

Os Orientalismos Presentes nos Ballets *La Révolte Au Sérail* (1833) e *Raymonda* (1889)

The Orientalisms Presents in the Balletes La Révolte au Sérail (1833) and Raymonda (1889)

Lóren Cantiliano Ximendes,¹ UFPel

Resumo

No século XIX, o *ballet* passou a ser influenciado pelos ideais do Romantismo, entre as muitas características desse estilo o presente trabalho irá destacar a incorporação de temáticas “exóticas” que visavam representar o oriente, fazendo isso, quase sempre de maneira estereotipada, baseada nos ideais e padrões europeus que entendiam o oriente e os orientais como os “outros”. Ao tentarem marcar as diferenças entre “eles” (europeus) e os “outros” (árabes, mulçumanos, ciganos, chineses, etc), os coreógrafos, músicos, figurinistas e maquiadores fizeram uso de características generalizantes e que estereotipavam negativamente o comportamento de diversos povos do oriente. São alguns exemplos de ballet que possuem orientalismos em seus roteiros: *Paquita* (1846), *Le Corsaire* (1886), *Yedda* (1879), além desses, há também *La Révolte Au Sérail* (1833) e *Raymonda* (1889), sendo esses dois *ballets* o foco principal de análise do presente trabalho.

Palavras-chave: *Ballet*; Orientalismo; Século XIX; Marius Petipa; Filippo Taglione.

Abstract

In the 19th century, *ballet* began to be influenced by the ideals of Romanticism, among the many characteristics of this style the present article will highlight the incorporation of “exotic” themes that aimed to represent the East, doing so, almost always in a stereotypical way, based on the ideals and European standards that understood the East and Orientals as the “others”. When trying to mark the differences between “them” (Europeans) and the “others” (Arabs, Muslims, Gypsies, Chinese), the choreographers, musics, customers and makeup artists made use of generalizing characteristics that negatively stereotyped the behavior of different Eastern peoples. There are some examples of ballets that have orientalism in their scripts: *Paquita* (1846), *Le Corsaire* (1886), *Yedda* (1879), in addition to these, there is also *La Révolte Au Sérail* (1833) and *Raymonda* (1889), with these two *ballets* being the main focus of analysis of this work.

Keywords: *Ballet*; Orientalism; XIX century; Marius Petipa; Filippo Taglione.

Introdução

O presente trabalho analisará comparativamente dois *ballets* do século XIX, a saber, *La Révolte Au Sérail* (1833) e *Raymonda* (1889), com a finalidade de compreender como cada um deles lança mão de orientalismos em suas construções narrativas. Porém, antes de iniciarmos nossa análise, consideramos importante traçar uma breve linha do tempo do surgimento do ballet, até o período em que esses *ballets* são criados.

¹ Graduanda em História - Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

O *ballet* clássico como conhecemos hoje não surgiu como uma dança pronta, ele é um processo artístico, político e social que permanece em constante construção. Construção essa, que começa ainda no medievo com o surgimento do *momo* (*mascherada* para os italianos),² uma dança com características de espetáculo com o uso de máscaras, figurinos e métrica. Na atual Itália durante o Renascimento, surgem os primeiros tratados sobre essa dança espetáculo nos quais são descritos os passos fundamentais (Boucier, 2006).³ Mais tarde, Catarina de Médicis, ao casar-se com Henrique II em 1533, introduz o *balletti* na corte francesa. Anos depois, em 1581, também em um casamento real, o *ballet de cour*⁴ é inaugurado e mantém-se popular na corte Francesa por muito tempo, chegando a seu ápice durante os reinados de Luís XIII e Luís XIV: é nesse momento que o *ballet* passou a fazer parte da identidade aristocrata e tornou-se símbolo do absolutismo. Em 1661, Luís XIV funda a *La Réal Académie de Dance* que foi responsável pela criação da codificação do *ballet* que ficou conhecida como *La belle danse*.⁵ Agora padronizado, o *ballet* passou a ser uma dança social e se espalhou por todo o território “europeu” (Santos, 2011).

Com o passar do tempo o *ballet de cour* perdeu um pouco de seu espaço para o *comédie-ballet*⁶ que possuía caráter mais teatral, valendo-se do uso de histórias e sátiras. Posteriormente, a influência do iluminismo passa a afastar o *ballet* da sua origem cortesã, assim, inaugura-se um novo propósito, o de mostrar mais sobre pessoas e acontecimentos reais, assim surge o *ballet d’action*⁷. Durante o período Napoleônico, o *ballet* adquire maior disciplina tornando-se mais hierárquico e meritocrático.

O *ballet* romântico, estilo ao qual pertencem *La Révolte Au Sérail* e *Raymonda*, surge em 1832, com a estreia do *ballet La Sylphide*. Através da influência da literatura da época, o Romantismo colocou nos palcos da Europa criaturas mágicas, o protagonismo quase que absoluto da mulher, a natureza e, quase sempre, um elemento trágico (Souza, 2015, p. 28).

Inseridos no universo do *ballet* Romântico, tanto Filippo Taglioni quanto Marius Petipa eram grandes nomes. Filippo era filho e também o patriarca de uma família de bailarinos, sendo sua filha, Marie Taglioni, a primeira estrela do período romântico. De

² A Itália ainda não havia passado por sua unificação nessa época, porém estamos usando o termo “Italianos” para ficar mais fácil de entender que esse tipo de dança estava presente em diferentes regiões da atual Itália.

³ Alguns desses passos ainda fazem parte do *ballet* clássico e possuem a mesma nomenclatura até hoje.

⁴ *Ballet* de corte, em tradução literal.

⁵ A bela dança, em tradução literal.

⁶ *Ballet* de comédia, se traduzido literalmente, possuía influência da *commedia dell’arte* (Santos, 2011)

⁷ *Ballet* de ação, aquele que possuía histórias contadas em sequência, também conhecido como *ballet* pantomima ou *ballet* de repertório.

caráter saudosista em relação às tradições da dança do Antigo Regime, Filippo tentou levar a filha para o mesmo caminho, porém, devido à dificuldade de Marie na *belle danse*, Filippo decidiu unir o *ballet* aristocrático com novos movimentos, usando inclusive novos equipamentos, como a sapatilha de ponta. Dessa forma, pai e filha acabam por definir os moldes do *Ballet Romântico* (Santos, 2011). Já Marius Petipa foi um bailarino e coreógrafo francês que desenvolveu grande parte de sua carreira no Império Russo. A partir do governo de Pedro I, houve uma tentativa de “ocidentalizar” a Rússia, e um dos elementos “ocidentalizadores” era o *ballet*. Após a invasão de Napoleão à Rússia, o *ballet* francês não foi mais tão bem recebido. Com o declínio do *ballet* romântico na França, diversos artistas italianos e franceses, como Petipa, foram para a Rússia. Lá, Petipa trabalhou arduamente para reconstruir a visão que os russos tinham do *ballet* eliminando a ideia de uma “ocidentalização” russa por meio da dança e promovendo uma “russificação” do *ballet* (Santos, 2011). As tentativas de reaproximar a Rússia e o *ballet* foram bem-sucedidas, Petipa usava uma mescla de elementos de danças folclóricas russas e do Romantismo criando uma fórmula que geralmente continha sonhos ou alucinações, o uso de danças tradicionais russas, espanholas e árabes (Souza, 2015).

Após esse breve histórico sobre a evolução do *ballet*, de seu surgimento até o século XIX, e um pequeno percurso acerca da carreira dos coreógrafos responsáveis pelos *ballets* que iremos analisar nesse texto, introduziremos as duas obras que aqui serão analisadas.

La Révolte Au Sérail é um *ballet* em 3 atos coreografado por Filippo Taglioni, com música de Théodore Labarre, figurinos por Paul Lormier e Edmond Duponchel, tem como personagens principais:⁸ Maomé o rei de Granada, interpretado por Montjoie, Ismael o comandante do exército, interpretado por Mazillier, Zulma noiva de Ismael, interpretada por Marie Taglioni, Myssauf o chefe dos eunucos, interpretado por Simon, Mina que é descrita apenas como “uma negra”, interpretada por Elie, O Espírito do Sexo Feminino, interpretado por Legallois, e um escravo negro interpretado por Guériot. Todos os bailarinos anteriormente mencionados foram responsáveis por dar vida a seus respectivos personagens durante a primeira encenação do *ballet*. O *ballet* estreou 4 de dezembro de 1833 no Théâtre de l’*Academie Royale de Musique de Paris* e contava com a popular bailarina Marie Taglioni, que além de filha de Filippo Taglioni, foi a primeira bailarina a usar sapatilhas de ponta. Essa

⁸ Além desses personagens há também as esposas do rei, o séquito real, o séquito de Ismael, pajens, escravos, amazonas e servos do Espírito feminino (Beaumont, 1953).

invenção do pai de Marie tinha como objetivo criar a ilusão de que a bailarina estava flutuando (Beaumont, 1953, p. 94).

Raymonda é um *ballet* em 3 atos e 4 cenas, coreografado por Marius Petipa, coreógrafo de famosos *ballets* como *O Lago dos Cisnes*⁹ (1895) e *O Quebra Nozes* (1892), com música de Alexander Glazunov, cenários de Allegri, Ivanov e Lambini, teve sua estréia no Teatro *Mariinsky* localizado na Rússia no dia 7 de janeiro de 1898. Os principais personagens¹⁰ e os bailarinos da primeira encenação eram: *Raymonda* interpretada pela bailarina Pierina Legnani, a Condessa de Sibila, tia de *Raymonda*, interpretada por Giuseppina Cecchetti, Jean de Brienne noivo de *Raymonda*, interpretado por Sergei Legat, Abderrakhman um cavaleiro sarraceno, que era originalmente interpretado por Pavel Gerdt (Beaumont, 1953).

Apesar da diferença de 65 anos que separam a estreia de cada um dos espetáculos, podemos notar algumas semelhanças, sendo estas: a representação do medievo através da temática das cruzadas e a forma como os personagens árabes e mulçumanos são apresentados. É por conta desses aspectos que recortamos os dois *ballets* para a análise comparada. As aproximações presentes entre os dois *ballets* são o tema principal de estudo deste trabalho, que tenta compreender o reforço de estereótipos negativos contra árabes e mulçumanos presente nas duas obras. Para tanto, iremos utilizar do conceito de orientalismo proposto por Edward Said (1998), o qual defende que o oriente é o espelho invertido do ocidente, vinculando aos orientais um conjunto de atributos contrários às virtudes ocidentais, especialmente europeias. Para Said,

O orientalismo, portanto, não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática que houve por muitas gerações um considerável investimento material. O investimento continuado fez do orientalismo, como sistema de conhecimento sobre o oriente uma tela- aceitável para filtrar o Oriente para a consciência ocidental, assim como esse mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou realmente produtivas - as declarações que proliferam a partir do Oriente para a cultura geral (Said, 1996, p. 18).

Essa definição difere, contudo, do sentido aplicado nos séculos XVIII e XIX, que se referia ao orientalismo como o trabalho do orientalista, ou seja, um erudito que estudava sobre língua e literatura oriental e que no mundo das artes servia para caracterizar o estilo artístico

⁹ Petipa foi o coreógrafo de uma segunda versão de *O Lago dos Cisnes*, já que a primeira não foi muito bem-sucedida, a versão de Marius Petipa foi feita para homenagear o compositor Piotr Tchaikovski.

¹⁰ Além desses Beaumont (1953) ainda cita também trovadores e o Rei André II da Hungria.

que visava a representação do oriente (Macfie, 2002 *apud* Silva, 2016, p. 283). Para Said, e eis a parte do estudo que nos interessa, o orientalismo se vincula aos preconceitos, generalizações e características criadas sobre o oriente a partir do olhar ocidental e que ainda são reproduzidos na grande mídia e na arte.

Zulma, protagonista do ballet *La Révolte Au Sérail*, vive na Espanha durante a ocupação moura, é noiva de Ismael, que estava lutando contra os cristãos castelhanos. Zulma é sequestrada por Mahomet, rei de Granada, passa a fazer parte de seu harém, no qual se torna a escrava favorita do rei. Durante uma festa promovida pelo rei em homenagem a Ismael, ele percebe que sua noiva é uma das escravizadas. O rei havia concedido um desejo a Ismael por seu bom desempenho nas Cruzadas, e ele usa esse desejo para pedir que as mulheres do harém sejam libertadas e elas assim o são. Todavia, Zulma, por ser a favorita do rei, não é liberta e recebe uma proposta de casamento por parte do mesmo. Em solidariedade à Zulma, as outras mulheres do harém recusam a liberdade. Mais tarde, graças a um encantamento promovido pelo Espírito do Sexo Feminino, as flores do harém viram armas e as mulheres passam a formar um exército para lutarem por sua liberdade (Marquié, 2012, p. 3).

Nos últimos momentos do conflito, o rei Mahomet finge tentar negociar com Zulma, porém ao ouvir a própria dizer que não irá se casar com ele e sim com Ismael, o rei monta uma armadilha contra Zulma e seu exército. Nesse momento, o Espírito do Sexo Femino surge na forma de um gênio, e ordena que o rei permita o casamento de Zulma e Ismael, liberte as mulheres e nunca mais as oprima novamente (Beaumont, 1953).

Raymonda, protagonista do ballet de mesmo nome, vive na Provença e é noiva do cavaleiro Jean de Brienne. Às vésperas de seu aniversário, ela recebe uma carta avisando que seu noivo voltará da guerra no dia seguinte, quase no mesmo instante tia e sobrinha são surpreendidas com a visita de um estrangeiro, o cavaleiro sarraceno Abderrakhman. Ao ver Raymonda, ele oferece muitas riquezas em troca do amor da donzela, sendo, contudo, rejeitado (Beaumont, 1953, p. 498).

Mais tarde, Raymonda adormece, sendo guiada pela Dama Branca, estátua guardiã das tradições de sua família, e em seu sonho, o guerreiro mulçumano Abderrakhman a rapta. Posteriormente, durante sua festa de aniversário, o pesadelo torna-se realidade, porém Jean duela com o mulçumano, que é enfeitiçado pela Dama Branca e perde suas forças sendo derrotado por Jean que acaba salvando Raymonda e casando-se com ela (Fullington, 2022, p. 215).

As semelhanças nas narrativas são visíveis e em alguns pontos apresentam realidades paralelas, já que, ambas protagonistas são noivas de cavaleiros que foram lutar nas Cruzadas, porém o noivo de Raymonda é cristão e o de Zulma, mulçumano, o que conduz as narrativas para os distintos finais. Nos dois roteiros, há um vilão mulçumano que rapta a heroína, propõe casamento a ela e, quando rejeitado, assume uma postura violenta e opressora. Em ambos os *ballets* existe também um fator místico caracterizado pela ação do Espírito do Sexo Feminino, em *La Révolte Au Sérail*, e pela Dama Branca, em *Raymonda*. Essas semelhanças não são apenas meras coincidências e sim características artísticas da época, tanto *Raymonda* quanto *La Révolte Au Sérail* possuem elementos comuns dos *ballets* criados a partir de meados do século XIX como: a mescla de danças exóticas, nacionais e históricas (Fullington, 2022, p. 3). Além dessas características, Santos (2011) apresenta outras características dos *ballets* românticos:

Os românticos franceses inventaram o *ballet* como o conhecemos, fugiram da interpretação da história exata (como no teatro) e mudaram a arte que tratava de homens, poder e etiqueta aristocrática; de deuses clássicos e ações heróicas; ou de aventuras e estranhos eventos nas vilas. No lugar, era agora uma arte de mulheres devotadas a representar o interior enevoado de mundos de sonhos e imaginação, e também o imaginário do Oriente (Santos, 2011, p. 17).

Tanto Santos (2011) quanto Fullington (2022) mencionam o exótico e o oriente durante o período romântico do *ballet*, essas particularidades não ficam restritas apenas à dança e podem ser visualizadas em diversas produções europeias, como nas artes visuais e na literatura (Silva, 2013 *apud* Silva, 2016, p. 288).

Durante nossa pesquisa, percebemos que características orientalistas, tanto em *La Révolte Au Sérail* quanto em *Raymonda*, são atreladas a um forte marcador de gênero, sendo os homens antagonistas maus, cruéis e bárbaros. No caso de Abderrakhman, essas características ganham ainda mais destaque, já que contrastam com a cortesia e bondade do cristão Jean (Fullington, 2022, p. 217). Já as mulheres, no caso Zulma e suas companheiras, comportam-se de maneira transgressora, pegando em armas e lutando por sua liberdade, comportamento esse que se torna “aceitável”, pois se trata de uma personagem “exótica” (Buehrle, 2018, p. 12). A forma com que Zulma e suas companheiras precisam lutar contra seu raptor opõem-se à realidade de Raymonda, que também é raptada, porém, é incapaz de escapar sozinha e por isso precisa ser salva por seu noivo cristão. Zulma também tem um noivo que é cavaleiro e também lutou nas cruzadas, assim como o noivo de Raymonda,

entretanto, Ismael e Zulma são mulçumanos, característica que faz com que o noivo não tenha condições de salvar sua amada e ela tenha que lutar por si e pelas outras mulheres.

Os atributos orientalistas generalizantes em *Raymonda*, também podem ser percebidos na criação dos personagens, já que, grande parte dos personagens são inspirados em figuras históricas como Jean de Brienne, que é inspirado em John de Brienne (1170–1237) que foi rei de Jerusalém e imperador do Império Latino de Constantinopla, e também atuou na Quinta Cruzada, que teve o primeiro contingente liderado por Andrew II (1175–1235), rei da Hungria e que também inspirou um personagem do mesmo ballet. Contudo, Abderrakhman¹¹ não é inspirado em nenhuma figura histórica, ele é descrito apenas como um compilado oriental bárbaro e generalizante (Fullington, 2022, p. 221).

Os figurinos também reforçam esses estereótipos orientalistas. Em *La Révolte Au Sérail*, vemos uma mistura de adereços “orientais” com muitos acessórios dourados, turbantes, e uso abundante de cores, com destaque para as cores vermelha, amarela e verde, como podemos observar logo abaixo no croqui do figurino do personagem Ismael:

Figura 1 - Croqui do figurino do personagem Ismael de *La Révolte Au Sérail*



Fonte: The New York Public Library.¹²

No *ballet*, de forma mais ampla, esses orientalismos são perceptíveis de diferentes formas: velada e explícita. A forma velada apresenta-se em detalhes que às vezes passam despercebidos para aqueles que não possuem um conhecimento mais específico sobre o tema,

¹¹ Apesar de possuir o mesmo nome que Abderrakhman I, emir de Córdoba, não há indícios que o personagem tenha sido criado inspirado em uma figura histórica.

¹² Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/4c543130-beb0-0132-cf9f-58d385a7bbd0>

como na criação de danças e músicas tidas como “orientais”, as quais não possuem nenhuma referência em manifestações artísticas tradicionais do oriente, mas que se mostram como criações ocidentais de um oriente imaginado. Alguns exemplos disso podem ser encontrados em outras duas obras de Marius Petipa, os *ballets La Bayadere* (1877) e *O Quebra Nozes* (1892). O primeiro narra a vida de uma dançarina de um templo indiano de forma muito distorcida, desvinculando-se de uma realidade bem como das tradições locais e religiosas. O segundo apresenta um conto de natal, no qual em determinado momento surgem visitantes estrangeiros entre eles árabes e chineses: a coreografia pensada para o primeiro grupo representaria o café e para o outro o chá. Entretanto, essas coreografias não possuem nenhuma ligação com danças tradicionais árabes ou chineses, além dos figurinos serem extremamente diferentes das roupas tradicionalmente usadas por esses grupos (Beaumont, 1953). Já a outra, a forma mais explícita, é quase caricata e atribui aos árabes e mulçumanos habilidades para o comércio, grande quantidade de riquezas, mulheres e escravizados, sendo essa forma mais explícita a que encontramos tanto em *Raymonda* quanto em *La Révolte Au Sérail*.

Em relação aos escravizados, quando retratados, são sempre negros, mesmo quando o ballet é ambientado na Antiguidade ou no Medievo, época na qual não havia uma escravidão ligada apenas à cor da pele. Isso deve-se, em grande parte, ao imaginário do século XIX, período no qual a escravidão ainda era uma instituição presente em muitos países como o Brasil e financiada direta ou indiretamente por países europeus.

As imagens, assim como qualquer expressão artística, não formam o imaginário, e sim o contrário. O cinema, a música, o esporte, nascem de um imaginário que se expressa na sociedade através desses suportes, que são, por suas vezes, coletivos. As indústrias culturais, como o cinema, por exemplo, não são capazes de criar, propriamente, um novo imaginário. Elas fomentam um imaginário já existente. “As tecnologias do imaginário bebem as fontes imaginárias para alimentar imaginários” (Maffesoli, 2001 *apud* Aquino; Schwartz, 2011, p.7).

O imaginário, como afirmado por Maffesoli, está presente nas sociedades e influencia as artes. Na imagem abaixo vemos o croqui do figurino de Mina uma personagem negra do *ballet La Révolte Au Sérail*, descrita por Beaumont (1953, p. 95) como a “negra de Zulma”. Como não temos registros fotográficos da primeira montagem desse ballet, não sabemos se a bailarina que interpretava a personagem fez uso de *blackface*¹³ ou não. Contudo, é sabido que

¹³ Prática racista que consiste em pintar a pele para “parecer negro” geralmente essa prática tem o intuito de ridicularizar e promover estereótipos racistas contra pessoas negras, o *blackface* surgiu nos Estados Unidos durante o século XIX, assim como os ballets aqui analisados.

o uso de maquiagem em tons mais escuros que a pele dos artistas, para aparentar que são pessoas negras foi amplamente usado no *ballet* clássico. Atualmente, apesar da inclusão de bailarinos negros nas grandes companhias de dança do mundo inteiro, a prática do *blackface* ainda pode ser observada¹⁴.

Figura 2 - Croqui do figurino da personagem Mina do *ballet La Révolte Au Sérail*



Fonte: The New York Public Library.¹⁵

No *ballet* clássico, as discussões sobre a performance de estereótipos racistas ganharam mais ênfase a partir de 2015, quando a bailarina Misty Copeland foi promovida a primeira bailarina do *American Ballet Theatre*, tornando-se a primeira mulher negra a alcançar esse cargo (Gendron, 2020 p. 1). Quase 10 anos após esse ganho de notoriedade, podemos encontrar diversos trabalhos que abraçaram a causa e lutam por um *ballet* que não propague preconceitos, são pesquisadores, bailarinos e coreógrafos que se propõem a recriar do zero ou adaptar coreografias, figurinos, maquiagens, roteiros, etc, visando quebrar um ciclo duradouro de *ballets* de cunho orientalista e racista. O primeiro trabalho que queremos destacar é o da *Final Bow for Yellowface*, uma fundação criada em 2017 por Phil Chan e Georgina Pazcoguin, dois bailarinos de origem asiática, que trabalha para eliminar estereótipos desatualizados e ofensivos em relação a asiáticos. Segundo o site da

¹⁴ Em 2019 Misty Copeland, bailarina principal do American Ballet Theatre, denunciou o uso de *blackface* por cias de dança europeias. Notícia disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/12/23/arts/dance/blackface-ballet-bolshoi-misty-copeland.html>

¹⁵ Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/5a5a5600-8c35-0131-13ba-58d385a7b928>

organização,¹⁶ diversas companhias de dança já se comprometeram a excluir, adaptar ou recriar obras e/ou personagens de cunho orientalista.

A adaptação de obras orientalistas visando acabar com os estereótipos é uma prática que vem sendo recorrentemente adotada, como por exemplo, em 2012, quando o *Royal Danish Ballet* apresentou uma versão de *La Bayadere*¹⁷ ambientada na Índia durante o período colonial britânico, adaptando os figurinos e a história, removendo equívocos culturais e religiosos que a versão original apresentava. Inspirando-se também em *La Bayadere*, Shobana Jeyasingh criou *Bayadère – The Ninth Life*,¹⁸ que visa contar as “verdadeiras” histórias dos bailarinos dos templos indianos (Carman, 2020).

Apesar de não encontrarmos nenhuma adaptação ou recriação de *Raymonda* ou *La Révolte Au Sérail*, acreditamos que é de suma importância darmos visibilidade a esses trabalhos que buscam a criação de uma cultura antiorientalista e antirracista no *ballet* clássico. Essa nova cultura no *ballet* clássico só irá ser construída a partir do constante debate sobre esse tema, debate esse que não deve ficar restrito à academia ou às salas de ensaio das companhias de dança, mas sim deve ser levado até o grande público para que este possa participar do processo crítico do *ballet*.

Finalizando nossa discussão sobre imaginário, notamos que apesar do grande sucesso de público, o *ballet La Révolte Au Sérail* foi bastante criticado pela forma com que as personagens femininas agiam. De acordo com Beaumont (1953),

O extraordinário sucesso do bailado causa certa apreensão muito viva entre os correspondentes de jornais femininos da Inglaterra, que receram a apresentação de *La Révolte Au Sérail* em Londres. “Trata-se de uma situação tola e absurda”, observa o correspondente de *O Mundo da Moda*. “Há qualquer coisa de pouco delicado e impróprio no espetáculo de mulheres marchando no palco a imitar soldados, e sinceramente esperamos que essas coisas se confiem ao teatro francês” (Beaumont, 1953, p. 100).

Conforme observado por Beaumont, a atitude de Zulma e suas companheiras de pegar em armas e lutar parece ter chocado a sociedade da época, já que no século XIX a visão de que a mulher era naturalmente delicada era muito presente e alimentada na sociedade. Entretanto, ainda segundo o relato de Beaumont, o repúdio ao *La Révolte Au Sérail* só

¹⁶ Fonte: <https://www.yellowface.org/aboutus>

¹⁷ Ballet criado por Marius Petipa que conta sobre a vida, o amor, a morte e a vida após a morte de uma bailarina de um templo indiano.

¹⁸ No site oficial da coreógrafa é possível assistir a um mini documentário sobre a produção: <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/works/bayadere-the-ninth-life-2015/>

aconteceu na Inglaterra, já que na França ele foi um sucesso de público sendo reapresentado várias outras vezes, o que nos leva a pensar que, apesar de contemporâneas, essas sociedades recepcionaram esse *ballet* de formas diferentes de acordo com os respectivos imaginários.

Ao longo do presente trabalho pudemos observar que o *ballet* clássico é uma arte que vem sendo construída há muito tempo, possuindo raízes no medievo, passando pelo Renascimento, Antigo Regime, Revoluções, até os dias atuais. O *ballet* é também fruto do intercâmbio entre povos que assimilaram algo de sua cultura, seja na própria dança, nas histórias, figurinos etc, e, por isso, podemos perceber que os figurinos, músicas e temáticas foram adquirindo novas características de acordo com as sociedades e regiões em que estavam inseridos.

Os dois *ballets* que nos propomos a analisar, *Raymonda* e *La Révolte Au Sérail*, ainda que inseridos em diferentes contextos, apresentam algumas semelhanças que são oriundas do período artístico, o Romantismo, e também do imaginário europeu sobre o oriente. Sendo assim, entendemos que *Raymonda* e *La Révolte Au Sérail* expressam mais os valores de sua época, o século XIX, do que a época que retratam, o medievo. Os personagens, carregados de puritanismo cristão ou vilanismo islâmico, as Cruzadas, evento que é pano de fundo principal dos dois espetáculos, evidenciam muito bem as mentalidades do século XIX sobre a Idade Média. A guerra é apresentada como um elemento presente e constante, já que a luta corporal é representada como a única forma de resolver os problemas, caracterizando árabes e muçumanos como a causa central de toda violência e percebendo toda a forma de escravidão, independente da época e da sociedade que a praticava, como aquela motivada pela supremacia racial que é típica do colonialismo europeu.

O *ballet* romântico, estilo ao qual os dois *ballets* analisados neste artigo pertencem, foi e ainda é muito influente para bailarinos e coreógrafos. Suas histórias são consideradas quase que atemporais e isso pode ser caracterizado como um problema atualmente, visto que, os costumes, ideais e imaginários do século XIX diferem muito dos do século XXI. Durante nossa análise nós interpretamos esses *ballets* com o olhar de pessoas viventes no século XXI e, por isso, conseguimos perceber os orientalismos, racismos e outros preconceitos que habitam nessas obras.

Ao concluirmos nossa reflexão, uma questão surgiu: se as pessoas do século XIX não conseguiam perceber esses preconceitos presentes nos *ballets* e nós atualmente conseguimos, por que continuamos permitindo que essas obras carregadas de preconceitos sejam

apresentadas nos palcos do mundo todo? Para essa pergunta não temos uma resposta exata, porém acreditamos que a falta de reflexão sobre o tema seja a principal razão sobre essa continuidade preconceituosa, visto que o *ballet* clássico é carregado de noções de tradição e muitas vezes não há uma reflexão crítica sobre essas naturalizações. Se essa for realmente a principal causa, ficamos felizes em constatar que essa realidade aos poucos vem transformando-se graças a pesquisadores, bailarinos e coreógrafos que se mobilizam dentro da academia, em cima dos palcos e nas redes sociais, para mudar essas narrativas e quebrar esse ciclo de reprodução de preconceitos.

Fontes

MALEUVRE, Louis. **Costume de Mazilier, rôle d'Ismail, dans La révolte au sérail**. 1834. Gravura impressa sobre papel. 15,8 x 10,5 cm. New York Public Library, Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/4c543130-beb0-0132-cf9f-58d385a7bbd0> Acesso em 27 nov. 2023.

MALEUVRE, Louis. **Costume de Mme. Elie, rôle d'une négresse, dans La révolte au Sérail**. 1834. Gravura impressa sobre papel. ,15,8 x 10,5 cm. New York Public Library, Nova York, Estados Unidos. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/5a5a5600-8c35-0131-13ba-58d385a7b928> Acesso em: 27 nov. 2023.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Stela Gonçalves; SCHWARTZ, Rosana Maria. A influência do ballet de repertório do século XIX no imaginário feminino. **JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA**, v. 7, 2011. Disponível em: <https://silo.tips/download/a-influencia-do-ballet-de-repertorio-do-seculo-xix-no-imaginario-feminino> Acesso em 27 nov. 2023.

BEAUMONT, C.W. **O Livro do Ballet**. Porto Alegre: Editora Globo, 1953.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÜHRLE, I. J. Brigands in Pointe Shoes and Selfless Spirits: salvage and salvation in nineteenth-century ballets. **Comparative Critical Studies**, [S.I.], v. 14, n. 2-3, p. 169-186. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3366/ccs.2017.0234> Acesso em 16 out. 2023.

CARMAN, Joseph. A "La Bayadère" for the 21st Century:: how companies are confronting the ballet's orientalist. **Pointe Magazine**, [S.I.], v. 2, n. 1, p. 1-2, 31 ago. 2020. Disponível em: <https://pointemagazine.com/la-bayadere-orientalist-stereotypes/#>. Acesso em: 01 dez. 2023.

CHAN, Phil; PAZCOGUIN, Georgina. **Final Bow for Yellowface**. Disponível em: <https://www.yellowface.org/aboutus>. Acesso em: 01 dez. 2023.

FULLINGTON, D.F. **A source study of two ballets and a divertissement by Marius Petipa**. 2022. 434 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade de Washington, 2022. Disponível em:

https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/49092/Fullington_washington_0250E_24377.pdf?sequence=1. Acesso em: 16 out. 2023.

GENDRON, Pamela. **De-Orientalizing Classical Ballet in the Twenty-First Century**. 2020. 57 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte Contemporânea, Sotheby'S Institute Of Art, [S.I], 2020. Disponível em: https://digitalcommons.sia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1071&context=stu_theses. Acesso em: 01 dez. 2023.

JEYASINGH, Shobana. **Bayadère The Ninth Life**. 2015. Disponível em: <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/works/bayadere-the-ninth-life-2015/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

MARQUIÉ H, Des barricades de 1830 à la Révolte des femmes, in HAFFEMAYER, S.; MARPEAU, B.; VERLAINE, J. **Le Spectacle de l'histoire**, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 129-142.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTOS, Marcela Mendes. **O ballet no século XIX: declínio e ascensão na Europa das revoluções e dos impérios**. 2011. 50 f., il. Monografia (Bacharelado/Licenciatura em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/2773>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SILVA, L. L. S. da. O embate entre Edward Said e Bernard Lewis no contexto da ressignificação do Orientalismo. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, [S.I] v. 1 n. 40. p. 281 - 306. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41786/23779> Acesso em 16 out. 2023.

SOUZA, Stela Duarte de. **MARIUS PETIPA: Influências remanescentes do ballet clássico de repertório na atualidade**. 2015. 43 f. Monografia (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/183428>. Acesso em: 27 nov. 2023