

**SOBRE UM PROGRAMA DO BALLETS RUSSES DE DIAGHILEV:
A COREOGRAFIA DE *PARADE***

Walter Lima **Torres Neto**¹

Quem nunca recebeu ou comprou, caro leitor, um programa ao entrar numa sala de concertos ou de teatro, para assistir a uma apresentação: música, ópera, teatro, dança, formas animadas, espetáculos híbridos ou até mesmo cinema?

Quantos espectadores tendo recebido, gratuitamente, essa publicação aleatória não a esqueceu discretamente na poltrona, após o evento? Talvez um espectador, mais curioso (um diletante) tenha levado consigo a revistinha para casa. Para, certamente, lê-la mais tarde, e prolongar o (des)prazer da exibição. Quem sabe? E se não a descartou, adicionou o exemplar, somente se valesse a pena, à sua coleção particular de *souvenirs*, *program-souvenirs*, *memorabilia*, *scrapbooks*, entre outras classificações que podem ter as coleções que abrigam este tipo de documento.

Assim sendo, mostre-me a sua coleção de programas que eu direi que tipo de espectador você é.

Não há dúvidas de que os programas de teatro sempre foram estudados, pelos mais diferentes pesquisadores das áreas das humanidades e das artes cênicas, sobretudo como fonte de registro para se conferir os nomes dos integrantes da obra exibida, para se confirmar o ano de uma estreia, o título exato de uma obra e seu autor ou tradutor. Porém, o programa de teatro pode nos oferecer mais do que essas informações factuais. O programa pode nos fazer pensar sobre muitos outros aspectos de uma cultura e prática teatral, indo além da checagem de confirmação de uma lista de nomes de técnicos e de artistas, de datas e outras listas de itens circunstanciais.

Fui estudar os programas de exposições cênico-musicais, antes que seu conteúdo “desencarnasse” do papel. Isto é, antes de desaparecerem, completamente, do formato como o conhecemos hoje, para se “reencarnar” no seu novo formato, o meio digital no mundo virtual.

¹ Universidade Federal do Paraná, Brasil.

Fui estudar os programas na tentativa de fazer com que essas publicações me falassem sobre a mentalidade dos agentes criativos acerca das obras que anunciam. Porém, antes de interpretar a voz que advém dessas publicações, foi necessário um esforço prévio, no sentido de conhecer a origem dos programas de teatro. Qual a história desta publicação? Como se deu a sua evolução? Sua trajetória é a mesma em qualquer cultura teatral do mundo ocidental?

Se consultarmos uma história da imprensa brasileira ou de outras nações ocidentais, não vamos encontrar estudos pormenorizados alusivos aos programas de espetáculos. Nem essas publicações são, sistematicamente, apreciadas nos mais diferentes estudos relativos às revistas, jornais, periódicos e impressos de um modo geral.

Assim vou, em primeiro lugar narrar a minha versão sobre a gênese e o surgimento do programa de teatro na cultura teatral ocidental. A síntese que lhes apresento é resultado do meu estudo empírico ao me debruçar sobre muitos programas do teatro brasileiro, estadunidense, inglês e francês. Minha conclusão, sobre a gênese do programa de teatro, advém da percepção da dinâmica de três outras publicações no interior de uma cultura teatral. Nesse sentido, há sempre muitos pontos de convergência, mas certamente com uma precedência temporal para as culturas teatrais europeias sobre as americanas.

Há uma dificuldade inicial para se estabelecer uma datação exata sobre o aparecimento dos programas, fato que advém da difusão desigual dos usos da imprensa, que são irregulares, nos diferentes países do mundo ocidental, e, conseqüentemente, sua adoção na impressão de programas pelas diferentes praças teatrais europeias.

Desde a invenção do processo tipográfico, com impressão de caracteres móveis, por Gutemberg na segunda metade do século XV, os processos de aperfeiçoamento da imprensa não pararam de progredir e foram ganhando funcionalidades distintas em temporalidades diferentes ao serem adotados por cada continente.

De uma maneira geral, tanto na Europa Ocidental quanto nas Américas é muito difícil localizar indícios precisos sobre o aparecimento do primeiro programa de teatro. De certo e específico, sabe-se que, por exemplo na Inglaterra ao tempo do teatro elisabetano, quando John Burbage levantou seu Theatre em 1576, os empresários para conclamar o público para o espetáculo já dispunham um músico no *cock-loft* do teatro. Ali no alto ele tocava um instrumento de sopro, possivelmente um trompete, chamando

a atenção de toda gente para virem assistir ao espetáculo. Outro estratagema era içar uma bandeira na parte mais alta do edifício teatral. Com o passar do tempo, a terceira tática era a de fixar cartazes em lugares públicos dando notícia sobre os espetáculos.

Já na França, cuja cultura teatral é marcadamente de corte, quando de apresentações públicas fora do ambiente da aristocracia, em teatro público na cidade, desde o século XVIII é conhecida a figura do *aboyeur de foire*, uma espécie de anunciador que gritando faz a reclame, a conclamação ao espetáculo. Da mesma maneira que na Inglaterra, o cartaz servirá de “programa” para que se conheça o que será apresentado.

Nos Estados Unidos, a proliferação de folhetos e prospectos é muito grande desde o final da segunda metade do século XVIII e início do século XIX. O desenvolvimento da tipografia era livre, o que possibilitou desde muito cedo uma concorrência ampla entre os impressores de cartazes, que não deixavam de atender as demandas dos teatros que se estabeleciam.

No caso do Brasil, a Imprensa Régia só foi estabelecida oficialmente quando D. João VI aqui chegou em 1808. Apesar de ter havido oficinas tipográficas como a do famoso Antônio Isidoro da Fonseca desde 1747, essa não era uma atividade permitida na colônia. Assim, se a impressão tipográfica somente se inicia oficialmente no Brasil no começo do séc. XIX, já se percebe que há uma grande defasagem entre o que acontecia na ex-colônia portuguesa e na ex-colônia inglesa em comparação com praças teatrais como Paris, Londres e mesmo Lisboa, ao longo do século XIX.

No caso da gênese do programa de teatro, como passamos a conhecer de sua origem até hoje, sou de opinião de que este processo é o resultado de uma lenta assimilação de conteúdos extraídos de três publicações, que mencionarei mais detalhadamente abaixo, e uma progressiva adaptação de seus próprios formatos e funcionalidades editoriais.

Essa síntese, decorrente da assimilação de conteúdos advindos destas três publicações, ocorreu ao longo do século XIX, se intensificando mais ainda na segunda metade do mesmo século, com o aprimoramento dos processos de reprodução tipográfica e do advento da fotografia. Essa adaptação progressiva dos programas em relação aos formatos acontece por meio da assimilação de conteúdos distintos oriundos do cartaz de rua (*street-poster* ou *affiche*); dos almanaques (*almanaches* ou *almanaks*) e do jornal-programa (*journal-programme* ou *plabill*).

São os princípios norteadores dos projetos tipográficos e editoriais dessas três publicações, já consolidadas, que serão reordenados na intenção de orientar o projeto editorial do moderno programa de teatro.

O cartaz de rua

No intuito de anunciar os espetáculos de feira ou loterias o uso do cartaz se torna sistemático na Europa do séc. XVII graças ao desenvolvimento das imprensas régias ou imperiais. Nas principais capitais europeias, o uso de cartazes informa sobre os editos; as leis; o recrutamento militar; produtos de alimentação e moda; notícias locais com os jornais murais; venda de livros; companhias de transporte; casas comerciais; os mais diversos tipos de produtos e serviços... mas sobretudo divulgam a programação de espetáculos e concertos públicos levados nos principais teatros e salas de concerto².

Conforme a técnica reprográfica avançava, o cartaz também se aperfeiçoava e do processo tipográfico, passava-se para o processo litográfico, já na segunda metade do séc. XVIII.

No século XIX, o cartaz é uma peça promocional chave de grande importância lançando os princípios da publicidade que contribuirão para as ostensivas campanhas publicitárias modernas. É desse período inclusive a participação de pintores renomados, que encontram o lucro econômico não na venda de suas obras, mas na idealização e execução de cartazes para as mais diversas finalidades, inclusive para publicidade teatral: Jules Chéret (1836-1932), Toulouse Lautrec (1864-1901), Alfons Mucha (1860-1939).

O cartaz no século XX se torna além de uma peça de publicidade um objeto de arte, consumido por colecionadores. Do ponto de vista da publicidade e da propaganda, os quatro principais setores que ocupam as folhas dos cartazes do período do entre guerras ao pós-guerra são respectivamente: os objetos mais variados que atendem aos desejos de uma sociedade de consumo nascente; as viagens marítimas ou aéreas; o mundo do espetáculo e até mesmo a própria II Guerra Mundial. No caso da guerra, a produção de cartazes dos dois lados inimigos é extremamente intensa abordando assuntos variáveis desde a convocação de recrutas para frente de guerra até a denúncia impressionante dos hábitos (mais cruéis) do inimigo que ameaça a cada um.

² Coluna Morris e Quiosque Jornaleiro existem até hoje espalhados por Paris. Eles integram o mobiliário urbano idealizado desde as reformas do Barão Haussmann durante o Segundo Império.

Juntamente com o cartaz que anuncia um único produto a ser consumido, no nosso caso uma sessão teatral, começa a ser produzida também na esteira do aprimoramento tipográfico, uma publicação que logo alcança um interesse generalizado. Essa publicação já vinha sendo difundida pelas principais capitais europeias, sobretudo na segunda metade do séc. XIX, trata-se da publicação dos almanaques.

Almanaques

Trata-se de uma palavra emprestada do latim medieval, que por sua vez se apropria da palavra de origem árabe. Empregada inicialmente para designar a duração dos dias; as fases da lua; a previsão dos eclipses; essa publicação trazia também uma série de conselhos atinente às estações do ano constituindo-se como um calendário astronômico, onde o tempo pode ser entendido como cíclico e não linear.

Tem-se notícia de que, desde o século XVI, os almanaques já circulam pelas principais casas reais européias. No séc. XVIII, eles se popularizam na difusão dos mais diversos conjuntos de informações visando a burguesia nascente. Como a gênese desta publicação está condicionada ao princípio do calendário, a esta condicionante temporal se associam as mais diversas matérias, temas e assuntos com destaque inicial para os assuntos mitológicos, astrológicos e religiosos, mas também agrícolas, medicinais e laborais.

Os almanaques religiosos, no séc. XIX contam a vida dos santos, narram passagens do Novo e Velho Testamento, marcam as datas do calendário religioso cristão. Veiculam-se nessas publicações informações sobre o dia a dia religioso, educação religiosa, festas da santos, receitas culinárias, curiosidades, mensagens, orações, entre outras tópicas.

Para se ter uma noção do conteúdo que esses almanaques eram portadores, basta que se consulte hoje a dita “Folhinha do Sagrado Coração de Jesus”. Essa pequena publicação, em forma de calendário é hoje, apesar da sua miniaturização, um exemplo da presença no nosso cotidiano, do que fora um almanaque religioso, com seu conteúdo litúrgico³.

Logo os almanaques laicos, associados às mais diversas profissões também passam a ter uma vocação histórica. Eles sistematizam um conjunto de informações sempre condicionado por uma lógica temporal. Assim, os almanaques se dedicam tanto

³ Saibam que já há aplicativos para folhinha do Sagrado Coração de Jesus pela editora Vozes.

às informações sobre a caça, plantio e colheita; quanto às informações de uma cidade, região ou país; e aos poucos se transformam numa espécie de catálogo explicativo sobre um determinado ofício ou área do conhecimento; ou se dedicam simplesmente a manter acesa a chama da mitologia e da astrologia.

Devido a avidez da população por novidades e graças a circulação de informações impressas, os editores acabaram criando almanaques dos mais variados tipos, dedicados aos mais distintos campos do conhecimento ou do interesse da moda.

Podemos sintetizar a origem dos almanaques ecoando as palavras de Machado de Assis, que termina como se segue, o seu conto: *Como se inventaram os almanaques*.

“E choviam almanaques, muitos deles entremeados e adornados de figuras, de versos, de contos, de anedotas, de mil coisas recreativas. E choviam. E chovem. E não de chover almanaques. O Tempo os imprime, Esperança os brocha: é toda a oficina da vida”. (Apud; Meyer, 2001: 28).

O Tempo e Esperança aqui são os dois personagens alegóricos que protagonizam na visão de Machado de Assis a gênese deste tipo de publicação.

Assim os almanaques teatrais ou os almanaques que fazem alusão à vida teatral de uma cidade também surgiram, tendo em vista que no século XIX, o teatro é o maior entretenimento nas principais capitais do mundo ocidental.

A difusão do almanaque se enraizou de tal forma na nossa cultura que hoje, de maneira indireta uma parte do estoque de informações presentes na rede de computadores ainda são organizadas ou nos são apresentadas dentro de uma lógica inerente ao almanaque⁴. No caso específico do teatro, pode-se pensar por analogia numa espécie de Guia de Produção Teatral que encerra todas as informações concernentes para se produzir um espetáculo, mas também informações que se dirigem ao leitor-espectador.

Jornal Programa

A terceira publicação que contribuiu para o estabelecimento do programa de teatro é o jornal-programa.

Os jornais programas eram publicações semanais ou quinzenais que promoviam a difusão da programação teatral de um determinado teatro ou de um conjunto de salas

⁴ Chamo atenção para a possibilidade de diferentes relações entre os projetos editoriais e seus conteúdos presentes na noção de enciclopédia e na noção de almanaque. Entre ambos há uma clara distinção no tratamento do conhecimento entre o erudito e o popular e entre o científico (razão) e o religioso (místico).

de espetáculos e concertos, a programação da atualidade. O jornal programa neste caso está bem próximo dos interesses do empresário arrendatário de um ou mais teatros numa mesma praça. Essas publicações traziam no seu interior uma profusão de informações de teor variado: a biografia dos artistas nacionais e estrangeiros mais famosos ou em evidencia naquele instante; comentários vários sobre os mais diversos tipos de espetáculos em cartaz; anedotas sobre figuras do mundo do espetáculo (artistas e críticos); caricaturas dos atores favoritos do público; crônicas e críticas teatrais dos espetáculos em cartaz; a distribuição de elencos em espetáculos que são assim destacados no interior da publicação; fragmentos de partituras, muitas vezes facilitadas para que os diletantes pudessem reproduzi-las em casa; fragmentos de diálogos das peças em destaque; carta de leitores normalmente do interior que são respondidas pelos editores; os preços praticados pelos empresários na venda dos lugares hierarquizados segundo a localização dos assentos no interior da sala; os anúncios dos títulos das peças em cartaz numa semana ou numa quinzena especificando o teatro; entre tantas outras informações pitorescas que precisavam de atualização.

O jornal programa com a exibição de sua programação para uma semana ou para uma quinzena é de extrema importância para uma sociedade moderna. Essa sociedade urbana e cosmopolita tem no uso disseminado do relógio a administração do seu tempo de trabalho e de lazer. O cidadão de qualquer classe social necessita de informações precisas e dirigidas sobre os espetáculos em *matinéés* ou em *soirées* para organizar a sua “saída” para o teatro.

Estamos também no início da sistematização da opinião pública e o cidadão procura uma orientação para formação do seu gosto teatral. O cidadão se faz espectador à medida que se aproxima do teatro, lugar público por excelência onde a sociabilidade é exercida.

Assim, o programa de teatro tal como nós passamos a conhecê-lo na virada do século XIX para o XX herda um conjunto variável de elementos atinentes, tanto à adaptação de um formato quanto à assimilação de conteúdos que estão em consonância com essas três publicações.

*

A tipologia de programas é vasta. E essa tipologia é reivindicada pelo objetivo do projeto editorial do programa. Quanto à cerimônia social propriamente dita do teatro, pode-se encontrar programas de estreia; programas em benefício; programa de gala.

Quanto à circulação teatral, pode-se pensar os programas de turnês ou programas de temporadas. Do ponto de vista do regime empresarial, os programas podem ser do tipo do teatro comercial e programas do teatro estável ou público. Essas publicações ainda podem ser diferenciadas entre amador ou profissional, estudantil ou universitário. Em relação aos espetáculos propriamente, encontram-se os programas para um espetáculo avulso ou um programa que anuncia um repertório a ser exibido em diferentes dias em regime de alternância.

Já do ponto de vista do design ou do projeto gráfico o formato adotado varia de acordo com o tempo e as condições materiais, hoje observando-se o convívio dos mais variados programas desde folhas volantes, folhetos, prospectos, folha de jornal, revistas, livros e livretos.

Nosso maior ponto de interesse é no conteúdo que esses impressos são os meios. Apesar de um programa de teatro não reivindicar uma autoria, foi manipulando e analisando os programas de espetáculos de teatro, dança e música que cheguei a conclusão de que convivem no interior do projeto editorial da publicação quatro ênfases discursivas. Essas ênfases na redação do programa são redigidas pelos agentes criativos, mas também por empresários, publicitários, entre outros agentes envolvidos no processo de divulgação da obra, mesmo que de maneira anônima.

Ênfases discursivas

Ao manipular uma quantidade incalculável de programas de espetáculos teatrais (brasileiros, europeus e estadunidenses) do final do século XVIII até os dias de hoje, pude constatar a coabitação de 04 ênfases na redação do projeto editorial de um programa de espetáculo.

Essas ênfases são por mim classificadas como *didascálica; histórica; estética; genética*.

A ênfase didascálica é observada quando se tem uma transferência do todo ou de partes atinentes ao texto didascálico presente no interior da peça de teatro, do libreto da ópera, do argumento do ballet, por exemplo. Isto é, trata-se de uma espécie de apropriação explicativa segundo o conteúdo presente nas rubricas da peça ou mesmo no diálogo.

A ênfase histórica é observada, quando na redação do programa, constata-se a presença de um discurso que traça a história daquela obra, seja do ponto de vista da

encenação ou de seus temas e motivos. Normalmente, são ressaltadas aquelas características que contribuem para reafirmar uma trajetória baseada nos valores que a obra encerra. A história dos agentes criativos envolvidos ou do grupo ou da companhia dramática também é contemplada e assim legitimada pela apresentação do que seria o seu currículo de atividades ou a sua biografia. Há muitas variantes nesse sentido quando se associa a ênfase histórica com o teor propriamente dito da obra e seu universo criativo.

A ênfase estética, por sua vez, é mais moderna, datando do surgimento da figura do moderno diretor teatral na virada do século XIX para o XX. Trata-se de um discurso que procura difundir os pressupostos estéticos que norteiam o processo criativo da obra cênica, o qual permitiu aos agentes criativos alcançarem a forma que a escrita cênica adquiri nesta sua versão da obra. São os pressupostos estéticos explicitados no programa que sinalizam a “leitura” imaginária realizada pelos agentes criativos na intenção de darem sua interpretação para uma determinada obra, sobretudo quando se pensa num texto teatral e sua encenação.

Já a ênfase genética é mais contemporânea. Ela é quase uma confidência. É ela quem compartilha com o leitor/espectador o processo criativo do conjunto de agentes envolvidos na concepção, execução e recepção da obra. Trata-se nesta ênfase de relatar ao leitor/espectador do programa um discurso sobre a gênese da obra cênica, sua origem e pressupostos criativos. Ela explicita as etapas do trabalho teatral, descortinando os processos criativos, as experiências vividas pelos agentes criativos envolvidos. O processo de ensaio e preparação é objeto de relato. O trabalho intelectual e esforço criativos são assim confidenciados ao espectador leitor que se torna conivente não só do que se passa em cena, como também do que se passou antes da criação agora executada.

*

Em junho de 1914, em Sarajevo, ocorre o episódio que serve de estopim à 1ª. Guerra Mundial. O conflito se alastra e de um lado se coloca a Tríplice Entente (Inglaterra, França e o Império Russo) do outro A Tríplice Aliança (Alemanha, Império Austro-húngaro e Itália). A guerra já durava quatro anos quando em outubro/novembro de 1917 o Czar da Rússia perde o trono para Revolução Bolchevique (comunista) liderada por Lenin. Dessa maneira a Rússia deixa o combate internacional. O armistício é assinado somente em novembro de 1918.

Entre os dias 11 e 23 de maio de 1917, teve lugar no Théâtre du Chatelet em Paris, mais uma temporada da famosa companhia Ballets Russes, dirigida por Serguei Diaghilev (1872-1929), desta vez sem Vaslav Nijinsky (1889-1950) e sem Michel Fokine (iii-iii). Como era de costume as exposições foram organizadas em três programações distintas para um conjunto de dias. Mais precisamente, em 18 de maio de 1917, foi apresentada a coreografia *Parade* que integrava a programação turnê da companhia russa.

Descrição do Programa para temporada⁵:

Tipologia: Programa de benefício para as obras assistenciais relativas à guerra:

“Obra do soldado ferido ou doente”; “Pelos Ardenenses”; “As cantinas do Front”; “Para os prisioneiros poloneses”.

Há indicação de que o programa foi editado por Maurice de Brunhoff (1861-1937), Editeur, Paris.

O projeto editorial deste programa possui as seguintes especificações:

Formato revista grande com 64 páginas não numeradas;

Anúncios: página inteira ou meia página

Produtos anunciados: perfumaria, vestidos femininos, joalheria, tapeçarias, móveis, decoração, livraria, viagens;

Lista do Comité de Patronos/*Patronage*;

Fotografias de alguns membros do *Comité de Patronage*;

Fotografias de atrizes posando com vestidos da moda (Anúncios);

Reprodução dos desenhos dos figurinos do espetáculo;

Reprodução de desenhos ou fotografias dos principais integrantes da Companhia dos Ballets Russes;

A programação referente aos dias das coreografias apresentadas na temporada;

Textos assinados por artistas e intelectuais:

“Parade et l’esprit du temp” por Guillaume Apollinaire (1880-1918);

“Coreographies et décors des nouveaux ballets russes” por Léon Bakst (1866-1924);

“Les ballets russes depuis la Guerre” por Michel Georges-Michel (1883-1985);

⁵ O programa completo em pdf está disponível <https://www.loc.gov/item/ihas.200181871/>.

Argumento de cada coreografias acompanhado da distribuição dos papéis e informações sobre a ficha técnica de cada coreografia em específico:

L'oiseau de feu / Pássaro de fogo [Conto russo em dois quadros];

Les femmes de bonne humeur / As mulheres de bem-humoradas [Ballet em 1 ato];

Contes russes / Contos russos (*Kikimora*; *Baba-yaga*; *Bova Korolevitsch*; *Epilogue danse*) [Três miniaturas coreográficas com epílogo e interlúdio dançado];

Danses Polovtsiennes du Prince Igor / [Fragmento da Ópera *O Príncipe Igor de Borodine*]

Les Sylphides [*Revérie* /Devaneio romântico em 1 quadro]

Parade [Ballet realista em 1 quadro]

Petrouchka [Cenas burlescas em quatro quadros]

Soleil de Nuit / *Sol da noite* [Danças]

*

Em primeiro lugar, uma palavra sobre o título da coreografia. O que vem a ser propriamente uma parada? A parada não é originalmente um gênero teatral, mas sim uma pequena forma teatral breve, um número. Ela é, inicialmente, uma pequena cena burlesca ou jocosa, contendo alguma comicidade, as vezes alcançando uma comicidade até grotesca. Ela era encenada na parte de fora das barracas do teatro de feira já no século XVII pelos farsantes, no intuito de atrair os espectadores para o interior das barracas. Segundo alguns comentaristas, como Arthur Poungin (1995) essa forma teria se “descolado” das representações religiosas como as *sottises*. De forma indireta, com o passar do tempo, ela acaba sendo associada aos procedimentos da comedia dell'arte, devido aos seus aspectos improvisacionais, por conta da adoção de *lazzi* e de várias fórmulas de jogo cênico cômico como pantomimas ou cenas farsescas. No século XVIII, a parada é encenada sobre pequenos palcos ao ar livre (palcos sobre cavaletes), diante dos teatros do Boulevard du Temple, em Paris ou nas feiras. Nessa altura, ela se apresenta como uma pequena cena (esquete farsesca) onde o erotismo e a escatologia não deixam de marcar presença. Com títulos⁶ muito inusitados como *Caracataca e Caracataqué*; *Isabela, gorda por virtude*; *A vaca e o bezerro*; *O surdo mudo*; *O dedo molhado*, a forma breve parece constituir de fato um micro-gênero, no século XIX, o qual acaba sendo absorvido pelo teatro de variedades na forma de números independentes. Isto é, os números passam a ser a sucessão de um conjunto de atrações

⁶ A tradução dos títulos em francês é nossa, agindo com bastante liberdade para tentar transmitir o jocoso e a gaiatice contida nos enunciados.

de natureza distinta: uma cena cômica; um número de acrobacia; um mágico; um cantor; um adestrador de animais; um prestidigitador; uma dupla de palhaços e assim por diante como se pode ainda ver em alguns circos na atualidade.

A coreografia de *Parade*, assim como as demais coreografias anunciadas para temporada do Ballets Russes possuem um resumo do argumento da ação coreográfica, um exemplo do discurso didascálico, mencionado acima. A seguir, a tradução do que o programa oferece como argumento.

“O cenário representa algumas casas em Paris no domingo. Teatro de Feira. Três números de *music-hall* servem de parada. Pretidigitador Chinês. Jovem Americana. Acrobatas. Três Empresários conclamam o público. Eles se comunicam numa terrível linguagem que a multidão acaba tomando a parada por um espetáculo interior e procuram, grosseiramente, compreender o que eles querem dizer. Ninguém fica convencido. Depois do último número, supremo esforço dos Empresários. Chinês, Acrobatas e Jovem Americana saem do teatro vazio. Vendo o desastre dos empresários, os artistas apelam uma última vez à virtude de seus talentos. Porém é tarde demais”. (*Les Ballets Russes*, 1917)

O que me interessa na análise deste programa é procurar entender a presença de denominações distintas, coabitando no interior de um mesmo projeto editorial de programa. Suspeito que elas estejam ali para estabelecer uma mediação estética entre o leitor/espectador diante de uma nova obra em alguma medida inovadora, que estreava em 1917⁷.

Critico de arte e poeta, envolvido com as vanguardas do início do século XX, Guillaume Apollinaire (1880-1918) afirma que *Parade* se inscreve num universo “surrealista”. Já Jean Cocteau (1889-1963), autor do libreto, afirma que o balé seria “realista”. Por fim, o autor dos *Caligramas* menciona ainda que, os figurinos e cenários, desenhados por Pablo Picasso (1881-1973) seriam “cubistas”.

O que Apollinaire, finalmente quer dizer? Quais as questões que sobrevêm da adoção destes três termos tão distintos (realista, surrealista e cubista?).

A designação classificatória não cessa. O pintor, cenógrafo, ilustrador e figurinista oficial da companhia, Léon Bakst (1866-1924), no seu texto de apresentação sobre as “Coreografias e Cenários dos Novos Ballets Russos”, no mesmo programa,

⁷ O leitor encontra no Youtube mais de uma versão desta coreografia. A guisa de orientação indico a que se segue, mas certamente não é a única pois há “versões” que procuram “atualizar” a criação original de 1917. https://www.youtube.com/watch?v=YeipJ4kMH_0 Quanto ao pano de boca que será mencionado abaixo sugiro sua visualização em <https://www.dailymotion.com/video/xro2fp>

referindo-se ao conjunto de coreografias, reforça a explicação, por sua vez, com o uso do termo “cubista” e depois “realista”.

Talvez o termo “realista” possa ser empregado por estar associado ao fio condutor da ação coreográfica pensada por Cocteau, resumida no argumento citado acima. Assim o realismo poderia estar atrelado à caracterização de alguns personagens (a Jovem Americana, o Prestidigitador Chinês e os Acrobatas); enquanto que o termo “cubista” seria mais adequado quando associado, tanto ao pano de boca e cenário quanto à caracterização dos personagens do Cavalo e dos Empresários, estilizados que são por terem a aparência de formas/objetos tridimensionais. Trata-se da inserção aqui de um figurino na versão de um objeto tridimensional no estilo cubista.

De toda maneira, o termo “surrealista” aqui, não parece se associar ao significado que ganharia quando da divulgação e popularização atribuída ao movimento por André Breton (1896-1966). Os propósitos de uma criação artística surrealista só serão disseminados com mais clareza no Manifesto de 1924.

Em linhas gerais, para Breton, na definição de surrealismo, segundo seu Manifesto, destacam-se: o automatismo psíquico, cujo princípio permite aflorar manifestações inconscientes, favorecendo uma expressão artística escrita, oral, corporal ou musical, que não obedeça a um controle efetivo da razão. Isso permite que essas expressões afluam sem preocupações estéticas ou morais. Partidário de uma realidade superior, que se manifestaria pela associação de formas inconscientes negligenciadas até então, elas eclodem dos pequenos delírios, dos sonhos e dos devaneios. Breton afirma que o pensamento bloqueia toda e qualquer forma expressiva que passa por seus mecanismos de controle.

Os termos empregados no programa por sua vez, pretendem dar conta de dizer sobre uma arte que ainda não é. Isto é, “realismo”, “surrealismo”, “cubismo” querem dizer sobre aquilo que ainda não encontrou totalmente uma forma convergente, seja em termos musicais quanto coreográficos. Apesar de não ter entendimentos musicais profundos, posso afirmar que a música de Satie sugere uma espécie de disjunção em relação ao que seria um ritmo e um andamento para dança. A composição musical parece não estar harmonizada, como deveria ser, visando uma música para cena de dança. Há na orquestração o emprego de buzinas, sons de máquinas de escrever, além de outros sons experimentais, não instrumentais, uma espécie de intervenção por meio de uma sonoplastia que se acopla a certas passagens da orquestração. Satie recebeu

reações extremamente severas por parte da crítica musical, que não encontra na composição o que de habitual se esperaria encontrar.

Já a coreografia insólita de Massine, a seu turno, opera numa fragmentação que se impõem na sucessão de intervenções específicas para cada personagem. A sucessão de pequenos solos e duos favorece, mais uma vez, a disjunção entre as partes que constituiriam o conjunto harmonioso de uma coreografia tradicional. Nesse sentido, o número/coreografia realizado pelo personagem do Cavalo, sem a presença de música sugere uma possível agressão aos hábitos dos espetadores de 1917.

A ideia do novo só pode se impor por meio de uma ruptura, e a ruptura neste caso é lúdica e concerne a liberdade musical, coreográfica e de caracterização dos personagens.

Não há dúvidas de que os valores radicais, presentes nas vanguardas históricas do início do século XX, plasmam nesta coreografia e música aqui decantados em formas coreográficas insólitas e surpreendentes.

Uma realidade cênica divergente se instaura sobre a cena diante de um espectador/leitor não habituado com a nova linguagem. Os promotores do espetáculo intuem que a audiência precisa de uma mediação a qual é, cuidadosamente, oferecida neste caso, não pela crítica especializada, mas pela argumentação presente no próprio programa. Esses textos de apresentação são como uma espécie de pré-crítica. Nesse princípio de século XX, tanto a dança quanto o teatro procuram se emancipar cada um à sua maneira do domínio da literatura. E esse ensaio de emancipação da cena em relação à literatura necessita da contribuição das artes plásticas, das suas categorizações, seja para um espetáculo realista, surrealista ou cubista.

Numa palavra, pode-se dizer que estamos diante de tentativas argumentativas, dentro de uma ênfase estética, procurando descortinar uma nova linguagem para dança que força sua entrada em cena.

Digo que força, porque somente em 1929, Giorgio de Chirico (1888-1978) é quem desta vez aportará à cena dos Ballets Russes um universo cenográfico de fato surreal, com uma composição visual para a coreografia de *O Baile*. Porém, a música de Vittorio Rieti (1898-1994) foge do divergente de Érik Satie e se apresenta como música para coreografia, que Georges Balanchine (1904-1983) interpreta, criando uma coreografia dentro dos limites do reconhecível. A audiência reconhece facilmente os traços de uma coreografia a qual apelando para o neoclássico, não deixará de ser a

marca pessoal do coreógrafo. Sem escândalos pois a radicalidade e o insólito foram domesticados, o espectador agora de 1929, sem dificuldades segue o roteiro, a música e a coreografia, diferente das reações de desaprovação em relação ao ballet *Parade* de 1917, que pela sua divergência em termos estéticos precisou da mediação do programa.

Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (org.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- CARLSON, Marvin. “The development of the American theatre program”, in: *The American stage: social and economic issues from the colonial period to the present*. (Org. ENGLE, Ron; MILLER, Tice L.). Cambridge. Cambridge University Press, 1993.
- HENDERSON, Mary C. *Broadway Ballyhoo: the American theatre seen in posters, photographs, magazines, caricatures and programs*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1989.
- HUTHWOHL, Joël. “Demandez le programme”. In: *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, no. 5, “Archives, patrimoine et spectacle vivant”, juin, 2000. pp. 53-57.
- LAVIER, James. *XIX th Century French Poster*. Londres, Nicholson & Watson, 1944
Les Ballets Russes a Paris, mai 1917 [Souvenir Program].
<https://www.loc.gov/item/ihms.200181871/>
- MARTIN, Gordon. *The playbill: the development of its typographic style*. Chicago: Institute of Design of Illinois Institute of Technology, 1963.
- MEYER, Marlyse. (Org.). *Do Almanak aos almanaques*. São Paulo At’lie Editorial, 2001.
- POUGIN, Arthur. *Dictionnaire du théâtre*. Tomo II. Paris: Editions d’Aujourd’hui, 1985. Reedição do texto editado por Firmin-Didot, em Paris, 1885.
- ROUGEMONT, Martine. *La vie théâtrale en France au XVIII ème. siècle*. Paris/Genebra: Champion-Slatkine, 1988.
- TORRES NETO, Walter Lima. “Programa de Teatro como documento: questões históricas e metodológicas, in: *ArtCultura*, vol. 15, n. 16, jan.-jun. Uberlândia: PPGH-UFU, 2013, pp. 205-219.
- TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí, Paco Editorial, 2016.
- TORRES NETO, Walter Lima. “Programas de teatro: objeto e fonte”. In: *Revista Sala Preta*, v. 17, n. 2. São Paulo: PPGAC/USP, 2017.
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138700/137194>

Recebido 22 de janeiro 2019
Aprovado 11 de fevereiro 2019