais como cores e luz, que as pinturas românticas já vinham trazendo anteriormente. Os cenários e a composição de cena buscavam justamente isso, remeter a quadros e eternizar momentos marcantes, os quais estão ricamente reproduzidos em litografias conforme o costume do período.

Foi Duponchel quem autorizou o cenógrafo Cicéri a construir seus cenários de forma mais complexa e realista, o que acabaria por originar o estilo não apenas da *Ópera de Paris*, mas de todos os teatros europeus até o final do século XIX.¹³² Esta condição da direção de Duponchel acabou virando regra no teatro da ópera, e cada vez mais os cenários apresentavam a cor local característica que a peça precisava. Logo, ao perceber o sucesso de tal fato, Pillet prosseguiu com essa ideia nas obras as quais ele fora diretor, gastando pequenas fortunas com cenários memoráveis. Desta forma se inaugura uma nova ordem no que se refere aos cenários, em uma tentativa de trazer maior veracidade aos palcos. O cenógrafo romântico era uma mistura de artista e artesão que trabalhava única e exclusivamente para o teatro.¹³³

Para compor este cenário era necessário que os figurinos estivessem de acordo com a história narrada.

Alguns desenhistas de trajes também ficaram famosos. É o caso de Eugène Larmi e Paul Lormier, que buscavam a melhor associação possível

¹³¹ Ibidem, p.69.

¹³² Ibidem, p.74.

¹³³ Ibidem, p.75.

entre a autenticidade dos costumes e sua adaptação, para que os bailarinos pudessem movimentar-se com facilidade.¹³⁴

Para este encargo a *Opéra* designou o figurinista Philippe Georges Lormier Paul, chefe dos vestuários da *Opéra* durante o período da produção do balé. Ele trabalhou neste cargo durante quarenta e sete anos. Paul Lormier trabalhava como desenhista de trajes de palco da *Opéra*, desenhado para óperas e balés, fazendo parte da produção de importantes peças.¹³⁵

Os roteiros escritos por esses autores abriam lugar a situações e ideias que sempre refletiam os ideais românticos então predominantes. Entre as novas tendências a ganharem lugar no balé estava o agudo conhecimento do passado histórico, a noção teatral da cor local e a criação de uma atmosfera cênica de sonho e fantasia.¹³⁶

Era necessário entender a inspiração do escritor, e em conjunto com os cenógrafos criar a ambientação que a peça pedia. É devido a esta questão que o comitê de *mise-en-scène* é tão importante para este meio. Eram eles que deveriam pesquisar sobre o tema do balé, alguns deles viajando para o país em que se passava a peça, para construir o cenário de forma mais verossímil possível.

O papa da cenografia naquele início era Pierre-Luc-Chales Cicéri (1782-1868), um pintor de paisagens cuja preocupação com o realismo fê-lo visitar os Alpes suíços quando se preparava para montar cenários de *Guillaume Tell* (Guilherme Tell, 1829), de Rossini.¹³⁷

Para os figurinistas era importante pesquisar nas bibliotecas e obras de arte os trajes e as cores usados por determinados povos no período em questão, para assim transformar o traje cotidiano para que pudesse ser levado aos palcos. Lormier e Cicéri eram um destes casos, ambos quando necessário faziam viagens para determinados locais em função da *Opéra*. Sua intenção era buscar ver o cenário, pesquisando assim o local e os trajes respectivos para a apresentação.

Lormier, apesar dos orçamentos algumas vezes apertados que a *Opéra* cedia para esta parte da apresentação, buscava respeitar o máximo possível cronologicamente e

¹³⁴ Ibidem, p.76.

¹³⁵ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao artista Philippe Georges Lormier Paul.

¹³⁶ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.67-68.

¹³⁷ ALBATE, Caroly. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.310-311.

geograficamente a ação, algumas vezes reaproveitando algo do vasto acervo, desenhando apenas a vestimenta dos personagens principais.

Os figurinos de Paul Lormier fixaram, especialmente no segundo ato, a linguagem do Romantismo, envolta em tules e musselines esvoaçantes. Esse tipo de roupa ficou mundialmente conhecido como tutu romântico, e o estilo da dança, anexada aos figurinos, como balé branco.¹³⁸

Logo, o segundo ato foi exuberante por essência, o cenário, os figurinos, conseguiram criar esta atmosfera mágica que os românticos prezavam tanto, sendo retratados e ficando na memória de todos aqueles que apreciaram a apresentação. Podemos ter acesso aos figurinos de *Giselle* tanto através de litografias produzidas no ano de estreia, quanto por meio de um caderno de desenhos feitos por Lormier para a produção. Este caderno está arquivado no acervo da *Biblioteca Nacional da França* e sua devida digitalização está disponível online no site da *Gallica*, para consulta. As obras presentes neste caderno são uma espécie de *croquis* dos figurinos de cena. São sete imagens, sendo quatro figurinos já finalizados e três uma espécie de esboço, que nos dão uma dimensão do trabalho do figurinista.

Sendo estas as primeiras imagens que foram produzidas para o balé, podemos ver detalhes da história sendo contada através destas imagens. Reconhecemos personagens e, além disto, podemos ver que o artista se debruçou com afinco para criar figurinos que pudessem contribuir com a obra em seu contexto geral. Para a apresentação, o balé começa a ser dividido em dois atos: o primeiro geralmente sendo passado no contexto terrestre dos humanos; e o segundo ato sendo trabalhadas as habitações dos seres sobrenaturais. Sendo assim, para as mudanças de cenário e figurinos que a história pedia, pela primeira vez nas apresentações de balé as cortinas se fecham entre os atos. O segundo ato começa a ser conhecido como ‘Ato Branco’, referenciando a cor das túnicas que os espíritos usavam. Lormier devia traçar os diferentes contextos e a participação de cada bailarino para que pudesse criar para estes um figurino que era condizente com cada personagem.

Assim como o libretista, o coreógrafo, o músico e o cenógrafo cada qual contribuía para construir uma parte da ilusão desta obra. O figurinista contribuía com a autenticidade das roupas usadas, possuindo cada qual sua riqueza de detalhes. Os figurinos de Paul Lormier conseguiram se eternizar, sendo constantemente reproduzidos por outras companhias de balé e influenciando outros balés do mesmo estilo. É interessante destacar que o enredo de *Giselle*

¹³⁸ BOTAFOGO, Ana. BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na Magia do Palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.37.

foi baseado em uma lenda alemã, desta forma Lormier buscou trazer ao palco um figurino que condiz com a época da história, local, personagens e a lenda em si. A diferença de figurinos de nobres e camponeses da pequena aldeia alemã no primeiro ato conseguiu expressar com êxito as diferenças históricas temporais e das localizações. Lormier fez inúmeras pesquisas para conseguir êxito nas apresentações.

Além disto, é interessante destacar que Heine, em seu texto, faz uma pequena descrição do que as Wilis trajavam: “Vestidas com seus trajes de casamento, coroa de flores, anéis ofuscantes nos dedos, as Wilis dançam ao luar como elfos”.¹³⁹ Texto este que fora publicado na França e servira de inspiração para Gautier, sendo o ápice da história. Assim, era importante adaptar com a maior verossimilhança possível. Em relação a descrição das Willis que é habitualmente apresentada nos libretos das apresentações, Lormier teve que adaptar estes trajes e criar algo condizente com a história e com os palcos, criando um modelo que posteriormente foi amplamente reproduzido nas companhias de balé. Logo, este pequeno caderno de desenhos desempenha uma importante função, pois além de trazer consigo os primeiros figurinos criados para este balé, é possível também conferir como o artista criou cada traje.

O encarregado de compor as partituras do balé foi o compositor francês Adolphe Charles Adam. Adam foi um prolífero autor do período, escrevendo diversas obras e somando o total aproximado de oitenta peças, sendo destas quatorze balés. Além de ser compositor da *Opéra*, Adam também trabalhou como crítico e professor de música. Seu pai foi professor do *Conservatoire de Paris*. Apenas quando Adam atingiu os dezessete anos o pai lhe deu autorização para estudar no *Conservatoire*. Após se formar nesta escola, começou a trabalhar primeiramente como compositor de *Vaudevilles* e simultaneamente tocando no *Gymnase Dramatique*. Compôs para uma variedade de casas de espetáculos na França e Inglaterra. Seu primeiro trabalho no *Opéra de Paris* foi o balé *La Fille du Danube*, escrito por Eugène Desmares, o qual tinha como protagonista feminina Marie Taglioni.¹⁴⁰

Anteriormente, as partituras dos balés eram elaboradas de uma maneira um pouco diferente, situação essa que músicos como Adam vêm para mudar. A citação abaixo de Antonio José Faro dá uma dimensão disso:

Antes do balé romântico, houve mesmo um período em que a música que acompanhava os balés era uma fantasiosa colcha de retalhos de diversos compositores, feita as pressas, sem ideias originais – servia apenas de

¹³⁹ Programa do balé Giselle, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2008. p.5.

¹⁴⁰ *Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao compositor Adolphe Charles Adam.

acompanhamento. A qualidade melhorou após 1820, com compositores como Adolphe Adam e Cesare Pugni dedicando boa parte de suas carreiras à nova arte.¹⁴¹

Além de ser de diversos compositores, estas músicas podiam ser um conglomerado musical, no qual o compositor principal reunia algumas partituras de óperas em meio a composições originais, formando um *pout-pourri* musical e não demonstrando originalidade tampouco empenho destes artistas. Logo, até meados do século XIX, o balé não possuiu muitas músicas marcantes, com as quais pudesse despertar o devido interesse da sociedade. Parte do motivo desta forma de composição se deve a decaída que o balé sofreu no final do século XVIII, que causou a sua desvalorização. Quando o balé consegue melhorar seu status em relação às artes e se edificar no início do século XIX, ele consegue chamar a atenção de alguns compositores, para que estes se dedicassem a estas composições. Em um primeiro momento, esta dedicação em escrever músicas para o balé advém de compositores que estavam no início de suas carreiras, e procuravam demonstrar todas as suas proezas em compor estas músicas. Seu objetivo era, assim, a possibilidade de receber a incumbência de compor uma *grand opéra*.

Essa mudança foi importante, pois através dela as músicas de balé passam a ser mais pessoais, contando as histórias e marcando os momentos principais. Desta forma a música de balé começa a chamar atenção da sociedade, que começa a consumi-la em forma de partituras, para que assim pudesse reproduzi-la fora da *Opéra* em ambientes diversos, como em suas casas para divertimento próprio, ou em reuniões sociais. As mais sutis inflexões emocionais, a complexidade dos “contrapontos” sentimentais, as criações aparentemente sem sentido da fantasia, as tensões por vezes violentas entre sentimentos opostos, tudo isto passou a encontrar a sua expressão na música romântica.¹⁴² Para o compositor essa liberdade significava poder seguir sua intuição, o que era tão prezado aos artistas românticos. Dessa forma, seus sentimentos mais pessoais são expressos em sua composição. Na verdade transcendem o puramente individual, tanto assim que os ouvintes sentem e compreendem os conflitos, dissociações e contradições afetivas, revelados pela música.¹⁴³

Na *grand opéra*, mais abundantemente em Mayerbeer, também encontramos conexões, em pequena escala, entre o visual e formas musicais simbólicas, conexões que mais tarde foram consideradas características de Wagner.¹⁴⁴ Neste momento algumas peças

¹⁴¹ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.72.

¹⁴² KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. p.215.

¹⁴³ Ibidem, p. 217.

¹⁴⁴ ALBATE, Caroly. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*.

começam a utilizar o *leitmotiv*, apesar desta técnica ser remetida a Richard Wagner, que foi quem de fato a estruturou de maneira mais marcante em suas obras, sendo *O Holandês Voador* a obra que ficou marcada como primeira a usar *leitmotiv* em abundância. O emprego da técnica do *leitmotiv* implica, necessariamente, a utilização da orquestra como principal veículo de expressão dramática.¹⁴⁵ Entretanto, podemos ver o início dessa ideia em outras *grand opéras* do mesmo período.

Denominam-se assim motivos musicais caraterísticos de personagens, de situações dramáticas, de sentimentos e de objetos. Suas transformações não obedecem a leis musicais mas sim aos acontecimentos dramáticos. Às vezes seu conteúdo emocional corresponde aos significados; outras vezes, funcionam mais por associação.¹⁴⁶

Podemos encontrar um destes exemplos de emprego de *leitmotiv* na composição de Adam, o balé *Giselle*.¹⁴⁷ Temas característicos presentes na obra são os dos personagens principais, tais quais: Giselle, Albrecht e Hilarion. Há também o tema que acompanha a cena do bem-me-quer, mal-me-quer, que é reproduzido de maneira mais eufórica na cena da loucura. E o marcante tema das Wilis, que é tocado de forma ilustrativa, bem leve, quando Berthe, mãe de Giselle, conta em forma de pantomima como funciona a lenda das Wilis, ainda no primeiro ato. Logo no início do segundo ato a música é ouvida, remetendo à lenda logo antes das Wilis aparecerem. Podemos observar que quando estas duas músicas características ocorrem em um primeiro momento, elas são leves e nos remetem a um presságio do que pode ocorrer. Quando elas acontecem posteriormente elas são carregadas, e conforme a cena transcorre, a música acompanha-a de forma enérgica até o seu ápice, que na cena da loucura é a morte de Giselle, e na cena das Wilis é quando a presa delas morre.

Gautier divulga em seu texto que o enredo do balé demorou três dias para ser escrito, e que até o fim daquela semana a música já havia sido composta, os cenários estavam sendo produzidos já em fase final e os ensaios acontecendo¹⁴⁸. Essa informação pode em parte ser exagero do autor. Apesar de uma parte do *mise-en-scene* que a *Opéra* possuía ter sido repaginado e reaproveitado, alguns fatores influenciaram esta produção. A música escrita nessa agilidade apresentada por Gautier era apenas um esboço, no qual o autor trabalhou sobre mais algumas vezes antes do ensaio final.

¹⁴⁵KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. In: GUINSBURG, Jacob (organização). *O Romantismo*. p.229.

¹⁴⁶ Ibidem, p.228.

¹⁴⁷ No trabalho De Roberto Pereira, *Giselle: O Voo traduzido*, ele detalha a relação da música e o enredo.

¹⁴⁸ *Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Trois jours apres le ballet do Giselle était fait et reçu. Au bout de la semaine, Adolphe Adam avait improvisé la musique, les décorations étaient presques achevées, et les répétitions allaient grand train.”

Durante o século XIX, toda música de balé tinha de ser especialmente composta, e era resultado das exigências do libreto e do coreógrafo, que podia até indicar ao compositor a quantidade e a qualidade da música desejada para um solo, um dueto ou uma cena de efeito. A música, conforme as necessidades, deveria evocar a cor local de um acampamento cigano, de um casamento escocês, ou a atmosfera de mistério do fundo do mar ou de uma floresta habitada por espíritos.¹⁴⁹

A partitura realmente foi finalizada após dois meses, depois que o autor fez todas as adaptações necessárias conforme o período exigia. Contudo o esboço era importante, pois o coreógrafo precisava do mesmo para iniciar o seu trabalho e, conforme fosse necessário, havia esta mudança nos tempos e tons. Desta forma, a *Opéra* deixou oficialmente o encargo da coreografia com Giovanni Coralli Peracini, ou Jean Coralli. O coreógrafo estudou na escola da *Opéra*, tendo dançado como bailarino na mesma, em Londres no *King's Theatre* e também em Vienna, onde foi contratado como mestre de balé. Quando retornou à Paris, foi admitido como mestre de balé e coreógrafo no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, onde trabalhou com Jules Perrot. Em 1831 Coralli foi contratado pela *Opéra* como primeiro maître de balé, trabalhando intensamente na mesma.¹⁵⁰

Todavia este trabalho não foi inteiramente feito por Coralli, já que Perrot também exerceu um papel importante na elaboração da coreografia. Oficialmente o nome de Perrot não foi divulgado, pois o mesmo não era do quadro de funcionários da *Opéra*, logo ele não recebeu por este trabalho. Porém esta boa ação tinha um interesse por trás, uma vez que Perrot esperava que, se o balé fizesse sucesso, ele conseguiria ser chamado para trabalhar como maître da *Opéra*. Contudo ele não foi chamado tão prontamente quanto esperava.

O coreógrafo Jean Coralli já era, ao construir *Giselle*, um maître-de-ballet de grande prestígio, com o trabalho de contornos definidos, e Jules Perrot, provavelmente o mais notável coreógrafo do Romantismo, trabalhou nesse balé especialmente os solos que seriam interpretados por sua mulher Calota Grisi.¹⁵¹ Não sabemos exatamente como funcionou essa colaboração, logo não podemos ter certeza de qual parte cada um elaborou. Entretanto, como a citação acima deixa claro, podemos estimar que as partes que Grisi desempenhou podem ter sido criadas por Perrot, levando em consideração não apenas o vínculo amoroso que os dois possuíam, mas também o vínculo profissional. Ele era o seu mestre de balé, conhecia a

¹⁴⁹ FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.71.

¹⁵⁰ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao coreógrafo Jean Coralli.

¹⁵¹ BOTAFOGO, Ana. BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na Magia do Palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.37.

técnica e os pontos fortes da mesma, tendo assim elaborado alguns trabalhos coreográficos para a bailarina.

Apesar de não ter sido imediatamente contratado pela *Opéra*, Perrot era um habilidoso coreógrafo. Sua carreira foi longa e todas as grandes bailarinas da época sentiam-se honradas em dançar em seus balés, já que como poucos ele sabia criar esplêndidos veículos para que elas exibissem a sua arte.¹⁵² E como Coralli era coreógrafo da casa, o mesmo sabia como trabalhar com o corpo de balé, fazendo-o movimentar-se de maneira harmônica, além dos demais bailarinos presentes na peça com os quais ele já havia trabalhado. Desta forma, os historiadores da Dança, em sua maioria, defendem que as partes desempenhadas por Grisi podem ser remetidas a Perrot, e os passos dos demais personagens e principalmente do corpo de balé seriam obra de Coralli,¹⁵³ tendo ambas as partes o seu devido valor.

2.1 – Divulgação da apresentação

Sobre estes ensaios e demais assuntos referentes a montagem do balé, temos algumas fontes, como os jornais que informavam aos seus respectivos leitores sobre os assuntos da *Opéra*. Primeiro devemos observar as fontes que abordam o balé antes de sua estreia, 28 de junho, para assim observarmos como funcionava a construção da obra, vista pelo olhar de uma pessoa de fora. Este material é encontrado em 12 jornais, sendo que apenas um, que foi publicado pelo *Bulletin des salons, des arts, de la littérature et des théâtres*, não possui data. Contudo, esta publicação, que aparece no número 22, nos traz um prospecto parcial do que estava sendo apresentado pelo teatro, e logo o que entraria em seu lugar, mostrando o que era esperado para a nova temporada. Ao mesmo tempo, é dada a informação de que o diretor estava investindo ativamente para a produção de *Giselle*, peça a qual marcaria a estreia de Carlotta Grisi.

O impresso *La Mode* faz uma publicação semelhante, em três de abril:

A Real Academia de Música terá, em breve, uma reviravolta brilhante, e o ano teatral que começará promete um repertório de novidades variadas. Aqui está a ordem em que três óperas e dois balés devem se suceder, sobre os quais M. Leon Pillet baseia suas esperanças: *Giselle*, balé em dois atos; *Freischutz*, não como o ouvimos no Odeon, mas inteiramente

¹⁵² FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. p.79.

¹⁵³ Roberto Pereira em sua obra *Giselle: O Voo Traduzido* - da lenda ao balé, trabalha um pouco sobre esta questão de autoria coreográfica.

de acordo com a nota de Weber; *la Rosière de Gand*, ballet em três atos; *le Chevalier de Malte*, ópera em quatro atos, dos senhores Halevy e Saint-Georges; finalmente *le Prophète*, grande ópera de Meyerbeer, cujos estudos começarão no primeiro de setembro. Certamente será um ano teatral movimentado.¹⁵⁴

Ao analisarmos esta publicação, podemos levantar algumas questões. Em primeiro lugar, apesar de Leon Pillet apenas entrar oficialmente na direção do teatro em junho de 1841 em associação a Henri Duponchel (sendo que Pillet assume sozinho este cargo em outubro do ano em questão), aqui Pillet já quer mostrar estar apto ao trabalho. Ao ter seu nome divulgado em jornais, principalmente levando novas peças aos palcos e fazendo grandes investimentos para que isto ocorresse, esta poderia ser uma forma de mostrar que estava apto tanto para participar de uma associação de codiretores, quanto para assumir o cargo sozinho. Além disso, mesmo ainda não estando ligado diretamente à direção da *Opéra* neste momento, em abril, ele já possuía certa influência, ou conexões na *Opéra* para começar o seu trabalho na casa, ainda que extra oficialmente. Desta forma, ele poderia iniciar sua direção com obras que, além de ter o tom de seu trabalho, fossem bem agraciadas. Sendo assim, a imprensa começou a ser uma divulgadora de sua direção e, além de tudo, de sua pessoa.

Em segundo lugar, é interessante notar que, nestas duas fontes citadas, comenta-se sobre obras as quais o diretor baseia suas esperanças, tendo em vista que realmente neste período era necessário saber fazer o investimento correto. No pior cenário, as obras poderiam levar o diretor a falência. Quando isso aparece na imprensa, essa frase adquire um ar de urgência, de necessidade de se provar capaz de ser diretor do principal Teatro francês, além de poder mostrar que conhece os seus iguais, seus pares sociais que ao mesmo tempo são o seu público.

Trata-se mais do que nunca de montar um balé fantástico no menor tempo possível, cujo nome, diz-se, garante o sucesso. Este trabalho será intitulado *Giselle*.¹⁵⁵

¹⁵⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, 03 de abril de 1841. “L’Académie royale de musique prendra bientôt une éclatante revanche, et l’année théâtrale qui va commencer promet un répertoire de nouveautés aussi varié que nombreux. Voici l’ordre dans lequel s’y succéderont trois opéras et deux ballets sur lesquels M, Léon Pillet fonde beaucoup d’espoir: *Giselle*, ballet en deux actes; *Freischütz*, non pas tel qu’on l’a entendu à l’Odéon, mais tout à fait conforme à la partition de Weber; *la Rosière de Gand*, ballet en trois actes; *le Chevalier de Malte*, opéra en quatre actes, de messieurs Halevy et Saint-Georges; enfin *le Prophète*, grand opéra de Meyerbeer, dont les études commenceront le premier septembre. Certes, ce sera une année théâtrale bien remplie.”

¹⁵⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 08 de abril de 1841. “Il est question, plus que jamais, de monter dans le plus bref délai un ballet fantastique, dont le nom des auteurs garantit, dit-on, le succès. Cette oeuvre sera intitulée *Giselle*.”

Desta forma, trazer à imprensa frases como essa publicada no jornal *Les Coulisses Petit Journal* não era apenas uma maneira de apresentar o que estava sendo montado. Usar esse adjetivo é uma forma de não apenas insinuar o posterior sucesso, mas já uma tentativa de antecipar o gosto do público. Outra forma de tentar premeditar esse sucesso é tentar jogar uma luz nos envolvidos no projeto.

M. Théophile Gautier terá um balé cheio de charme poético, a ser apresentado no Teatro da Ópera, sob este gracioso título, *Giselle* ou *Willis*. Devemos voltar a esta obra encantadora, a primeira de seu tipo assinada com o nome de um verdadeiro poeta.¹⁵⁶

Essa publicação do *Revue de Paris*, no período de estreia da peça, contribui para essa reflexão. Usando a influência e o público que esses nomes envolvidos na produção de *Giselle*, em sua individualidade poderiam evocar. Mesmo que indiretamente, a *Opéra* acabava se beneficiando de publicações como esta. Pois esses grupos de pessoas, interessados em determinado indivíduo envolvido na obra, acabavam por contribuir para assim formar um grande público. De maneira que, ao elucidar Gautier, um autor já reconhecido e francês, apresentando o mesmo como um verdadeiro poeta, isso acabava por trazer seus atributos para a obra, contribuindo assim para que a mesma fizesse sucesso, bem como seu autor.

Outro detalhe importante na publicação do *Les Coulisses Petit Journal* é essa questão de uma certa urgência de ter esse balé apresentado ao público. Sabemos pelas publicações de Gautier que este balé foi trabalhado com uma certa agilidade, mas podemos pensar que essa agilidade beirava à urgência de ter o balé sendo apresentado, não apenas pelos envolvidos estarem apostando em um sucesso junto ao público, mas também isso pode ser visto como uma urgência da própria bailarina Carlotta Grisi. Devemos lembrar que neste momento as bailarinas são estrelas, que poderiam influenciar diretamente em suas apresentações. Grisi estava dançando na *Opéra* desde janeiro e era esperado que tivesse sua grande estreia em um balé que a mesma protagonizava tão logo quanto possível. Essa urgência poderia vir da própria bailarina, que estaria ansiosa para concluir sua entrada neste tão aclamado palco, trazendo um balé completo o qual protagonizava.

As publicações referentes a este balé poderiam se apresentar em um primeiro momento de forma mais agressiva, e depois tornarem-se mais sutis ou até mesmo elogiosas.

¹⁵⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Revue de Paris*, 1841. “M. Théophile Gautier a fait représenter au théâtre de l’Opéra, sous ce titre gracieux : *Giselle* ou les *Willis*, un ballet tout rempli de charme poétique. Nous reviendrons sur cette œuvre charmante, la première en ce genre qu’ait signée le nom d’un vrai poète.”

Todavia, o contrário também ocorria. Um exemplo disto é a primeira publicação que o jornal *L'Indépendant* faz sobre o balé, em oito de abril:

M. Theophile Gautier, dizia-se, compunha um charmoso balé para Madame Carlotta-Grisi. Esse ultraje, cuja música será escrita por M. Adolphe Adam, é repetido sob o título de Giselle.¹⁵⁷

Já em vinte e quatro de junho, é publicado no mesmo jornal:

A primeira apresentação de Giselle está prometida para a próxima segunda-feira. A música composta por M. Adolphe Adam é deliciosa para este balé em dois atos.¹⁵⁸

O interessante nestas duas publicações é que além de expressarem parcialmente a opinião pessoal de quem as escreveu, não apenas sobre a obra, mas também sobre os autores, este jornal também é um dos que apresentou uma crítica muito mais rígida em relação as outras publicadas no momento pós estreia do balé. Desta forma, ele acaba por enriquecer as informações sobre isso. A crítica do dia vinte e quatro de junho é unânime entre os jornais que publicaram neste momento no qual os ensaios estavam em andamento, todos muito elogiosos quanto à partitura. Este fato pode ser uma decorrência da escolha do compositor, ao se esforçar para escrever uma partitura completa para o balé. Como já destacamos, esse fato até então inovador é uma das características que mais chamará a atenção tanto dos críticos quanto do público, uma dedicação que além de render *royalties* para o compositor, foi merecidamente um destaque deste balé.

Contudo, este anúncio ácido publicado em oito de abril não foi um caso isolado, com o anúncio do *Les Coulisses Petit Journal* nos ajudando a ter uma noção maior desta questão:

M. Théophile Gauthier é um dos autores do balé de Giselle que anunciamos em nossa última edição. Depois de ter atacado tantas obras desse tipo, M. Gauthier não tem medo de expor seus antigos argumentos? - Na verdade, está jogando um grande jogo.¹⁵⁹

¹⁵⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Indépendant*, 08 de abril de 1841. “M. Théophile Gautier, A, dit-on, composé un charmant ballet pour Mme Carlotta-Grisi. Cet outrage, dont la musique sera écrite par M. Adolphe Adam, se répète sous le titre de Giselle.”

¹⁵⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Indépendant*, 24 de junho de 1841. “La première représentation de Giselle est promise pour lundi prochain. On dit charmante la musique composée par M. Adolphe Adam, pour ce ballet en deux actes.”

¹⁵⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 11 de abril de 1841. “M. Théophile Gauthier est un des auteurs du ballet de Giselle que nous avons annoncé dans notre dernier numéro. Après avoir tant et si fort attaqué des œuvres de ce genre, M. Gauthier ne craint- il pas de faire retomber sur lui ses anciens arguments? — En vérité, c’est jouer gros jeu.”

Estas publicações em conjunto nos dão um panorama da intenção por trás do que veio a público nestas duas linhas. Gautier seria tão prolífero e bem sucedido no balé quanto ele estava sendo na vida literária, tendo em vista que o mesmo criticou tão assiduamente inúmeras apresentações da *Opéra*? Não poderia ele ser um desses fracassos? Quais clichês ele levaria aos palcos e, sobretudo, qual seria sua posição quando sua obra fosse apresentada, seria ele um crítico fiel, ou apenas seria um divulgador da obra, ou pior, se manteria neutro, se abstendo de qualquer comentário? Tantas questões circulavam a partir do momento no qual o balé foi anunciado. Aqueles que foram elogiosos buscavam através de doces palavras apenas difundir a informação sobre a obra. Porém, aqueles que foram mais ácidos acabavam por indiretamente fomentar ainda mais o público para a apresentação deste balé, ao incitar estes questionamentos, promovendo assim o interesse mesmo que essa não fosse a intenção principal do autor da mesma.

Parcialmente estas provocações públicas acabaram por se tornar verídicas mesmo que indiretamente. Em primeiro lugar, esta questão da crítica da própria obra foi realmente algo que se tornou uma preocupação para Gautier. O próprio fala sobre isso em um comentário que escreveu sobre *Giselle* em sua obra *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*:

No dia após a primeira apresentação de *Giselle*, incapaz de pegar na esquina da rua um folhetinista dormindo em seus ganchos para fazer minha peça, sendo que eu estava na segunda-feira no *La Presse*; envergonhado de falar de mim mesmo e não querendo evitar essa situação perigosa onde o público me esperava, resolvi escrever para meu amigo Henri Heine, que estava então nas águas de Cauterets, (...).¹⁶⁰

Sendo estes comentários publicados colaborativos ou não para tal questão, o fato é que Gautier possuía noção que falar ou não da própria obra era uma questão delicada, não apenas por fazer apontamentos sobre as escolhas tomadas pelo autor da obra, mas também por ter que falar das pessoas as quais contribuíram para esta obra, que trabalharam em conjunto com ele para levar essa obra aos palcos. Esta saída estratégica acabou sendo aceita pelos seus pares, que não criticaram esta conduta. O problema foi facilmente resolvido em uma publicação que não economizou elogios ao profissionalismo dos envolvidos na apresentação, não sendo

¹⁶⁰ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. GAUTIER, Theophile. *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*. Paris: G. Charpentier, 1872. p.365. “Le lendemain de la première représentation de *Giselle*, ne pouvant aller chercher au coin de la rue un feuilletoniste dormant sur ses crochets pour faire mon article de théâtre, puisque je faisais le lundi à la Presse; embarrassé de parler de moi-même et ne voulant pas esquiver cette situation périlleuse où m’attendait le public, je pris le parti d’écrire à mon ami Henri Heine, qui était alors aux eaux de Cauterets, (...)”

nenhum pouco neutro neste quesito, além de narrar parcialmente o processo de criação da obra, o que pode ter cativado ainda mais os leitores e o público do balé.

Em segundo lugar, esta questão acaba se transportando também para o *La Presse*, que noticia *Giselle* apenas em dois momentos bem posteriores à publicação das demais notícias até aqui apresentadas. A primeira é de vinte e um de maio, e a segunda, que foi publicada em vinte e dois de junho, tenta clarear um pouco essa questão da neutralidade da abordagem da obra:

P. S. - Ensaïada muito ativamente, na ópera, o balé de *Giselle* de M. Saint-Georges, cuja representação parece fixada na sexta-feira. Embora o nosso nome tenha sido pronunciado em relação a este trabalho, não nos impedirá de dizer que a música de M. Adolphe Adam é uma das peças de balé mais notáveis que ouvimos. O segundo ato, acima de tudo, é cheio de coisas encantadoras; M. Adam resolveu o difícil problema da fantasia fantástica, graciosa e dançante. A orquestra estava encantada, e o próprio Sr. Habeneck, que não tem coração macio para o balé.¹⁶¹

A partir desta publicação os leitores deste jornal e os demais críticos tomaram conhecimento que Gautier não permaneceria calado sobre o balé que estava por estrear. Eles poderiam contar com sua habitual crítica na segunda feira pós estreia da obra. Além de elogiar a partitura tão bem falada do período, isso nos traz a confirmação de dados desse momento, como por exemplo o fato de as músicas de balé não serem tão bem apreciadas pelos envolvidos com música na *Opéra*, e tampouco serem muito atraentes para o público, tais como eram as obras as quais essas músicas faziam parte. O citado François Habeneck, no período primeiro maestro da *Opéra de Paris*, tendo regido em sua carreira importantes obras em suas estreias (tais quais *Robert le diable* e *Les Huguenots*), como os demais músicos não considerava participar de uma apresentação de balé uma honra. A publicação apelava ao chamar a atenção para as modificações que a música de balé apresentava nesta peça, ao trazer um nome como este em conjunto desta informação.¹⁶²

Na publicação de maio, nos é informado que até então *Giselle* estava em plenos ensaios. Porém a *Opéra*, apesar de ter trabalhado no assunto com certa urgência, com uma

¹⁶¹ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 22 de junho de 1841. “P. S. — Ou répète très activement, à l’Opéra, le ballet de *Giselle* de M. Saint-Georges, dont la représentation paraît fixée à vendredi. Quoique notre nom ait été prononcé à propos de cet ouvrage, cela ne nous empêchera pas de dire que la musique de M. Adolphe Adam est une des plus remarquables musiques de ballet que nous ayons entendues. Le second acte, surtout, est plein de choses charmantes; M. Adam y a résolu le problème difficile du fantastique gracieux et dansant. L’orchestre en était enchanté, et M. Habeneck lui-même qui n’a pas le cœur tendre à l’endroit de la musique de ballet.”

¹⁶² Antônio José Faro trabalha em sua obra *Pequena História da Dança* esta questão da música de balé não ser muito admirada pelos demais músicos.

avidez de levar a peça aos palcos, preferiu dedicar-se ao ensaio de outra peça, interferindo assim no andamento da obra e atrasando suas apresentações:

Os dois atos do balé de *Giselle* foram, como já dissemos, prestes a ser totalmente colocados no palco, quando a Ópera desejou concentrar seu trabalho no *Freischutz*. Consequentemente, acabamos de suspender as repetições da primeira dessas obras, a fim de cuidar apenas da segunda. A intenção do teatro é celebrar Weber nos dias do próximo mês, de 6 a 8.¹⁶³

Sabemos que *Giselle* sofreu alguns imprevistos que acabaram atrasando sua estreia. Além deste retratado no *La Presse*, outro é retratado no jornal *Le Ménestrel*, de vinte e sete de junho:

Uma leve indisposição de Carlotta Grisi interrompe *Giselle*; prometeu-nos, no entanto, este balé para esta semana. O nome de Carlotta Grisi, a música de Adam e as mil maravilhas que já foram informadas de *Giselle*, contribuem para um desejo impaciente por este balé.¹⁶⁴

Neste contexto, sabemos que *Giselle* foi adiada algumas vezes entre maio e junho, até realmente chegar na data a qual ocorreu a sua estreia. Esses incidentes felizmente não atrapalharam o desempenho da equipe ou a qualidade da obra. Essa expectativa também não alterou o humor do público e dos críticos, que esperavam para a estreia deste balé.

Apesar dos atrasos, no dia 28 de junho de 1841 o jornal *La Presse* divulgou em sua sessão de espetáculos a primeira apresentação de *Giselle*, para as sete horas daquele dia. Dois dias depois Delphine de Girardin, escritora francesa, esposa do político e jornalista Émile de Girardin, sob o pseudônimo de Visconde Charles de Launay, publica a seguinte nota neste jornal:

A moralidade deste folheto era que não há nada de novo em Paris, se não é o balé de *Giselle* que é delicioso e que obteve um sucesso imenso.¹⁶⁵

¹⁶³ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 21 de maio de 1841. “Les deux actes du ballet de *Giselle* étaient, comme nous l’avons dit, sur le point d’être totalement mis à la scène, quand l’Opéra a désiré concentrer ses travaux sur le *Freytchultz*. En conséquence, on vient de suspendre les répétitions du premier de ces ouvrages, pour ne plus s’occuper que du second. L’intention du théâtre est de célébrer Weber dans les prenes jours du mois pro-chain, du 6 au 8.”

¹⁶⁴ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 27 de junho de 1841. “Une légère indisposition de Carlotta Grisi arrête *Giselle* ; on nous promet cependant ce ballet pour cette semaine. Le nom de Carlotta Grisi, la musique d’Adam et les mille merveilles qu’on raconte déjà de *Giselle*, contribuent à faire impatientement désirer ce ballet”

¹⁶⁵ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 29 de junho de 1841. “La moralité de ce feuilleton, c’eût qu’il n’y a rien de nouveau à Paris, si ce n’est Le ballet de *Giselle* qui ent ravissant et qui a obtenu co soir un immense succès.”

Sendo essa a primeira publicação na imprensa referente ao balé imediatamente logo após a sua estreia, sabemos, portanto, que além da presença de membros importantes da sociedade francesa do período, a estreia do balé ocorreu conforme fora planejada, sem incidentes maiores os quais, caso houvessem ocorrido, prontamente seriam relatados na imprensa. Essa publicação de Delphine nos passa a ideia de que ao mesmo tempo que era necessário se falar da mais nova apresentação da *Opéra* o mais prontamente possível, maiores comentários estavam reservados ao próprio autor.

2.2 – Gautier e sua *Giselle*

Então, no dia cinco de junho Gautier publica no *La Presse*, em sua coluna crítica, sobre sua obra, sua *Giselle*. Cabe aqui analisarmos este material publicado, tendo em vista sua grande importância. Pois além da sua importância enquanto crítica da obra, que por si só já a torna parte do nosso objeto de estudo, esta foi a primeira publicação de Gautier que aborda o enredo do balé, logo após a sua produção. Sendo, desta forma, uma versão do que ocorreu no palco e das intenções dos autores, antes de posteriores mudanças que fossem necessárias conforme a demanda. Todavia, foram escolhidas apenas as partes que apresentam uma maior importância no enredo para serem aqui tratadas, eliminando assim um pouco do caráter descritivo elevado que determinados trechos apresentam.

Oh quem é esta Giselle! Giselle, é Carlotta Grisi, uma menina encantadora com olhos azuis, com um sorriso magro e ingênuo, com o passo alerta, uma italiana com o ar de uma alemã, nos enganou, como a alemã Fanny que tinha o ar de uma andaluza de sevilha. A sua posição é a mais simples do mundo; ela ama Loys, ela adora dançar. Quanto a Loys, representado por Petipa, ele é suspeito de nós por cem razões. Mais cedo, um gordo escudeiro, todo trajado de ouro, disse algumas palavras a ele em uma atitude submissa e respeitosa, um barrete em sua mão: um servo de uma casa grande, como parece ser aquele escudeiro não teria falhado ao se contentar com o grande senhor. Então, Loys não é, o que parece ser (estilo de balé), mas depois vamos saber.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Qu’est-ce que Giselle! Giselle, c’est Carlotta Grisi, une charmante fille aux yeux bleus, au sourire fin et naïf, à la démarche alerte, une Italienne qui à l’air d’une Allemande à s’y tromper, comme l’Allemande Fanny avait l’air d’une Andalouse de Séville. Sa position est la plus simple du monde; elle adore Loys, elle adore la danse. Quant à Loys, représenté par Petipa, il nous est suspect pour cent raisons. Tout à l’heure, un bal écuyer, tout galonné d’or, lui a dit quelques mots tout bas, la barette à la main, dans une attitude soumise et respectueuse: un domestique de grande maison, comme paraît l’être cet écuyer, n’eût point manqué de trancher du grand seigneur. Donc Loys n’ett point, ce qu’il paraît être (style de ballet), mais plus tard l’on cerra.”

Em uma narrativa oposta ao que é usual das peças (apresentar a história cena a cena), Gautier traz para o *La Presse* a história do balé narrada tal como um conto, bem digno de um jornal. Posteriormente, quando publica sua obra *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*, ele traz a obra cena a cena, nos dando outra visão do autor sobre este mesmo balé. Desta forma, ao contrário das peças que possuem uma descrição de seus personagens por vezes mais rasa, o autor faz uma descrição detalhada do casal principal da história, principalmente de Carlotta, cujas feições são transformadas nas feições de Giselle. Elas neste momento se tornam a mesma pessoa, não há mais a bailarina Carlotta e a personagem Giselle. A partir desta crítica e do sucesso do balé, podemos mapear nos jornais uma crescente tendência de fundir estas duas mulheres, a imaginária e a real, com Carlotta se tornando Carlotta Giselle, e Giselle se tornando Giselle Carlotta. Desta forma, é inconcebível falar de uma sem se remeter à outra.

Giselle sai da cabana com os seus pequenos pés bonitos. Suas pernas já estão acordadas; Seu coração não está dormindo, embora esteja bem de manhã. Ela teve um sonho, um sonho ruim: uma dama bonita e nobre com uma túnica de ouro, um brilhante anel de noivado no dedo dela, apareceu a ela durante o sono como se fosse casar com Loys, que era ele mesmo um grande senhor, um duque, um príncipe. Os sonhos às vezes são muito singulares! Loys tranquiliza-a o melhor que pode, e Giselle, um pouco preocupada, dirige questões para as margaridas. As pequenas folhas de prata voam e se dispersam.¹⁶⁷

E assim começamos o primeiro ato de *Giselle*. Este detalhe da personagem no início da peça estar já entre o sonho e a realidade, em uma espécie de despertar, é o clima que na verdade todo o enredo apresenta, toda a história está pairando entre a realidade e a fantasia fantástica, repleta de sonhos e seres místicos.¹⁶⁸ A verdadeira identidade de Loys, que até hoje é dividida nas apresentações de balé, aqui já começa com essa dúvida. Seria ele um duque? Ou um príncipe encantado às avessas, o qual ao invés de salvar a sua amada e eles viverem felizes para sempre, é salvo por ela em um ato heróico? Contudo, são condenados a ficarem separados por uma eternidade. Por outro lado, essa distinção não precisa ser tão delimitada, ela apenas precisa se apresentar forte o suficiente para conseguir cumprir o seu fim no enredo.

¹⁶⁷ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Giselle sort do la chaumière sur le bout de son joli petit pied mignon. Ses jambes sont déjà éveillées ; son coeur ne dort pas non plus, quoiqu'il soit bien matin. Elle a fait un rêve, un vilain rêve: une belle et noble dame en robe d'or, un brillant anneau de fiançailles au doigt, lui est apparue pendant son sommeil comme devant épouser Loys, qui était lui-même un grand-seigneur, un duc, un prince. Les rêves sont parfois bien singuliers! Loys la rassure de son mieux, et Giselle, encore un peu inquiété, adresse des questions aux marguerites. les petites feuilles d'argent volent et s'éparpillent.”

¹⁶⁸ Roberto Pereira em *Giselle o voo traduzido*, aborda esta questão do mundo dos sonhos, trabalhando principalmente a sua importância para os poetas românticos.

Outro detalhe que está implícito é quando Giselle aborda a margarida com sua questão de amor. A inocente brincadeira de uma adolescente ingênua demonstra o misticismo presente no enredo. Giselle introduz o leitor-espectador numa atmosfera mística logo no primeiro ato, tão conhecido como o ato realista do balé, em oposição romântica ao segundo ato, onírico e fantástico.¹⁶⁹

Mas Giselle dificilmente ouviu o conselho de sua mãe, que ela acalmava com uma carícia. A mãe insiste: criança infeliz! Você sempre dançará, você morrerá e, depois da sua morte, você se tornará uma Wili! E a boa dama, com uma pantomima expressiva, conta a terrível história das dançarinas noturnas. Giselle não presta atenção. Qual é a garota de quinze anos que dá crédito a uma história cuja moral é que não se deve dançar? - Loys e dança, é a sua felicidade. Hilarion está apaixonado por Giselle, e seu desejo mais ardente é prejudicar Loys, seu rival.¹⁷⁰

Neste trecho, devemos nos atentar em três detalhes. Primeiro, é aqui que é apresentada a lenda das Wilis. Assim como as jovens moças do vilarejo que ouviram a senhora de sua família contar a lenda destes seres, nós também, juntamente com Giselle, vemos ela ser narrada, recebendo assim uma prévia do que viria a acontecer. Em um balé que é tão conhecido por sua riqueza de pantomima, muitas vezes esta cena não é representada, sendo uma grande perda não para o fluxo da história, mas para o enriquecimento da mesma. Afinal, esta narrativa, além de fazer o espectador atentar para o que está por vir por meio de um aviso de uma mãe receosa, traz uma riqueza de mímica envolvendo a cena que é perdida sem ela. Em segundo lugar, a infomação do estado de saúde fraco da personagem principal já nos dá pistas de como esse ato irá se encerrar, porém no poema no qual este ato foi baseado não aparece nada referente a este assunto, era uma jovem sadia que morreu de euforia. Entretanto, o motivo dos autores fazerem esta escolha pode ser apenas pelo caráter dramático. Giselle e Loys foram avisados, contudo a escolha de não ouvir a mãe teve sérias consequências. Mesmo fraca, Giselle adora dançar, e assim o fará, viva ou morta.¹⁷¹

E em terceiro lugar, aqui é apresentado o que virá a se mostrar como o vilão da história: Hilarion, o homem apaixonado que pode e vai fazer de tudo para separar sua amada

¹⁶⁹ PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. p. 99.

¹⁷⁰ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Mais Giselle n’écoute guère les conseils de sa mère, qu’elle apaise par quelque gentille caresse. Lamère insiste: Malheureuse enfant! tu danseras toujours, tu te feras mourir, et apres ta mort tu deviendras wili! Et la bonne dame, dans une pantomime expressive, raconte la terrible histoire des danseuses noctarnes. Giselle n’en tient compte. Quelle est la jeune fille do quinze ans qui ajoute foi à une histoire dont la moralité est qu’il ne faut pas danser ? — Loys et la danse, voilà son bonheur. — Ce bonheur, comme teut benheur possible, blesse dans l’ombre un coeur jaloux : le garde-chasse Hilarionest amoureux de Giselle, et son plus ardent désir est de nuire à Loys, son rival.”

¹⁷¹ PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. p. 102.

de seu rival, sem medir as consequências de seus atos, apenas procurando um meio para um fim. A escolha da profissão de Hilarion também é interessante. Sendo ele um guarda-caça, o mesmo se apresenta sem escrúpulos, não se abalando nem se comovendo por maiores motivos, quaisquer sejam, e agindo por impulso, sem medir as consequências de seus atos. Assim, logo neste pequeno recorte temos o que de fato é um resumo do que virá a acontecer nas próximas cenas. O espectador não é levado pela surpresa de ter acontecimentos vindo em reviravoltas, mas sim sua surpresa se baseia em como estas situações vão se apresentar no decorrer do balé. Este ato surpreenderá de forma mais poética.

Mas agora o som das tombetas foi ouvido. O Príncipe de Courland e sua filha Bathilde, montados em uma carruagem branca, exaustos da caçada, chegaram à casa de Giselle procurando um pouco de descanso e se refrescar. Loys se esquia cautelosamente. Giselle apressou-se, com uma graça tímida e encantadora, a colocar na mesa cálices de estanho bem reluzentes, leite, algumas frutas, tudo o que ela tem de melhor e de mais apetitoso no seu buffet rústico. Enquanto a bela Bathilde leva o cálice aos seus lábios, Giselle se aproxima com o ritmo de um bichano¹⁷², com uma subta admiração ingênua, aventura-se a tocar o tecido rico e macio de que está vestido o cavalo da nobre senhora. Bathilde, encantada por sua bondade, passa sua corrente de ouro ao redor de seu pescoço e quer levá-la com ela. Giselle agradeceu-lhe efusivamente, e respondeu que não desejava nada no mundo, a não ser dançar e que fosse amada por Loys.¹⁷³

Neste momento, a peça ainda está com ares tranquilos, mostrando a interação de simples camponeses com a corte. A pequena vila camponesa é invadida com o luxo real, mostrando a diferença entre esses dois grupos. Neste momento aparecem então as duas mulheres de Loys; a simples camponesa a qual ele ama, e a elegante dama a qual ele fora prometido. Essas duas mulheres se conectam em um primeiro momento apenas pela razão de estarem apaixonadas, questão esta que cria uma afinidade entre as duas jovens, fazendo-as querer ser próximas, amigas, confidentes. Todavia, isso deixaria Giselle longe de seus amores, logo, ela rejeita um lugar na corte, em nome desses amores. Bathilde, longe de ficar ofendida, respeita a decisão de Giselle, pois compartilhava do mesmo sentimento. Assim, ela presenteia

¹⁷² Em um *pas de chat*, passo de balé, que consiste em um salto lateral.

¹⁷³ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Mais coici que résonnet les fanfares. Le prince de Courlande et sa fille Bathilde, montée sur une blanche haquenée, fatigué de la chasse, viennent chercher dans la chaumière de Giselle un peu de rapos et de fraîcheur. Loys s’esquive prudemment. Giselle s’empresse avec une grâce timide et charmante d’apponter sur la table des gobelets d’étain bien luisans, du lait, quelques fruits, tout ce qu’elle a de meilleur et de plus appétissant dans son buffet rustique. Pendant que la belle Bathilde porte le gobelet à ses lèvres, Giselle s’approche à pas de chatte, et dans un ravissement d’admiration naïve, se hasarde à toucher l’étoffe riche et moelleuse dont est fait l’habit de cheval de la noble dame. Bathilde, enchantée de sa gentillesse, lui passe sa chaîne d’or au cou, et la veut emmener avec elle. Giselle la remercie avec effusion, et lur répond qu’elle ne désire rien au monde que de danser et d’entre aimée de Loys.”

a jovem em um sinal de respeito pela sua decisão, dando o seu próprio colar, simbolizando o laço afetivo que tiveram.

As vindimeiras retornam das vinhas e organizam uma festa, da qual Giselle é proclamada rainha e onde ela participa mais do que ninguém. A alegria está no auge quando Hilarion aparece, vestindo uma capa ducal, uma espada e uma ordem de cavalaria encontrada na cabana de Loys; - não há mais dúvida. Loys é apenas um impostor, um sedutor que queria jogar com a credulidade de Giselle: um duque não pode se casar com uma simples camponesa, mesmo no mundo coreográfico, em que muitas vezes se vê os reis casarem-se com as pastoras.¹⁷⁴

Em um primeiro momento a vila está em extrema alegria, tudo está conforme qualquer jovem da idade de Giselle ansiava que acontecesse em sua vida. Ser proclamada a mais bela de todas, estar entre seus amigos, amar e ser amada, dançar. Até então temos parte do poema de Hugo adaptado em uma vila alemã, porém aqui a reviravolta tem um interlocutor: a inveja é causadora de males neste momento. Ao contrário do poema, o qual a jovem também de quinze anos morre de exaustão ou de euforia (o poema não define exatamente, porém as duas alternativas são válidas), temos uma repercussão aqui, que gera algo mais intenso, bem digno dos palcos. Este momento, que é o ponto alto da trama, tem por intenção gerar uma reviravolta capaz de causar um frenesi na plateia. Hilarion sente ciúmes ao ver Giselle feliz nos braços de outro, assim ele decide que deveria acabar com tal alegria. Porém, em sua impiedosa raiva, ele não quer apenas revelar a verdade, ele quer separar definitivamente o casal feliz. Desta forma, ao trajar as roupas de Loys, ele teatraliza a informação, tornando-a mais ridícula e agressiva simultaneamente.

Bathilde e o Príncipe de Courland deixam a cabana e ficam surpresos ao ver o Duque Albrecht da Silésia sob esse disfarce; Giselle reconhece em Bathilde a linda senhora de seu sonho, ela não pode mais duvidar de sua desgraça; seu coração incha, sua cabeça se desvia, seus pés se movem e pulam; ela repete os passos que ela dançou com o amante dela; mas logo suas forças ficam esgotadas, ela cambaleou, curvou-se, agarrou a espada fatal trazida por Hilarion e se deixaria cair na ponta se Albrecht não a retirasse com aquela brusquidão de movimento que o desespero dá. Ai de mim! É uma precaução desnecessária! O golpe da faca é carregado; ele

¹⁷⁴ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Les vendangeuses reviennent des vignes et organisent une fête, dont Giselle est proclamée la reine et où elle prend part plus que personne. La joie est à son comble, lorsque paraît Hilarion portant un manteau ducal, une épée et un ordre de chevalerie trouvés dans la cabane de Loys ; — plus de doute. Loys n'est qu'un imposteur, un séducteur qui a voulu se jouer de la crédulité de Giselle : un duc ne peut épouser une simple paysanne, — même dans le monde chorégraphique, où l'on voit souvent les rois épouser les bergères.”

alcançou o coração, e Giselle expira, consolada, pelo menos, pelo profundo sofrimento de seu amante e pela gentil pena de Bathilde.¹⁷⁵

Porém, seus planos vão além. Desejando expor o impostor também para seus pares na corte, sua raiva por Loys é tamanha que ele deseja findar com cada aspecto de felicidade que o rival possuía. Neste momento, Hilarion é tomado por aquilo que ele é, o guarda-caça seguindo os seus instintos mais fatais. Sua presa é Loys, ou melhor, aqui já Albrecht, e ele deseja arruinar sua vida. Entretanto, ao seguir seus instintos de profissão, em meio a sua raiva cega, essa raiva o impede de ver que apesar de seu alvo ser o jovem duque, ele acaba acertando sua suposta amada. Sendo ela mais frágil, as consequências de tais atos incalculados flagelam a pobre moça. Devemos nos atentar, por sua vez, que até então os autores não explicitam qual seria o problema de saúde que Giselle possuía. Se atualmente acreditamos que a mesma tinha o coração fraco, e ao ser desiludida teve seu coração partido, causando a sua morte, neste momento esse final é mais drástico: apesar de ter uma saúde fraca, é em sua loucura o ápice que finda com o seu suicídio. A loucura é, antes de tudo, o que permite que Giselle se suicide.¹⁷⁶

Além disso, essa cena de loucura era uma nova estrutura narrativa que o balé adquire neste momento, mas outras cenas que tinham a sanidade da mulher como tema já haviam sido inseridas nas óperas do período. Em 1835, Donizetti traz em sua obra *Lucia di Lammermoor* uma cena de loucura muito interessante, ao olharmos em comparação com Giselle. Uma pequena indústria se desenvolveu em torno da loucura de Lucia, com produtores e outros árbitros da moda operística buscando todos nos dizer exatamente o que essa extravagância vocal poderia significar.¹⁷⁷ Também em 1835, há a estreia da obra *I puritani* de Bellini, na qual a cena de loucura é protagonizada pela personagem Elvira. Também similar ao caso de Lucia é o fato de que ela é assediada por música antes ouvida na ópera, parecendo que tais reminiscências vêm de sua mente perturbada.¹⁷⁸

As reminiscências destas peças estão impressas, mesmo que inconscientemente, na obra de Gautier. Estas três peças são protagonizadas por um trio de personagens de fortes

¹⁷⁵ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Bathilde et le prince de Courtau de sortent de lachaumière et s'étonnent de voir de duc Albrecht de Silésie sous un pareil déguisement; Giselle reconnaît dans Bathilde la belle damedu son rêve, elle ne peut-plus douter de sou malheur ; son cœur se gonfle, sa tête s'égare, ses pieds s'agitent et sautillent ; elle répète le motif qu'elle a dansé avec son amant ; mais bientôt ses forces s'épuisent, elle chancelle, s'incline, saisit l'épée fatale apportée par Hilarionet so laisserait tomber sur la pointe si Albrocht n'écartait le fer avec cette soudaineté de mouvement que donne le désespoir. Hélas! c'est une précaution inutile! le coup de pognard est porté; il a atteint le cœur et Giselle expire, consolée du moins par lu profonde donleur de son amant et la douce pitié do Bathilde.”

¹⁷⁶ PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido* - da lenda ao balé. p. 104.

¹⁷⁷ ALBATE, Caroly. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. p.266.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 279.

características, os quais o amor se torna impossível para os três. A loucura, a morte, separa os amantes e o terceiro membro da peça. Cada qual acontece em seu domínio: na ópera é representado pelo canto, e no balé pela dança, e a música tem papel fundamental neste contexto. Além de estas mulheres serem atordoadas pela música que em um momento anterior fora característica do seu amor, a qual tinha uma entonação leve, agora as lembranças que podem ser representadas pela música as atormentam, e a cada vez que elas se tornam mais intensas, essas personagens se perdem cada vez mais em seu delírio. Sua sanidade se esvai aos poucos enquanto essa cena perdura, em um quadro visual e musical cada vez mais frenético, até o momento de ápice o qual se revela trágico.

Em *Giselle*, de maneira intensa, com a intenção de uma reviravolta que na realidade havia deixado pistas no decorrer da trama, o primeiro ato se resolve, de forma trágica separando o casal principal. Tão característico do movimento romântico no balé, este amor se torna impossível, porém a história não se resume apenas a isso. Este ato apenas cumpriu o seu propósito, que é levar a plateia para o próximo ato, sendo dessa maneira uma justificativa para o segundo ato ocorrer. O próprio Gautier deixa isso explícito em sua publicação no *La Presse*. Porém, devemos destacar que a montagem destas duas histórias, nas quais o balé teve inspiração, foi feita de maneira em que elas conseguissem se unir sendo extremamente coerente, e sua adaptação, ou melhor a reescrita destas narrativas, conseguiu levar um resultado bem satisfatório para o palco.

Todavia, agora devemos nos atentar para o segundo ato desta obra. Este, que resume as esperanças românticas para o balé, é extremamente rico e deve ser olhado com atenção.

As flores se afastam e, em primeiro lugar, vemos uma estrelinha trêmula, depois uma coroa de flores, depois dois belos olhos azuis sorrindo suavemente em um oval de alabastro e, finalmente, todo esse belo corpo esbelto, casto e gracioso, digno da antiga Diana, e que se chama Adele Dumilâtre; É a rainha das Wilis. Com aquela graça melancólica que a caracteriza, ela dobra o brilho pálido das estrelas, deslizando sobre as águas como um vapor branco que se balança para os ramos flexíveis, flutuando sobre a grama como a Camille de Virgile que caminhou sobre o milho sem o dobrar e armando-se com seu ramo mágico, evoca as outras Wilis, suas súditas, que, com seus véus cobertos de lua, saem das mechas de juncos, dos maciços verdes e do cálice das flores, para se juntarem à dança; Ela anuncia para elas que há uma recepção de uma nova Wili.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Les roseaux s’ecartent et l’on voit paraître d’abord une petite étoile tremblante, puis une couronne de fleurs, puis deux beaux yeux bleus doucement étonnés dans un ovale d’albatre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et graciex, digne de la Diane antique et que l’on nomme Adèle Dumilâtre ; c’est la reine des Wilis. Avec cette grace mélancolique qui la caractérise, elle folatre à la lueur pâle des étoiles qui, glisse sur les eaux comme une blanche vapeur se balance aux branchés flexibles, voltige sur la point des herbes comme la Camille de Virgile qui

Nesta parte do texto novamente, assim como no início do primeiro ato, as características da bailarina acabam se tornando as características do personagem a qual ela representa, numa tentativa de tornar assim o texto mais vivaz em sua realidade. Seguindo por uma descrição poética (também característica do autor) da dança que a rainha das Wilis faz ao levantar de seu túmulo, em um envolvimento da Wili com o seu espaço, compará-la a Camille não faz referência apenas a sua agilidade, mas também a sua eterealidade, sendo ambas tais como sílfides ao passarem tão próximas do chão sem mesmo tocá-lo. As súditas apenas saem dos seus túmulos quando são convocadas pela rainha, que ao tocar seu ramo nas flores e vegetação, convida-as a saírem de seu abrigo para retomarem o seu baile. As flores podem ser associadas às Wilis, como Roberto Pereira reflete em sua obra *Giselle o voo traduzido*. Desta forma, nada mais justo que elas resguardem as Wilis durante o dia. Neste momento, é anunciada a iniciação de Giselle como uma Wili: a jovem recém enterrada pela primeira vez dançará em conjunto com suas companheiras saguinárias. Logo vemos o processo no qual se dá essa iniciação; vemos Giselle ressurgir dos mortos quando o ramo mágico de sua nova rainha toca o seu túmulo.

O sudário cai e está disperso. Giselle, ainda entorpecida coma umidade graciosa do quarto negro de que está saindo, dá alguns passos cambaleantes e lança olhares de terror para esta sepultura, onde seu nome está escrito. As Wilis agarram-na, levando-a à rainha, que coloca nela uma coroa mágica de asfódelo e verbena. Ao toque da varinha, duas pequenas asas inquietas e trêmulas como as de Psique se desenvolvem de repente nos ombros da jovem, que, além disso, não precisava disso.¹⁸⁰

A liberdade criativa da adaptação resulta em uma cena na qual desvendamos como uma mulher se torna Wili. Os trechos de Heine não abordam esse assunto, apenas descrevem os espíritos já transformados e como eles agem. Nem o poema de Hugo dá uma margem para isso, mas o mundo do fantástico permite que, com base no que já se tem conhecimento, se crie para além do que se sabe, criando um imaginário acerca de determinado assunto. Neste momento vemos que Giselle sobe do além túmulo em um aspecto ainda transitório, como se

marchait sur les blés sans les courber, et s'armant de son rameau magique évoque les autres Wilis, ses sujettes, qui sortent avec leurs voiles de clais de lune des touffes de jonc, des massifs de verdure, du calice des fleurs, pour se joindre à la danse; elle leur annonce qu'il y a cette nuit réception d'une nouvelle Wili."

¹⁸⁰ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. "Le suaire tombe et disparaît. Giselle, encore transie de l'humidité graciale du noir séjour qu'elle quitte, fait quelques pas en chancelant et en jetant des regards d'effroi sur cette tombe où son nom est écrit. Les Wilis s'en emparent, la conduisent à la reine qui lui attache elle même la couronne magique d'asphodèle et de verveine. Au toucher de la baguette, deux petites ailes inquiètes et frémissantes comme celles de Psyché se développent subitement sur les épaules de la jeune ombre qui du reste n'en avait pas besoin."

estivesse despertando de um sonho ruim, porém podemos considerar uma das chaves dessa cena o sudário que a cobre. Enquanto a personagem ainda está coberta por este manto ela está em estado de inércia, ainda morta; quando o mesmo cai, ela começa o seu despertar. O túmulo apenas a lembra que ela deveria estar nele, porém somente quando ela é posta diante de sua rainha (a qual usa um ramo que funciona como uma espécie de cetro e ao mesmo tempo se apresenta como uma varinha mágica), ela começa a sua transformação nesta espécie de ser místico.

O vôo transversal, o ramo que se dobra, o desaparecimento súbito quando Albrecht quer cair em seus braços, são efeitos originais e novos e que fazem uma ilusão completa. Mas agora as Wilis estão voltando. Giselle esconde Albrecht; ela sabe muito bem o destino que o espera se fosse pego pelas terríveis bailarinas noturnas. Elas encontraram outra presa: Hilarion, que se perdeu na floresta; uma trilha traiçoeira o trouxe de volta ao lugar de que acabara de fugir. As Wilis o apanham, passam-no de mão em mão; Ao bailarino cansado sucede outro bailarino, e assim dança infernal se aproxima do lago.¹⁸¹

Apesar de alguns efeitos de palco com bailarinas sendo elevadas por cabos e um maquinário, que no palco davam o vislumbre de que as bailarinas estariam voando, já viessem sendo utilizados anteriorente desde *A Silfide*, em 1831 a equipe de produção tentou neste momento elevar esta sensação para os espectadores. A iluminação foi pensada para que acompanhasse cada momento da peça, com o principal objetivo de remeter não apenas aos quadros românticos já conhecidos, mas também aos momentos noturnos e até mesmo ao amanhecer. As bailarinas voavam, apareciam e desapareciam sob o olhar do público. Tudo que, em conjunto com a música, despertava o interesse da plateia, surpreendendo-a e fazendo assim a emoção transbordar do palco e afetar o público.¹⁸² O reencontro dos protagonistas é intenso, pois ao mesmo tempo que é a doce Giselle que está em frente ao seu amor, ela é a fada alada, a Wili vingativa. O misto destes seres faz Giselle querer ao mesmo tempo se aproximar e se afastar, em um grande misto de emoções. Albrecht neste momento é o homem desconsolado, que é atormentado pela perda de seu grande amor. Assim, ao ver esta aparição, ele não teme esse ser que está diante dele, ele sabe que Giselle morreu, porém na sua frente

¹⁸¹ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Le vol transversal, la branche qui s’incline, la disparition subite lorsque Albrecht veut l’enfumer dans ses bras, sont des effets originaux et neufs et qui font une illusion complète. Mais voici que les Wilis reviennent. Giselle fait cacher Albrecht; elle sait trop le sort qui l’attend s’il était rencontré par les terribles danseuses nocturnes. —Elles ont trouvé une autre proie : Hilarion s’est égaré dans la forêt; un sentier perfide l’a ramené à l’endroit qu’il fuyait tout à l’heure. Les Wilis s’emparent de lui, se le passent de main en main ; à la valseuse fatiguée succède une autre valseuse, et toujours la danse infernale se rapproche du lac.”

¹⁸² Essa questão é levantada por Antônio José Faro, em seu livro *A pequena História da Dança*.

esta mulher que se apresenta é a sua última esperança de estar com aquela que ele ama. Contudo, aos poucos a Giselle apaixonada cede, e o casal mais uma vez, por um curto período, transborda emoções. Mas logo esse momento se finda, e o grupo das Wilis retorna ao seu local. O amor de Giselle por Albrecht não se abalou depois da morte, e mesmo sendo pertencente ao grupo, ela esconde o seu amor para assim tentar salvá-lo.

As Wilis retornam desta vez com uma presa, essa que não é ninguém menos que Hilarion. Não poderia haver presa melhor, o caçador se tornou a caça, o homem invejoso e ciumento o qual não soube comedir os seus atos, desta vez pagará por eles. A escolha desta questão por parte dos autores não foi ao acaso, muito menos aleatória. Hilarion irá pagar pelo que fez com o casal, pelo que fez com Giselle.

O que é Hilarion? Um bailarino entre tantos bailarinos? Menos do que nada. Uma Wili, com este toque maravilhoso da mulher que procura um condutor, descobre Albrecht em seu esconderijo. No momento certo, há alguém jovem, bonito e leve. Venha, Giselle, prove-se, deixe-o dançar até o ponto de morrer. Giselle implorou em vão, a rainha não o abandonou e ameaçou entregar Albrecht a Wilis menos escrupulosas.¹⁸³

Hilarion é um bruto, ele possuía maldade em seu coração. Giselle não se comove por ele, as Wilis o queriam e ele merecia sofrer. Neste momento, vemos como funciona a lenda, como as Wilis são incansáveis, porém dividem o seu par com suas iguais. Nesta cena temos a plena execução da lenda contada por Heine. O par logo tem sua vida findada, mas a noite ainda não havia acabado. Mesmo com o esforço de Giselle, as Wilis de Gautier não apenas seduzem, mas tem instintos apurados para rastrear outras presas. Assim logo que a euforia causada por Hilarion acaba e as mulheres anseiam outra presa, o homem mais próximo é encontrado. Albrecht seria a iniciação de Giselle em meio as Wilis, mas a mesma ainda o ama e implora por sua vida para a rainha. Porém Myrtha não tem piedade por nenhuma presa, ela apenas é conduzida por seus instintos mortais e avisa a Giselle que se ela não o fizer, outra o fará. Desta forma, sabendo que a cruz é um objeto sagrado que manteria as outras longe, Giselle cede a cruz de seu túmulo para o seu amor se abrigar. Porém a rainha é mais ardilosa, e com o seu ramo mágico ordena à sua súdita Giselle que dance.

¹⁸³ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Qu'est-ce qu'Hilarion? Qu'un danseur pour tant de danseuses? moins que rien. Une wili, avec ce flaire merveilleux de la femme qui cherche un valseur, découvre Albrecht dans sa cachette. A la bonne heure, en voila un qui est jeune et beau et léger. Allons, Giselle, faites vos preuves, qu'il danse jusqu'à mourir. Giselle a beau supplier, la reine ne l'écoute pas, et la menace de livrer Albrecht à des Wilis moins scrupuleuses.”

Giselle dança primeiro timidamente e com grande restrição; então seu instinto como mulher a ganha, ela começa a dançar com uma graça tão voluptuosa, um fascínio tão poderoso, que o imprudente Albrecht deixa a cruz protetora e estica suas mãos estendidas. O olho brilhando com desejo e amor. O delírio fatal o apanha, as piruetas, os salgueiros, ele segue Giselle em seus saltos mais perigosos; no frenesi ao qual se abandona o desejo secreto de morrer com sua amante e seguir a sombra adorada ao túmulo; mas às quatro horas atinge, uma linha pálida é desenhada na borda do horizonte.¹⁸⁴

Se de início Giselle começa a dança com relutância ao tentar preservar seu ainda amado, a magia da rainha atua trazendo à tona não apenas o seu instinto de mulher, mas seu instinto de Wili, que a consome. Por um breve momento tudo que desejava na vida, Loys e a dança, se tornam próximos, porém a dança a consome como um sentimento e, por um breve momento, ela se esquece de Albrecht. Nesse breve lapso, ele se esquivava do túmulo e se une ao seu amor. Neste momento uma estratégia é feita: Giselle dançaria com Albrecht não até o seu fim, mas até o fim das Wilis; ela o ajudaria a chegar ao amanhecer. Porém Albrecht, ingênuo, apenas quer dançar com Giselle, mesmo que isso o levasse a morte. Em seu mundo não há mais Giselle, então se esse é para ser o seu fim, que seja com ela e por ela. Então em uma dança repleta de sintonia e amor, os dois se unem, Giselle querendo salvá-lo e Albrecht apenas querendo Giselle. Os dois realizam o desejo de uma Giselle viva, os dois dançam, mas não com a alegria do primeiro ato; com uma paixão e um ardor simultâneos.

É o dia, é o sol, é a libertação, a salvação. A fuga de visões da noite, fracos fantasmas pálidos. Uma alegria celestial brilha nos olhos de Giselle, seu amante não vai morrer, a hora passou. A bela Myrtha volta ao lírio da água. As Wilis são extintas, derretem e desaparecem. A própria Giselle é atraída pelo túmulo por uma ascendência invencível. Albrecht, perturbado, a toma em seus braços, leva-a cobrindo-a com beijos e senta-a em um montículo florido, mas a Terra não quer soltar sua presa, a grama se abre, as plantas se curvam e choram com lágrimas de orvalho, as flores se inclinam...¹⁸⁵

¹⁸⁴ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Giselle danse d'abord timidement et avec beaucoup de retenue; puis son instinct de femme et do wili l'emporte, elle s'élançe légèrement et danse avec une grâce si voluptueuse, nne fascination si puissante, que l'imprudent Àlbrecht quitte la croix protectrice et s'avance les mains tendues, l'œil brillant de désir et d'amour. Le fatal délire s'empare de lui, il pirouette, il saule, il suit Giselle dans ses bonds les plus hasardeux ; dans la frénésie à laquelle il s'abandonne perce le secret désir de mourir avec sa maîtresse, et suivre au tombeau l'ombre adorée; mais quatre heures sonnent, une ligne pâle se dessine au bord de l'horizon.”

¹⁸⁵ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “C'est le jour, c'est le soleil, c'est la délivrance elle salut. Fuyez visions des nuits, fantômes blafards évanouissez-vous. Une joie céleste brille dans les yeux do Giselle, son amant ne mourra pas, l'heure est passée. La belle Myrtha rentre dans la coupe de son nénuphar. Les Wilis s'éteignent, se fondent et disparaissent Giselle elle-même est attirée vers sa tombe par une ascendant invincible. Albrecht éperdu la saisit dans ses bras, l'emporte en la couvrant de baisers et l'asseoit sur un tertre fleuri rmais la terre ne veut pas lâcher sa proie, l'herbe s'entrouvre, les plantes s'inclinent en pleurant leurs larmes de rosée, les fleurs se penchent...”

A luz do dia revela a libertação de Albrecht, ao mesmo tempo em que é uma despedida definitiva. O amor de ambos fez com que conseguissem passar pelos eventos da noite, porém o amor de Giselle foi substancial para salvar Albrecht. Pouco a pouco as Wilis retomam para seus túmulos, porém a volta da recém chegada é mais sutil e lenta, desta forma sendo o tempo perfeito para dar uma última chance do então casal de apaixonados se despedirem, apesar de ainda se amarem. A morte que os separou lhes deu uma última chance de realizar seus desejos, fazendo com que eles pudessem dançar uma última vez para que, por fim, pudessem se despedir definitivamente. O amor dos dois foi o que guiou essa história até aqui, porém ele não será o suficiente para ajudá-los de ir além. É hora de Giselle ir, ela tem que dar o último adeus. Apesar de ser para sempre uma Wili, ela deseja que Albrecht fique bem, ela pede para que ele se case com Bathilde, a princesa que um dia fora sua confidente. A Wili sabia que ela o amava e cuidaria dele até o fim de seus dias. Albrecht não coloca Giselle de volta em seu túmulo, ao invés disso a coloca em uma cama de flores que é mais propícia para a linda jovem. Assim, aos poucos as flores se abrem para receber a Wili de volta.

O chifre soa, Wilfride preocupa-se com seu mestre. Ele precede em alguns passos o príncipe de Courland e Bathilde. No entanto, as flores invadiram Giselle, vimos apenas sua pequena mão diáfana... A mão em si desapareceu, tudo acabou! - Albrecht e Giselle. Não se verão novamente neste mundo. Ele se ajoelha perto do montículo, pega algumas das flores, aperta-as no peito e deixa a cabeça inclinada sobre o ombro da bela Bathilde, que o perdoa e o consola.¹⁸⁶

Essa cena geralmente não aparece nas montagens atuais. As apresentações geralmente acabam com Giselle retornando ao túmulo e Albrecht ao lado ajoelhado solenemente, em uma espécie de compromisso eterno com aquela que se foi. No entanto, esta cena nos remete ao amor que cuida, que mesmo não podendo estar juntos, um quer ver outro bem e feliz. Logo, ao fazer isso, Giselle não apenas mostra que mesmo após a morte possui um coração bom, mas também que não possui nenhum remorso e nem culpabiliza Albrecht por sua morte, além de reconhecer o amor de Bathilde por ele. Giselle reconhece que por fim eles ficariam bem juntos. Finalmente, apesar de todos os acontecimentos noturnos, o mundo volta à sua

¹⁸⁶ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Le cor résonne, Wilfride inquiet cherche son maître. Il précède de quelques pas le prince de Courlande et Bathilde... Cependant les fleurs envahissent Giselle, on ne voit plus que sa petite main diaphane... La main elle-même disparaît, tout est fini! — Albrecht et Giselle. ne sereverront plus dans ce monde. — Il s’agenouille auprès du tertre, cueille quelques-unes des fleurs, les serre dans sa poitrine, et s’éloigne la tête appuyée sur l’épaule de la belle Bathilde, qui lui pardonne et te console.”

normalidade, com uma parte da corte vindo buscar Albrecht de volta para o seu lugar. Apesar de todos os acontecimentos fantásticos ocorridos à noite, durante o dia tudo volta ao normal, com esse final representando isso.

Apesar da crítica de Gautier no geral ser uma construção global da obra, apresentando a montagem, enredo e primeira apresentação, ao abordar o enredo o autor é muito mais detalhista, ocupando esse tópico a maior parte da coluna. Apresentamos aqui pontos chave da peça para analisarmos algumas questões condizentes e também tentar trazer novas abordagens para essas cenas. Além disso, a apresentação destes trechos é importante para o terceiro capítulo deste estudo, que abordará o balé após a sua estreia. Ver como o autor da peça trabalhou, não apenas em sua montagem, mas também como a apresentou para a imprensa nos dá um parâmetro do que ele esperava levar ao palco, como ele queria promover aquilo e quais eram as suas expectativas.

Se no primeiro capítulo apresentamos o libreto de *Giselle* para entendermos seu contexto, e logo a sua importância em meio a História da Arte-Dança, este capítulo teve como principal preocupação entender como foi a criação deste balé, quem foram os nomes envolvidos na elaboração da obra e como foi a interlocução desses indivíduos. Apresentar o que a imprensa publicava conforme o balé era montado nos mostra as expectativas criadas. Logo, ao apresentar o texto de Gautier vemos a história que foi apresentada pela primeira vez neste balé na *Académie Royale de Musique*. Com este capítulo vemos que *Giselle* não é apenas um produto do meio. Pelo contrário, ela apresenta inspirações de outras obras, por vezes em releitura, por outras vezes em referência; porém todos esses diálogos que aconteceram possuíam o toque dos autores, criando uma nova atmosfera no enredo.

Cada um destes construtores levou para o balé um pouco de seus ideais de arte. Logo, quando conhecemos um pouco o trabalho de determinado membro conseguimos remeter a ele algumas das suas criações dentro desta obra. Suas ideias deixaram impressa na obra a sua identidade, e mesmo com uma equipe grande envolvida podemos ver a importância de cada colaboração. Posteriormente, no terceiro capítulo trabalharemos com as críticas de outros folhetins, jornais e revistas que circularam em 1841. Desta forma, veremos como cada uma destas colaborações foi recebida pelos críticos do período, enriquecendo assim a análise da participação de cada membro da equipe, além da análise do próprio balé.

Capítulo III: Luz sob o palco: *Giselle* e suas apresentações

O discurso publicado no *La Presse* escrito por Gautier, além de ter importância enquanto descrição do autor da obra, devemos ver também enquanto forma de publicidade para a mesma. Ao pensar que, sendo publicada no dia 05 de julho, busca iluminar alguns aspectos da apresentação, e divulgá-la para os leitores de então do jornal. Segundo estudos de Renato Ortiz, em sua obra *Cultura e Modernidade*¹⁸⁷, este jornal é o terceiro dos cinco maiores jornais da capital em 1840, produzindo tiragem equivalente a dez mil cento e seis jornais com publicações diárias, salvo poucas exceções (as quais eram apenas cinco dias do ano). A proposta do jornal era ter um estilo popular, com um preço baixo para época. Sua assinatura anual custava 48 francos enquanto outros jornais do período chegavam a custar o dobro deste valor. O *La Presse* também era vendido nas ruas por vendedores ambulantes, e seus lucros, além de advirem das assinaturas, eram provenientes principalmente da publicidade que era veiculada pelo jornal, cobrindo assim seus custos e fazendo-o ser mais barato para seus assinantes.

Ao olharmos para as particularidades do jornal, quando voltamos para a edição publicada em 05 de julho, levanta-se algumas questões. O texto foi publicado na metade inferior da primeira página do jornal, que se estende para a página posterior, totalizando desta forma uma página inteira dedicada ao balé. Ao pensarmos na importância da primeira página do jornal podemos inferir que seus editores apostaram também na publicidade inversa, ou seja, um público que estaria ávido por notícias do mais novo balé da *Opéra*. No entanto, devemos levar em consideração alguns detalhes sobre seu autor, Gautier. Além de ser um colunista do folhetim, era também amigo íntimo do diretor do jornal, Émile de Girardin, o que poderia ter contribuído parcialmente para que conseguisse esta posição privilegiada na publicação. O texto mescla dois estilos textuais, a carta e o conto. Gautier alega que escreveu a coluna em forma de carta para Heine, para assim lhe informar do feito; porém, outras intenções podem estar latentes no texto, sendo a primeira delas a intenção de dar crédito àqueles que lhe serviram de inspiração e aos envolvidos de forma geral na apresentação.

A segunda é a de gerar interesse no leitor. Se uma correspondência pode ser um ato de intimidade (sendo elas algo privado), um texto em forma de carta publicado, pode dar a ideia de que estamos tendo um vislumbre da intimidade daqueles famosos escritores. Afinal,

¹⁸⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. A França no século XIX. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

seguindo sua intenção, Gautier não fala para o público em seu texto, mas para Heine. A narrativa da apresentação segue em forma de conto, assumindo uma das características mais marcante de suas obras. Gautier faz uma espécie de poesia que, com seus detalhes ricamente trabalhados, tomam forma na imaginação do leitor, tornando cada frase vívida. É possível compreender o que se passa na apresentação por meio deste texto. Além de trazer clareza ao que se passa nos palcos, Gautier aprofunda a narrativa apresentada, enriquece a história, e o leitor agora vai a apresentação entendendo não apenas as escolhas de narrativa, mas também cada emoção e intenção dos personagens.

Neste momento em que um balé conquista a primeira página de um dos grandes jornais de Paris, espera-se criar no público demasiada expectativa. Em um intuito de incentivar a recepção do balé, são anunciados os grandes nomes que nele trabalharam. Estes, que foram abordados no capítulo anterior, aparecem aqui por ordem de importância, porém todos regados por elogios. Percebemos que, com exceção de Grisi, que obteve assíduos elogios também durante a narrativa, os demais serviram para levantar a moral da obra, tendo em vista que a notoriedade destes membros do elenco os precediam.

Agora, meu querido poeta, como o Sr. de St-Georges e eu organizamos sua encantadora lenda com a ajuda de M. Coralli, que encontrou passos, grupos e atitudes de elegância, uma elegância de uma novidade requintada. Nós escolhemos como artistas as três graças da ópera: As senhoritas Carlotta Grisi, Adele Dumilâtre e Forster. A Carlotta dançou com uma perfeição, uma leveza, uma ousadia. Uma voluptuosidade casta e delicada que a colocou no primeiro lugar entre Elssler e Taglioni; Para a pantomima, ela superou todas as expectativas; nem um gesto convencional, nenhum movimento errado; É a natureza e a ingenuidade em si, é verdade que ela tem como o marido e como mestre Perrot. Petipa era gracioso, apaixonado e tocante; Faz muito tempo que um dançarino tem feito tanto prazer e foi tão bem recebido.

A música do Sr. Adam é superior à música comum dos balés; abundante em motivos, em efeitos orquestrais; até mesmo, atraindo a atenção para os amantes da música difíceis, uma fuga muito bem executada. O segundo ato resolve felizmente esse problema musical do fantástico, gracioso e cheio de melodia. Quanto às decorações, elas são de Cicéri, quem não tem igual para paisagem. O surgimento do sol, que é o resultado, é de uma verdade de prestígio. A Carlotta foi chamada ao som de aplausos de toda a sala.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 05 de julho de 1841. “Voilà à peu près, mon cher poète, comment M. de St-Georges et moi nous avons arrangé votre charmante légende avec l'aide de M. Coralli, qui a trouvé des pas, des groupes et des attitudes d'une élégance et une nouveauté exquis. Nous vous avons choisi pour interprètes les trois grâces de l'Opéra : Mlles Carlotta Grisi, Adèle Dumilâtre et Forster. La Carlotta a dansé avec une perfection, une légèreté, une hardiesse. une volupté chaste et délicate qui la mettent au premier rang entre Elssler et Taglioni; pour la pantomime, elle a dépassé toutes les espérances; pas un geste de convention, pas un mouvement faux; c'est la nature et la naïveté même: il est vrai de dire qu'elle a pour mari et pour maître Perrot l'aérien. Petitpa a été gracieux, passionné et touchant ; il y a longtemps qu'un danseur n'a fait

A citação do nome de Perrot traz à luz não só a informação dele ser o mestre de Carlotta, mas também a intenção do autor ao mencioná-lo. Se sua participação não foi algo oficial, mas apenas colaborativa, devemos imaginar que seu nome não sairia oficialmente como autor da obra. Apesar de ter sido um colaborador, ele não recebeu para isso, e se assim fosse divulgado ele deveria receber os royalties por seu trabalho, coisa esta que não era o objetivo do próprio. Ao trazê-lo no texto como mestre de Carlotta, além de invocar sua importância indireta para o balé, Gautier também não o deixa esquecido, sendo esta citação a confirmação de sua participação.

Tendo em vista a expectativa que este balé gerou, outros jornais do período trouxeram em voga diversas notícias as quais *Giselle* protagonizava. Com esta questão em mente, as dividimos conforme os temas que elas traziam, os quais nos guiaram na análise e no decorrer deste capítulo.

3.1 – Primeiras Críticas: *Giselle* e suas representações

Ao levarmos em consideração a repercussão deste balé, entramos em uma questão de interpretação que recai no conceito de representação. Cada apresentação de uma obra é única no aspecto mais amplo que esta palavra pode levar, e cada pessoa participante tanto do elenco quanto da plateia deve ser levada em consideração. Além de situações fora do controle humano, como imprevistos e acidentes, temos que considerar as modificações e ajustes posteriores pelos quais a obra passou neste primeiro ano. Os membros do elenco se esforçam para aquela apresentação, e a plateia traz consigo suas referências sobre o assunto e suas expectativas. Todavia, estes elementos estão retratados na imprensa, mesmo que de forma indireta. A importância da imprensa vai para além de noticiar, pois grande parte das referências e expectativas criadas para a apresentação foi ela quem fomentou. No caso de Gautier, ele próprio teve a oportunidade de não apenas publicar sua visão da obra, mas de

autant de plaisir et n'a été si bien accueilli. La musique de M. Adam est supérieure à la musique ordinaire des ballets ; elle abonde en motifs, en effets d'orchestre ; elle contient même, attention touchante pour les amateurs de musique difficile, une fugue très bien conduite. Le second acte résout heureusement ce problème musical du fantastique gracieux et plein de mélodie. Quant aux décorations, elles sont de Cicéri, qui n'a pas encore son égal pour le paysage. Le lever du soleil, qui fait le dénouement, est d'une vérité prestigieuse. La Carlotta a été rappelée au bruit des applaudissements de la salle entière.”

recriar sua obra ao adaptá-la para o jornal em forma de crítica/carta, criando um parâmetro ao qual ele induz, mesmo que não propositalmente, seus leitores a partir da sua própria visão da apresentação. Podemos inclusive encontrar pontos convergentes entre a história narrada por Gautier e outras críticas do mesmo período.

Outra produção textual que acaba se tornando parâmetro para a interpretação do balé são os libretos produzidos pelas casas litográficas do período, um entremeio de libreto e *souvenir*. Em primeiro lugar, possuem a função importante de traduzir o que é levado em cena para a forma textual. Em segundo lugar, são transformados em objetos de recordação do espetáculo vivido, ou até mesmo um item colacionável que enriquecia o moral da casa burguesa, com encadernações ilustradas que, quanto maior o luxo, maior o interesse desta classe. Estes, ao contrário do jornal que contava sobre uma apresentação no seu aspecto amplo, tinha o papel apenas de narrar a história e trazer somente os membros do elenco apresentados junto aos seus personagens, sendo assim um registro pontual do balé. Sua produção acabava sendo posterior, dependia do interesse das casas litográficas para a produção, o qual estava diretamente vinculado ao sucesso que a apresentação estava obtendo. Logo após as primeiras críticas, a Ópera se abria a negociar com os donos da casa para a produção. Aquele que oferecesse um contrato favorável passava a ser o produtor oficial daquele libreto, sendo qualquer outro considerado como cópia e designado como de formato inferior.

Porém, ao nos atentarmos para as produções mais próximas do lançamento do balé, registrar é possível perceber que quase imediatamente os jornais se prontificaram a fazer a crítica de *Giselle*, com a exceção do *La Presse* que, apesar de ser publicado sem interrupção nos seis dias posteriores a estreia do balé, demorou a apresentar críticas. O que temos neste entremeio no dito jornal é apenas a já citada declaração do Visconde Charles de Launay no dia posterior a estreia, sendo o lugar de *Giselle* apenas na coluna de seu criador. Os leitores tiveram que esperar por isso. Os mais ávidos poderiam ter explorado todas estas edições, porém os mais preparados esperaram a coluna de crítica de arte, que logo se apresentou na primeira página. Nesta, outros jornais saíram na frente se adiantando para publicar tal crítica. A primeira deste período é de apenas dois dias após a estreia, publicado no jornal *Journal des débats politiques et littéraires*¹⁸⁹ o qual, apesar de mudar de título inúmeras vezes, possui uma linha contínua de produção, tendo o início de suas impressões logo após a Revolução Francesa em 1789, e indo até 1944.

¹⁸⁹Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao jornal *Journal des débats politiques et littéraires*.

Este jornal nos chama a atenção principalmente por ter sido bem-sucedido em suas empreitadas literárias, tendo em suas edições colaboradores de grande importância cultural, como François-René de Chateaubriand, Honoré de Balzac, Hector Berlioz, Jules Verne, Victor Hugo e Charles Nodier. No ano de publicação da matéria, estava dirigindo o jornal Louis-François Bertin, sendo este um dos últimos números sob sua supervisão, pois faleceria em setembro do mesmo ano. Além dele, um dos fundadores originais do jornal, Louis François Bertin de Veaux, também estava envolvido com a direção do jornal no período mencionado, tendo em vista que ambos, até então, haviam se dedicado ao dito jornal por 52 anos.

Nesta publicação, a crítica também ocupa a primeira página e se estende para a posterior, ocupando no geral dois terços da folha de jornal, em uma matéria que podemos considerar longa e contínua. A primeira coluna é dedicada inteiramente as Wilis de Heine, com o autor se preocupando em contextualizá-las. Ele traz trechos da obra original, em um primeiro momento pelas palavras do próprio Heine, para logo em seguida ornamentá-las com as suas próprias e criar a narrativa contínua do que seriam e de como eram estes seres. O interessante é que este material é assinado por J. J., o qual conseguimos mapear como o autor e um dos maiores críticos franceses do período Jules Janin¹⁹⁰. Sua vida na imprensa foi bastante ativa, trabalhando para os jornais *Revue de Paris*, *Revue des deux mondes* e *Figaro*, além de ser um escritor bastante ativo. Estudou na *Lycée Louis-le-Grande* começou a trabalhar no *Journal des débats politiques et littéraires* em 1832, no qual permaneceu durante quarenta anos e onde sua fama como um importante crítico francês se solidificou. O floreio em sua escrita é compreensível ao pensarmos que, além da crítica, a inspiração que o balé em conjunto do texto causa pode dar uma margem para estes escritores se expressarem. Já na próxima coluna vemos a descrição do primeiro ato do balé, o qual não se demora, afinal o elemento de destaque nesta crítica é a história das noivas mortas.

Além da referência a Heine, o autor traz referência a Hugo, se mostrando bem contextualizado aos seus pares literários e as demais notícias da imprensa. Assim, ao ver a narrativa sob a pena de outro escritor, vemos o quanto o público pode absorver e criar sua própria narrativa. Apesar dos elementos de Gautier serem a base do enredo, observamos a diferença nas escritas.

Mas a jovem que dança não escuta ninguém, apenas um amante falando com ela. Então deixe Giselle para sua intoxicação poética. Ai! a pobre criança, ela

¹⁹⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao crítico Jules Janin.

não morrerá de dançar, ela morrerá de amor. Já está feito de toda essa beleza leve. Giselle acabou de saber que Loys, seu amado, é um jovem príncipe. Ele, um príncipe! E pior é príncipe noivo de uma princesa! No momento, Giselle está brava com a dor. Na sua loucura ela dança, mas não é nada além de uma dança cuja alma está ausente. Cujo amor voou para a nuvem; a dança do corpo. Não da alma. Por sinal, este colapso foi perfeitamente indicado. E, finalmente, quando ela não pode mais dançar. Giselle morre. Ela é tão pálida, como a dor a fez.¹⁹¹

Todos os elementos base estão presentes, mas este autor destaca a dualidade dos sentimentos em cena, ele os destaca tanto que vemos isso presente diretamente em sua forma de escrever a cena. Frases curtas, picadas, elevam os sentimentos propostos. A descrição da morte de Giselle é rápida, com a descrição de sentimentos certos como a lâmina de uma navalha, é algo sem volta. O autor não se surpreende, ele se deleita com essa intensidade dos acontecimentos em cena.

Para o segundo ato Janin se contenta com longas descrições, dedicando para este mais da metade de seu texto. Apesar de o primeiro ato ter um desenvolvimento progressivo e interessante, o segundo ato é que desperta a atenção dos espectadores, sendo mérito do próprio ato ou mesmo por associação, como deixa claro este autor.

Mulher ou fantasma, tão feliz no gramado como no sudário; ela desliza quando ela caminha, ela voa enquanto dança; seu vô não é como qualquer coisa que nós conhecemos como bater de asas; - Mas, você vai dizer, é o Sylphide! -Não, eu respondo, não são os Sylphides, não é o domínio de M. Taglioni; sem dúvida, Mlle Taglioni passou, mas com asas; pelo contrário, Carlotta Grisi, ela se coloca nessa nuvem, ela mora lá, ela vive lá, ela respira, ela se coloca como o pássaro no ramo, sem ter a ideia do perigo.¹⁹²

¹⁹¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Mais la jeune fille qui danse n’écoute personne, à peine un amant qui lui parle. Donc laissez Giselle à son enivrement poétique. Hélas! la pauvre enfant, elle ne mourra pas de la danse, elle mourra d’amour. Déjà c’est fait de toute cette beauté légère. Giselle vient d’apprendre que Loys son bien-aimé est un jeune prince. Lui, au prince ! et qui pis est un prince fiancé à une princesse ! A l’instant même Giselle est folle de douleur. Dans sa folie elle danse, mais ce n’est plus qu’une danse dont l’âme est absente. Dont l’amour s’est envolé dans le nuage ; la danse du corps. Non pas de l’âme. Disons en passant que cet affaiblissement a été indiqué à merveille. Et enfin lorsqu’elle ne peut plus danser. Giselle tombe morte. La voilà toute pâle, telle que la douleur l’a faite.”

¹⁹²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Femme ou fantôme, elle aussi heureuse sur le gazon que dans le suaire; elle glisse comme elle marche, elle vole comme elle danse; son vol ne ressemble en rien à tout ce que nous savons en fait d’ailes qui battent; - Mais, direz-vous, c’est la Sylphide! Non, répondrai-je, ce n’est pas la Sylphide, ce n’est pas le domaine de M. Taglioni ; sans nul doute Mlle. Taglioni est passé par là, mais à tire d’ailes ; tout au rebours Carlotta Grisi, elle se place dans ce nuage, elle l’habite, elle y vit, elle y respire, elle s’y pose comme fait l’oiseau sur la branche, sans avoir l’idée du péril.”

O próprio Heine deixa claro em sua obra a proximidade entre os espíritos elementares¹⁹³, colocando as Wilis como próximas das fadas Sílides por ambas serem do grupo de sobrenaturais provenientes do elemento ar, sendo alguns aspectos de sua aparência e pontos da personalidade semelhantes. Porém, as Wilis também são vinculadas ao elemento terra, tanto por ser seu lugar de descanso, quanto por sua ligação com os frutos da terra, neste caso as flores. As comparações aconteceriam, tendo em vista inúmeras referências que as Wilis carregam, podemos concluir que essa proximidade não foi algo que ocorreu por acidente, mas sim escolha dos encarregados da produção. Ao entendermos que as Wilis fazem parte de uma lenda eslava¹⁹⁴, irreconhecível assim para a maioria dos franceses, quando o primeiro autor traça sua identidade através da proximidade destes seres com seu elemento padrão, é possível trazer isto em cena para facilitar a identificação com o público. Se nove anos antes foi construída uma imagem de Sílide que funcionou para o público, vemos em Giselle a utilização de elementos chave (como adornos, vestimentas e as próprias asas) que guiarão o público na criação de uma imagem das Wilis.

Porém, devemos nos atentar que neste meio tempo existiram outros balés que foram ao palco levando a temática de seres místicos, exemplo disto é o balé *La fille Du Danube* de 1836, que apresentou a protagonista Marie Taglioni como um ser elemental da água. Apesar de pertencer a outro grupo de seres, o qual poderia possuir caracterização completamente diferente devido às características que mitologicamente os seres da água possuem, ao analisarmos litografias do período percebemos que pontos chave da apresentação do personagem foram reutilizados. Devemos ver então estas releituras não como falta de criatividade ou plágio dos autores (ou mesmo uma reprodução desenfreada em busca de reaver o sucesso de *La Sylphide*), mas sim como a construção de uma identidade, ou mesmo de representação, dos seres elementares, tendo em vista que quando o público visse determinado personagem, ele já saberia em um primeiro momento que aquele personagem não era humano. Logo, estas características fazem parte de uma narrativa construída para identificar e remeter ao grupo de seres elementares.

Devemos nos atentar que apesar de criar esta ideia de proximidade e reutilizar elementos que uma vez agradaram o público, neste primeiro momento é reforçada a ideia de que, apesar das semelhanças, os seres apresentados são completamente diferentes. Se em um momento as Sílides no balé foram elementais, advindas da Escócia, elas têm em sua

¹⁹³ Título que o próprio autor concedeu.

¹⁹⁴ Roberto Pereira em sua obra um *Giselle, um voo traduzido*, faz um mapeamento da origem da lenda, onde ele consegue concluir a região originária

personalidade uma alegria, não possuem maldade em seus atos, são guiadas por sua ingenuidade e por seus sentimentos puros. São seres elevados, não apresentando nenhum traço de características malignas, são joviais e castas, e sua dança representa estes elementos alegres do ser. Em outro momento bem posterior temos as Wilis que, apesar da beleza intocada, uma ilusória aparência de fragilidade, na realidade elas apenas possuem essa aparência delicada e bela para atrair suas presas.

Elas tomam, elas empurram, elas pegam, a cada turno. Para mim! Para mim o homem! Nós o levamos, o empurramos, o transformamos, cansando-o, infeliz! Ele não pode mais fazer isso, ele pergunta. - Não, não; sem perdão, sem piedade, ele deve dançar. Ai de mim! Que maridos honestos fazem esse trabalho na lua de mel! Em suma, nosso homem, quebrado. Cansado, exausto, perdido, manco, é jogado pelas wilis no fundo de um abismo - E aqui estão elas, dançando na beira do abismo, olhando com um sorriso encantador para a vítima que está lutando no fundo.¹⁹⁵

Ao analisar a descrição destes seres, eles retêm uma personalidade traiçoeira, até mesmo maligna. O sentimento que guia sua dança parte do princípio do seu amor por esta, porém ao realizar seus movimentos ele se transforma na malícia da luxúria, atraindo assim suas vítimas. Em seu ápice elas ficam cegas pela vingança: se o amor lhes partiu o coração, elas devem da mesma forma castigar qualquer homem que delas se aproximar. Elas poderiam apenas valsar com o infeliz ou ter qualquer forma de misericórdia, porém para elas não basta, o sofrimento da vítima as alimenta.

A mão é uma chama! Mas qual é a mão de dezoito ou vinte anos, que não é uma chama? Com a mão você tem um sorriso doce, aquele sorriso que dança já antes do ritual de orquestra ter sido ouvido. Mais uma vez, viajantes, viajantes atrasados, cuidado. Feche seus olhos! Não só a mão está queimando, e o sorriso ardendo como a mão, mas ainda os olhos estão molhados e cheios de fogo, a cintura é delgada e aberta, e o ombro... Mais branco e mais brilhante sob o revestimento pálido da fraca luz da lua esculpida de todas as folhas da árvore, com todos os perfis da flor.¹⁹⁶

¹⁹⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Elles le prennent, elles le poussent, elles le heurtent, à chacune son tour. A moi! à moi l’homme! On le prend, on le pousse, on tourne, en le fatigue, le malheureux! Il n’en peut plus, il demande grâce. — Non, non; point de grâce, point de pitié, il faut qu’il danse. Hélas! Que d’honnêtes maris font ce métier-là dans la lune de miel ! Bref, notre homme, brisé, fatigué, éreinté, perdu, perclus, est précipité par les wilis au fin fond d’un abime — Et les voilà qui dansent sur les bords de l’abime, en regardant avec un charmant sourire la victime qui se débat tout au fond.”

¹⁹⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “La main, c’est une flamme! Mais quelle est la main de dix huit à vingt ans, qui ne soit pas une flamme? Avec la main vous avez un doux sourire, ce sourire qui danse déjà même avant que la ritournelle de l’orchestre nese soit fait entendre. Encore une fois, voyageurs, voyageurs attardés, prenez garde. Fermez les yeux! Non seulement la main est brûlante, et le sourira brûlant comme la main, mais encore le regard est mouillé

Se estes seres são tão próximos na narrativa do meio o qual eles pertencem, que influencia suas características mais marcantes fisicamente, porém na construção de seu *ethos* eles se repudiam. De um lado temos a beleza reforçada por um ideal de castidade, por outro temos a beleza reforçada pela luxúria. Vemos aqui uma mudança drástica na construção de personagens. Em um espaço de nove anos temos uma reviravolta no estilo de protagonistas que o balé apresenta ao seu público. Isso apesar das duas personagens dos balés possuírem em seu âmago uma pureza e uma bondade (entre outras características positivas, que nos são informadas nos enredos, ou mesmo que elas deixam transparecer). E apesar de Giselle na maior parte do balé ter essas características de forma predominante, inclusive sendo elas que a diferenciam das demais Wilis e que fazem com que Loys/Albrecht consiga sair ileso da armadilha das Wilis.

Giselle começa a dançar primeiro, como uma pobre alma com dor que tem medo de perder seu último sonho, mas logo como um fantasma que pensa apenas em dançar. É encantador ver e tocar de uma só vez; Este é um convite maravilhoso.¹⁹⁷

Ao ser transformada em Wili, ela não tem seu coração completamente corrompido pela vingança. Se em um determinado momento participa da dança fatal que leva Hilarion para o abismo, em outro momento ainda ama e clama pela vida de Loys. Porém sua dança adquire novos ares: se antes ela era a feliz camponesa que amava a dança de forma tão pura que dançava por amar, após a morte descobre a dança por outro viés, o de um amor que a cada passo dançado é levado para a luxúria, até o momento em que a dança converte-se em algo além do que a Giselle viva poderia imaginar. Devemos nos atentar que esta dança não é vulgar, há uma diferença entre estes dois termos. A luxúria aqui é representada por uma dança que é tão enérgica, tão viva e com poses sobre humanas, que isso a torna sensualmente atraente. Esse na verdade é o dom que a mulher, ao se transformar em Wili, recebe. Uma evolução no que se refere ao amor pela dança que não precisa mais se conter, ele pode se expressar da forma mais voluptuosa a qual a bailarina queira se entregar. A dança de uma Wili não é a que se entrega na alegria, ela parte de um princípio mais íntimo do ser, que não

et plein de feu, la taille est élancée et avelte, et l'épaule... rendue plus blanche et plus éclatante dans le palemanté de la lune — frêle deuteile découpée à toutes les feuilles de l'arbre, à tous les profils de la fleur.”

¹⁹⁷Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Giselle se met à danser d'abord 'omme une pauvre ame en peine qui a peur de perdre son dernier rêve, mais biento comme un léger fantôme qui ne pense plus qu'à la danse. C'este charmant à voir et touchant à la fois ; ce la est inveté à merveille.”

mais se restringe. Neste aspecto, apesar de ser uma Wili eternamente, elas se libertam de restrições as quais elas eram obrigadas a ter enquanto humanas.

Toda jovem morta antes de ter dito sim, antes do casamento, toda noiva caída morta sem ter ganhado seu dote, se ela dançou um pouco demais durante a vida, depois de sua morte se tornará uma wili, isto é, um fantasma inteiramente branco e diáfano, que se entrega cada noite à senhora além do túmulo. Esta dança dos mortos não se assemelha à dança terrestre; ela é calma, grave, silenciosa. O pé quase não toca a flor com o orvalho; a lua iluminada por seu raio pálido, essas brincadeiras solenes; Como a noite está nos céus e na terra, a rodada imortal segue seu caminho no bosque, nas montanhas, nas margens de lagos azuis como o céu.¹⁹⁸

Ao observar que todas essas mulheres-Wilis são seres que em sua vida já possuíam um amor pela dança, sendo este talvez o vínculo que todas possuíam enquanto vivas. Elas possuem uma pureza que as permite viver até certo ponto o amor de suas vidas, só amando assim duas coisas: seu prometido e sua dança. Porém, ao serem desiludidas pelo amor (afinal todas morrem de coração partido), e ao se erguerem da sepultura, estão corrompidas pela desilusão que passaram em vida por causa do amor. Desta maneira, sua metamorfose as permite dançar da forma que sempre quiseram, porém com um leve ardor pela sua morte. Como vemos no enredo de *Giselle*, elas não são obrigadas a se vingarem, mas escolhem a vingança para suas diversões noturnas. Assim, se as Sílides podem transitar por todos os lugares a qualquer hora, para as Wilis estão reservadas as clareiras e os cemitérios próximo à meia-noite.

Vemos que o aviso com o qual começamos esta discussão é completamente válido para os espectadores mais despreparados. Eles não estão ali para ver as doces Sílides que permearam a *Opéra* até então, apesar da aparência doce que as Wilis possuem. O seu ser é preenchido com os sentimentos mais lascivos que os espíritos elementares podem apresentar. Janin em seu texto se preocupa em, além de trazer em perspectiva o enredo do balé, principalmente tentar contextualizar e apresentar as Wilis, mesclando de forma bem convicta as palavras de Heine, Gautier, St. Georges e as suas próprias (as quais tiveram como base todas as anteriores), e ainda o que ele viu em cena. Assim, o autor por fim acaba apresentando

¹⁹⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Toute jeune fille morte avant d’avoir dit oui devant le prêtre, toute fiancée portée ou tombeau sans avoir gagné son douaire, pour peu que de son vivant elle ait un peu trop aimé la danse, devient après sa mort une wili, c’est-à-dire un fantôme tout blanc et diaphane, qui s’abandonne chaque nuit à la dame d’outre-tombe. Cette danse des morts ne ressemble en rien à la danse terrestre ; elle, est calme, grave, silencieuse. Le pied effleure à peine la fleur chargée de rosée; la lune éclairée de son pâle rayon ces ébats solennels; tant et que la nuit est au ciel et sur la terre, la ronde immortelle poursuit son chemin dans les bois, sur les montagnes, sur le bord des lacs bleus comme le ciel.”

os novos habitantes dos palcos da *Opéra* para um público mais geral, os leitores do jornal. É interessante destacar que no período de 1840 o *Journal de débats politiques et littéraires* era o jornal que possuía a segunda maior tiragem na França, produzindo cerca de dez mil quinhentos e oitenta e três exemplares, segundo Renato Ortiz.¹⁹⁹ Desta forma, para aqueles que não puderam estar presentes na estreia do balé, este texto foi o primeiro através do qual puderam ter contato com a apresentação.

Sobre os envolvidos na produção Janin pouco falou, sendo suas maiores glórias dedicadas aos autores do enredo.

Quem então contou a M. Théophile Gautier como poderia ser feito simplesmente com poesia. Quem lhe disse como as coisas mais impossíveis de perceber em um teatro os mais audaciosos sonhos da elegia? Na verdade, ele é um poeta, ele é um artista, ele também é um crítico, para nossa honra, para todos. Ele inventou e julgou: ele fez mais, ele também falou o idioma dos pintores; A cor o obedece como estilo. Ele segurou o pincel antes de segurar a caneta e de todas essas misturas felizes de tantas coisas bonitas e boas, resultou em um excelente artista em todosos tipos na escolha de um colaborador, que estava muito investido nesse tipo de mistério; É o Sr. de Saint-Georges que amarrou o fio graças a M. Théophile Gautier não perder o caminho neste labirinto encantado com verdura, gaze, sorrisos, brincadeiras, flores, ombros nus, amanhecer noturno, extravagante crepúsculo, poesia, devaneios, paixões, música e amor.²⁰⁰

Apesar das controvérsias acerca da escrita deste enredo, com publicações desdenhando o balé antes mesmo de estrear, um dos motivos de Janin ter se prestado a elogiar os autores em sobreposição dos demais membros da produção poderia ser principalmente uma tentativa de mostrar ao público mais temeroso que os autores cumpriram o que prometeram no que se refere ao enredo proposto. Ele se inspirou pelo que viu e decidiu defender aqueles que estavam sendo atacados, mostrando a riqueza que as Wilis podem oferecer enquanto tema e, quanto aos autores, eles cumpriram o que haviam proposto. Jules Janin traz a ideia de que Gautier se dedicou a este balé tal como se dedicou as outras artes pelas quais se debruçou,

¹⁹⁹ O autor trabalha em sua obra *Cultura e Modernidade* o quanto a evolução da prensa e da fabricação do papel vai auxiliar a produção de jornais na França.

²⁰⁰Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 de junho de 1841. “Qui donc a dit à M. Théophile Gautier comment ce la se pouvait faire tout simplement avec de la poésie. Qui lui a dit comment les choses les plus impossibles à réaliser sur un théâtre les plus audacieuses rêveries de l’elegie? C’est qu’en effet celui-si est un poete, il est un artiste, il est un critique aussi, soit dit à notre honneur à tous. Il invente et il juge : il fait plus, il parle aussi la langue des peintres ; la couleur lui obéit comme la style. Il tenait la brosse avant de tenir la plume, et de tous ces heureux mélanges de tant de belles et bonnes choses il est résulté un excellent artiste dans toutes sortes dans le choix d’un collaborateur très vesse dans ce sortes de mystères; c’est M. de Saint-Georges, qui a attaché le fil grâce auquer M. Théophile Gautier ne s’est ás égaré dans ce labyrinthe enchanté de verdure, de gaze, de sourires, de gambades, de fleurs, d’épaules nues, d’aurore naissante, de crépuscule flamboyant, de poésie, de rêveries, de passions, de musique et d’amour.”

sendo este inclusive um dos motivos, para ele, pelo qual o balé deu certo. Gautier sabia o suficiente de cada ofício para investi-los em enredo. Saint-George sabia os traquejos da *Opéra* os quais eram necessários a Gautier, sendo assim uma parceria enriquecedora.

Porém, além da boa vontade e encantamento de Janin, temos que destacar que ele participava de um círculo social muito rico. Podemos averiguar esta situação em obras de autores atuais, como Renato Ortiz. Este nos traz uma citação interessante de Nadar, fotógrafo e jornalista francês que foi responsável por fotografar um grande número de figuras importantes de seu tempo:

Nadar, quando escreve a história dos primeiros fotógrafos, capta bem este ambiente que os mistura à gente do mundo das artes. Ao descrever o ateliê dos irmãos Bisson, ele comenta entusiasmado: “Era na verdade um local de encontro da elite intelectual de Paris: Gauthier, Saint-Victor, Janin, Gozlán, Préult, Delacroix, Chasseriau, Nanteuil, Baudelaire, Penguilly, lês leux.”²⁰¹

Por isso devemos pensar sobre o local de onde essas críticas vêm. Se de um lado temos um crítico que se diz convencido e parece até mesmo inspirado pelo argumento do balé, e em sua crítica tenta trazer algo a mais reinterpretando tanto a lenda quanto o balé em si; temos de outro lado um amigo íntimo de um dos autores do balé, participando ativamente de reuniões desta elite intelectual. Não podemos, por sua vez, deixar que este fato desvalorize a crítica por completo. Não é por ser um amigo pessoal de Gautier que Janin deveria se derreter em elogios na imprensa. Podemos acreditar que quando o jornalista viu o balé ele se convenceu sobre a obra, e decidiu tomar partido do autor mais ativamente.

Em primeiro de julho dois importantes jornais se prestaram a fazer a crítica deste balé: *Les Coulisses Petit Journal* e *L’Independant*. A partir deles, vamos nos atentar em uma análise do que seus leitores encontraram em ambas as publicações. Assim como nos jornais aqui já apresentados, a referência à obra que inspirou o libreto de *Giselle* é feita também aqui, com o recorte da obra na passagem exata que descreve as *Wilis* e os seus hábitos, segundo Heine. Porém, temos uma diferença substancial entre as duas críticas. O jornal *Les Coulisses Petit Journal* procurava, além de contextualizar a história, narrar o enredo assim como ele se apresentava, sem citar muito sua produção ou membros da equipe. Já o jornal *L’Independant* olha para o balé neste primeiro momento de forma mais dura, um dos poucos jornais que se apresenta desta forma até então.

²⁰¹ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade. A França no século XIX*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998. p.92

A já longa lista de autores deste balé poderia ser reforçada pelo nome de Adolphe Nourrit, cuja *Sylphide* forneceu mais de uma cena para *Giselle*. Ninguém provavelmente irá reivindicar em nome de Nourrit: Os mortos vão embora, disse Burger, e logo perdemos suas pistas. Isso não impede que, sem a *Sylphide*, *Giselle* não existisse. Com todo o devido respeito a M. Théophile Gautier, cujo nome nós atribuímos a obras mais sérias.²⁰²

Apesar de presenciarmos em *Giselle* ecos da *Sylphide*, alguns contemporâneos destas duas obras podiam ver isso como algo além de inspiração. Os mais fiéis à segunda podiam interpretar estas reminiscências como uma cópia ultrajante, sendo *Giselle* uma réplica disfarçada da obra anterior. *L'Independant* é um jornal de pequeno porte, no caso desta edição possuiu apenas quatro páginas, sendo três delas dedicadas a críticas de obras que estavam sendo apresentadas nos principais teatros franceses, e a última dedicada a anúncios e propagandas diversas. Sua publicação era semanal, sendo seus exemplares lançados aos domingos e quintas-feiras. Um de seus principais colaboradores era o dramaturgo francês Ferdinand de Laboullaye, o qual trabalhou escrevendo enredos nos teatros *Comédie-Française*, *Vaudeville*, *Théâtre de l'Odéon*, *Opéra-Comique* e *Ambigu-Comique*. Porém a maioria das matérias era assinada por B. Davons, inclusive esta crítica ao balé.

A crítica está situada na primeira página, ocupando cerca de noventa por cento do texto da mesma; isso indica que apesar da crítica diferir das até então publicadas ela nos ajuda a entender um panorama diferente do que já foi apresentado até o momento, nos fazendo refletir sobre a representação de uma parcela da sociedade, que pôde ir ao encontro da mesma. Aqueles que viveram a apresentação da *Sylphide* e se encantaram com Marie Taglioni, representando-a, ao se deparar com as referências a este balé e a identificação com os dois seres sobrenaturais, esses fãs mais convictos da própria Taglioni não iriam ser convencidos facilmente a admirar uma concorrente que apresentava um balé tão próximo ao da sua admirada.

O lugar escolhido pelas Willis para os seus bacanais é, como é certo, temido pelos viajantes. Infelizmente para Hilarion, o acaso o levou naquela noite, com alguns caçadores, no meio dessas malditas bailarinas, e o pobre diabo não se livraria dos abraços das Willis até que ele tivesse executado

²⁰²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 01 de julho de 1841. “La liste déjà très longue des auteurs de ce ballet pourrait encore être augmentée du nom d’Adolphe Nourrit, dont la *Sylphide* a fourni plus d’une scène à *Giselle*. Personne probablement ne réclamera au nom de Nourrit: Les morts vont vile, a dit Burger, et on a bientôt perdu leurs traces. Cela n’empêche pas que, sans la *Sylphide*, *Giselle* n’existerait peut-être pas. N’en déplaise à M. Théophile Gautier, dont nous voudrions voir le nom attaché à des œuvres plus sérieuses.”

uma multidão de passos mais diabólicos do que os outros. Esta cena lembra o terceiro ato de *Robert-le-Diable*.²⁰³

Além disto, outra comparação pode ser encontrada em todos esses elementos que construíram o balé romântico enquanto estilo. Aqui, ao invés de freiras (como no *Ballet des Nonnes*), temos noivas mortas erguendo-se de seus túmulos, dois seres que podemos considerar castos e que são corrompidos após a morte. Todavia, a interpretação desta referência é a do crítico, que desta vez é um pouco menos ácido em suas comparações, deixando assim para o leitor interpretar a questão. Temos duas possibilidades nestas duas questões. A primeira se refere a inspiração dos autores em determinadas cenas, as quais são partes de peças que viriam a ser a grande estreia do balé romântico e que conseguiram criar uma base que influenciaria bastante os anos posteriores. Nesta opção entendemos que ambas as peças foram importantes e que foram elas que criaram uma espécie de manifesto do balé romântico, indicando determinados patamares os quais as obras posteriores deveriam seguir, assim como quaisquer outras grandes escolas no que tange ao âmbito das artes.

Este ballet é graciosamente concebido. As danças do segundo ato são ainda mais marcantes, porque foi muito difícil, com mulheres aladas, não cair de volta às imagens encantadoras de la Sylphide, de la Fille Du Danube e de Robert-le-Diable. M. Coraly tem, portanto, direito a todos os nossos elogios por esta parte de seu trabalho.²⁰⁴

A segunda possibilidade é que Gautier, enquanto crítico de arte já experiente, e St. Georges, como conhecedor dos traquejos da *Opéra* e do gosto do público, decidiram trazer para o balé deles cenas que remetessem a outras já encenadas, e que caíram nas graças do público. Uma opção não anula a outra, porém a interpretação da apresentação pelo seu público é algo íntimo. Logo, este decidirá se foi uma simples cópia ou apenas releitura. O experiente coreógrafo do *Opéra*, Coraly, conseguiu pensar em novas formas de conceber as coreografias aéreas que já haviam encantado o público anteriormente, trazendo aqui a essência para a nova história.

²⁰³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 01 de julho de 1841. “Le lieu choisi par les Willis pour leurs bacchanales est, comme de raison, redouté des voyageurs. Malheureusement pour Hilarion, le hasard le conduit cette nuit même, avec quelques chasseurs, au milieu de ces satanées danseuses, et le pauvre diable ne se débarrasse des étreintes des Willis qu’après avoir exécuté une foule de pas plus diaboliques les uns que les autres. Cette scène rappelle le troisième acte de Robert-le-Diable.”

²⁰⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 01 de julho de 1841. “Ce ballet est gracieusement dessiné. Les danses du second acte sont d’une originalité d’autant plus piquante qu’il était bien difficile, avec des femmes ailées, de ne pas retomber dans les tableaux enchanteurs de la Sylphide, de la Fille du Danube et de Robert- le-Diable. M. Coraly a donc droit à tous nos éloges pour celte partie de son travail.”

As honras da execução coreográfica foram para a Sra. Perrot (Carlotta Grisi), que cumpre o papel de Giselle, e para Mlle A. Dumilâtre, que interpreta a de Myrtha. O público, dividido em dois campos muito distintos, aplaudiu ambas as dançarinas com frenesi. Nós, que somos juízes imparciais e bastante independentes admitiremos que achamos as duas dançarinas igualmente superiores, e que, se tivéssemos que fazer uma escolha, rasgaríamos um par de luvas brancas ao serviço da senhorita Taglioni! Foi o que fizemos, há um mês, em Milão, depois de vê-la no *Gitana*.²⁰⁵

Este parágrafo da crítica nos atenta para duas coisas. Primeiramente, as bailarinas principais que desempenharam bem o seu papel. O reflexo de tal execução é sentido na recepção do público, que não hesitou em aplaudi-las com afinco, apesar de cada qual ter a sua preferida, assim carregando as honras de seus fãs. Porém o que mais nos chama a atenção é que apesar do jornal *L'Independant* se declarar imparcial, ele não deixa de afirmar qual bailarina lhe cativou, citando seu nome e a atual obra mesmo quando não era preciso, sendo esta apenas uma reafirmação de opinião particular. Dessa forma entendemos outro lado de todas estas referências e contraposições que o crítico faz a outros balés apresentados na *Opéra*: não são quaisquer balés, todos eles tiveram como protagonista Marie Taglioni, sendo um constante lembrete e comparação com as obras da bailarina. Sendo assim, devemos nos ater que vez que o crítico possuía uma bailarina preferida, raramente ele abriria mão desta, logo sua parcialidade é completamente afetada por sua escolha.

Porém, ao olharmos para a outra publicação que foi lançada no mesmo dia temos outras informações pertinentes. *Les Coulisses Petit Journal* é assinado por Lefèvre e se assemelha muito com a proposta do *L'Independant*. É um jornal de pequeno porte (apenas quatro páginas a edição em questão), e tem por objetivo publicar sobre as obras que estavam sendo encenadas nos grandes palcos parisienses, e sobre os seus bastidores. Este, porém não trazia em suas páginas anúncios ou publicidade, e até então suas publicações também eram semanais, aos domingos e quintas-feiras. Assim, estes dois jornais, além de coincidirem em sua data de publicação, tinham o mesmo objetivo editorial. Sendo o *Les Coulisses Petit Journal* um jornal mais ameno em suas críticas, como podemos observar em análise.

²⁰⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 01 de julho de 1841. “Les honneurs de l'exécution chorégraphique ont été pour Mme Perrot (Carlotta Grisi), qui remplit le rôle de Giselle, et pour Mlle A. Dumilâtre, qui joue celui de Myrtha. Le public, partagé en deux camps bien distincts, a applaudi avec frénésie l'une et l'autre de ces danseuses. Nous qui sommes des juges impartiaux et tout à fait indépendans nous avoueront que nous avons trouvé les deux danseuses également supérieures, et que si nous avions à faire un choix, nous déchirerions une paire de gants blancs au service de Mlle Taglioni! C'est ce que nous avons fait, il y a un mois, à Milan, après l'avoir vue dans la *Gitana*.”

Este último ato sozinho basta para resumir um sucesso brilhante. Depois de hesitar nas negligências que algumas vezes observamos no primeiro, fomos mais do que compensados pela graciosa e quase inimitável dança de Carlotta, cujos passos principais foram desenhados por seu marido. O passo de dois que ela dança no segundo ato com Petipa eletrificou especialmente o público, e todos esperam que o triunfo de Carlotta reviva os belos dias de la Sylphide.²⁰⁶

Primeiramente, este não acusa os autores de estarem reencenando passagens de outro balé sem dar créditos a inspiração, ele interpreta o *la Sylphide* como referência no estilo. Logo, espera que o novo balé faça sucesso tanto quanto o anterior, cada um com os seus méritos. Porém, ele nos chama a atenção para o fato de que para alguns o primeiro ato foi apenas convincente, ou seja, representa um pretexto bom o suficiente para que o segundo ato ocorresse. Falando da narrativa do balé, tudo é deixado às claras, há sempre um aviso em forma de presságio que nos prepara para o que viriam a ser as grandes revelações que o balé poderia trazer aos palcos. Porém, como já foi dito, em sua maioria o primeiro ato serve como um pretexto para o segundo ato acontecer. Devemos então ver além, se até o momento não havia sido registrada como era a transformação de uma mulher em uma Wili, vemos no balé toda a trama ocorrer, sendo principalmente essa a intenção dos autores ao trazê-la em cena.

Uma menina que vivia para dançar e encontra o que considera o amor da sua vida. Ao vermos o sentimento forte da jovem por estas duas áreas de sua vida, entendemos que ao perder qualquer uma delas ela poderia, como assim ocorre, enlouquecer. Este ato traz em cena a alegria da juventude e do primeiro amor. A forma como ocorre a sua morte, apesar de já anunciada, nos transmite com intensidade os sentimentos envolvidos na questão. O segundo ato vem justamente para contrastar completamente com o primeiro ato, trazendo além do efeito da lenda, uma sensação de tristeza por Giselle morta, sendo o mesmo mais frio. Podemos pensar nessas diferenças do sentimento predominante em cena como uma escolha do autor. Porém, devemos nos ater que o primeiro ato é a justificativa para o segundo ocorrer.

Além disto, se observa que o jornal não cita o nome do suposto marido de Grisi. Sabemos que, apesar de Carlotta não ter se casado com Perrot, possui um relacionamento público com ele, o que leva muitos jornais a acabarem designando-a como esposa dele. Assim, quando este jornal publica o que se sabe dos bastidores, apesar da *Opéra* não o

²⁰⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 01 de julho de 1841. “Ce dernier acte suffisait à lui seul pour résumer un brillant succès. Après les hésitations les négligences que nous’avons remarquées parfois dans le premier, nous avons été plus que dédommagés par la danse gracieuse et presqu’inimitable de la Carlotta, dont les pas principaux ont été dessinés par son mari. Le pas de deux qu’elle danse au second acte avec Petipa a surtout électrisé l’auditoire, et tout fait espérer que le triomphe de la Carlotta fera revivre les beaux jours de la Sylphide.”

creditar oficialmente, temos aqui mais um jornal designando as coreografias da personagem principal a Perrot, o que reafirma a colaboração do mesmo em *Giselle*. Embora hoje esta questão já seja um fato constatado, o interessante destas publicações é que elas nos mostram que a sociedade parisiense do período também tinha acesso a este fato. Ainda que não fosse algo oficial, os contemporâneos de Perrot reconheciam o seu trabalho coreográfico.

Após estas críticas, as próximas apresentadas são da revista *La Mode*, a qual foi publicada no dia 3 de julho e se refere aos meses de julho a outubro daquele ano.

Todas as noites na Ópera, temos uma multidão para ver o balé de
Giselle, e todo o mundo volta para dizer que, desde la Sylphide, não vimos
nada mais encantador.²⁰⁷
Visconde Walsh.

O primeiro comentário foi destinado ao diretor da revista. Apesar de ter sido fundada por Émile de Girardin em 1829, a *La Mode* foi alienada em 1831, passando por outros dois diretores antes de chegar aos domínios da família Walsh. A intenção da revista era publicar artigos relacionados a moda e a literatura, tendo publicado a primeira versão de *Étude de femme*, de Honoré de Balzac, ainda no princípio de suas edições. Porém, com a direção de Alfred Du Fougerais, em 1831, suas publicações tomam uma direção política acentuada. Apenas em 1836 a revista retoma com seus objetivos iniciais em foco. Embora seja mais uma constatação do que uma crítica, este comentário nos parece interessante por ser de uma pessoa que transitava no mesmo círculo social de Gautier, nesta intenção de aumentar o crédito com o público sobre o referido balé.

3.2 - Comitê de *mise-en-scène*: como os jornais enxergaram

Não encontramos nenhuma contextualização da narrativa do libreto na revista *La Mode*, com suas 446 páginas (um dos materiais mais extensos no qual vemos *Giselle* ser comentado). Já vemos neste momento uma publicação preocupada em trazer uma versão

²⁰⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, 03 de julho de 1841. “Tous les soirs d’Opéra, nous avons des émigrations pour aller voir le ballet de Giselle, et tout le monde revient eu disaut que, depuis la Sylphide, on n’a rien vu de plus charmant. Vicomte Walsh.”

atualizada do que estava acontecendo em cena, apresentando um *feedback* dos membros do elenco e da produção.

O balé de Giselle viu o sucesso de sua primeira performance confirmada em sua segunda apresentação. Srta Carlotta Grisi é um encanto; senhoras Dumilâtre e Nathalie Fitz-James competem por aplausos. A administração colocou-se em despesa, ela usou juncos e flores reais; M. Théophile Gautier seguiu os ensaios com tanto cuidado que a glória deste balé chega a ele inteiramente. O Sr. de Saint-Georges, no entanto, prepara la Rosière de Gand, peça de Victorine de Leone-Leoni. Mas graças ao sucesso de Giselle, não veremos em breve la Rosière de Gand, é de se esperar.²⁰⁸

A tríade de bailarinas envolvidas na apresentação é exaltada no seu comprometimento com os papéis, e a apresentação mais uma vez é notada, sendo que Grisi é colocada no patamar de estrela do balé. Dumilâtre também, a qual representa a rainha das Wilis naquele que é um dos papéis mais importantes do segundo ato, uma vez que funciona como uma espécie de antagonista em substituição de Hilarion, que foi o antagonista do primeiro ato.

Ao colocarmos estes personagens lado a lado, vemos que ambos têm ideais distorcidos. Hilarion acredita amar Giselle, um amor que se deixa guiar pela inveja e pelo ciúme. Em sua busca para atrair a inocente camponesa utiliza de qualquer artifício, e sendo o principal causador de sua morte não demonstra qualquer culpa ou arrependimento, com um amor por Giselle que acaba junto com a sua morte. Myrtha, a rainha das Wilis, é cegada pela vingança após a sua transformação, e não mede esforços para capturar e torturar até a morte cada homem que cruzar o seu caminho. A personagem não demonstra nenhum arrependimento ou benevolência por seus atos tão cruéis. Quando temos estes dois em cena logo no início do segundo ato, devemos olhar a cena além da demonstração de como as Wilis agem, pensando na interação destes dois personagens. Poderia ser qualquer homem rondando o cemitério e que terminaria por ser ludibriado pela beleza das Wilis, mas foi um homem que conhecia a lenda e que não se deixara enganar, o qual tentou fugir, mas dessa vez acabou sendo capturado.

Porém, a escolha não é aleatória, temos o antagonista humano e o sobrenatural juntos. A maldade que habita o coração deles poderia ser equiparável, afinal Hilarion já havia

²⁰⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, 03 de julho de 1841. “Le ballet de Giselle a vu confirmer à sa seconde représentation le succès de sa première. Mademoiselle Carlotta Grisi y est charmante; mesdames Dumilatre et Nathalie Fitz-James se disputent les bravos. L'administration s'est mise en frais de dépenses, elle avait des roseaux et des fleurs véritables; M. Théophile Gautier a suivi les répétitions avec un tel soin, que la gloire de ce ballet lui revient toute entière. M. de Saint-Georges n'en prépare pas moins la Rosière de Gand, pièce tirée de Victorine et de Leone-Leoni. Mais grâce au succès de Giselle, nous ne verrons pas de sitôt la Rosière de Gand, il faut l'espérer.”

capturado tantos inocentes, dentre eles Giselle. Ele poderia ser um homem desacreditado e cruel a ponto de tentar enfrentar as Wilis, contudo ele se assusta, demonstrando ser tão fraco quanto qualquer homem. Ao se ver a beira da morte, transborda sentimentos de piedade, fica arrependido por seus atos inescrupulosos e pede misericórdia, mas a rainha das Wilis, apesar de jovem é implacável, e sabe o que habita o coração dos homens. Seu baile não abre concessões. Ao ver o antagonista do primeiro ato sendo jogado no abismo pela antagonista do segundo ato, e esta comemorando sua morte, vemos a Wili se sobressaindo sobre qualquer maldade. Em sua floresta ela é a lei e o executor, vemos a coroação da maldade.

O autor elogiado é Gautier. Apesar dos colaboradores, são remetidos a ele os esforços e trabalho árduo que fizeram com que *Giselle* se destacasse. St. George é citado, não para receber os louros, mas para informar que como um libretista promissor, já estava coordenando um novo projeto. Outra informação interessante que esta passagem nos traz é que apesar de *Giselle* ainda estar em sua segunda apresentação, ela já foi capaz de adiar a exibição de um balé que iria sucedê-la. Vemos então que a *Opéra*, que esperava pelo menos o retorno do investimento do espetáculo, prorroga sua apresentação em uma tentativa de se aproveitar do frenesi do público, gerando mais lucros com um balé que já se mostrava com positividade crítica e força dos espectadores.

Não sabemos, talvez seja Perrot, artista cujo lugar é inevitavelmente marcado em nossa primeira cena de ópera, que projetou o papel de M. Carlotta Grisi; Está imbuído de uma fantasia doce e sonhadora. M. Petipa honrou seu papel, ele o representou com zelo e inteligência. Simon está bem colocado naquele do guarda-caça; Mas pedimos à administração da Ópera que deseje restabelecer, para o segundo ato, o efeito da lua imperioso exigido pelo livreto. A fantasia de Burgher ou os irmãos Grimm não podem se livrar da lua.²⁰⁹

O bailarino principal teve também destaque nesta publicação. Apesar de muitas vezes estes receberem críticas bastante negativas, ou pior, até mesmo serem ignorados, encontramos uma revista que não apenas cita, mas elogia o bailarino principal, esse fato deve ser destacado. Neste momento também vemos quem foi o bailarino que desempenhou o papel de Hilarion na montagem original e, ao contrário do que se acredita, o papel do guarda caça não

²⁰⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, 03 de julho de 1841. “On ignore peut être que c’est Perrot, cet artiste dont la place est inévitablement marquée sur notre première scène lyrique, qui a dessiné ce rôle de mademoiselle Carlotta Grisi; il est empreint d’une fantaisie douce et rêveuse. M. Petipa s’est fait honneur de son rôle, il l’a mimé avec zèle et intelligence. Simon est bien placé dans celui du garde-chasse; mais nous demandons à l’administration de l’Opéra de vouloir bien rétablir, pour le deuxième acte, l’effet de lune que réclame impérieusement le livret. Le fantastique de Burgher ou des frères Grimm ne peut se passer de lune.”

foi desempenhado por Coralli. Este fez sim uma participação no balé, mas como Wilfride, o escudeiro de Albretch. Quem desempenhou o papel do antagonista foi um bailarino da casa, Simon. Em poucos momentos o bailarino Simon é citado na imprensa, sendo que tomamos conhecimento de sua participação no balé principalmente no libreto. Porém, assim como consta aqui, não há o sobrenome do mesmo, ou qualquer outra informação.

Gautier deixa registrado que em alguns detalhes referentes a *mise-en-scène* a *Opéra* deixou a desejar. Gautier registra sua insatisfação com este detalhe cinquenta e três anos depois, em sua obra *Théâtre: mystère, comédies et ballets*. Nesta obra ele comenta que havia pedido à direção da *Opéra* uma forma diferente de trabalhar a luz da lua em cena, provavelmente a mesma queixa que esta revista publica, porém esta insatisfação só será ouvida e modificada décadas depois em uma reapresentação do balé. Muitas inovações foram levadas ao palco em *Giselle*, desde as mais técnicas, como as bailarinas sendo erguidas por cabos e voando em cena, até as mais emocionantes, como Giselle indo embora ao amanhecer se afundando em uma cama de flores, o que influenciou positivamente o público quanto ao balé. Apesar disso, vemos aqui que as falhas não foram deixadas de lado pelos críticos.

Elas têm coroas de flores em suas cabeças, anéis em seus dedos. Seu rosto, embora branco com neve, é de uma frescura fascinante; elas têm um ar tão provocativo, graças tão irresistíveis, um sorriso tão traiçoeiro, que você está fascinado, arrastando-o em um redemoinho até que elas o joguem no abismo. É esse quadro encantador que MM. Théophile Gauthier e Saint-Georges escolheram como programa para o seu balé, cuja análise segue.²¹⁰

Quando o jornal *Le Ménestrel*, um dos mais importantes no que se refere à publicação de música²¹¹ na França apresenta a sua crítica, trazendo esse aspecto das Wilis, isso chama a atenção. Este jornal havia sido recém adquirido por Jacques-Léopold Heugel, que no momento atuava como diretor da revista, este periódico foi comprado para ser parte das Éditions Heugel, a qual ele era dono. Esta publicava partituras de autores de grande prestígio, sendo esta aquisição de grande valia para o corpo editorial. O nomeado editor chefe era o seu sócio editor e compositor Jean Antoine Meissonnier, sendo ele o responsável pelas publicações do jornal. A matéria de *Giselle* vem logo na primeira página do jornal, e se

²¹⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. “Elles ont des couronnes de fleurs sur la tête, des anneaux étincelans à leurs doigts. Leur figure, quoique d’un blanc de neige, est d’une ravissante fraîcheur ; elles ont un air si provocateur, des grâces si irrésistibles, un sourire si perfide, que vous êtes fasciné, entraîné dans le tourbillon jusqu’à ce qu’elles vous lancent dans l’abîme. C’est ce charmant cadre que MM. Théophile Gauthier et Saint-Georges ont choisi pour programme de leur ballet, dont voici l’analyse.”

²¹¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França, acervo referente ao músico Jean Antoine Meissonnier.

estende para a posterior, além de ser citada na parte que se refere aos *Bulletin Dramatique* da mesma edição, comentando ainda sobre o sucesso que a obra estava obtendo. Há também a publicação na qual consta a informação sobre a editora que estava autorizada a vender as partituras oficiais do balé, além de posteriormente os anúncios de tais vendas. Sendo assim, em cada uma das quatro páginas deste jornal temos uma publicação sobre o balé em diferentes tópicos. Desta forma podemos entender que assim como a *Opéra* estava tomada pelas Wilis, este jornal estava tomado de *Giselle*.

O ideal de beleza é levado pra os palcos neste momento e divulgado na imprensa com bastante fervor. O que se é desejado é aquela mulher etérea dos contos, uma que se assemelhe às fadas, mas tenha um ligeiro vigor humano, ou seja, a beleza intocada de um ser místico e o sentimento vivaz que a mulher humana jovem carrega em si. Até então um dos principais aspectos que chamavam atenção nas Wilis seria a sua beleza jovial, ou a sua maldade. Se hoje sabemos que há desejo e luxúria na dança das Wilis,²¹² isso vem de uma narrativa que estava sendo construída aqui. Ao analisarmos as descrições das Wilis, sendo dos autores ou dos críticos, conseguimos encontrar o parâmetro deste ideal de beleza que em algum momento da narrativa se transforma em sensualidade.

A chegada dos aldeões faz escapar a sílfide. Reapareceram imediatamente para cercar os camponeses; Cada uma delas procura mantê-los. Os homens serão seduzidos quando um homem velho lhes diz o perigo que estão correndo. Todos escapam, perseguidos pelas Wilis, furiosas por verem suas presas escaparem.²¹³

Em quatro de julho a publicação do jornal *Le Ménestrel* nos traz um novo ponto de análise sobre como as Wilis realizam suas festividades noturnas. Essas mulheres possuem uma sensualidade implícita, porém elas têm plena consciência deste fato. Desta forma, elas conseguem encantar facilmente os mais desavisados. Mas quando estamos falando de homens que já tem consciência da presença das Wilis, elas têm que sair de seu âmbito e caçar aqueles que elas desejam. Quando elas conseguem capturar a presa, em pouco tempo o viajante é ludibriado por seus encantos e dança com cada uma, e apesar da fadiga que sente ele quer satisfazer cada uma de suas parceiras, até que ele próprio não consegue se aguentar. Alguns homens, quando chegam ao seu limite, em um lapso se suicidam; enquanto os mais fortes, que

²¹² Roberto Pereira trabalha a questão da sensualidade coreográfica em *Giselle*.

²¹³ *Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. “L’arrivée de villageois fait fuir les sylphes. Elles reparaisent aussitôt pour entourer les paysans; chacune d’elles cherche à les retenir. Les hommes vont se laisser séduire, quand un vieillard leur apprend le danger qu’ils courent. Ils se sauvent tous, poursuivis par les wilis, furieuses de voir échapper leur proie.”

resistem horas a fio, são mortos pelas Wilis quando elas mesmas se cansam, no ápice de seu divertimento.

O homem que cruza o caminho das Wilis é tomado pelo desejo, é este desejo que o faz ficar mesmo depois de ter dançado por horas, mesmo quando o seu corpo suplica o descanso. Ao dar o primeiro passo em direção a este círculo mágico e alcançar a mão da primeira bailarina, ele entra em um estado de adoração por aquela beleza, sendo esta tão intensa que o mesmo não tem plena consciência de si, de seu corpo. Dominado por um estado de semiconsciência no qual o homem apenas tem noção de seus desejos, apesar de seus instintos tentarem lhe dizer que fuja e o seu corpo estar possuído pela dor e pelo cansaço, ele continua a valsar. Parte do motivo de o homem não fugir é o encanto destes seres místicos, porém sua magia não é apenas seus atributos físicos, ou um encantamento que faz com que a dança nunca pare. Além disto, a magia das Wilis tem conexão com a liberdade de seguir os desejos mais profanos do homem, que ela apenas teve acesso no seu pós morte. Podemos considerar que de alguma forma, quando o círculo mágico das Wilis está formado, quando as bailarinas têm o seu condutor, neste momento a liberdade de seguir os instintos é dominada em cada ser presente, e as mulheres são conduzidas pela luxúria. Os homens, por sua vez, são conduzidos pelo interesse de satisfazer os desejos mais íntimos, indo ao encontro dessa luxúria destes seres.

Embora o Sr. Corali tenha sido proclamado o autor da encenação, apressamo-nos a empregar a Perrot a grande parte que lhe pertence neste gracioso trabalho. Perrot é o autor dos passos da Sra. Carlotta-Grisi, a quem todo o sucesso da Giselle tem direito. No primeiro ato, o passo de dois dançados por Petipa e Carlotta é uma pequena obra-prima de elegância e delicadeza. Mas reservemos todos os nossos elogios para o segundo ato em que Carlotta era admirável; Ela mostrou todo o seu conhecimento, todas as suas qualidades; ela se colocou entre os bailarinos mais famosos. Como mímica, ela era simples e ingênua; Sua cena de loucura no primeiro ato foi perfeitamente prestada, com seu exagero e com todas as medidas necessárias para inspirar interesse.²¹⁴

Cada vez que o balé era apresentado, cada crítica que saia nos jornais fomentava a questão de não ser atribuída a Perrot a coreografia que foi criada por ele. Neste momento,

²¹⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. “Bien que M. Corali ait été proclamé l’auteur de la mise en scène, nous nous empressons de rendre à Perrot la large part qui lui appartient dans ce gracieux ouvrage. Perrot est l’auteur des pas dansés par Mme Carlotta-Grisi, à qui revient de droit tout le succès de Giselle. Au premier acte le pas de deux dansé par Petipa et Carlotta est un petit chef-d’œuvre de coquetterie et de finesse. Mais réservons tous nos éloges pour le 2^o acte où la Carlotta a été admirable; elle y a déployé toute sa science, toutes ses qualités; elle s’est placée dès aujourd’hui au rang de nos plus célèbres danseuses. Comme mime, elle a été simple et naïve; sa scène de folie au 1^o acte a été parfaitement rendue; sans exagération et avec toute la mesure nécessaire pour inspirer de l’intérêt.”

apesar de Corali ser reconhecido como autor da coreografia, recebendo *feedback* positivo, o manifesto a Perrot cada vez mais chamava a atenção. Cada vez que a *Opéra* não se pronunciava sobre o coreógrafo, não falava oficialmente sobre isso, acabava aumentando algo que não era mais especulação, mas sim uma reivindicação da coreografia aos seus verdadeiros criadores. Perrot aqui ganha força, pois cada vez que seu nome é vinculado ao balé era de forma bem positiva e até mesmo elogiosa por parte da crítica. Era disseminada essa informação a todos que tinham acesso ao jornal, divulgando cada vez mais a quem é atribuído este balé, inclusive fora dos âmbitos de Paris.

Perrot não precisou se mobilizar diretamente para ser reconhecido, já que a imprensa fez isso por ele. Reconhecido e consagrado sendo coreógrafo de um balé que estava se tornando um forte representante deste tipo de arte nos palcos da *Opéra*. Porém, podemos pensar que de alguma forma a informação de que Perrot trabalhou neste balé veio de dentro da produção. Por mais que uma notícia se multiplique, ou que a população e críticos que frequentavam a *Opéra* pudessem reconhecer o estilo de alguns artistas, as informações sobre a colaboração são bem precisas sobre quais as partes foram criadas por ele, sempre sendo designadas da mesma maneira nos diversos jornais. Podemos pensar que isso se dá pelo fato da proximidade do coreógrafo com a bailarina, porém devemos nos atentar em dois fatores. Se a *Opéra* assim quisesse, Perrot não teria participação nenhuma nos ensaios, ou nos momentos em que a equipe de produção estivesse reunida. Em segundo lugar, sabemos no balé que os papéis são desempenhados por diferentes pessoas, sendo geralmente o professor de técnica diferente do coreógrafo, que por vezes é diferente do ensaísta. Dessa forma, por mais que para desempenhar um papel fossem necessários estes três membros, por vezes eles nem mantinham contato algum.

O papel de Giselle foi entendido pela Sra. Carlotta Grisi com uma doce expressão de tristeza e amor. Você tem que ser italiano para dançar com esse ardor, para lançar com tanta embriaguez nos caprichos da pirueta. Perrot desenhou e regulou todos os passos de sua esposa, e o boato é que ele agora será contratado pela Ópera. A parte do balé organizada por M. Corali lembra, e foi um infortúnio quase inevitável, as combinações coreográficas de *la Sylphide*, de *la Fille du Danube* e de *la Tarentule*, cujos costumes nem sequer foram remodelados para vestir a corte do Príncipe de Courland e as companheiras brancas de Myrtha. Quanto aos maquinistas, eles tentaram muitas coisas novas e conseguiram: uma máquina sem falhas é muitas vezes melhor do que um longo poema. Para resumir, a Royal Academy agora tem um balé que começará de novo as belas noites de *la Sylphide*.²¹⁵

²¹⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Sylphide*, 1841. “Le rôle de Giselle a été compris par Mme Carlotta Grisi avec une douce expression de tristesse et d’amour. Il faut être Italienne pour danser avec cette fougue, pour se lancer avec un tel enivrement dans les tourbillonnants caprices de la pirouette. Perrot a

Nesta crítica apresentada pelo jornal *La Sylphide*, temos uma opinião mais ríspida sobre o trabalho de coreografia. Dirigida pelo jornalista conservador Hippolyte de Villemessant, tinha como objetivo principal falar sobre moda, literatura e as apresentações dos teatros franceses. Porém, o que podemos constatar também em sua revista é que através de anúncios ou comentários sobre “belíssimos produtos para senhoras”, seu jornal mantinha os interesses comerciais através de suas páginas. Ao nos atentarmos para a data de publicação, esta não consta impressa no mesmo, em qualquer uma de suas quatrocentos e dezoito páginas. Apesar de reconhecer o desempenho de Carlotta Grisi, que até o momento obteve inúmeras críticas positivas, assim como o de seu companheiro Perrot, a parte designada a Corali é mal vista. Ao levarmos em consideração os seus recém completados dez anos de serviços prestados a *Opéra* em setenta e cinco anos de vida, período em que viveu o auge de seus trabalhos, podemos entender que neste momento o coreógrafo recai em antigos argumentos como uma forma mais garantida de conseguir o sucesso junto ao público. Tendo em vista a importância que a direção estava dando ao balé, começamos a ver que esta não queria ver o trabalho desperdiçado.

Giselle deveria ser uma grande estreia da direção, trazendo lucros e reconhecimento mas principalmente gastando pouco, como se pode verificar em algumas fontes publicadas antes da estreia. Aqui há outro aspecto do balé e da direção de Léon Pillet: reutilizar antigos costumes que condissessem com a obra, criando itens originais apenas para aqueles que tivessem maior destaque em cena, como os protagonistas. O cenário do primeiro ato foi repaginado de outra peça, assim como figurinos do corpo de balé.²¹⁶ Porém outras coisas deveriam se destacar em contrapartida, como o cenário do segundo ato e os figurinos dos principais, assim como suas devidas coreografias. O diretor indiretamente compartilha aqui uma visão que ele tem sobre a administração e sobre a gerência que ele iria promover na mesma neste momento. Ele procurava realizar apresentações que pudessem equilibrar o reaproveitamento de algumas partes da exibição como ato de esbanjar em luxo e ornamentos em outras partes.

dessiné et réglé tous les pas de sa femme, et le bruit court qu'il est maintenant engagé à l'Opéra. La partie du ballet arrangé par M. Corali rappelle, et c'était un malheur presque inévitable, les combinaisons chorégraphiques de la Sylphide', de la Fille du Danube et de lu Tarentule, dont une partie des costumes n'a pas même été remise à neuf, pour vêtir la cour du prince de Courlande, et les blanches compagnes de Myrtha. Quant aux machinistes, ils ont tenté beaucoup de choses nouvelles, et ils ont réussi : une mécanique sans défauts vaut souvent mieux qu'un long poème. Au résumé, l'Académie-Royale possède aujourd'hui un ballet qui va recommencer les beaux soirs de la Sylphide.”

²¹⁶ Antonio José Faro traz a luz este dado em sua obra *Pequena História da dança*.

A primeira cena não é notável, mas a segunda é um conto de fadas. Plantas naturais, juncos verdadeiros, atestam o sabor prodigioso de nossa primeira cena; As cestas de flores das quais os Willis escapam, formam uma imagem encantadora. Em suma, este é um sucesso de duzentas representações. A moralidade deste balé pode ser vista, resumida por uma palavra que nos fala uma mulher de espírito: "Estas Willis estão muito felizes em poder render aos homens, no outro mundo, todo o mal que eles nos fazem neste."²¹⁷

Esta parte da crítica publicada pelo jornal *La France littéraire* nos permite ver exatamente este aspecto da direção de Pillet. O diretor tentava assim não investir em obras que poderiam levá-lo a falência, aproveitando o máximo possível os bons ares do sucesso do momento, e retirando dele a maior quantidade de lucro possível. Ele utiliza receitas de sucesso a partir do conhecimento que ele tem do gosto de seu público.

Assim, não podemos responsabilizar Corali inteiramente deste fato de as coreografias beirarem a cópia de balés anteriores, pois era o que estava sendo requisitado no momento. Aqui também aparece o boato de uma possível contratação de Perrot, reafirmando, portanto uma possível troca de favores entre os envolvidos. Sabemos então que esse trâmite foi consensual. Perrot trabalharia com Corali, talvez assim como Gautier trabalhou com St. Georges, para aprender os trâmites da *Opéra*, entendendo os traquejos que agradariam o público. Em troca, ele ajudaria Corali a preparar Carlotta, criando para ela uma coreografia que exaltasse todos os atributos da bailarina, para que ela pudesse se destacar mais do que qualquer outra. Mas Perrot viu a oportunidade para, além disto, viu como uma possibilidade de emprego. Estar com o melhor coreógrafo da casa e desempenhar um bom papel era tudo o que ele precisava, afinal isto equivalia a colocar seu nome na lista de coreógrafos para quando fosse necessário para a *Opéra*. Por fim, seu trabalho não seria em vão, uma vez que apesar de seu nome não sair nos anúncios oficiais da apresentação, os jornais de Paris já estavam divulgando seu nome de qualquer maneira.

Mademoiselle Carlotta Grisi representou e dançou o papel de Giselle, com uma perfeição notável. Sem aspirar ao vôo de Taglioni, sem copiar as poses de Essler muitas vezes, ela conheceu uma terceira escola que enfatiza sua agilidade e graça. Perrot assumiu o comando de desenhar os passos desse papel imbuídos de um devaneio suave e doce. Mademoiselle Dumilâtre, encarregada do papel de Myrtha, rainha dos Willis, teve que se

²¹⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La France littéraire*, 1841. "Le premier décor est peu remarquable, mais le second est féérique. Des plantes naturelles, des roseaux vrais, attestent le goût prodigue de notre première scène; les corbeilles de fleurs d'où s'échappent les Willis, forment un tableau charmant. En somme, voilà un succès de deux cents représentations. La moralité de ce ballet, peut se voir du reste, résumée par un mot que disait près de nous une femme d'esprit : "Ces Willis sont bien heureuses de pouvoir rendre aux hommes, dans l'autre monde, tout le mal qu'ils nous font dans celui-ci.""

mostrar para ser aplaudida, o público levou em conta uma flexibilidade cheia de abandono e de uma elegância tão distinta quanto sua pessoa. Talvez possamos exigir mais animações deste belo mármore, mas Mademoiselle Dumilâtre ainda não teve a oportunidade de exhibir um talento em que todos contamos. O passo do primeiro ato, destinado a promover a graça de Mademoiselle Nathalie Fitz-James, faz a maior honra a esta dançarina. M. Petipa interpretou o papel do príncipe com fulgor.²¹⁸

Em uma das matérias que estão na publicação do *La France littéraire*, encontramos a crítica da apresentação escrita pelo escritor Eugène Auguste Roger de Bully, sob seu pseudônimo Roger de Beauvoir. Sendo ele amigo pessoal de Delphine de Girardin, isso nos faz pensar que ele poderia frequentar os mesmos ambientes que o grupo de Gautier. Observamos que sua crítica, a qual é publicada na seção de crônicas do jornal, chega a ser uma interpretação bem completa da narrativa de Gautier, com um floreio bem de acordo com o ponto de vista de Roger de Beauvoir. Porém, nos ateremos a esta parte, na qual ele comenta o desempenho dos bailarinos envolvidos na apresentação.

Ao contrário do que estava acontecendo até o momento, com as comparações ou equivalências entre Carlotta e Taglioni, o crítico dirigiu seu olhar para os detalhes. Ele vê na bailarina a alegria e fulgor necessários para interpretar o primeiro ato, e o vigor dramático e a qualidade etérea necessários para o segundo ato. Ao colocarmos estes dois elementos em um mesmo balé, podemos perceber que até então, quando uma bailarina tinha aptidão para determinados tipos de balé, ela era colocada naquela categoria correspondente. Então, todos os balés e passos criados para ela deveriam seguir o que a mesma prezava. A mistura de dois tipos de dança distintos, os *Allegros* e os *Adágios*,²¹⁹ cada qual encaixado na parte da trama na qual era necessário, era uma novidade. Isso se deve tanto pela diferença substancial dos atos, já que o primeiro deveria ser vivaz e o segundo deveria trazer a questão da eterealidade, quanto pela flexibilidade da bailarina, que era capaz de executar estas duas formas de dança. Com isto, inaugurou-se uma nova forma de conceber as apresentações de dança, o que leva

²¹⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La France littéraire*, 1841. “Mademoiselle Carlotta Grisi a mimé et dansé le rôle de Giseile, avec une perfection remarquable. Sans aspirer au vol aérien de Taglioni, sans copier les poses souvent grimaçantes d’Essler, elle a rencontré une troisième école qui met en relief son agilité et sa grâce. Perrot s’était chargé de dessiner les pas de ce rôle empreint d’une rêverie molle et suave. Mademoiselle Dumilâtre, chargée du rôle de Myrlba, reine des Willis n’avait qu’à se montrer pour être applaudie, le parterre et les loges lui ont tenu compte d’une souplesse pleine d’abandon, et d’une élégance aussi distinguée que sa personne. Peut-être pourrait-on exiger plus d’animation de ce beau marbre, mais mademoiselle Dumilâtre n’a pas encore eu l’occasion de déployer un talent sur lequel nous comptons tous. Le pas du premier acte, destiné à faire valoir la grâce de mademoiselle Nathalie Fitz-James, fait le plus grand honneur à cette danseuse. M. Petipa a mimé avec feu le rôle du prince.”

²¹⁹ *Allegros* são passos que sua realização deve ser de modo rápido ou moderado, enquanto os *Adágios* são passos que são elaborados de maneira mais lenta, que requer muita sustentação e equilíbrio.

também a uma mudança nas salas de aulas. A partir de *Giselle*, as bailarinas deveriam saber performar os dois estilos distintos, exigindo-se então bailarinas mais completas.

Porém, enquanto a estrela da apresentação está recebendo todos os seus louros, começamos a mapear uma incredulidade no que diz respeito à escolha de Dumilâtre para um papel tão forte quanto o da rainha das Wilis. Apesar de alguns críticos a acharem boa, ou melhor, boa o suficiente, vemos relatado uma carência em poses e passos que a bailarina executava. O papel de antagonista é tão importante quanto o da protagonista. Peguemos, por exemplo, Simon no papel de Hilarion. Ele conseguiu convencer em seu papel de vilão do primeiro ato, conseguiu ser odiado por suas ações nas críticas do balé. No entanto, vemos em Dumilâtre uma possível falta de elementos necessários a uma personagem que possui em seus atos tamanha autoridade, e ao mesmo tempo toda a eteiralidade necessária para convencer o público do quão forte e poderosa a rainha das Wilis era. Não podemos afirmar se faltava ou não talento na bailarina, ou se ela estava intimidada por Grisi, mas sabemos que qualquer bailarina do século XIX, ao subir aos palcos, queria se mostrar a melhor da Europa.

Fitzjames, que no primeiro ato, ela é louca! Repetiu os passos de Giselle Carlota Grisi, a heroína da ficção e da realidade. Oh! A amável Giselle! Como ela ama bem, o quão bem ela faz o amor, a dor! E o que é ao mesmo tempo petulante e gracioso! É original! Não é nem Taglioni nem Ellsler, é uma e outra, e mais.²²⁰

Devemos olhar para uma bailarina que está começando a se destacar nos palcos da *Opéra* neste momento, Nathalie Fitz-James. Ela participa do balé principalmente no primeiro ato, no qual desempenhou o papel de uma das amigas de *Giselle*. Seu papel parece um pouco deslocado na trama, afinal ela não é a protagonista ou a antagonista, não é a noiva prometida nem uma Wili. Parece uma situação confusa, afinal sua personagem a princípio não tem nem um nome, ou sequer aparece no primeiro libreto. Contudo, lhe são designados solos e *pas de deux*, e no que poderia ser apenas uma participação, a bailarina se sobressai. Quando o crítico nos fala que ela repete os passos, ou seja, acompanha Carlotta, isso traduz que ela consegue transmitir a intensidade dos passos alegres e eufóricos que são realizados pela bailarina no primeiro ato, chamando assim a atenção do público por entregar em cena uma bela interpretação.

²²⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Tysiphone revue mensuelle*, 1841. “Fitzjames, qui au premier acte, la folle qu’elle est! a répété le pas de Giselle Carlotta Grisi, l’héroïne de la fiction et de la réalité. Oh! l’aimable Giselle! comme elle aime bien, comme elle rend bien l’amour, la douleur! et quelle est à la fois pétulante et gracieuse! qu’elle est originale! Ce n’est ni Taglioni ni Ellsler, et c’est l’une et l’autre, et elle en plus.”

Ao olharmos para as publicações mais atentamente, vemos um crescente favoritismo indo em direção a Fitzjames, em detrimento do que se revela para Dumilânte. Cada vez mais seu nome é divulgado com gratas palavras, em conjunto com os nomes de Carlotta e Petipa. Talvez a escolha de uma bailarina que parecia mais capacitada e já possuía uma legião de fãs na capital pode ter sido uma escolha equivocada da *Opéra*, tendo visto que esta estreante começa a chamar mais atenção do que a rainha das Wilis. Porém, apesar de talvez uma perda no que diz respeito ao papel de Myrtha, a *Opéra* conseguiu ir bem de qualquer forma, já que embora uma escolha sua não tenha sido bem recebida, o maior desenvolvimento deste papel acabou sendo uma grata surpresa. Independente de sobre quem estavam falando, estavam falando do balé de qualquer forma.

Este balé, no qual a dança ocorre com toda a felicidade porque é a principal causa da ação, foi a ocasião de um triunfo para Carlotta Grisi, que, no papel principal, provou ser excelente como uma dançarina, irrepreensível, ágil, cheio de graça e casualidade. Petipa, seu parceiro, também conquistou seus louros como um talentoso artista. Ele sabe dançar como um homem, porque, afetando nenhuma pretensão, ele consegue cativar a atenção pela pureza de suas poses, unidas à peça da fisionomia mais expressiva. M. Mabile, Simon e M. Dumilâtre têm, cada um em um gênero diferente, ajudado a formar o melhor conjunto.²²¹

Bulletin des salons, des arts, de la littérature et des théâtres, foi uma publicação que se destinava a comentar sobre as apresentações que estavam sendo preparadas ou representadas nos teatros franceses, e nela nos chama a atenção a parte da crítica que estava sendo dedicada aqueles que interpretavam a tríade principal dos papéis masculinos do balé. Apesar de citar Mabile e Simon de forma bem genérica, quase só registrando sua participação, podemos interpretar esta questão ainda de forma bem positiva. Se neste momento os bailarinos masculinos não são o interesse principal em um balé, quando a sua participação é citada, isso nos mostra que ao menos estes bailarinos foram notados de alguma forma por este crítico. Logo, se não foi remetida a eles uma crítica negativa neste momento, podemos interpretar a participação em cena destes como pelo menos satisfatória.

²²¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Bulletin des salons, des arts, de la littérature et des théâtres*, 1841. “Ce ballet, dans lequel la danse intervient avec d'autant plus de bonheur qu'elle est la cause principale de l'action, a été l'occasion d'un triomphe pour Carlotta Grisi qui, dans le rôle principal, s'est montrée aussi excellente mime que danseuse irréprochable, agile, pleine de grâces et de désinvolture méridionale. Petitpa son partner, y a également conquis ses éperons d'artiste de talent. Il sait faire aimer la danse dans un homme, parce que, n'affectant aucune prétention, il parvient à captiver l'attention par la pureté de ses poses, unie au jeu de la physionomie la plus expressive. MM. Mabile, Simon et M. Dumilâtre ont, chacun dans un genre différent, contribué à former le meilleur ensemble.”

Contudo, sobre Petipa temos um relevante registro. Neste momento estava com apenas vinte e seis anos, e também estava vivendo o ápice de sua carreira no papel do príncipe Albretch. Ao olharmos com atenção para a carreira de Lucien Petipa enquanto bailarino, podemos observar que ele foi um excelente artista, participando do corpo de balé da *Opéra* e depois sendo maître de balé da mesma. Trabalhou inúmeras vezes como protagonista em diferentes balés e, apesar de ser um excelente profissional, poucas vezes os críticos estão dispostos a escreverem sobre o homem da peça. Desta forma, um pedaço da apresentação se perde, juntamente com o papel masculino que foi desempenhado. No entanto, quando encontramos uma crítica sobre esta parte relegada do balé, além de ser uma grata surpresa, nos permite começar a entender a apresentação de forma mais ampla.

Sabemos que o papel masculino de Petipa, apesar de ser um dos protagonistas, representando o par romântico de Carlotta no balé, ao contrário dela, ele não é a estrela. O balé foi composto para a bailarina se sobressair. Apesar do bailarino ter seus solos e participar da tocante cena do segundo ato, no qual Giselle dança com ele para evitar sua morte, ele não deve se sobressair. Sua missão é desempenhar um bom papel e acompanhar a bailarina para que ela brilhe. Porém, a partir desta crítica temos a noção de que Petipa desempenhou seu papel muito bem. O crítico o olha e nos informa que, apesar de ser homem, ele é leve, e para o crítico neste momento é isto que representa dançar como um homem. Saber executar seus passos com firmeza, porém com leveza, é assim que desempenha seu papel tão bem, tão condizente com o tema que acaba se destacando dos demais.

Mabile e Petipa são muito bons, especialmente Petipa, o mímico inteligente, o dançarino leve e vigoroso. Os homens do corpo do balé estão pouco em harmonia com o resto... E, nesta ocasião, assinalemos a escandalosa parcimônia da administração da Ópera, que não temeu oferecer trezentos e cinquenta francos por ano a dançarinos de mérito. 350 fr. Para artistas!!! Um varredor de rua ganha mais do que isso. É assim que incentivamos o balé na ópera! Este balé que sustenta a administração, aquela música que arruína!²²²

Neste momento vemos um tipo bem distinto de publicação sendo feito. Em meio a uma revista mensal, destinada a falar sobre notícias relacionadas as artes e ao teatro, a revista *Tysiphone revue mensuelle*, dirigida por Jean Jacques Danduran, aproveita o sucesso que o

²²²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Tysiphone revue mensuelle*, 1841. “Mabile et Petipa, sont fort bien, Petipa surtout, le mime intelligent, le danseur léger et vigoureux. Les hommes du corps du ballet sont peu en harmonie avec le reste... et, à cette occasion, signalons la scandaleuse parcimonie de l’administration de l’Opéra qui n’a pas craint d’offrir trois cent cinquante francs par an à des danseurs d’un joli mérite. 350 fr. à des artistes!!! un balayeur des rues gagne plus que cela... Voilà donc comme on encourage le ballet à l’Opéra! ce ballet qui soutient l’administration, elle que le chant ruine!”

balé estava obtendo e, em meio a crítica do mesmo, resolve defender uma causa. Podemos verificar que esta não é uma publicação isolada na revista, é um tópico que constantemente seus autores trazem para a discussão. Eles alegam na maioria das publicações que envolvem o tema que os cantores de ópera recebem salários altíssimos em detrimento dos bailarinos, que muitas vezes se mostram capazes de apresentar balés que trazem lucro para a *Opéra*. Eles são pagos de forma muito discrepante, sendo relegados a um estilo de vida bem precário para os padrões da época. Porém, este tipo de reivindicação não é escutado tão cedo, pois ao longo deste período os bailarinos franceses continuam sendo mal remunerados. Assim, o corpo do balé é a parte que mais sofre com esta questão.

Contudo, além de ser mal remunerado, o corpo de balé e seus bailarinos são os que sofrem com as críticas mais ácidas. Além desta publicada na *Tysiphone revue mensuelle*, outra crítica elaborada pela *Revue de Paris* traz este tema.

Além de M. Carlotta Grisi, que é a jovem mais diáfana e mais leve da noite, o grupo das Willis é composto por quinze bailarinas mal preparadas cujas poses e saias bufantes e exageradas não tem nada de ideal nem aéreo. Os grupos são desenhados de acordo com todas as regras da geometria, e não parecem querer desviar-se de linhas retas ou triângulos; Esse sistema de evoluções militares parece-nos bastante fora do lugar entre os espíritos possuídos pelo demônio da dança e que não deve ser fácil regimentar.²²³

Composto por bailarinas muito jovens, por vezes inexperientes, o corpo de balé da *Opéra* neste momento não é tão glamuroso quanto parece. Os bailarinos têm horários de trabalho extenuantes, apresentando-se em diversas obras exibidas pela casa e ensaiando para as futuras apresentações que irão estrear. É um trabalho extenuante, com uma remuneração baixa e insuficiente para os padrões parisienses. Além disto, seus figurinos não foram criados especialmente para o balé, como se sabe foram reaproveitados de apresentações passadas, podendo assim perder um pouco a conexão com o enredo. Podemos nos atentar a este fator: os bailarinos da *Opéra* vivem um estilo de vida precário.

A *Revue de Paris* é uma publicação que tem em seu cerne a divulgação de três tipos de materiais: político, literário e crítico. Todavia, ao fazer a análise da coreografia, podemos discordar em alguns aspectos do crítico. É possível entender que este estilo pode não ser

²²³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Revue de Paris*, 1841. “A part M. Carlotta Grisi, qui est bien la plus vaporeuse et la plus légère fille de la nuit, la troupe des Willis se compose d’une quinzaine de danseuses assez mal faites dont les poses outrées et les jupes bouffantes n’ont rien d’idéal ni d’aérien. Les groupes sont dessinés d’après toutes les règles de la géométrie, et ne semblent pas vouloir s’écarter des lignes droites ou des triangles; ce système d’évolutions militaires nous semble assez déplacé chez des esprits possédés du démon de la danse, et qu’il ne doit pas être facile d’enrégimenter.”

agradável aos olhos do mesmo, porém ao criar as danças que compunham o balé das Wilis, Coralli contava uma história, e através da dança a narrava, sendo muito bem sucedido neste quesito. Seguindo os estudos que Roberto Pereira traz em sua obra *Giselle: o voo traduzido*, o coreógrafo, ao trazer todas essas linhas e estilos que se assemelham aos usados pelos militares, queria transmitir que as Wilis eram apenas súditas, totalmente a mercê de sua rainha Myrtha. As mulheres mortas faziam parte de um tipo de organização que se diferenciava de qualquer outro encontrado no mundo dos seres sobrenaturais. A partir do momento em que elas eram acordadas por sua rainha e passavam por seu rito de iniciação, elas deveriam obedecer irrevogavelmente às ordens dada rainha, não possuindo mais o livre arbítrio. Elas eram Wilis.

Em complemento à coreografia, a *Revue de Paris* fala sobre a música que embala este balé.

A música de Adolphe Adam é graciosa e distinta; Ela espiritualmente remeteu ao espírito do poema, mantendo a calma e sendo gentil, negligenciando os efeitos que concordaram em usar agora, quando o mundo de fantasia está em jogo. É feliz M. Gautier por ter encontrado uma colaboração tão inteligente com M. Adam. Pelo menos, se a execução material está faltando em seu trabalho, a música, aquele companheiro divino do poeta, não falhou com ele.²²⁴

Em um momento imediatamente posterior ao anúncio do balé, quando a música ainda passava por modificações para se adequar à coreografia, a mesma já estava sendo elogiada. Podemos entender que cada vez que este fato foi citado nos jornais havia uma mudança no que tange à partitura, sendo que apenas no momento da estreia do balé todo o público teve acesso real a versão final deste arranjo. Porém, o que estava sendo dito se manteve, a música era superior a outras compostas para balés. O compositor criou algo novo e exclusivo para este enredo. Toda essa admiração por essa música de balé, expressão que até então era usada em alguns momentos de forma pejorativa, nos leva quase imediatamente ao próximo tema, que se refere à criação e venda de produtos que se vinculam ao balé.

²²⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Revue de Paris*, 1841. “La musique de M. Adolphe Adam est gracieuse et distinguée; elle a spirituellement rendu l’esprit du poème, tout en restant calme et douce, et en négligeant les effets qu’on est convenu d’employer maintenant lorsque le monde fantastique est en jeu. Il est heureux pour M. Gautier d’avoir trouvé une aussi intelligente collaboration chez M. Adam; du moins, si l’exécution matérielle manque à son œuvre, la musique, cette divine compagne du poète, ne lui a pas fait défaut.”

3.3 – *Giselle*: Anúncio de produtos associados

Se a prensa foi um item que alavancou a produção de jornais no final do século XVIII e majoritariamente no XIX, temos outros dois fatos importantes acontecendo na história do jornal neste período. Primeiro, temos uma propagação de publicações de obras em estilo de folhetim nos jornais; e em segundo lugar, o início de uma parte dos jornais destinados a anúncios dos mais diversos.

Prática corrente na Alemanha e na Inglaterra, é somente em 1829, com a criação da *Revue de Paris* e da *Revue des Deux Mondes*, que os escritores começam a publicar seus contos em revistas. Em 1833, eles chegam aos jornais, ocupando o espaço delimitado pelo folhetim. Mas é necessário esperar por mais alguns anos para que a imprensa venha se interessar pela publicação de trabalhos mais longos. Em 1863, *Le Scième* lança *Lazarillo de Tormes* (tradução do espanhol), *Patrona Calil*, de Alphonse Royer e *La Presse*, *A solteirona*, de Balzac. A idéia de se publicar romances em pedaços se consagra.²²⁵

Esse novo tipo de estrutura que vem se apresentando nos jornais traz também duas questões que nos interessam. A primeira é que só é possível trazer esse tipo de publicações a partir desta evolução na produção dos jornais, pois a prensa vem para ampliar e agilizar o processo de impressão, sendo possível a publicação de impressos com mais páginas destinadas para este fim. E a segunda é que, com a publicação de autores estimados, os jornais conseguem chamar a atenção de diferentes leitores. Neste contexto, o lugar dos autores prestigiados do período não era apenas nas críticas de arte. Agora eles têm espaço próprio destinado a publicação de suas obras e a sua divulgação enquanto escritores.

Porém, à medida que o folhetim torna-se um best-seller, os proprietários dos jornais começam a disputar no mercado os escritores que conseguem uma comunicação mais fácil com o público. O resultado é encorajador: em 1844, a tiragem de *Le Constitutionnel* passa de 3600 para 25 mil exemplares, graças ao *Judeu errante* de Eugène Sue.²²⁶

Sendo assim, neste período de estreia do balé *Giselle* vemos estes fatos ocorrendo e ocupando as páginas dos jornais, ao mesmo tempo em que ele vem a público nos fazendo pensar sobre outros aspectos que o balé começa a tomar. Mesmo aqueles que não tinham o

²²⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade. A França no século XIX*. p.70.

²²⁶ *Ibidem*, p.72

passa anualmente da Opéra, mas possuíam a assinatura de algum destes jornais, puderam entrar em contato mesmo que indireto com o balé, criando suas próprias conexões e conhecendo assim o espetáculo.

A publicação de autores conhecidos vem quase que simultaneamente com o surgimento de anúncios para os jornais. Para ampliar ainda mais a margem de leitores que o jornal possuía, era necessário diminuir os preços das assinaturas.

Caberá à Émile Girardin a concepção do anúncio enquanto receita regular e normal dos jornais; invertendo a lógica anterior, ele propõe que os anúncios sustentem financeiramente os diários. Esta inovação comercial, que se inicia com La Presse, se estende rapidamente para toda a imprensa. Pode-se ter uma idéia da importância desses números quando se analisa o balanço de Le Siècle em 1840. A receita proveniente das assinaturas é de 170 mil francos. As despesas gerais chegam à 244 mil francos; o déficit é coberto pela arrecadação com publicidade (180 mil francos). A publicidade equilibra os gastos; ela permite que o preço da assinatura caia de 80 para 40 francos por ano. Estratégia que repercute imediatamente junto ao público: La Presse possuía 3500 assinantes em 1836, passando para 13600 alguns meses depois de Girardin adotar sua nova fórmula comercial.²²⁷

O equilíbrio de gastos e o aumento do público leitor geram um incentivo à criação de novos jornais com diferentes ideais neste período, além da ampliação dos jornais que já haviam conquistado seus leitores. Sendo assim, a ideia de Girardin se prova eficaz economicamente e logo é usada em larga escala por vários tipos de publicações.

Isto implica em métodos de racionalização dos negócios radicalmente distintos do comércio usual, na utilização de técnicas recentes, como a publicidade, sobretudo quando se tratava da venda de grandes lotes de objetos. As lojas começam assim a ocupar as páginas dos jornais, anunciando suas ofertas especiais.²²⁸

Este tipo de publicidade incentiva a ampliação também do mercado de produtos. Os comerciantes, agora motivados por este espaço de divulgação de mercadorias, veem a possibilidade de um mercado que se vincula ao que está sendo noticiado pelas páginas e apresentações do teatro. Começa a haver um incentivo ao consumo de diversas maneiras: anunciando produtos através de comentários sobre a vestimenta de determinada dama da sociedade; ou de forma mais sutil, falando sobre o encantamento que algum produto lhe causou, incentivando assim hábitos de consumo. Independente da forma que a publicidade aparece nos jornais, podemos ter certeza que ela preenche as páginas desta sociedade.

²²⁷ Ibidem, p.71.

²²⁸ Ibidem, p.133.

Por conseguinte, com Giselle este novo hábito não seria diferente. Em quatro de julho, menos de uma semana após a estreia deste balé, conseguimos mapear o que seria o início de uma produção e comercialização de produtos diversos que se vinculavam à peça. Era necessário aproveitar-se de toda a sensação, positiva ou não, que este balé estava gerando logo após a sua estreia. Com isso, conseguimos mapear os mais diferentes tipos de produtos sendo comentados ou aparecendo em propagandas dos jornais. Os primeiros a serem lançados estão anunciados no jornal *Le Ménestrel*, e são um conjunto de partituras.

A música de M. Adolphe Adam é cheia de frescor e melodia; É, sem dúvida, um dos nossos, uma das mais belas partituras de balé. A principal parte deste trabalho gracioso é a introdução do segundo ato; É um pedaço de uma forma acadêmica, elegante e suave. O passo de Carlotta Grisi também é encantador em termos musicais. Uma marcha do primeiro ato, uma valsa deliciosa e a final também são dignas do autor de *Chalet*. Finalmente, uma série de detalhes deliciosos completa o valor musical de Giselle. O cenário de M. Cicéri também merece uma menção especial: a passagem do ato segundo é admirável. O Sr. Habennek retomou seu lugar e conduziu com seu habitual entusiasmo; Seu retorno foi para os artistas da orquestra um dia de festa. Giselle vai dar ao público da ópera longas delícias. É um sucesso pelo menos igual ao de *La Sylphide*, e da qual a Carlotta Grisi poderá reivindicar uma boa parte.²²⁹

Le Ménestrel comenta sobre os arranjos musicais de Adam, lembrando outro grande sucesso do compositor ao citar a ópera *Chalet*, o crítico tem a intenção de mostrar aos seus leitores que Adam já havia sido bem sucedido anteriormente em um grande gênero. Logo, ao trazê-lo para Giselle, isso já seria presságio de uma boa música. Quando diz que é uma das mais belas partituras de balé, essa não é uma frase em vão, visto que o compositor teve para criar uma música original que fosse ao encontro da lenda e aos desejos dos coreógrafos e da bailarina principal. Vemos que a música do balé estava sendo bem recebida em geral pelos críticos e pelos compositores, e em opiniões mais especializadas.

Estes comentários positivos que já vinham de bem antes do balé estrear foram fortificados após a primeira apresentação, quando foi casada a combinação música e coreografia, mostrando ao público que para este balé não poderia haver combinação melhor.

²²⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. “La musique de M. Adolphe Adam est pleine de fraîcheur et de mélodie; c’est sans contredit l’une de nos plus belles partitions de ballets. Le morceau capital de cette œuvre gracieuse est l’introduction du 2^e acte; c’est un morceau d’une facture savante, élégante et suave. Le pas de Carlotta Grisi est charmant aussi sous le rapport musical. Une marche au 1^o acte, une délicieuse valse ainsi que le final sont également dignes de l’auteur du *Chalet*. Enfin une foule de délicieux détails complètent la valeur musical de Giselle. Les décors de M. Cicéri méritent aussi une mention spéciale: le passage du 2^o acte est admirable. M. Habennek reprenait sa place et a conduit avec sa verve ordinaire; son retour a été pour les artistes de l’orchestre un jour de fête. Giselle procurera au public de l’Opéra de longues et douces jouissances. C’est un succès au moins égal à celui de la *Sylphide*, et dont Carlotta Grisi pourra revendiquer une belle part.”

Foi o casamento perfeito no âmbito dos palcos. Este fato nos ajuda a entender a agilidade com a qual as partituras deste balé foram feitas e anunciadas. Além de destacarem o fato de as partituras serem de boa qualidade, era necessário aproveitar o sucesso que o balé estava obtendo e a euforia dos críticos e do público ao seu redor, para a comercialização bem sucedida das mesmas.

O belo balé de Giselle encontrou uma editora; e pelo tempo que está funcionando, este é um fato a ser destacado, especialmente se acrescentarmos que houve concorrência. Os bons trabalhos são sempre procurados. O editor J. Meissonnier é decididamente o comprador desta pontuação deliciosa: na imprensa já são os motivos mais bonitos de Giselle, organizados para piano pelo próprio autor, com o cuidado de que o sucesso não falhará em breve; justificam.²³⁰

Porém, essas declarações têm algumas situações implícitas, como a questão de nesta mesma edição constar uma propaganda da concessão dos direitos de publicação da partitura. Ao olharmos com atenção surge o nome de J. Meissonnier que, além de compositor, foi um dos principais editores musicais do período, sendo o mesmo um dos editores deste jornal. Logo, ao falar tão bem da composição de Adam acaba sendo, além de uma crítica, uma propaganda implícita das partituras de Meissonnier. Estas acabam sendo as principais formas de publicação desta composição, sendo ela amplamente divulgada e anunciada tanto neste jornal quanto em outros, através de notícias da compra dos direitos ou mesmo dos anúncios. Porém, neste momento, para reforçar a importância desta é necessário que um dos autores comente sobre a partitura. Logo, Gautier traz no *La Presse* suas impressões.

Notícias e Diversos.

No Meissonnier, acabamos de vender a partitura de Giselle, de Adolphe Adam, gravada de um lado para o outro, uma honra conferida pela música de balé. Carlotta Grisi, como dançarina e como mímica, supera todas as expectativas, e na sexta-feira, quando dançou tão brilhantemente no segundo ato do *Favorite*, ela foi infestada de aplausos. – M. Nathalie Fitz-James, em seu passo com *Mabille*, no primeiro ato do novo balé, encontra uma maneira de ser aplaudido após Carlotta, e na verdade não foi fácil. Nunca foi mais leve, mais ousada ou mais nítida. Suas poses renversées (invertidas) são um grande prazer. A música desta etapa, que é charmosa, foi composta por M. Burgmuller; É a única peça intercalada em todo o balé; nós

²³⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 04 de julho de 1841. “Le ravissant ballet de Giselle a trouvé un éditeur; et par le temps qui court, c’est là un fait à signaler, surtout si l’on ajoute qu’il y avait concurrence. Les bons ouvrages sont donc toujours recherchés. L’éditeur J. Meissonnier est décidément l’acquéreur de cette délicieuse partition: sous presse se trouvent déjà les plus jolis motifs de Giselle, arrangés pour le-piano par l’auteur même, avec un soin que le succès ne pourra manquer de bientôt ; justifier.”

apontamos, pois o Sr. Adam é suficientemente rico por si mesmo, e não tem nada a temer da comparação.

THEOPHILE GAUTIER.²³¹

Além do fato de Gautier tecer esse comentário em parte para benefício próprio, devemos destacar alguns fatos deste comentário. Ele elogia bastante o desempenho das bailarinas Grisi e Fitz-James, as quais inclusive são as bailarinas que desempenham coreograficamente as primeiras partituras que são lançadas comercialmente: uma valsa que Giselle dança com Loys ainda no primeiro ato, e uma valsa que a personagem interpretada por Nathalie dança com Mabile, também do primeiro ato. Aderindo bem ao clima da peça essas valsas, que trazem as características alemãs para o enredo, se provam interessantes para os franceses, ao serem os primeiros trechos orquestrados em partituras. Após essas duas são anunciadas mais quatro partituras, dentre elas um Galop, as quais são descritas como peças fáceis. Além da importância comercial, estas peças descritas e consideradas como fáceis tem um público alvo bem específico, as casas burguesas. Destinadas para jovens e mulheres, aqueles que se dedicam ao estudo da música, mesmo que amadoramente, devem conseguir ler e acompanhar com facilidade estas partituras para que sejam vendidas com êxito. O local social desta partitura, além do estudo da música, é o momento de lazer que esta sociedade se proporciona através dessa música, tanto para o consumo privado como para reuniões ou festas nas quais essa sociedade comunga.

Uma das valsas que se destacou na apresentação não foi composta por Adam, mas sim foi incluída na apresentação posteriormente, quando o balé já havia sido finalizado. A coreografia dançada por Nathalie e Mabile foi inserida momentos antes do balé estreiar e quando Adam já estava trabalhando em outra apresentação, o que o impossibilitou de organizar mais uma composição para o balé. Desta forma, o diretor da *Opéra* achou conveniente incluir uma música já finalizada de outro compositor que combinasse com o tom da peça, para que quando Adam estivesse mais livre ele pudesse escrever uma composição quea substituísse. No entanto, quando o balé estreou esta música também chamou a atenção

²³¹Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 12 de julho de 1841. “Nouvelles et Faits Divers. On vient de mettre en vente, chez Messonnier, la partition de Giselle, de M. Adolphe Adam, gravée d'un bout à l'autre, honneur qu'obtient rarement la musique de ballet. Carlotta Grisi, comme danseuse et comme mime, dépasse réellement toutes les prévisions, et vendredi, lorsqu'elle a dansé son pas si brillant au second acte de la Favorite, elle a été écrasée d'applaudissements. Mlle Nathalie Fitz-James, dans son pas aven Mabilie, au 1 acte du ballet nouveau, trouve moyen de se faire applaudir après la Carlotta, et vraiment ce n'était pas chose aisée. Elle n'a jamais été plus légère, plus hardie et plus nette. Ses poses renversées font grand plaisir. La musique de ce pas, qui est charmante, a été composée par M. Burgmuller; c'est le seul morceau intercallé dans tout le ballet; nous le faisons remarquer, car M Adam est assez riche par lui-même, et n'a rien à redouter de la comparaison. THEOPHILE GAUTIER.”

dos críticos e do público. Logo, a *Opéra* convenientemente decidiu prosseguir as apresentações com esta música. Porém, para aqueles que estavam elaborando as partituras para a venda, isso foi uma complicação.

Nós falamos de pequenos rancores, que levaram alguma competição para explorar indiretamente, e contra o direito de M. J. Melssonnier, o título do delicioso balé de Giselle. A justiça acaba de ser feita. O comissário da polícia já pegou os títulos de várias peças publicadas sob o nome de Giselle em capitais de monstros, enquanto as palavras importantes intercaladas no balé apareceram lado a lado em caracteres microscópicos. Um processo seguirá imediatamente, pois é urgente parar essa falsificação espiritual e de bom gosto, que agora está de tanta ousadia no negócio da música. Mas, para que ninguém possa ser enganado no futuro, é dever da imprensa advertir ao público que peças que não têm o nome de ADAM não são, como dissemos, parte dos últimos sucessos de Giselle.²³²

Logo após estes anúncios da venda da partitura, nos deparamos com essa publicação a qual conta com indignação e ânimos exaltados. Uma partitura extraoficial estava sendo produzida e vendida em Paris. O caso gerou denúncia, trazendo a interferência da polícia para que não só fosse parada a produção, mas para que fossem impedidas as vendas do produto, tendo em vista que a licença pertencia a casa editorial de J. Meissonnier. Esta casa fazia parte dos negócios da *Éditions Heugel*, a qual foi uma importante editora de assuntos musicais (jornais especializados em crítica musical, jornais especializados em crítica de apresentações de teatro e comércio de partituras), fundada em 1839 e dirigida por Jacques-Léopold Heugel, rapidamente alcançando prestígio entre compositores e público no período em que se manteve ativa. Essa expansão no mercado musical acontece em um momento em que a editora tem como principal sócio Jean Antoine Meissonnier, que além de auxiliar do diretor, era seu sócio.

Logo, o interesse de publicar sobre a monstruosidade que estava ocorrendo no comércio musical estava sendo bem particular, tendo em vista que a divulgação deste fato estava acontecendo para proteger seus interesses. A publicação, além de noticiar um fato infame, acaba sendo um alerta para a população, quando posteriormente ela completa com a seguinte descrição:

²³²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 25 de julho de 1841. “Nous avons parlé de petites rancunes qui portaient certaine concurrence à exploiter indirectement, et contre le bon droit de M. J. Melssonnier, le titre du délicieux ballet de Giselle. Justice vient d’être faite: M. le commissaire de police a déjà saisi les titres de plusieurs morceaux publiés sous le nom de GISELLE en capitales monstres, tandis que les mots importants : intercalés dans le ballet figuraient à côté en caractères microscopiques. Un procès s’en suivra immédiatement, car il est urgent d’arrêter cette contrefaçon spirituelle et de bon goût qui se glisse aujourd’hui si audacieusement dans le commerce de musique. Mais pour qu’à l’avenir nul ne puisse être induit en erreur, il est d’être de la presse de prévenir le public que les morceaux ne portant pas le nom de M. ADAM ne font point partie, comme on l’annonce, des nouveautés à succès de Giselle.”

A falsificação acima mencionada é, além disso, de muito pouca importância como valor artístico, pois apenas diz respeito a uma valsa alemã, das qual duas ou três vezes foi, infelizmente, bastante diluída em oito páginas de música. Além disso, essa pequena falsificação é o trabalho de uma casa de negócios musical totalmente sem importância do ponto de vista das publicações.²³³

Em uma tentativa de induzir seus leitores a comprarem a sua versão da partitura, o jornal faz uma descrição maliciosa do material que seria neste momento apenas uma falsificação, tendo em vista que a *Éditions Heugel* possuía até então o contrato da *Opéra*. Além disso, ao falar que a casa musical não é relevante, o jornal faz com que seus leitores que prezam por qualidade e boa música enxerguem aquele material com maus olhos, tendo em vista que ele não será mais tão almejado depois desta represália.

Porém, o caso não acaba apenas com essa notícia. O editor concorrente escreve uma carta-resposta às denúncias publicadas no jornal, pedindo que a mesma seja publicada para mostrar sua versão dos fatos. Dessa forma, ele pretende que o caso possa ser resolvido de uma forma justa, tendo em vista que a publicação anterior lhe ofendeu moralmente.

Sir,

Em um artigo que apareceu no *Le Ménestrel* do décimo primeiro instante, você diz que o título do balé de *Giselle* é indiretamente explorado por meio de um antigo passo intercalado no primeiro ato, cuja música é de M. Burgmuller. Editor desta música, tive a honra de lhe enviar uma carta em resposta ao seu artigo, esperando que a lealdade tornasse o dever de inseri-lo no seguinte número. Minha expectativa foi enganada; Em vez de conceder minha reivindicação legítima, entregou-lhe um lugar no *Le Ménestrel* do último domingo a um novo artigo em que os fatos são apresentados de forma a causar um prejuízo grave à minha honra e aos meus interesses. Desta vez, Sir, eu não vou pedir a inserção da minha resposta, invocando a sua lealdade, mas com base em meu direito.

Devo dizer-lhe, em primeiro lugar, que não exploro indiretamente ou por ressentimento o título do balé de *Giselle*; mas tendo adquirido a propriedade da música de dança pela primeira vez, por Miss Nathalie Fltz-James e M. Mabile neste balé, publico-a porque acho que tenho o direito. Devo limitar minha resposta ao seu primeiro artigo.

Tenho a honra, Senhor, de cumprimentá-lo,

Assinado: COLOMBIER.²³⁴

²³³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 25 de julho de 1841. “La contrefaçon dont il s’agit plus haut est du reste fort peu importante comme valeur artistique, car elle ne concerne particulièrement qu’une valse à l’allemande dont deux ou trois reprises ont été assez malheureusement délayées en huit pages de musique. Du reste cette petite contrefaçon est l’œuvre d’une maison de commerce musical tout-à-fait sans importance au point de vue des publications.”

²³⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 1 de agosto de 1841. “Monsieur, Dans un article qui a paru dans le *Ménestrel* du 11 courant, vous dites qu’on exploite indirectement le titre du ballet de *Giselle*, et cela, au moyen d’un ancien pas intercalé au premier acte, dont la musique est de M.

Ele alega que está usando na verdade seus plenos direitos ao publicar a obra, tendo em vista que, apesar de pertencer ao balé *Giselle*, a partitura que está comercializando é uma composição de Burgmuller. Logo, o acusado não estaria ofendendo ninguém, muito menos cometendo crime de falsificação. Pelo contrário, o jornal que estava lhe ofendendo quando Colombier apenas estava exercendo o seu direito. Assim, seu caráter ou a qualidade de sua casa editorial não deveriam ser colocados em questionamento na imprensa, pois ambos estavam corretos.

Os diretores do jornal divulgam esta carta não apenas por justiça. Eles fazem uma introdução na matéria informando aos seus leitores que o jornal estava inteiramente em seu direito de publicar tais notícias e reclamações, além de informar que, apesar da outra editora parecer estar ofendida com a matéria, quem eram os verdadeiros ofendidos eram eles. Assim, apesar de publicarem a carta com a queixa, o que poderia parecer clemência na verdade não era. Quando olhamos a resposta que os editores dão, vemos que eles tentam levar os seus leitores a considerar a outra casa cada vez mais indigna.

Para publicar música sob o título principal de *Giselle*, quando outra editora é proprietária deste balé, pensamos, fazer isso é exploração indireta. Além: você diz que eu acho que eu estou no meu direito; você estabelece uma dúvida sobre si mesmo; Tomamos nota desta pequena capitulação. A violência não foi cometida. Monsieur, pois se você achasse que tinha o direito de explorar o título que não lhe pertencia, não pode recusar o Sr. Meissonnier o direito de impedir você judicialmente; Você acrescenta que essa violência foi exercida para parar a venda de sua música; Pode não ser assim, senhor, porque suas publicações não foram apreendidas, mas apenas os títulos que você pode ter renovado na mesma hora, se eles ainda não fossem conhecidos. Se você pretendesse parar sua venda, você, pelo menos, a apreendeu desde o primeiro dia, sem esperar por você ter coroadado o trabalho com a reincidência e os anúncios mais engenhosos. J. L. HEUGEL, DIRETOR. J. LOVY, ED CHEFE.²³⁵

Burgmuller. Editeur de cette musique, j'ai eu l'honneur de vous adresser une lettre en réponse à votre article, espérant que voire loyauté vous ferait un devoir de l'insérer dans le numéro suivant. Mon attente a été trompée; au lieu de faire droit à ma juste réclamation, vous avetdonné place dans le *Ménestrel* de dimanche dernier à un nouvel article dans lequel les faits sont présentés de manière à porter un préjudice grave à mon honneur et à mes intérêts. Cette fois, Monsieur, je nedeman-derai pas l'insertion de ma réponse en invoquant votre loyauté, mais en m'appuyant sur mon droit.

Je dois vous dire, d'abord, que je n'exploite pas indirectement, ni parrancune, le titre du ballet de *Giselle* ; mais qu'ayant acquis la propriété de la musique du pas dansé pour la première fois, par Mlle Nathalie Fltz-James et M. Mabile dansce ballet, je la publie parce que je crois en avoir le droit. Je bornerai là ma réponse à votre premier article. J'ai l'honneur, Monsieur de vous saluer, Signé : COLOMBIER”

²³⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 1 de agosto de 1841. “Publier de la musique sous le titre principal de *Giselle*, quand un autre éditeur est le propriétaire de ce ballet, c'est nous le pensons, faire de l'exploitation indirecte. Du reste : vous dites je crois être dans mon droit; vous établissez dune vous même le doute; nous prenons acte de cette petite capitulation. Violence n'a pas été faite. Monsieur, car si vous vous êtes cru le droit d'exploiter le titre qui ne vous appartenait pas, vous ne pouvez refuser à M.

J. Heugel toma o partido nesta briga, defendendo seu sócio J. Meissonnier, tentando mostrar através de sua resposta que o maior ofendido é este. Longe de se mostrar ludibriado pela *Opéra* (tendo em vista que um dos maiores sucessos comerciais presentes neste balé não era original, sendo propriedade já de outra editora), os jornalistas continuam contestando a moralidade de Colombier, quando este não se retratou ao ser notificado ou mesmo quando foi difamado na publicação anterior.

Ambos se consideravam em seu direito, e apesar das últimas notícias sobre este caso serem estas, ao olharmos para as propagandas podemos ter uma noção de seu desenrolar. Jornais como o *Journal des débats politiques et littéraires*, *L'Independant* e *La France musicale* são os periódicos que até a data destas publicações estão anunciando o trabalho dos dois editores. Vemos que após esta repercussão, que poderia ser negativa para qualquer jornal que anunciasse obras que estavam sendo investigadas pela polícia e tendo disputa judicial, o quadro não muda. A única diferença em questão é que a publicação de J. Meissonnier traz em seu anúncio o nome do compositor Adam, de St. Georges, de Gautier, de *Giselle* e de Carlotta Grisi, e a de Colombier traz o nome de Burgmuller, com as informações de que a partitura é um passo intercalado no balé *Giselle*, dançado pelos bailarinos Nathalie Fitz-James e Mabile. Logo, os jornais não viraram as costas ou tomaram partido de nenhum lado. Assim, continuaram anunciando até o final do ano de 1841 ambos os trabalhos, cada qual com seus méritos.

Ambas as partituras são organizadas para o piano na forma de duas e quatro mãos. Porém, em três de dezembro o *Journal des débats politiques et littéraires* anuncia ainda duas valsas no formato de quadrilha para o violino, organizadas pelo músico Jean-Baptiste Joseph Tolbecque. Anterior a este anúncio de Tolbecque, em vinte nove de julho, surge mais um tipo de produto comercial que tem *Giselle* como tema: o ilustrador Paul Gavarni produz um desenho que tem *Giselle-Carlotta* como inspiração.

A Opéra há algum tempo foi uma fonte de prosperidade. *Giselle* é dito ser a causa principal, *Giselle*, e a sabedoria administrativa de M. Leon Pillet. Por nossa parte, sinceramente parabenizamos o Diretor por entender as necessidades de sua administração; Nós o parabenizamos especialmente

Meissonnier, celui de vous en empêcher judiciairement; vous ajoutez que cette violence a été exercée dans le but d'arrêter la vente de votre musique; cela ne peut-être, Monsieur, caron n'a pas saisi vos publications, mais seulement les titres que vous avez pu renouveler sur l'heure même, si déjà ils ne l'étaient d'avance. Si l'on avait eu intention d'arrêter votre vente, on aurait tout au moins saisi dès le premier jour, sans attendre que vous eussiez couronné l'œuvre par la récidive et les annonces les plus ingénieuses. J. L. HEUGEL, DIRETOR. J. LOVY, ED CHEFE.”

por ter passado uma semana sem nos recompensar com a voz e graça da Sra. Stolz.

Aviso aos amantes da música.

Devemos advertir o público dos salões, que o grande sucesso do Balé de Giselle, é composto por Adam, pela senhorita Carlotta Grisi, tão deliciosa em seu papel como Giselle. Esta valsa não deve ser confundida com outra, que não é da composição de Adam, embora tenha pensado em interposição em seu trabalho; Além disso, M. Gavarni compôs para Madame Carlotta Grisi um desenho de uma originalidade requintada. A música de Giselle pode ser encontrada em M. Meissonnier, 22, rua Dauphine, que é a única editora e proprietária deste encantador balé, onde se encontra a famosa Valsa de Carlotta Grisi, o grande Galope e o pas de Veudanges (colheita).²³⁶

Este anúncio deixa claro que neste momento alguns críticos e jornalistas têm como preferência a apresentação do balé, em detrimento à ópera que estava em cartaz (*La Favorite*, de Donizetti), principalmente devido a intérprete principal. Além disso, olhando com cuidado o anúncio do desenho percebemos partido que o jornal *Les Coulisses Petit Journal* tomou na questão Meissonnier-Colombier, publicando que para aquele grupo editorial as partituras oficiais eram as de Meissonnier.

Contudo, a partir do anúncio da criação deste desenho, vemos abrir um leque novo na disputa de J. Meissonnier e Colombier. Eles começam não só a se dedicar a produção de partituras de qualidade, mas passam a adorná-las com litografias, para chamar a atenção de outra forma. Assim, tanto quem já havia comprado a partitura antes iria querer obter a que estava mais de acordo com a moda, quanto quem não havia adquirido poderia se interessar também pelo desenho que estava sendo comercializado em conjunto com a partitura. Logo, em quatro de agosto já podemos observar um anúncio das partituras de Meissonnier vindo adornadas com o desenho de Gavarni, que já tinha um certo prestígio na sociedade devido ao seu emprego como ilustrador nas revistas *Le Charivari*, *Journal des modes*, *Les Gens du monde*, *L'Illustration* e nas obras de Balzac. Já Colombier anuncia apenas, na publicação *La France musicale*, que suas partituras são adornadas por uma bela litografia.

²³⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 29 de julho de 1841. “L’Opéra est depuis quelque temps en veine de prospérité. Giselle en est dit-on la cause principale, Giselle et la sagesse administrative de M. Léon Pillet. Pour notre part, nous félicitons sincèrement le directeur d’avoir compris les besoins de son administration ; nous le félicitons surtout d’avoir passé une semaine sans nous gratifier de la voix et des grâces étiques de Mme Stolz.

Avis aux amateurs de musique.

Nous devons prévenir le public des salons, que la valse à grand succès du Ballet de Giselle, est celle composée par M. Ad. Adam, pour Mlle Carlotta Grisi, si ravissante dans son rôle de GISELLE.

Il ne faut pas confondre cette valse avec une autre, qui n’est pas de la composition de M. Ad. Adam, bien qu’il ait jugé à propos de l’intercaler dans son ouvrage; de plus M. Gavarni a composé pour M. Carlotta Grisi un dessin d’une exquise originalité. La musique de Giselle se trouve chez M. Meissonnier, 22, rue Dauphine, qui est SEUL éditeur et propriétaire de ce ravissant ballet, où l’on remarque la fameuse Valse de Carlotta Grisi, le grand Galop et le Pas des Veudanges.”

Ao vermos o caso em um aspecto mais amplo, independente de que reputação estava sendo ofendida, neste momento com tais publicações o cerne da questão é um só. Ao incluir no balé uma música que fora composta para outro fim, apesar de reavivá-la trazendo novos ares, isso acaba se tornando um problema para aqueles que estavam encarregados de produzir e comercializar as partituras, tendo em vista que ambas as casas tinham direito registrado em contrato para usar a música para devidos fins. Vemos aqui a imprensa se tornar um local de disputa pela publicação de *Giselle*. Cada produto que é anunciado trazendo o nome *Giselle* em referência ao balé, leva consigo também uma reivindicação em meio a sociedade para que esta olhe para o produto da mesma forma que ela olha para o balé, tentando assim aproveitar os bons ares do espetáculo em cada produto criado.

Uma estratégia criada para trazer novos compradores gerou em um jornal impresso uma ideia similar. *La France musicale*, em uma edição que não traz a sua data exata (apenas o ano), faz o seguinte anúncio:

Com a próxima edição, nossos assinantes receberão *Giselle* ou les *Wilis*, uma balada do balé do Sr. Ad. ADAM, com palavras do Sr. L. ESCUDIER. Esta balada será adornada com uma linda litografia. À série de publicações que anunciamos aos nossos assinantes, devemos adicionar três melodias originais para piano e violino, compostas para *La France musicale* por MM. H. VIEUSTEMPS, ERNST e ARTOT.²³⁷

Apesar de não trazer nenhuma referência a partituras, possivelmente devido a briga que estava acontecendo com as duas outras editoras, o jornal decide oferecer uma litografia, que logo agregaria a coleção das casas burguesas, e uma versão do balé *Giselle*, em forma de narrativa, que muito se assemelha com as críticas já publicadas. Essa versão é escrita por Léon Escudier, editor que se dedica a área de música. Ele é fundador deste jornal e também de outro dedicado a crítica e divulgação musical, o *L'Art musical*, além de desempenhar a edição de músicas em partituras. Assim, apesar de não conseguir comercializar as composições de *Giselle*, o editor ainda viu uma possibilidade de ganho com esta produção com duas tentativas de atingir os leitores. Para aqueles que não se interessassem pela balada, a litografia poderia chamar a atenção.

²³⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La France musicale*, 1841. “Avec le prochain numéro, nos abonnés recevront *Giselle* ou les *Wilis*, ballade tirée du ballet de M. Ad. ADAM, avec des paroles de M. L. ESCUDIER. Cette ballade sera ornée d’une belle lithographie. A la série des publications que nous avons annoncées à nos abonnés, nous devons ajouter trois mélodies originales pour piano et violon, composées pour la France musicale par MM. H. VIEUSTEMPS, ERNST et ARTOT.”

Estamos trabalhando neste momento na estatueta de La Carlotta, no papel de Giselle. Favorecido pelos acessórios do palco, o escultor pode dar uma ideia clara da leveza da dançarina, representando-a a uma certa distância do chão.

J. L. Heugel, diretor. J. Lovy, editor-chefe.²³⁸

Le Ménestrel demonstra em cada edição a importância dada ao balé, fazendo diversos comentários sobre as apresentações que estavam acontecendo, ou seja, trazendo informações em ‘primeira mão’ sobre o que estava ao redor deste. Neste momento, a ideia de fazer uma estátua da bailarina começa a tomar forma, e ainda tão cedo o editor e diretor publica o anúncio, deixando assim o clima em torno das apresentações mais quente.

Aproveitemos essa ocasião que traz de volta sob a nossa caneta o nome das Wilis para anunciar a linda estatueta de Carlotta Grisi neste papel, pelo Sr. Thomas. É difícil ver algo mais elegante, mais fino e mais leve. Pensa-se que eles tinham feito muito, suspendendo uma figura em um pé, está literalmente no ar; Ela voa de verdade e nunca toca a terra - parece-se Carlotta Grisi.
THEOPHILE GAUTIER.²³⁹

Posteriormente, Gautier tem acesso a escultura já finalizada. Assim, na edição de trinta de outubro ele comenta as suas impressões sobre a escultura, descrevendo o que mais lhe chamou a atenção. O artista teve o cuidado de fazê-la, segundo o escritor, parecida com Carlotta. A escultura traria a sensação de que a bailarina foi pega em um voo, eternizando assim o voo da Wili. O escultor mencionado é Émile Thomas, o qual além dos trabalhos que hoje conhecemos encomendadas do Estado, também se dedicava a fazer bustos de pessoas do seu círculo social, incluindo aí Alexandre Dumas, Émile de Girardin e Théophile Gautier.

Neste entremeio em que os comerciantes traziam produtos inspirados no balé, os jornais continuavam fomentando o interesse de seus leitores, trazendo as novidades das apresentações, as informações das performances dos bailarinos, e preenchendo assim suas páginas. Além da qualidade que o balé por si só possuía, podemos considerar que todo esse alvoroço no seu entorno pôde contribuir de alguma forma para que o público desejasse cada vez mais assistir e se ligar ao balé. Exemplos disso são a compra de partituras, litografias,

²³⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Ménestrel*, 12 de setembro de 1841. “On travaille en ce moment à la statuette de la Carlotta, dans le rôle de Giselle. Favorisé par les accessoires de la scène, le sculpteur pourra Donner une piquante idée de la légèreté de la danseuse en la représentant à quelque distance du sol. J. L. Heugel, directeur. J. Lovy, réd’ en chef.”

²³⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 30 de outubro de 1841. “Profitons de cette occasion qui ramène sous notre plume le nom des Wilis pour annoncer la jolie statuette de Carlotta Grisi dans ce rôle, par M. Thomas. Il est difficile de voir quelque chose de plus coquet, de plus svelte et de plus léger. On croyait avoir beaucoup fait en suspendant une figure sur un pied, celle-ci est littéralement en l’air; elle s’envole tout de bon et ne touche jamais la terre : - on dirait Carlotta Grisi elle-même.
THEOPHILE GAUTIER.”

estatuetas, libretos e qualquer um dos produtos já lançados. Ao trazer algo que remete ao balé para suas casas, além de ser uma forma de exibir seu status, tanto para um frequentador da ópera como para um admirador do balé este ato acabava refletindo uma conexão criada para além da apresentação, na forma de um bem de consumo.

Crônica Teatral

Opéra. - Giselle, este encantador ballet sempre novo para o público parisiense, emprestou na sexta-feira passada o rosto tão doce, a dança tão doce de Carlotta Grisi. Na ausência de Mademoiselle Nathalie Fitz-James, a valsa do primeiro ato que o último executa tão bem foi consideravelmente maltratada por Mademoiselle Sophie Dumilâtre. - Nós acreditamos até agora que essa artista tinha apenas um nariz faltando. - Estávamos enganados.²⁴⁰

Uma situação que vemos ganhar força a cada vez que Giselle vai aos palcos, e que posteriormente alguns jornais noticiam, é aquela na qual os críticos não adeptos da performance de Adèle Dumilâtre. Além disto, vemos que no caso acima o jornal também possui a mesma opinião sobre sua irmã, Sophie Dumilâtre. Neste momento o balé, após um considerável período em cartaz, passa por algumas substituições temporárias, ou mesmo algumas substituições na apresentação devido a suspensões. Estas ocorrem quando um dos bailarinos principais, Carlotta ou Petipa, está mal por algum motivo, como por exemplo, doença ou mesmo indisposição. Apesar de ocorrerem poucas vezes às interrupções por este motivo, elas logo são noticiadas pela imprensa. A substituição em outros casos, como o da notícia acima, ocorre quando chega o período de férias de determinado membro do elenco, excluindo-se o casal principal, ocorrendo por poucos períodos e também com pouca frequência. O problema maior que se apresenta aqui é que a bailarina substituta, que provavelmente foi indicada para substituição por sua irmã mais nova, não desempenha o papel com o mesmo fulgor que Fitz-James. Logo, a discrepância entre estas bailarinas vem à tona na imprensa em uma dura crítica, fazendo parecer que nenhuma das irmãs são dignas bailarinas da *Opéra*.

Novidades

Paris.

OPÉRA. - O sucesso de Giselle está crescendo. Este delicioso balé ganhou duas vezes esta semana as honras da representação, e a multidão não perdeu.

²⁴⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 12 de dezembro de 1841. “Chronique Théâtrale. Opéra. — Giselle, ce charmant ballet toujours nouveau pour le public parisien, empruntait vendredi dernier le visage si doux, la danse si suave de la Carlotta Grisi. — En l'absence de Mlle Nathalie Fitzjames, la valse du 1^o acte que celle dernière exécute si bien a été considérablement maltraitée par Mlle Sophie Dumilâtre. — Nous avons cru jusqu'à présent qu'il ne manquait qu'un nez à cette artiste, — Nous nous étions trompés.”

Na apresentação da sexta-feira, a receita foi completa, uma que não foi vista há muito tempo na Ópera. Carlotta-Grisi sempre se deleita, e excita uma grande quantidade de ciúmes. Mas será necessário que os dissidentes submetam e reconheçam a superioridade indiscutível de seu talento. Petipa também tem uma grande parte no sucesso de Giselle; Ele é um dançarino cheio de gosto e inteligência.²⁴¹

Trazendo às honras o casal de bailarinos principais da apresentação, o *La France musicale* indica também que ainda assim há uma parte do público que se descontenta com a escolha da bailarina. Porém, na opinião deste crítico, esta questão não tem por base a performance que Carlotta oferece no palco, sendo uma bailarina bem capacitada com uma técnica admirável, que até mesmo aqueles que não a tem como favorita devem reconhecer. Esta questão deixa cada vez mais claro como essa sociedade interage com suas bailarinas. Por maior que seja o tempo ou a distância o qual as outras bailarinas românticas já estejam fora dos palcos de Paris, aquelas que cativaram algum indivíduo daquela sociedade podem ter o seu apreço por um longo tempo. Nesta sociedade, cada qual defende suas favoritas vorazmente, e esse apetite do público acaba sendo benéfico para aqueles que comercializam os produtos inspirados nos balés desempenhados por estas. Citar Petipa mostra que ele se destaca tão bem tecnicamente quanto Carlotta, comprovando ser o *partner* ideal para essa bailarina, não sendo ofuscado por ela, mas acompanhando-a com o seu talento em toda apresentação.

Moda

O que devo adicionar? Vi ontem na ópera a primeira edição de uma flor inventada por Madame Laine; ela deu o nome de Giselle; veremos em pouco tempo em todas as cabeças e nós admiramos em todos os canteiros vivos chamados penteados das mulheres. Devemos admitir isso aqui, uma vez que a natureza não podia fazer, assim como a senhora Laine fez.²⁴²

Assim, as mulheres são seduzidas ainda mais pelo balé através da criação de diversos produtos direcionados a elas. O público feminino é o mais visado entre os comerciantes que

²⁴¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La France musicale*, 1841. “Nouvelles.Paris.OPERA. — Le succès de Giselle ne fait que grandir. Ce délicieux ballet a obtenu deux fois cette semaine les honneurs de la représentation, et la foule n’y a pas manqué. A la représentation de vendredi, la recette a été complète, ce qui ne s’était pas vu depuis longtemps à l’Opéra. La Carlotta-Grisi fait toujours le plus grand plaisir, et excite beaucoup de jalousie. Mais il faudra bien que les dissidents se soumettent et reconnaissent l’incontestable supériorité de son talent. Petipa a aussi une grande part dans le succès de Giselle; c’est un danseur plein de goût et d’Intelligence.”

²⁴²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 18de julho de 1841. “Modes. Qu’ajouterais-je ? J’ai vu hier à l’Opéra la première édition d’une fleur qu’a inventée Mme Laine ; elle lui a donné le nom de Giselle; nous la verrons avant peu sur toutes les têtes et nous l’admirerons dans tous ces parterres vivans qu’on appelle des coiffures de femmes. Il faudra bien l’admirer là puisque la nature n’a pas pu faire aussi bien que Mme Laine.”

se inspiram em *Giselle*. Para cativar novos compradores, se aos homens estão dedicadas talvez algumas críticas nos jornais, partituras e litografias, para as mulheres é criada toda uma gama de produtos, momentos depois deste balé estrear. A florista e modista parisiense M. Laine cria não apenas um adorno, mas uma flor que traz *Giselle* como inspiração. Posteriormente, a mesma também cria um arranjo, um *corsage* denominado *Giselle*, também inspirado no balé de Carlotta Grisi. Neste momento nos é apresentado não apenas um produto já conhecido pelos seus pares, mas sim uma flor artificial, a qual a criação se deve pela interferência e intervenção de uma mulher. Até mesmo a descrição do anúncio deixa este fato bem claro, de que a natureza em si não foi capaz de gerar tal produto.

Voltemos ao nosso bairro, e vamos até Madame Laine, Rue Richelieu; admirar os ricos: este canteiro, estas rosas, primulas, camélias, botões de ouro, esta *Giselle*, adorável flor do pântano inspirada por Carlotta Grisi para a Sra. Laine. Peça à talentosa copiadora da natureza uma flor para enfeitar sua linda cabeça, e se você é uma morena ou uma loira, você deve escolher este buquê para o seu cabelo, para o seu peito ou para algumas joias de veludo, cetim ou rendas do famoso Baudrant, você tem certeza de que a Sra. Laine se reunirá em seu jardim ou, se necessário, inventará uma flor que o tornará ainda mais bonito; você só tem que dizer uma palavra e Madame Laine vai montar um arranjo de flores.²⁴³

Vemos um comércio contínuo, no qual Laine desfila com sua primeira edição em uma apresentação da *Opéra*, para que todos os seus pares e admiradores das apresentações a vejam. O fato é acompanhado por um matérico jornal e frequentes propagandas em jornais e também revistas de moda, fazendo com que suas flores e arranjos sejam almeçados. De dezoito de julho até trinta de dezembro podemos ver na imprensa o reflexo desta postura da comerciante. Desta forma, Laine manipula a natureza criando a flor artificial, que segue sua interpretação do balé. O produto é pensado de maneira que se *Giselle* fosse uma flor, ela seria essa, qualquer flor existente não seria o bastante para representá-la. Logo, através de sua releitura, ela traz a representação de *Giselle* para as flores. Não sendo, porém, o suficiente, esta flor sozinha não seria o ápice das atenções, sendo criado além dela o *corsage Giselle*, para que as damas da sociedade se embelezem. Portanto, é atribuído ao *corsage* que, mesmo a

²⁴³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 19 de dezembro de 1841. “Modes. Revenons un peu dans notre quartier, entrons chez Mme Laine, rue Richelieu; admirez ce riche: parterre, ces roses, ces primevères, ces camélias, ces boutons d’or, cette *giselle*, adorable fleur de marais inspirée par Carlotta Grisi à Mme Laine. Demandez à l’habile copiste de la nature une fleur pour parer votre jolie tête, et, que vous soyez brune ou blonde, que vous destiniez ce bouquet à vos cheveux, à votre sein ou à quelque bijou de velours, de satin ou de dentelle du célèbre Baudrant, vous êtes sûre que Mme Laine cueillera dans son jardin ou inventera s’il le faut une fleur qui vous fera encore plus belle; vous n’avez qu’à dire un mot, et Mme Laine vous dressera un parterre sur votre étagère et fera croître les plantes.

mulher não sendo bonita o suficiente, o mesmo poderia fazer isto por ela. Assim, usando o nome da protagonista, é passada a ideia de que este adorno seria capaz de aproximar a beleza de qualquer mulher com a beleza da jovem bailarina idealizada.

Riqueza e fortuna, em nossa sociedade atual. Para chegar lá, muitas pessoas tomam estradas feias e caminham no meio de espinhos e árvores: O industrial que anunciamos ao mundo elegante, tem sido mais feliz, e hoje aqueles que nos acreditam e que irão a Constantin, verão... Mas nós paramos, a curiosidade fará mais do que todas as nossas palavras. Digamos, no entanto, que a guirlanda Giselle vai embelezar a beleza e tornar linda a mulher que não era. Depois disso, ainda temos algo a dizer?

Pelo preço incomparável, pelos presentes quase principescos, não sabemos nada melhor, nada mais nobre do que a caxemira. E para a caxemira não conhecemos nada, nem as lojas persas, todos os tesouros da Índia estão lá, e é realmente um ramo da Espanha esta casa.²⁴⁴

A revista de moda *La Mode*, em suas edições de outubro a dezembro de 1841, traz anúncios interessantes ao nosso estudo. Publicada três meses após a estreia do balé, ela publica propagandas de produtos Giselle, direcionadas ao público feminino diretamente. Além do *corsage* de *Madame Laine*, temos noticiada através de um anúncio bem envolvente a guirlanda de *chez* Constantin. Podemos observar que aqui os editores prezam por um anúncio que se assemelha a uma conversa, a qual tenta seduzir seus leitores com segredos e confidências. Além de trazer também a temática do feio que se torna bonito, ele faz sobressair este adorno a qualquer outro presente almejado por um indivíduo desta sociedade, sendo este o bem mais precioso que a mulher pode possuir. Este adorno foi criado com flores presentes na natureza. Em outro comentário sobre o produto, ainda neste exemplar da revista, aparece a informação que ele é feito de rosas com cores vibrantes e que pode ser acrescido de asas peroladas.

À noite, há uma infinidade de penteados fantásticos, ao lado de turbantes em gaze lamé; Vemos chapéus Louis XV, chaperons de veludo com penas, loquets, penteados. Marie-Stuart, então bonnets Ninon, bonnets Giselle, bonés Pompadour, warasdines e penteados italianos. A Maison de

²⁴⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *LaMode*, outubro-dezembro de 1841. “Mée et la fortune, dans notre société actuelle. Pour arriver là, bien des gens prennent de vilaines routes et marchent au milieu d’épines et de ronces: l’industriel que nous annonçons au monde élégant, a été plus heureux, et aujourd’hui ceux et celles qui nous croiront et qui se rendront chez Constantin, verront... Mais nous nous arrêtons, la curiosité fera plus que toutes nos paroles. Disons cependant que la guirlande Giselle embellira la beauté et rendra belle la femme qui ne l’était pas. Après cela, avons-nous encore quelque chose à dire? Pour les étrennes de prix, pour les étrennes presque princières, nous ne savons rien de mieux, rien de plus noble que les cachemires, et pour les cachemires nous ne savons rien d’aussi bien que les magasins du Persan, tous les trésors de l’Inde sont là, et c’est vraiment une succursale d’Ispahan que cette maison.”

Commission Lassalle faz a cada dia esses penteados e, em uma próxima edição, publicaremos uma gravura que reproduzirá todas essas novidades.²⁴⁵

Apesar do próximo anúncio não estar abarcado dentro do período de estudo a que este trabalho se dedica (ele é publicado em janeiro de 1842), procuramos nele maiores informações sobre este *bonnet Giselle*. Tendo em vista este anúncio, porém, o que encontramos foi apenas esta mesma publicação sem maiores detalhes sobre o produto. Nenhum outro jornal do período traz em seus anúncios este produto, desta forma as informações sobre ele estão restritas a este anúncio. Percebemos que até então os comerciantes tinham a intenção de deixar *Giselle* literalmente na cabeça das mulheres. Adornos são criados e o incentivo ao uso vem das revistas de moda e das mulheres da sociedade, mesmo que a produção de todos estes itens não fosse tão diária quanto a revista transmite. Ao citar especificamente estes produtos, ela restringe a escolha do consumidor aos itens que ela indica como destaque para aquele momento, logo influenciando a escolha dos seus leitores.

Ao pensarmos sobre essa influência que a revista exercia, pensamos em seu lugar social. A proposta da revista é ser uma revista de moda com publicações também de entretenimento, como a presença de folhetins e críticas de arte. Porém, diretamente ela não contém anúncios semelhantes aos dos jornais, os quais aparecem no final do jornal em um *box* de informações. Aqui o anúncio aparece desta forma mais livre.

O advento da publicidade moderna, é talvez o melhor exemplo que exprime este lado recente do capitalismo e do consumo francês. Creio que podemos dizer, como no caso do turismo, que ela é uma outra invenção do século XIX. Como vimos, a imprensa desempenha um papel fundamental neste processo, daí associar definitivamente o jornal ao anúncio. O papel de Girardin, reiteradamente lembrado pelos historiadores da imprensa, é portanto crucial.²⁴⁶

Sendo assim, a *La Mode* acaba exprimido todo o ideal que seu diretor, Émile de Girardin, formulou sobre o lugar comercial do jornal. Sendo propagandas diretas ou não, a cada edição esta revista trazia intercaladas em suas páginas diversos produtos dispostos em descrições sedutoras, os quais seus leitores deveriam almejar. Destinada ao público feminino,

²⁴⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, outubro-dezembro de 1841. “Pour le soir il y a une multitude de coiffures de fantaisies, à côté des turbans en gaze lamé; on voit des chapeaux Louis XV, des chaperons de velours avec plumes, des loquets, des coiffures. Marie-Stuart, puis des bonnets Ninon, des bonnets Giselle, des bonnets Pompadour, des warasdines et des coiffures italiennes. La Maison de Commission Lassalle expédie chaque jour de ces coiffures et dans un prochain numéro nous publierons une gravure qui reproduira toutes ces nouveautés.”

²⁴⁶ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade. A França no século XIX*. p.170.

a revista mostrava como a mulher burguesa deveria ser. Aquela que usasse os produtos referenciados na revista, além de demonstrar “bom gosto”, se diferenciava, se tornava bonita, atraente. Algumas damas eram exaltadas nas páginas ao usarem determinado produto que a revista indicou, criando assim ansiedade nas mulheres para tais consumos também.

De fato, a mulher aristocrata é um objeto privilegiado das imposições luxuosas. Ela é o núcleo da conduta frívola, que se manifesta na toilette, na vestimenta, no modo de andar etc. No entanto, a mulher não detém o monopólio desta ‘superficialidade’, ela simplesmente a expressa melhor do que os homens.²⁴⁷

Escrita de uma maneira entre a descrição do produto e a intenção de ser uma conversa casual com seus leitores, essa revista nos parece ser uma amiga, confidente, da mulher da alta sociedade. Por seu material, podemos saber que esta revista é dedicada apenas para este público que procura se distinguir de seus pares através de seus hábitos de consumo e preferências (porém, uma vez que a moda é ditada muito raramente, vamos encontrar exceções neste meio). A revista de moda surge para ditar hábitos de consumo, mostrar para suas leitoras o que se deve ou não usar. Aquelas pertencentes a famílias com renda suficiente seguiam essas regras, esbanjando-se.

Rue Saint-Denis: vimos, na noite de dança da Madame Baronesa d’O... Flores desta maison; elas são de rara perfeição; Suas coroas Giselles se vestem perfeitamente e não ferem as testas de quem as usam, tão leves e flexíveis são elas. Seus bouquets, seus laços de flores para as vestes e as túnicas, têm uma peça que tem graça no movimento da dança.²⁴⁸

Podemos assim entender o porquê de tantos comentários sobre beleza e penteados. A revista chega a ser um reflexo do que a sociedade prezava. Neste espírito que *Giselle* trouxe, vêm abarcados todos os tipos de adereços para os cabelos que são comuns para estas mulheres, atualizados de forma a trazer interpretações sobre o balé. Além de visar o comércio, os donos das *maisons* são pessoas ativas socialmente, participam de reuniões, dialogam com suas clientes e vão a *Opéra*. A partir de todas essas informações, eles são capazes de selecionar o que dialoga com sua especialidade, e trazem o produto para o público. Esta coroa de flores se destaca por dois motivos principalmente: primeiro pela descrição do editor de que

²⁴⁷Ibidem, p.168.

²⁴⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *LaMode*, outubro-dezembro de 1841. “Rue Saint-Denis: on a vu, à la soirée dansante de madame la baronne d’O ... des fleurs de celle maison; elles sont d’une rare perfection; ses couronnes Giselles coiffent parfaitement et ne blessent point les fronts qui les portent, tant elles sont légères et flexibles. Ses bouquets, ses attaches de fleurs pour les robes et les tuniques, ont un jeu qui a de la grâce dans le mouvement de la danse.”

ela não machuca, pois essas mulheres podem assim prezar não ficarem com a testa marcada ou sentir dor com o uso contínuo. E também chama nossa atenção o fato de serem coroas de flores, o que nos remete diretamente ao segundo ato do balé. Nele, vemos todas as Wilis coroadas com seus ornamentos floridos, logo a referência aqui passa a ser forte. As mulheres aqui vão se identificar com as mulheres mortas que amam dançar, e com *Giselle* que amou seu prometido mesmo após a morte.

Um diadema de cravos variegados unidos por tufo de violetas em cetim brilhante; em seguida, um penteado chamado Pompadour, em seguida, outro chamado Gizelle; O último é feito de folhagem de veludo nuacé, a parte mais fina na testa, as partes mais grossas nas têmporas, enquadrando assim um rosto maravilhoso ou bonito.²⁴⁹

Nesta edição encontramos uma *Giselle* com grafia distinta do que consta no libreto. Não podemos dizer com exatidão se foi algo proposital ou apenas um erro que o comerciante, cabeleireiro, cometeu ao escrever este nome. Porém, dado o tempo em que foi anunciado e o momento em que o mercado se encontrava, podemos acreditar que esta criação é mais uma que se liga ao balé de algum modo. Sua descrição nos leva a pensar se é apenas um penteado, ou um penteado que leva um diadema em sua elaboração. Porém, pela imagem que nos é descrita, podemos acreditar que é o segundo, fazendo-o ser um rico ornamento para as mulheres usando o seu cabelo, veludo e metal. Dessa forma, é mais uma maneira destas damas se transformarem em *Giselle*, em todas as suas noites e eventos.

Variedade

Esta fada deve nos mostrar, com o ornamento necessário do verso e do trocadilho, a paródia de todas as maravilhas e ridículos do dia. Devemos ver diante de nossos olhos, sob os traços dos melhores atores e as atrizes mais espinhosas do teatro, os tipos populares de fumante, leão, leoa, lorette, etc.; então iremos a paródia do balé de *Giselle*. Floreet Hyacinthe deve dançar lá um passo hilário; sem esquecer o grande Fouyou, que deve desenhar a savate com um artista da trupe.²⁵⁰

²⁴⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *LaMode*, outubro-dezembro de 1841. “Un diadème d'œillets panachés auxquels se joignaient des touffes de violettes en satin brillant; puis une coiffure appelée Pompadour, puis une autre portant le nom de Gizelle ; celle-ci est faite de feuillage de velours nuacé, la partie la plus mince sur le front, les parties plus touffues sur les tempes, encadrant ainsi merveilleusement ou joli visage.”

²⁵⁰*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Les Coulisses Petit Journal*, 18 de julho de 1841. “Variétés - Cette féerie doit nous montrer, avec l'ornement obligé du couplet et du calembourg, la représentation parodie de toutes les merveilles et de tous les ridicules du jour. Nous verrons passer devant nos yeux, sous les traits des meilleurs acteurs et des plus piquantes actrices du théâtre, les types, devenus populaires, du fumeur, du lion, de la lionne, de la lorette, etc. ; puis nous assisterons à la parodie du ballet de *Giselle*. Floreet Hyacinthe doivent y danser un pas désopilant; sans oublier le grand Fouyou, qui doit tirer la savate avec un artiste de la troupe.”

Em dezoito de julho, vemos uma nova proposta para o balé. Além da exuberância mostrada pela *Opéra*, das ornamentações que o público desfilava, vemos a preparação de uma comédia dos ridículos, ou seja, uma paródia inspirada no balé frenesi da *Opéra*. Sendo este o primeiro anúncio que traz este tema, vemos que ainda não há uma delimitação quanto ao que a apresentação deve trazer. Ele apenas anuncia os melhores elencos e as mais engraçadas situações, só especulando o que poderia ser abordado, deixando seus leitores na expectativa para tal apresentação. Nos chama a atenção que, em contraposição à leveza que o balé apresenta e aos esforços das bailarinas e da *Opéra*, de através de seu maquinário trazer aspectos de eterialidade para a apresentação; na paródia se é trabalhada a ideia de não só fazer as danças de formas mais cômicas, mas também misturar elementos deste estilo de luta, o *Savate* (que é o boxe francês), trazendo movimentos mais brutos, com chutes e socos. Assim, a dança fica comicamente mais carregada, com os bailarinos lutando com a dança.

No teatro do Palais Royal, eles parodiaram um dos balés mais graciosos da ópera. Gisele ou o Willis. Uma rodada de sábado, dançada entre os irmãos da Morávia, pelo corpo de balé de um bando de boêmios, consiste no plano de fundo e na forma deste trabalho, cujo gosto e decência serão removidos com igual espontaneidade; A estupidez de Alcide-Touzet engrossa.²⁵¹

Quando houve a estreia desta apresentação, podemos notar alguns jornais sendo críticos não à apresentação em si, mas principalmente à ideia de se estar fazendo uma paródia de um balé que estava sendo considerado tão sublime. Podemos entender que um jornal como o *La Mode* poderia se apresentar, mas resistente a esta ideia de rir do balé, tendo em vista que até então ele tinha enaltecido tudo o que foi produzido que tinha como objetivo embelezar, trazer a graciosidade para as mulheres. Em um jogo perigoso, o jornal poderia estar com receio da visão negativa que essa paródia poderia trazer, afinal além de ridicularizar a peça, essa versão do ridículo poderia ser absorvida pelas peças comerciais, diminuindo assim o apreço e as vendas, o que lhe poderia ser prejudicial.

No Palais-Royal, les Willis, este teatro de variedades (vaudeville) de M. J. Cordier, é uma espécie de paródia da tradição que serviu para fazer o balé de Giselle. Um jornal espiritual do teatro diz que um riu um pouco e um pouco assobiou, e que se os risos estivessem certos, os assobiadores não estavam

²⁵¹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Mode*, outubro-dezembro 1841. “Au théâtre du Palais-Royal, ils ont parodié un des plus gracieux ballets de l’Opéra. Gisele ou les Willis. Une ronde du sabbat, dansé chez des frères moraves, par le corps de ballet d’une troupe de Bohémiens, compose le fond et la forme de cet ouvrage, dont le goût et la décence s’éloigneront avec un égal empressement; la bêtise d’Alcide-Touzet s’épaissit.”

inteiramente errados. Nós concordamos com ele. (Admira com o endereço que louvamos, a fim de tomar nosso compartilhamento então).²⁵²

Este outro jornal, intitulado *Journal des Artistes*, foi fundado em 1827 e era dirigido por uma sociedade de artistas. Tinha como proposta fazer pequenas abordagens sobre o que estava acontecendo no mundo das belas artes, dando informações sobre o que estava sendo apresentado nos teatros franceses, nos salões e no mundo literário, em uma publicação semanal. Sendo este um jornal mais aberto ao que o mundo das artes apresentava, ele viu de forma mais espirituosa a paródia, entendendo-a como tal e deixando-se levar, como o próprio registra em conjunto de outros presentes, nas graças da apresentação.

Teatro do Palais-Royal. – La Wili.

No Palais Royal, havia uma espécie de paródia de *Giselle*, chamada *La Wili*, na qual Alcide Tousez era muito divertido no personagem de Colombo, membro da irmandade de Herneutes ou irmãos da Morávia. Seu primo, dançarino de profissão, aproveitou a lenda das Wilis, para lançar desordem e terror no convento, e finalmente conseguiu se casar. Aproveitemos essa ocasião que traz de volta sob a nossa caneta o nome das Wilis para anunciar a linda estatueta de Carlotta Grisi neste papel, pelo Sr. Thomas. É difícil ver algo mais elegante, mais fino e mais leve. Pensa-se que eles tinham feito muito, suspendendo uma figura em um pé, está literalmente no ar; Ela voa de verdade e nunca toca a terra - parece-se Carlotta Grisi.

THEOPHILE GAUTIER²⁵³

Entre estes dois comentários são publicadas já no final do mês de outubro as impressões de Gautier sobre esta paródia. Apesar dos anteriores serem bastante opostos, refletindo além de interesses pessoais opiniões bem distintas, aqui temos a opinião de um dos autores da peça perante a interpretação da mesma e a releitura em forma de paródia. Sabemos que é criada uma peça completamente diferente, porém parece-nos bem interessante esse exercício, um autor que foi inspirado por um autor, inspirando outro autor; e podemos ver as diversas releituras que uma obra pode apresentar ainda em seu momento quase imediato a

²⁵²*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Journal des Artistes*, 24 de outubro 1841. “Au Palais Royal, les Willis, ce vaudeville de M. J. Cordier, est une espèce de parodie de la tradition qui a servi à faire le ballet de *Giselle*. Un spirituel journal de théâtre dit que l’on a beaucoup ri et un peu sifflé, et que, si les rieurs avaient raison, les siffleurs n’avaient pas tout-à-fait tort. Nous sommes de son avis. (Admirez avec quelle adresse nous faisons un éloge, afin d’en prendre ensuite notre part).”

²⁵³*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Presse*, 30 de outubro 1841. “Théâtre du Palais-Royal. — La Wili. - L’on a joué au Palais-Royal une espèce de parodie de *Giselle* intitulée *la Wili*, où Alcide Tousez se montre fort amusant dans le personnage de Colombus, membre de la confrérie des Herneutes ou frères Moraves. Une sienne cousine, danseuse de son état, profite de la légende des Wilis pour jeter le trouble et l’épouvante dans le couvent et finit par se faire épouser. Profitons de cette occasion qui ramène sous notre plume le nom des Wilis pour annoncer la jolie statuette de Carlotta Grisi dans ce rôle, par M. Thomas. Il est difficile de voir quelque chose de plus coquet, de plus svelte et de plus léger. On croyait avoir beaucoup fait en suspendant une figure sur un pied, celle-ci est littéralement en l’air; elle s’envole tout de bon et ne touche jamais la terre : — on dirait Carlotta Grisi elle-même. THEOPHILE GAUTIER.

estreia. Gautier em seu texto apresentou a obra rapidamente, elogiando a diversão que a mesma traz em seus personagens. Ao contrário da *La Mode*, ele elogia a inteligência da obra e aproveita para reiterar o assunto abordando a confecção de uma estatueta *Giselle*, que muito se parece com Grisi. Ele dosa na mesma notícia a harmonia dos contrários, a obra jocosa e a obra que enaltece a beleza, além de aproveitar o momento para enfatizar em ambos os aspectos o quão *Giselle* foi influente, aponto de gerar releituras. Aproveitando a oportunidade para frisar a beleza e o talento de Carlotta, ele traz atenção para a obra que estava sendo apresentada na *Opéra*.

TEATRO DO PALAIS-ROYAL.

Les Wilis, Comédia misturada com versos, por M. Jules Cordier.

O que são as Wilis? Sabe, desde que M. Henri Heine escreveu um livro, desde que o senhor Theophile Gautier leu este livro, e depois o cavalheiro Saint-Georges encenou na ópera a ideia que M. Gautier descobriu por acaso nas páginas do escritor alemão. É lá, você vê, um teatro de variedades cuja genealogia está perdida na noite dos séculos; mas fora do título, existem poucos laços de parentesco entre os Wilis do Palais Royal e a *Giselle* sentimental da Ópera.

Alcide Tousez, que é supersticioso, um irmão da Morávia, e que se chama Colombo, é preso na virada de uma estrada por camponeses muito amigáveis, que o fazem dançar até a morte; Ele dança para um deles enquanto dança, ele se casa enquanto dança; finalmente, homens e mulheres, todos dançam nesta sala, cujo diálogo está desganhado, cheio de verdades e saltitando como uma quadrilha de Musard, e que, com uma pequena variação, é apenas a divertida paráfrase deste sublime pensamento em *Sédaine* que aplaudimos com todas as nossas forças ontem na *Opera-Comique*:

A contradição é o que eu amo

Avec la fille à Nicolas.²⁵⁴

O contato maior que temos com esta apresentação via jornais é a contextualização e enredo que o jornal *La Sylphide* trouxe em suas páginas. Pensando no tipo de teatro que estava oferecendo essas apresentações, sabemos que o *Palais-Royal* neste momento é especializado em *vaudevilles* e comédias. Seu diretor era o empresário Charles Contat-

²⁵⁴*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *La Sylphide*, 1841. "THEATRE DU PALAIS-ROYAL. - Les Wilis, Comédie mêlée de couplets, par M. JULES Cordier. Qu'est-ce que les Wilis ? Vous le savez, depuis que M. Henri Heine a fait un livre, depuis que M. Théophile Gautier a lu ce livre, et depuis que M. le chevalier de Saint-Georges a mis en scène, à l'Opéra, l'idée que M. Gautier a découverte par hasard dans les pages de l'écrivain allemand. C'est là, vous le voyez, un vaudeville dont la généalogie se perd dans la nuit des siècles; mais hors du titre, il existe peu de liens de parenté entre les Wilis du Palais-Royal et la sentimentale *Giselle* de l'Opéra. Alcide Tousez, qui est superstitieux, frère morave, et qui se nomme Colombus, est arrêté au détour d'un chemin par de fort aimables paysannes qui le font danser à mort; il fait la cour à l'une d'elles en dansant, il se marie en dansant; enfin, hommes et femmes, tout le monde danse dans cette pièce, dont le dialogue est échevelé, plein de verve et sautillant comme un quadrille de Musard, et qui, à une légère variante près, n'est que la paraphrase amusante de cette sublime pensée de *Sédaine* que nous applaudissions de toutes nos forces hier à l'Opéra-Comique : a contredanse est ce que j'aime Avec la fille à Nicolas.

Desfontaines, que o administrou durante vinte e nove anos, sendo também o autor de algumas das obras apresentadas neste palco. Trazendo todas as referências usadas para a construção do enredo de *Giselle*, e posteriormente de sua paródia, além de trazer todos os grandes nomes, ele chama assim o público. O laço que liga essas duas peças são as Wilis especificamente. Pelo que podemos ver nesta narrativa, todo o restante do enredo de *Giselle* é esquecido. Quando é enfatizado o que ambas as peças têm em comum, também o são suas diferenças, sendo o espectador avisado disto.

Alcide Tousez aqui é o protagonista da peça, um ator já conhecido neste palco e que era um dos principais atores franceses deste ramo. Interpretando tanto paródias quanto personagens escritos especificamente para ele, isso mostra que o diretor também está investindo o seu modo para a produção deste espetáculo. A peça aborda o segundo ato em uma perspectiva do que seria a vítima das Wilis, sendo que o vilarejo próximo participa indiretamente dos ritos desses seres. Em um momento eles são amigáveis com a vítima para atraí-la e entregá-la a essas pobres moças, as quais ao invés de matar querem se casar. No meio da dança o protagonista se vê com sua agora esposa. Tudo isso cercado de muita dança, coreografada por um familiar do ator como indica a publicação de Gautier. A peça traz também músicas dignas das grandes partituras festivas do período, em conjunto com todo o barulho que plateia era capaz de fazer para expressar sua satisfação, ou não, com a apresentação.

3.4 – *Giselle* para além dos palcos da Ópera

Enquanto todo esse frenesi acontecia no *Palais-Royal*, as apresentações de *Giselle* começam a tomar novos rumos, se estabelecendo cada vez mais nos palcos da *Opéra*.

MOSAICO.

OPERA. Inchindi, aquele excelente cantor que deveria estar na Opéra, e Mlle Dobre, essa soprano ágil e brilhante, a quem muito raramente dá a oportunidade de ser aplaudida em Paris, e acabou de vencer com o maior sucesso o festival de Donai: o primeiro, o grande ar de Deux Reinet e o do Nozze; o outro, a cavatina de La Mulette e o ar de Fernand Cortés. Juntos, eles então realizaram o dueto deste último trabalho. Donai nunca foi

convidado para tal festa. - Giselle continua o sucesso piramidal. A família real participou, na segunda-feira, da performance deste delicioso balé.²⁵⁵

No que diz respeito ao que consideramos como as maiores repercussões que o balé causou, e que foram noticiadas pelos jornais, damos destaque às publicações do jornal *L'Independant*. Esse jornal foi a publicação que trouxe informações além daquelas apresentadas pelo desempenho da produção, abordando situações como esta que trazem à luz também pessoas relevantes da plateia que foram assistir a esse balé. Esta parte, denominada *Mosaïque*, traz um conglomerado de notícias rápidas sobre o que ocorria na *Opéra*, e que era importante trazer para os seus leitores. Considerando *Giselle* como uma obra de sucesso que ainda iria atingir o seu ápice, é interessante essa comparação com pirâmides as quais, apesar de sua base mais larga e a ponta fina, tem uma arquitetura que aponta para o céu. Desta forma, assim poderia também ocorrer com *Giselle*.

A monarquia francesa estava neste momento nas mãos da casa de Orleans, sendo o rei Luís Filipe I o monarca no poder neste período. Era conhecida como a Monarquia de Julho, e mantinha proximidade com a burguesia e os ex-oficiais de Napoleão. Esta é a única publicação encontrada que traz esse fato à luz, desta forma não podemos ter uma exatidão de quais membros foram assistir a apresentação. Mas podemos pensar então que além de simplesmente agradecer a apresentação da *Opéra* ou desfrutar de uma noite de entretenimento, a presença da família real também nos dá o indicativo de uma presença de duas classes sociais as quais o teatro estava cercado e mantinha laços. Afinal, as apresentações da *Opéra*, como aqui já foi exposto, também serviam como um meio para interações sociais. Logo, esta presença tem uma influência de duas vias: a primeira, da família real indo assistir a um balé que estava sendo tema de tantos assuntos; e a segunda, a de burgueses influenciados por essa presença e querendo talvez de alguma forma travar relações com essas pessoas, ou ainda seguir o exemplo do ápice francês.

MOSAICO.

Opera. Na segunda-feira passada, a cultura de Giselle ascendeu a mais de 8 mil francos. A Sra. Carlotta Grisi superou-se, e Mlle Dumilâtre dançou com

²⁵⁵*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 22 de julho de 1841. “MOSAÏQUE. - OPERA. — Inchindi, cet excellent chanteur qui devrait être à l'Opéra, et Mlle Dobré, ce soprano agile et brillant auquel ou fournit trop peu souvent l'occasion de se faire applaudir à Paris, viennent de chauler avec le plus grand succès au festival de Donai: le premier, le grand air des Deux Reinet et celui des Nozze; l'autre, la cavatine de la Mulette et l'air de Fernand Cortès. Ensemble, ils ont exécuté ensuite le duo de ce dernier ouvrage. Douai n'avait jamais été convié à semblable fête. — Giselle poursuit son succès pyramidal. La famille royale assistait, lundi, à la représentation de ce délicieux ballet.”

mais suavidade e naturalidade do que o habitual. Então, ela foi muito aplaudida por alguns leões desatualizados.²⁵⁶

Sobre o arrecadamento que este balé estava conseguindo, podemos ter uma noção através desta notícia. Não sabemos se é mera especulação do jornal tendo por base os lugares que este viu sendo ocupados pelo público, ou se foram informações oficiais divulgadas pela administração da *Opéra*. Porém, levando em consideração o jornal, nossa fonte primordial, podemos pensar que em um momento posterior a estreia e aos primeiros reflexos causados pelas críticas notícias, um faturamento de oito mil francos em cinco de agosto é um valor um tanto quanto considerável. Carlotta como sempre é elogiada, mas Dumilâtre também teve seus méritos, em um dos primeiros comentários positivos relacionados a esta bailarina. Podemos considerar que após as primeiras críticas negativas, apesar do orgulho, a bailarina reviu alguns trejeitos, fazendo seu desempenho melhorar. Ela ainda não agrada a todos, como já vimos em outras publicações, porém já melhorou sua estima para alguns.

AGÊNCIAS DE CÂMBIO.

Recebemos revelações ferozes sobre a jornada artística que a equipe da *Opéra* deveria fazer no acampamento de Compiègne. Esta jornada foi revogada por estranhas negociações.

A administração de Compiègne pediu a administração da *Opéra* uma representação de *Giselle*. Mas a *Opéra*, que por algum tempo se transformou demais no *Lagingeole*, respondeu a administração:

"Pegue meu urso, isto é, pegue meu Favorite".

Ao que a coroa respondeu: "Seu Favorite pode ser muito amável, mas eu prefiro *Giselle*".

Em suma, de Favorite em *Giselle*, as duas partes permaneceram firmes, e o caso não poderia ser resolvido.

Por nossa vez, perguntaremos à Sra. Stoltz se sua pequena auto-estima é para nada neste infeliz acidente?²⁵⁷

²⁵⁶*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 5 de agosto de 1841. "MOSAIQUE. - *Opéra*. — Lundi dernier, la recolte de *Giselle* s'est élevée à plus de 8,000 fr. Mme Carlotta Grisi s'est surpassée, et Mlle Dumilâtre a dansé encore avec plus de mollesse et de non chalance que de coutume. Aussi a-t-elle été beaucoup applaudie par quelques lions surannés."

²⁵⁷*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *Le Coulisses petit journal*, 26 de setembro de 1841. "LES AGENS DE CHANGE. - On nous transmet de piquantes révélations au sujet du voyage artistique que le personnel de l'*Opéra* devait faire au camp de Compiègne. Ce voyage vient d'être contremandé par suite d'étranges pour parlers.

La cour de Compiègne avait demandé à la cour de l'*Opéra* une représentation de *Giselle*. Mais l'*Opéra* qui, depuis quelque temps tourne beaucoup trop au *Lagingeole*, répondait à la cour :

— Prenez mon ours, c'est-à-dire prenez ma Favorite.

A quoi la couronne répondait : Votre favorite peut être fort aimable, mais je préfère *Giselle*.

Bref, de Favorite en *Giselle* les deux partis ont tenu bon, et l'affaire n'a pu s'arranger.

A notre tour, nous demanderons à Mme Stoltz si son petit amour-propre n'est pour rien dans cet accident malheureux ?"

O intercâmbio de apresentações e peças para diversas cidades era comum neste período, assim como é hoje. Acirradas negociações eram feitas para retirar os sucessos parisienses de seu berço e levá-los à distintos lugares, como no caso desta província que solicita o balé *Giselle* para ser apresentado em seus teatros. De forma alguma essas negociações eram fáceis. Aqui podemos levantar distintos interesses por parte da *Opéra* de querer privar *Giselle* desta atividade. O primeiro pode ser em relação aos lucros. Levar *Giselle* significa intervalar suas apresentações, o que poderia ser um dispêndio no que se refere ao público parisiense. Apesar de já ser setembro, nas negociações o diretor pode ainda querer aproveitar os bons ares que *Giselle* vem trazendo tanto em apresentações quanto em comércio. O segundo pode ser a tentativa de levar uma ópera, que neste momento é uma apresentação mais grandiosa, a qual poderia melhor representar a *Opéra*, gerando o que o diretor pensa ser maiores expectativas e lucros no que se refere a uma apresentação no interior. Aparecem aqui inclusive os interesses individuais dos atores-cantores desta apresentação que poderiam ter solicitado, ou mesmo insistido ao diretor, que a sua apresentação deveria ser levada, buscando maiores interessados em seu trabalho e críticas positivas. A provocação final que o jornal faz pode embasar este argumento.

MOSAICO.

Essa performance atraiu muitas pessoas. É verdade que *Giselle* estava terminando o show, - M. Duponchel renunciou aos cargos de diretor do palco da Ópera. Este ex-diretor se aposentou, diz-se, com uma fortuna considerável. - M. Coralli pai vai subir a Bordeaux para o charmoso balé de *Giselle*, do qual ele é o autor principal, pois, para os nossos olhos, o verdadeiro pai de um balé é aquele que o realiza.²⁵⁸

Vemos ser anunciada acima a primeira remontagem que o balé de *Giselle* vai apresentar. Devemos lembrar que neste momento existe um comércio de peças no qual sabemos que a *Opéra* cobrava preços bem elevados por suas obras e partituras. Isso levava alguns teatros a realizarem a montagem destas peças sem o consentimento oficial da *Opéra*, tendo por base apenas o que o diretor, ou a pessoa que estava realizando a peça, tem por lembrança e observação do original. Assim, podemos especular que poderiam haver neste momento montagens do balé sendo feitas a margem da situação. Mas esta questão não é o caso aqui, pois vemos que a publicação enfatiza o envolvimento do coreógrafo oficial de

²⁵⁸*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 21 de outubro de 1841. "MOSAIQUE. - Cette représentation avait attiré beaucoup de monde. Il est vrai que *Giselle* terminait le spectacle, — M. Duponchel a résigné les fonctions de directeur de la scène à l'Opéra. Cet ex-directeur se retire dit-on, avec une fortune considérable. — M. Coralli pere va aller monter à Bordeaux le charmant ballet de *Giselle*, dont il est le principal auteur, car, à nos yeux, le véritable père d'un ballet est celui qui le met en scène."

Giselle, Coralli, nesta remontagem. Logo, a *Opéra* não apenas comercializa a obra, mas manda seu principal mestre de balé para ficar com o encargo dos ensaios. Por esta questão, a imprensa enfatiza como é relevante essa montagem.

MOSAICO.

OPERA. - O ballet encantador *Giselle* vai percorrer o mundo da dança. Aprendemos que este trabalho, que acabou de obter o sucesso mais brilhante em Bordeaux, também será montado em Bruxelas. Miss Varia, a primeira dançarina do lugar, chegou a Paris para estudar a parte principal, e a vimos na semana passada na Ópera, aplaudindo a diva Carlotta. A encantadora Miss Varin obteve grande sucesso em Bruxelas; os ingleses a apelidaram de Taglioni, a segunda, e os de Bruxelas mantiveram esse nome, o que justifica por seu duplo talento de mímica e dança. O lugar da senhorita Varin está marcado em Paris.²⁵⁹

A montagem de Bordeaux foi executada com sucesso. Por consequência, a estreia bem sucedida, com apresentações que agradaram o público, levaram o fato a ser noticiado na imprensa parisiense tão logo outro teatro se interessou em adquirir os direitos deste balé. Desta vez em uma estreia internacional, após as boas repercussões Bruxelas também tem interesse de apresentar o balé em seu palco. Desta vez há outro tipo de negociação. Resolve-se enviara bailarina principal do teatro belga para observar o contexto geral da apresentação francesa, e também para ter aulas com Carlotta, aprender os trejeitos do personagem e entender a história também em um contexto mais geral. Provavelmente seria inviável tanto para o teatro francês ficarem seu *maître* de balé, quanto para o teatro de Bruxelas custear o valor extra que provavelmente o teatro francês cobra por essas aulas de seu coreógrafo. Entretanto, o que nos interessa é que dias antes do ano finalizar, nos é noticiado que *Giselle* vai para outros palcos.

Esse capítulo teve como principal proposta explorar as diferentes facetas que o balé *Giselle* teve em seu meio através de publicações dos jornais. Pudemos observar como foi a crítica a este balé e questões como a interpretação e a representação do que o balé procurava transmitir. Percebemos como foi o envolvimento com a obra de alguns membros da produção e como foi sua recepção perante a crítica. Ao olharmos para os produtos os quais usaram o

²⁵⁹*Gallica*, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. *L'Independant*, 23 de dezembro de 1841. "MOSAIQUE. - OPERA. — Le ravissant ballet de *Giselle* fera le tour de l'univers dansant. Nous apprenons que cet ouvrage, qui vient d'obtenir le plus brillant succès à Bordeaux, va être également monté à Bruxelles. Mlle Varia, la première danseuse du lieu, est venue tout exprès à Paris pour en étudier le principal rôle, et nous l'avons vue la semaine dernière à l'Opéra, applaudissant la diva Carlotta. La charmante Mlle Varin obtient de grands succès à Bruxelles; les Anglais l'avaient surnommée Taglioni, deuxième, et les Bruxellois lui ont conservé ce nom, qu'elle justifie au reste par son double talent de mime et de danseuse. La place de Mlle Varin est marquée à Paris."

nome deste balé, ou mesmo se inspiraram nele em sua produção, conseguimos ter um vislumbre de como foi a interlocução deste com a sociedade. Um aspecto mais amplo, quando olhamos para as maiores repercussões que o balé apresentou nos jornais, conseguimos ver diferentes alcances de acordo com o seu contexto.

Conclusão

Essa dissertação pensa o Balé e sua História de diferentes formas, de modo a conseguirmos construir uma narrativa sobre os objetivos que este trabalho visou cumprir. Podemos constatar no *Capítulo I: Aquecimento para a Apresentação - O Balé na Cultura*, entender o balé na França e, subsequentemente, o balé francês. Apesar da similaridade dos termos, temos aqui duas questões diferentes. O balé na França traz uma narrativa de como esse estilo de dança veio para o país e de como ele era trabalhado e apresentado inicialmente, ainda possuindo um cunho italiano que referencia suas origens. Este momento de um balé italiano na França ocorre ainda durante oséculo XVI, durando na verdade oitenta anos e se alterando somente quando o Rei Luís XIV faz investimentos para a criação das *Académies* francesas. Dessa forma, os estudiosos de dança, dentre eles Antonio José Faro e Caroline Castro, daquele período começam a estudar e desenvolver novos estilos de técnica e de apresentação de dança, os quais começam a aparecer na França. Logo, temos o surgimento do balé francês, um balé criado e desenvolvido naquele país. Neste meio tempo surge a tradicional técnica francesa de balé, e há uma divisão no que se refere ao estilo de dança apresentado pelos franceses e pelos italianos. A partir deste período podemos notar cada vez mais a relevância destes profissionais franceses no cenário europeu, sendo que uma das causas deste fato pode ser a estruturação técnica e acadêmica que a dança francesa neste momento já possuía, chamando assim a atenção de outros países.

Ainda neste capítulo dedicamos nosso análise para compreender como eram elaboradas as apresentações de ópera em um contexto em que essas artes eram unidas, não apenas pelo local em que eram apresentadas, mas também por uma união que havia destas artes na própria apresentação de uma *Grand Opéra*. A proximidade destes dois tipos de arte nos faz entender que o balé, apesar de por vezes inserido no contexto de uma ópera, possuía uma relevância em sua utilização, ao notarmos seu lugar marcado. Havia regras a serem seguidas; o balé não contribuía apenas esteticamente para a apresentação, ele era solicitado pela sociedade. Logo, essas regras organizavam como o balé deveria se comportar dentro de uma ópera de forma a agradar ao público. Nesta chave, podemos entender que apesar de não ser uma arte tão relevante no início do século XIX, ela já possuía uma base instituída socialmente, a qual ao colaborar para um apreço maior de suas apresentações, contribuiu para a edificação deste tipo de arte no *hall* social daquele período.

Outros contextos do período se referem principalmente no que tange as atribuições do *Comité de mise-en-scène*. Muito do que era aplicado nas apresentações de ópera, sobretudo as questões que agradavam ao público, acabava sendo transportado para o balé. Não apenas cenários e figurinos já utilizados, mas também o que acabava por ser um tipo de pauta de apresentação. Além disso, no que tange a tentativa de entender o meio social no qual o balé foi produzido, procuramos entender o funcionamento da administração da *Opéra* enquanto casa de apresentações, evidenciando a importância do diretor não apenas como um investidor, mas também como um organizador das ideias. Filtrando as exigências de seu público, e por vezes sendo o interlocutor do artista-compositor-autor, o diretor se tornava o principal membro do espetáculo, aquele do qual o funcionamento de todos os agentes dependia para que eles pudessem entender como cada papel era designado. Por sua vez, a influência da pessoa envolvida na criação e apresentação de enredos não é diminuída em nenhum momento; apenas podemos verificar que uma apresentação depende de diversas pessoas com visões diferentes. Porém, a influência social e financeira acaba por contribuir no ato de fala destes.

Ao falar de romantismo, as questões mais relevantes para este estudo são bem objetivas. A cronologia, além do tempo do movimento, é o momento propício para que essas ideias possam surgir, a força do autor ao revogar para si toda e qualquer produção, de uma forma muito mais clara. O autor se torna o elemento chave e o que ele preza é apresentado em sua obra. Em *Giselle*, podemos notar o papel de Gautier e seus gostos por questões culturais e por suas viagens, que foram amplamente divulgadas através de livros e da imprensa, o que nos revela seu apreço pela cultura popular e as tradições de lugares que para o mesmo eram exóticos. Ele faz questão de, além de trazer uma lenda alemã para o palco francês, que as Wilis se tornem únicas ao desempenharem danças típicas de determinados locais, tais quais valsas alemãs, danças orientais, indianas e minueto. Aqui o tradicional francês se encontra com o que era considerado exótico, trazendo para as noivas mortas, além de uma identidade étnica, a sedução do exotismo. Sabemos que Gautier aderiu junto a Vitor Hugo e levantando com ele a bandeira do romantismo, segundo sua obra *Portraits contemporains* (1874). Porém, em *Giselle* conseguimos ver claramente essa influência em todos os momentos em cena, a dualidade do grotesco e do sublime.

A virada romântica que o balé toma ainda na década de 30 é essencial para o desenvolvimento de uma dança que, além de técnica, preza pela emoção. Há um encontro entre a vivacidade e a energia, com a delicadeza e o sentimento. Todos os debates sobre a técnica e caracterização dos bailarinos acabam levando a este novo ideal do balé, o qual acaba indo ao encontro do que o movimento romântico já pregava pela Europa. A dualidade em

cena, as tradições culturais representadas, o material e o imaterial em convivência, enredos trazidos dos sonhos mais fantásticos, todos contornados por uma forte história de amor dos protagonistas, acabam por ser os elementos pilares dos balés românticos franceses. Se em alguns momentos o balé era considerado elemento decorativo de apresentações de ópera, podemos entender que o romantismo não apenas deu liberdade aos autores ao escreverem suas histórias, mas também libertou próprio estilo de arte do balé, o qual conforme solidificou seus pilares conseguiu se elevar no que até então já havia sido apresentado. O movimento romântico impulsionou o balé conforme os parâmetros que ele já vinha estabelecendo, foi uma das formas de respaldo para as modificações que o balé trazia em cena.

Não apenas o balé romântico chama atenção para si, como ele apresenta o que vem a ser um dos elementos chave deste estilo, a bailarina romântica. Conhecida e edificada pelo estilo, a bailarina, que se torna a mulher objetivada, traz consigo a esperança e amores tão distintos do movimento. Ela por vezes é um ser tão único que aparece nos enredos como a mulher exótica ou um ser sobrenatural, a qual por seu afeto permite que qualquer coisa seja válida. Porém, neste momento esse protagonismo acaba trazendo uma nova possibilidade para estas bailarinas: elas conquistam o direito de serem respeitadas *maîtres* de balé. Assim, uma das mais importantes coreógrafas femininas surge aqui, Fanny Cerrito. Por vezes ofuscada pelas coreógrafas modernas, Cerrito foi reconhecida em seu próprio tempo pela importância e beleza de suas coreografias.

Três peças são fundamentais para a construção do romantismo no balé, as quais surgem em momentos distintos e tem destaque cada qual no seu período. O *Ballet das Freiras* acaba por ser uma prévia do que o balé romântico em seu momento de auge viria a apresentar. De forma mais singela, ainda em meio a uma ópera, ele traz consigo os primeiros elementos em estilo de enredo e coreografia. Já na grande estreia do movimento, com *La Sylphide* novos elementos técnicos e cênicos são apresentados, criando uma narrativa mais complexa, sendo capaz de por si só elevar os patamares de uma apresentação de balé. Por fim, *Giselle* traz seu auge ao conseguir reunir todas as premissas já apresentadas em uma releitura mista com diversas novidades, forte o suficiente para cativar o público parisiense.

Nos outros dois capítulos, *Capítulo II: Processo de Criação: Giselle e sua produção* e *Capítulo III: Luz sob o palco: Giselle e suas apresentações*, conseguimos criar uma narrativa a qual vai desde a criação do balé até a recepção crítica, que visa entender cada vez mais *Giselle* em seu meio. A partir disso conseguimos por meio dos levantamentos dos envolvidos na produção uma compreensão de como foi a interação destes, e até que ponto sua visão de arte pôde influenciar a criação do balé *Giselle*. No caso dos autores do enredo, através dos escritos

do próprio Gautier podemos definir que apesar de ambos contribuírem igualmente para a criação do enredo, o primeiro ato se liga mais às influências de Vernoy de Saint-Georges, e o segundo ato, sobretudo a Gautier. Nota-se o que vem a ser o início da premissa do uso de *leitmotiv*, já sendo utilizado inclusive em partituras de balé, como neste caso. A importância da imersão do público nas apresentações a partir de uma ideia de realismo foi uma das ideias fundamentais daqueles que estavam envolvidos no *mise-en-scène* do *Ópera* neste período. Podemos ver como foi o esforço de cada um dos envolvidos na peça, suas preocupações e sobretudo a importância que cada um estava depositando na criação desta apresentação.

Isso era refletido diretamente nos veículos de imprensa que, além de apresentar as novas peças que a *Ópera* iria trazer para o seu público, mostravam também as opiniões pessoais e expectativas sobre o que era anunciado. Devido ao autor de *Giselle*, Gautier, já ser conhecido, o balé dividiu opiniões logo de cara, antes mesmo de se saber o assunto principal do enredo. Já haviam apostas se Gautier conseguiria ser bem-sucedido, ou se sua obra acabaria decaindo tais quais as obras que ele havia criticado.

Ao trazer a publicação de Gautier para o estudo, evocamos as representações de suas intenções. Olhamos para um lado do processo de criação no qual os próprios envolvidos criam expectativas quanto ao projeto iniciado, mostrando por vezes esta questão. Além disso, temos os comentários da primeira apresentação e podemos ter uma noção de como foram de fato alguns aspectos criados já nos palcos. Assim, em uma das primeiras publicações Carlotta se torna *Giselle*, pelas próprias palavras de Gautier. Apesar das bailarinas serem protagonistas soberanas das peças que apresentavam, elas não necessariamente se fundiam aos seus personagens, porém essa evocação nos traz a afirmação já logo de início de que ninguém poderia ser melhor *Giselle* do que Carlotta. Ao levantar algumas nuances do enredo, nos são trazidas importantes partes da narrativa que poderiam não ser consideradas tão relevantes em um primeiro momento no trabalho, como por exemplo a cena da *Loucura de Giselle*, cena hoje já tão popular. Porém, ao olharmos em comparação com as cenas de loucura presentes em *Lucia di Lammermoor* e *I puritani*, pode-se ver aqui um novo tipo de linha de cenas criadas em torno deste tema, ao fazer a orquestra refletir o estado mental da protagonista. Isso acaba por se tornar um forte elemento de narração, enriquecendo detalhes dos estilos.

Outro fato que nos chama atenção é que neste balé toda ação gera uma consequência. Albrecht, ao se disfarçar de aldeão e incentivar o amor de *Giselle* mesmo estando noivo, acaba levando à sua morte. Hilarion, ao querer ver Loys ser ridicularizado e perder tudo que possuía, acaba acertando em *Giselle*, a união destes dois fatos é o que gera a morte da protagonista e depois a sua própria. As escolhas deste trio acabam sempre convergindo para a

morte, tanto do ser mais puro e sensível, quanto do ser mais inescrupuloso e invejoso. A morte por fim ronda todo o enredo, não apenas através das noivas mortas do segundo ato, mas desde a primeira cena na qual Giselle descreve seu sonho presságio. Já sabemos que não será um final feliz. Apesar de todas as referências a outras obras contemporâneas na sua escrita, *Giselle* se apresenta não como cópia sem medida de diferentes enredos, mas ela acaba apresentando releituras de importantes cenas do período, além de seguir uma tendência que agradaria ao público. Esses diálogos na verdade apresentam o estilo dos autores no enredo, o que acaba criando algo novo nesta atmosfera do balé.

Ao trabalharmos diretamente com as críticas publicadas logo após a estreia do balé, até o final do ano de 1841, podemos contar com as diferentes perspectivas da apresentação. Começando logo com a estreia, esta mesma narrada por Gautier, temos as palavras de um dos mais prolíferos críticos do século XIX, Jules Janin. Este último é capturado pelo segundo ato e pela história das noivas mortas, a qual ele dedica a maior parte de seu texto. Este fato não ocorre apenas com a representação de *Giselle* descrita por Janin, mas também o mapeamos em outros jornais, o que nos faz concluir não apenas a importância da fonte de inspiração, mas também o motivo de atualmente o nome de Gautier ser tão lembrado como o autor de *Giselle*, enquanto o de Vernoy de Saint-Georges tem sido com o passar do tempo diminuído. Apesar das contribuições de ambas as partes serem relevantes, a lenda predomina sobre o enredo e nos faz remeter a Gautier, somente.

Outro lado da moeda do reconhecimento é a questão coreográfica. É possível observar que apesar de nos anúncios oficiais da apresentação de 1841 só constar o nome de Corali, os jornais do período amplamente divulgaram e exaltaram a criação coreográfica de Perrot. Aqui vemos outro jogo de interesses, pois Corali era o melhor coreógrafo da *Opéra* neste momento, e um dos principais no cenário europeu. Perrot, apesar de já chamar atenção por suas criações, acabara de sair do cenário italiano de apresentações vinculadas a empresários, retornando a Paris anos depois de ter deixado os palcos da *Opéra* como bailarino e almejando um cargo mais importante no maior teatro parisiense. Apesar de trabalhar como *maître* de balé, ele queria dar o próximo passo na carreira, não se dedicando a ensinar na *Académie* neste momento. Logo, se hoje o nome de Perrot já está estabelecido como coreógrafo das cenas da protagonista, os jornais do período nos dão este respaldo.

São deixadas bem claras também as diferenças entre as Wilis e as Sílides. Foi possível concluir neste estudo que no período foi criada uma estrutura narrativa que permeia os seres sobrenaturais, para que nos palcos eles fossem facilmente reconhecidos. Para além de uma inspiração em uma grande obra anterior, foi possível desenvolver a estrutura destes seres

para que assim eles não apenas perpassassem sob os libretos, mas que se solidificassem como elementos chave do romantismo no balé. Aqui também temos levantada uma das principais diferenças entre estes seres, já apontada por algumas fontes. Se a castidade e pureza das Sílides chamaram a atenção dez anos antes, agora o público consegue ver na apresentação um tipo de ser que é guiado por uma sedução implícita, mostrando cada vez mais o quão diferentes os seres elementares podem se apresentar.

As críticas também nos apresentam um ideal de beleza para a mulher. Elas começam a exaltar Giselle, com sua forma vivaz de dançar, porém o que sobressai é a sua ingenuidade. E no mais as Wilis, num estilo prévio das *femmes fatales*, são as mulheres que seduzem para se satisfazer e quando se cansam daquelas companhias, as matam. A diferença com a qual eles se referem às bailarinas principais também chama a atenção. Temos de um lado a bailarina francesa Adèle Dumilântre, que sofre duras críticas não por uma performance técnica fraca, mas por apresentar uma dança sem emoção, o que faz com que se perca a ligação com os críticos. Já do outro lado temos a versátil bailarina italiana Carlotta Grisi, que além de apresentar uma técnica forte, apresenta uma dança vivaz que consegue em cada momento se distinguir ao expressar as emoções adequadas em concordância com o que a cena solicitava. Apesar dos debates técnicos e do início da utilização da emoção em cena, as bailarinas francesas ainda estavam aprendendo a utilizar o recurso que as bailarinas italianas já estavam dominando neste período. Logo, o público acabava preferindo aquelas que conseguiam transmitir a emoção de forma mais contundente.

Ao olhar para o panorama histórico de meados do século XIX, conseguimos identificar as evoluções as quais passaram não apenas a técnica e o estilo do balé, mas também a sociedade e as inovações técnicas do período, como o uso de lâmpada a gás no teatro, alçapões e cordas que faziam bailarinas surgir. Isso criou um novo tipo de imaginário no espectador, que colaborou para que essas obras se destacassem. Além disso, as inovações técnicas dos jornais, como o uso da prensa, fizeram com que as pessoas pudessem ter acesso às peças de diferentes formas, primeiramente pela forma escrita, através das críticas, para logo após haver a divulgação de *souvenirs*, tais como libretos e partituras. E indo além, entrando no cotidiano da sociedade através de penteados, chapéus, arranjos de flores. Temos poucas informações sobre as pessoas que adquiriram e usaram estes produtos socialmente, mas podemos ter uma noção do reflexo social do balé mesmo na produção destes itens.

As partituras cada vez mais ganham o apreço da burguesia, sendo não apenas objetos colecionáveis que indicavam o luxo e cultura da época, mas também objetos de utilidade em seu meio social, os quais poderiam ser parte do divertimento de reuniões sociais ou mesmo

para estudos particulares de música. Vemos assim uma forma de *Giselle* sair dos palcos e entrar no cotidiano burguês. Para, além disso, vemos também a importância que as casas litográficas que produziam partituras davam para este tipo de comércio, primeiramente pela rentabilidade e em segundo lugar pela própria importância de manufaturar produtos junto a *Opéra*. No caso Meissonnier e Columbier, vemos acusações e divergências a respeito das partituras se tornando públicas através do jornal, que assume não apenas o papel de um lugar de fala, mas também um meio em que alguns assuntos privados poderiam se tornar públicos, acompanhando assim parte de seu desenrolar. Apenas o ofendido fez questão de publicar notas referentes ao assunto. Além da resposta no próprio jornal do acusador, o acusado nada publicou sobre o assunto, apenas continuou com suas impressões e anúncios até o final daquele ano, tendo em vista que este não estava cometendo crime algum.

Outras formas de comércio foram as vendas de litografias. Além da venda dos desenhos isolados, temos também eles vinculados a partituras, o que acaba sendo uma forma de repaginar as partituras que já estavam em voga, dando outro visual ao mesmo produto e fazendo com que se apelasse aos entusiastas para que comprassem a versão mais atual e especial, em uma espécie de edição de luxo. *Giselle* acabou por inspirar outras formas de arte, não apenas pelo imaginário fantástico cultivado, mas também pela oportunidade de lucro para os diversos comerciantes. Eram oferecidos desenhos ou poemas àqueles que fizessem novas assinaturas nos jornais. Uma estatueta para adornar cômodos sociais foi criada, como parte da ostentação burguesa. *Giselle*, com sua delicadeza e ingenuidade, cativou a imaginação de seus contemporâneos e, além disso, mexeu nos bolsos destes também. Todas essas formas comerciais desenvolvidas acabavam por resultar em um maior interesse sobre o balé, fazendo com que a *Opéra* mantivesse em cartaz a obra para além do período programado em um primeiro momento.

Por essa questão, se pode concluir que o público feminino foi o principal alvo das publicidades, tentando aproximar a mulher real, cotidiana, de uma imaginada, a qual possuía todas as características de *Giselle* que poderiam incitar o sexo oposto. Traços como a ingenuidade, a beleza casta e terna da jovem idade, uma alegria de viver e uma dança transmitindo uma emoção de felicidade que contagia a todos ao seu redor, além de após a morte se apresentar com uma sensualidade latente e o ar misterioso dos seres sobrenaturais. Tudo isso faz com que a imaginação das pessoas na plateia crie asas e leva cada uma das mulheres presentes a querer ser *Giselle*, e querer viver um amor que vai além da vida por seu príncipe encantado. Entre as maiores beneficiadas estão as revistas dedicadas ao público feminino, o qual contam com inúmeros anúncios de produtos que remetem ao balé. De forma

convidativa, os anúncios tentam se aproximar destas mulheres como se fossem suas amigas mais próximas, convidando a experimentar o mais novo sucesso de uma forma mais íntima, através da qual ela poderia desfilas e exaltar seu modo *Giselle*.

Ao sair a paródia do balé vemos o quão esse comércio feminino oscilou. O que estava sendo exaltado poderia facilmente se transformar no casual, ou pior, no ridículo, levando ao desinteresse deste público. Assim, esse setor reprova a paródia, numa esperança de anulá-la perante a sociedade, porém essa manobra foi desnecessária, pois havia uma grande diferença entre *Giselle, ou lês Wilis* da *Opéra*, e a *Les Wilis* do *Teatro do Palais-Royal*. Cada uma teve uma importância a seu modo. A segunda foi apenas outra forma de divertimento, afinal a primeira já havia conquistado o seu lugar social e ficado na imaginação popular. Porém, todo tipo de propaganda pode se tornar válida, até mesmo as que foram mais ríspidas ou jocosas podem ter ajudado o balé a permanecer nos comentários do povo e em cartaz na *Ópera*, tendo em vista que acaba adiou uma apresentação de outro balé que iria tirar *Giselle* de cartaz. Houve a preferência em permanecer com o sucesso que ainda estava dando lucro.

Além de nos ser reportada a presença de pessoas socialmente importantes agraciando a apresentação, tais como a família real francesa, podemos também ver o interesse inicial de exportação das apresentações para locais distintos, primeiramente Bordeaux e depois Bruxelas. Não conseguimos mapear se houve alguma montagem ilegal, ou seja, que não foi comprada ou arranjada pela *Opéra*, sendo feita neste primeiro ano de apresentações, mas podemos ver que houve um rápido interesse por parte de outros teatros em adquirir o enredo que havia conquistado Paris. Este fator nos mostra a importância que o balé estava tendo ao ser levado para outros lugares diferentes. A *Opéra* chega a mandar o próprio coreógrafo para ensaiar a equipe de Bordeaux, e mais adiante acaba recebe a bailarina principal de Bruxelas para ter aulas com Carlotta, de modo a aprender com afinco como interpretar a personagem principal. Além disso, provavelmente ela teria aulas também com Perrot, para acertar maiores detalhes coreográficos.

Podemos observar no decorrer deste trabalho as diversas formas as quais o balé poderia se inserir e interagir com a sociedade ao seu redor, sendo a relação do balé *Giselle* e dos envolvidos em sua produção o ápice deste, trazendo novas abordagens e novas perspectivas sobre os problemas da pesquisa e podendo assim trazer novas informações sobre estes temas. Nesta pesquisa, pensamos o balé desde a sua chegada na França até o momento em que *Giselle* estreou. Porém, apesar de abarcar diversas informações sobre o balé na França, este trabalho não visa fechar o assunto levantado, mas sim busca gerar interesse em

estudos sobre o tema para que surjam diálogos e debates sobre os mais diversos assuntos, sejam eles o próprio balé *Giselle*, ou mesmo no que se refere à História da Dança.

Referências

Fontes

Bulletin des salons, des arts, de la littérature et des théâtres – n.º 22, 23, 24, 25 e 39. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

Écho de la littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger – 1841 – junho, julho e agosto. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

Journal des débats politiques et littéraires– 28 junho, 30 junho, 2 julho, 19 julho, 23 julho, 27 julho, 28 julho, 31 julho, 20 agosto, 25 agosto , 1 dezembro e 3 dezembro. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

Journal des artistes–11 julho e 24 outubro. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

L'Independent – 8 abril, 9 maio, 13 junho, 24 junho, 1 julho, 4 julho, 8 julho, 11 julho, 18 julho, 22 julho, 1 agosto, 5 agosto, 8 agosto, 9 setembro, 16 setembro, 3 outubro, 7 outubro, 21 outubro, 19 dezembro, 23 dezembro e 30 dezembro. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

La France littéraire – Ano 1841. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

La France musicale célébrités musicales de la France et de l'étranger – Ano 1841. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

La Mode – 3 abril, junho – setembro, outubro – dezembro. (acessado em 20 de janeiro de 2017).

La Presse – 21 maio, 22 junho, 28 junho, 29 junho, 5 julho, 7 julho, 8 julho, 11 julho, 12 julho, 19 agosto, 20 agosto, 25 agosto, 9 setembro, 4 outubro, 30 outubro, 2 novembro e 12 novembro.

La Sylphide – Moda – Ano 1841. (acessado em 22 de janeiro de 2017).

Le Lutin – 29 agosto, 24 outubro e 14 novembro. (acessado em 22 de janeiro de 2017).

Le Ménestrel – 27 junho, 4 julho, 11 julho, 18 julho, 25 julho, 1 agosto, 15 agosto, 22 agosto, 12 setembro, 19 setembro, 26 setembro, 3 outubro, 14 novembro, 5 dezembro, 12 dezembro e 19 dezembro. (acessado em 22 de janeiro de 2017).

Les Coulisses Petit Journal – 8 abril, 11 abril, 1 julho, 4 julho, 8 julho, 15 julho, 18 julho, 22 julho, 25 julho, 29 julho, 4 agosto, 7 agosto, 15 agosto, 19 agosto, 22 agosto, 12 setembro, 23 setembro, 26 setembro, 30 setembro, 3 outubro, 24 outubro, 14 novembro, 25 novembro, 2 dezembro, 12 dezembro, 19 dezembro e 30 dezembro. (acessado em 22 de janeiro de 2017).

Revue de Paris - Ano 1841. (acessado em 23 de janeiro de 2017).

Revue des deux mondes recueil de la politique, de l'administration et des mœurs – Outubro. (acessado em 23 de janeiro de 2017).

Tysiphone revue mensuelle – Junho. (acessado em 23 de janeiro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado a Salle Le Peletier. (acessado em 08 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao autor Léon Pillet. (acessado em 08 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao autor Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. (acessado em 08 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao artista Pierre-Luc-Charles Cicéri. (acessado em 18 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao artista Philippe Georges Lormier Paul. (acessado em 18 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao compositor Adolphe Charles Adam. (acessado em 18 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao coreógrafo Jean Coralli. (acessado em 19 de novembro de 2017).

Gallica, acervo digital da Biblioteca Nacional da França. Acervo relacionado ao coreógrafo Jules Perrot. (acessado em 19 de novembro de 2017).

Web site–

Société Théophile Gautier

<http://www.theophilegautier.fr/carlotta-grisi/> (acessado em 20 de maio de 2018)

Videos

Giselle

Trailer Opera 2016 - https://www.youtube.com/watch?v=K69O5_XfiDQ (acessado em 02 de fevereiro de 2017).

Trailer Royal Ballet 2013 - <https://www.youtube.com/watch?v=nKy94T-uQJM> (acessado em 02 de fevereiro de 2017).

Trailer Royal Ballet 2015 - <https://youtu.be/ynbDOO6qoeo> (acessado em 02 de fevereiro de 2017).

Teatro Alla Scala 2005 - <https://www.youtube.com/watch?v=cqOm922Fhx8> (acessado em 02 de fevereiro de 2017).

Ballet Nacional Ucrainiano - <https://www.youtube.com/watch?v=YpwpKY2T1eM> (acessado em 02 de fevereiro de 2017).

Sylfide - Philippe Taglione- <https://www.youtube.com/watch?v=ma2uLu-SEWU> (acessado em 03 de fevereiro de 2017).

Paquita - Opera de Paris (partes) - https://www.youtube.com/watch?v=tN_n4rgLnLI (acessado em 03 de fevereiro de 2017).

Coppélia - Bolshoi 2011 - <https://www.youtube.com/watch?v=R9fVCTDKrUU> (acessado em 03 de fevereiro de 2017).

Esmeralda - <https://www.youtube.com/watch?v=L0g8ZOedzKA> (acessado em 04 de fevereiro de 2017).

Livros

ALBATE, Carolym. e PARKER, Roger. *Uma História da Ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BALANCHINE, George. *101 stories of the great ballets*. New York: Anchor Books, 1989.

BARTH, Fredrik. *O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas*. Fredrik Barth. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.

BENJAMIN. Obras Escolhidas. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol.1

BOTAFOGO, Ana. BRAGA, Suzana. *Ana Botafogo: na Magia do Palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. 2ªEd. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BORGÉA, Inês. *Contos do Ballet*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BORGÉA, Inês. *Outros Contos do Ballet*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. 2ªEd. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Contos Fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Porque Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CAMARGO, Emerson. *A Dança de relações e experimentação*. Curitiba: Editora Íthala, 2013.

CASTRO, Caroline Konzen. *Métodos do balé clássico. História e consolidação*. Curitiba: Editora CRV, 2015.

CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do Historiador: conversas sobre História e Imprensa*. Projeto História, São Paulo, n.35, p. 253-270, dez. 200.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourrette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

EAGLETON, Terry. *A Idéia de Cultura*. 2º Ed. São Paulo: Unesp, 2011.

FARO, Antonio José. *Pequena História da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

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

GAUTIER, Theophile. *A Paixão Milítana*. São Paulo: Clube do Livro, 1956.

GAUTIER, Theophile. *O Ignorado Amor*. São Paulo: Clarim, 1993.

GAUTIER, Theophile. *Portraits contemporains*. Paris: G. Charpentier, 1874.

GAUTIER, Theophile. *Théâtre – Mystère, Comédies et Ballets*. Paris: G. Charpentier, 1872.

GAUTIER, Theophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2000

GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.

HEINE, Henri. *Noites florentinas*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1998.

HUGO, Victor. *Cartas Teatro Poesia Vol. 5*. São Paulo: Editora das Americas, 1960.

HUGO, Victor. *Obras Completas – Volume XLI. Odes e Baladas – Tomo II*. São Paulo: Editora das Américas, 1960. p.185.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Leya, 2012.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KOTAKA, Regina. *Giselle – Balés Ilustrados*. São Paulo: Paratodos, 2012.

LAGÔAS, Luiza. *Histórias de Ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

LAGÔAS, Luiza. *Giselle e outras histórias de Ballet I*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

LAGÔAS, Luiza. *Carmen e outras histórias de Ballet II*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

LAGÔAS, Luiza. *Sílvia e outras histórias de Ballet III*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1994.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANGUEL, Alberto. *Contos de Amor do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEVES, Lúcia Maria P.; MOREL, Marcol; FERREIRA, Tania Maria Bessone da C.; (Organizadores). *História e Imprensa*. Representações culturais e práticas de poder. Rio de Janeiro: DP&A: Farperj, 2006.

- OEHLER, Dolf. *Terrenos Vulcânicos*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- PEREIRA, Roberto. *Giselle: O Voo Traduzido - da lenda ao balé*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: EditoraContexto, 2007.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Editora Contesto, 2004.
- RENGEL, Lenira e LANGENDONCK, Rosana. *Pequena viagem pelo mundo da dança*. São Paulo: Moderna, 2006.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Scièle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SOUZA, Nabil Araújo. *O Advento da moderna crítica literária na França do século XIX: de Mme. De Staëla Gustave Lanson*. *Caligrama*, Belo Horizonte, 11:205-225, dezembro de 2006.
- SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WEBER, Eugen. *França Fin-de-scièle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.