

**O ORIGINAL BALLET RUSSE NO RIO DE JANEIRO:
MEMÓRIAS EM MOVIMENTO¹**

Beatriz Cerbino
UFF
biacerbino@hotmail.com

Ana Luíza Cerbino
Universidade Estácio de Sá
alcerbino@gmail.com

Após o fim dos Ballets Russes de Diaghilev, em 1929, uma importante questão surgiu: quem continuaria o trabalho iniciado, em 1909, pelo russo Serge Diaghilev (1872-1929) com sua companhia? Os empresários Wassily de Basil (1888-1951), mais conhecido como Coronel de Basil, e René Blum (1878-1942) tomaram para si esta tarefa ao fundarem, em 1932, os Ballets Russes de Monte Carlo.

Parceria que foi rompida quatro anos depois em função não só de divergências em relação aos rumos artísticos assumidos pelo grupo, mas também, e principalmente, pelo fato do Coronel de Basil ter agregado seu nome ao da companhia na temporada de 1936. Nesse mesmo ano, Blum fundou os Ballets de Monte Carlo que, durante toda a década de 1940, rivalizou em popularidade com o grupo dirigido por seu ex-sócio.

Ainda em 1936, De Basil perdeu o direito de fazer qualquer referência Monte Carlo no nome de sua companhia, que passou a se chamar Ballets Russes do Cel. W. de Basil. Dois anos depois, disputas judiciais o afastaram da direção grupo, levando a uma nova mudança, agora para Convent Garden Russian Ballet. Em 1939, já de volta ao comando de seu grupo, esse passou a se chamar Original Ballet Russe, nome que permaneceu até 1952, quando foi oficialmente desfeito (GARCIA-MARQUES, 1990, p. xv-xvii). É interessante perceber que, apesar de todas as mudanças envolvendo o nome da

¹ Este texto vincula-se ao projeto de pesquisa do CNPq “Anatomia de um pensamento: os escritos de dança de Jaques Corseuil”.

companhia, sua identidade manteve-se centrada no balé. Ou seja, não deixou de lado a herança diaghileviana de buscar a modernidade via a tradição.

A Segunda Guerra Mundial modificou o trânsito das duas companhias ao traçar novas rotas e espaços alternativos para suas apresentações e excursões. Enquanto o Ballet Russe de Monte Carlo elegeu, a partir da década de 1940, os Estados Unidos como mercado de trabalho, o caminho trilhado pelo grupo do Coronel De Basil foi viajar por praticamente todo o Ocidente, para se manter em atividade. Estratégia que elegeu as Américas como palco privilegiado para suas turnês até a primeira metade da década de 1940. Neste período, o Original Ballet Russe realizou três grandes temporadas na cidade do Rio de Janeiro, em 1942, 1944 e 1946.² Serão abordados, nesse texto, alguns aspectos dessas apresentações, a partir de depoimentos de bailarinos que participaram e/ou assistiram a companhia do Coronel de Basil, assim como das matérias e críticas publicadas na imprensa local.

A companhia fez sua estréia no Rio de Janeiro, em 1942, período em que os espetáculos de dança sucediam-se com frequência no Theatro Municipal. Entre as companhias que se apresentaram na cidade antes dessa data, duas se destacam: o Ballet Russe de Monte Carlo, com direção artística de Leonid Massine (1896-1979), em 1940, e o American Ballet, dirigido por George Balanchine (1904-1983), no ano seguinte.

Embora não se possa negar que tenham contribuído para disseminar no Rio de Janeiro a idéia de uma companhia de balé aos moldes do paradigma diaghileviano, foi somente a partir de 1942, com o Original Ballet Russe, que este ideal pode ser conferido mais de perto pelos profissionais da cidade. O grupo do Coronel de Basil se apresentou aqui três vezes, ao longo de quatro anos, passando temporadas de cerca de dois meses na cidade, quando convivia com bailarinos locais, críticos e empresários da área. Como era prática nas cidades em que se apresentava por mais tempo, eram contratados profissionais de cada localidade para compor as fileiras da companhia, e aqui não foi diferente. Leda Iuqui (1922) dançou na primeira e na segunda temporada, 1942 e 1944, respectivamente, e Lorna Kay participou da segunda, seguindo depois viagem com o grupo, no qual permaneceu por um ano e meio, para então retornar ao Brasil. Marília Franco (1923),

² Após os espetáculos no Rio, a companhia se apresentou em São Paulo, no Teatro Municipal da capital paulista. Porém, essas temporadas não serão tratadas aqui.

bailarina paulista que, ao se casar com Vaslav Veltchek (1896-1967), transferiu-se para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, também foi contratada em 1944, e continuou na companhia até meados de 1945, quando regressou ao Rio.³ Na terceira passagem do Original Ballet Russe pela cidade, em 1946, voltou como solista.

Além desses artistas, outros bailarinos do Theatro Municipal também participaram das produções da companhia: Arlete Rosada, Carlos Leite (1914-1985), Dirce Garro, Elza Carraro, Tamara Capeller (1930) e Vilma Lemos Cunha que, em 1944, dançaram no corpo de baile em várias coreografias.⁴ Essas estadias permitiram que laços profissionais se estabelecessem, propiciando a criação de um ambiente favorável para a interação entre os artistas que estavam atuando na cidade e os profissionais locais.

Helga Loreida, na época solista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ressalta como essa aproximação foi importante para o amadurecimento do corpo de baile. As aulas de balé que a companhia fazia eram abertas para os bailarinos do Municipal, esses podiam assisti-las, mas não fazê-las. Contudo, o fato de poder ver como essas aulas eram estruturadas e realizadas representava um importante aprendizado, pois era a oportunidade de estar em contato com bailarinos e professores que, de uma maneira ou de outra, mantinham a tradição da técnica russa de balé.⁵

O aparato teórico da história oral apresenta-se como um interessante caminho para o tratamento dessas fontes, pois se refere “à experiência social de pessoas e de grupos. Ela é sempre uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva”. (MEIHY, 2002, p. 13). Estabelecendo assim um diálogo direto com discursos diversos no processo de construção de fatos memoráveis.

A memória está envolta pelos ares do passado, porém, mais do que o ato de lembrar, deve ser entendida como uma construção realizada sempre no presente, para atender questões produzidas no aqui e no agora. Trabalhos da memória que, com suas reminiscências e vestígios, (re)elaboram significados e sentidos. É a partir desta perspectiva que serão tratadas as temporadas do Original Ballet Russe. Ou seja, como

³ *O Globo*, novembro de 1944, p. 9.

⁴ *A cena muda*, 18 de julho de 1944, p. 17-19.

⁵ Depoimento de Helga Loreida, no Rio de Janeiro, em 11 de março de 2010, às autoras.

construções realizadas no tempo, para entender as especificidades de um período e da relação sócio-cultural que as produziu.

As três temporadas

A primeira temporada do Original Ballet Russe ocorreu de 20 de abril a 10 de maio de 1942; a segunda iniciou-se em 5 de maio indo até 1 de junho de 1944; e a terceira e última dividiu-se em duas etapas: de 3 a 14 de junho e de 10 a 23 de agosto de 1946. Fizeram parte do elenco, nessas três ocasiões, importantes nomes da dança internacional como Alexandra Danilova (1903-1997), Alicia Markova (1910-2004), Geneviève Moulin, Irina Baronova (1919-2008), Lubov Tchernicheva (1890-1976), Nana Gollner (1919-1980), Nina Verchinina (1910-1995), Tamara Grigorieva (1918), Tamara Toumanova (1919-1996), Tatiana Riabouchinska (1917-2000), Tatiana Stepanova (1924-2009), Andre Eglevsky (1917-1977), David Lichine (1910-1972), Igor Youskevitch (1913-1997), George Zoritch (1910-1983), Yurek Shabelewski (1910-1983), entre outros profissionais que ajudaram a estabelecer um parâmetro de qualidade que foi seguido nos vários países que se apresentaram.

Em sua estréia no Rio de Janeiro, a companhia foi apresentada pelo crítico e jornalista de dança Jaques Corseuil (1913-2000), na revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1942, como aquela que mantinha a tradição do que então se chamava, de um modo geral, de “balés russos”. Denominação que se referia à qualidade das produções russas, ao englobar desde os grandes espetáculos criados por Marius Petipa (1818-1910), no século XIX, até o grupo de Diaghilev. É fundamental salientar aqui como a idéia de “russo” era tratada como uma qualidade, o que não só legitimava seu uso em qualquer contexto, como também corroborava sua capacidade técnica ao se apropriar de informações diversas para apresentá-las em um espetáculo de balé.

Na primeira estada, a companhia apresentou um amplo programa, composto de dezenove coreografias, divididas entre cinco récitas de assinatura, seis vesperais e oito espetáculos extras, que perfizeram um total de cinquenta performances (CHAVES Jr,

1971, p. 284). Entre as mais frequentes estão *Les sylphides*,⁶ *O lago dos cisnes*,⁷ em uma versão de dois atos, *Baile dos graduados*,⁸ *Bodas de Aurora*, versão de um ato para *A bela adormecida*,⁹ *Paganini*¹⁰, o mais popular da temporada, segundo Jaques Corseuil,¹¹ *Os presságios*,¹² *Choreartium*¹³ e *O espectro da rosa*.¹⁴

Em uma série de matérias publicadas no jornal *O Globo*, Jaques Corseuil apresentou três bailarinas da companhia: Anna Volkova (1917), Geneviève Moulin e Tatiana Leskova (1922).¹⁵ Os textos chamam especial atenção por focarem, principalmente, a juventude dessas profissionais, tema recorrente na escrita sobre balé de Corseuil, e ao qual retornou em várias ocasiões para defender a criação de uma companhia formada por “jovens talentos brasileiros”. A presença do grupo dirigido por De Basil era utilizada por Corseuil para ressaltar não apenas a qualidade da técnica russa de balé, mas também para apontar a necessidade de criação de uma companhia nos mesmos moldes no Brasil.

Uma das personagens da matéria do crítico, Tatiana Leskova, que participou da primeira e segunda temporada do Original Ballet Russe no Rio de Janeiro, lembra do grande sucesso alcançado pela companhia, tanto em termos de crítica quanto de público. Leskova, que se fixou no Brasil a partir de 1944, tornando-se um dos nomes mais

⁶ Balé em um ato, coreografia de Michel Fokine, música de Frederick Chopin. A primeira versão estreou em 23 de fevereiro de 1907, no Teatro Maryinsky, em São Petersburgo, com o nome de *Chopiniana*. Um anos depois, Fokine fez algumas alterações, agregando peças extras de Chopin, versão que estreou em 21 de março de 1908, também no Teatro Maryinsky. A terceira versão, já renomeada como *Les Sylphides* e a mais montada até hoje, estreou, com os Ballets Russes de Diaghilev, no Teatro Chatelet, em Paris, em 2 de junho de 1909. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 459).

⁷ Balé de quatro atos, música de Tchaikovsky, cuja primeira versão estreou em 4 de março de 1877, no Teatro Bolshoi, em Moscou. Em 1894, Lev Ivanov coreografou o segundo ato, para uma homenagem póstuma a Tchaikovsky, apresentada em 1 de março, no Teatro Maryinsky, em São Petersburgo. No ano seguinte, a versão mais famosa foi criada por Ivanov, responsável pelos atos II e IV, e Petipa, que coreografou os atos I e III, estreando em 27 de janeiro de 1895. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 455- 456).

⁸ Balé em um ato, coreografia de David Lichine, música de J. Strauss, arranjos de Antal Dorati, estreou no Teatro Real de Sidnei, em 28 de fevereiro de 1940. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 211).

⁹ Balé com prólogo e três atos, coreografia de Petipa, música de Tchaikovsky, estreou em 15 de janeiro de 1890, no Teatro Maryinsky, em São Petesburgo. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. p.437).

¹⁰ Balé em um ato, coreografia de Michel Fokine, música de Rachmaninov, libreto de Rachmaninov e Fokine, cenários e figurinos de Soudekine, estreou no Convent Garden, em Londres, em 30 de junho de 1939. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 357).

¹¹ *Ilustração Brasileira*, março de 1943, p. 10-11.

¹² Balé em quatro movimentos, coreografia de Massine, música de Tchaikovsky, estreou em 13 de abril de 1933 em Monte Carlo. Este foi o primeiro dos balés sinfônicos criados por Massine. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p.378).

¹³ Balé em quatro movimentos, coreografia de Massine, música de Brahms, estreou em 24 de outubro de 1933 no Teatro Alhambra, em Londres. Este foi o segundo balé sinfônico de Massine. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 104).

¹⁴ Balé em um ato, coreografia de Fokine, música de Weber, estreou em 19 de abril em 1911, no Teatro de Monte Carlo, em Monte Carlo. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 446).

¹⁵ *O Globo*, 15 de maio de 1942, p. 8; e 4 de setembro de 1942, p. 7.

importantes na história do balé brasileiro, destaca ainda que os bailarinos do grupo foram muito bem recebidos pela sociedade carioca. Os convites para acontecimentos sociais, como festas, passeios, jantares, eram frequentes: “nós fomos recebidos como ‘celebridades’”.¹⁶

Sua fala interessa por outra perspectiva em relação ao impacto que esses profissionais causaram no cenário da dança naquele momento, isto é, não só pelo sucesso alcançado no palco, durante os espetáculos, como também no dia-a-dia de quem freqüentava esse grupo. Coloca, portanto, em evidência a rede de sociabilidade então construída, e da qual Jaques Corseuil fez parte.

Já na temporada de 1944, nas matérias sobre o retorno da companhia à cidade, além de ressaltar a importância dessa presença para movimentar a cena cultural carioca, ao atuar como “difusor do incentivo à dança”, Corseuil também chamou atenção para um aspecto: a renovação do elenco. Após dois anos em excursão pela América do Sul, alguns bailarinos optavam por permanecer nas cidades em que se apresentavam, como Dimitri Rostoff, que decidiu ficar em Lima, no Peru, e lá abrir uma escola de balé; ou regressar ao seu país de origem, como foi o caso de H. Algenaroff (1903-1967), que voltou para a Inglaterra, e Nana Gollner, para os Estados Unidos. Ressaltava, porém, que esse processo era fundamental para que novos talentos pudessem surgir e assim ganhar experiência de palco, fator essencial para o amadurecimento de todo artista.¹⁷

O grupo retornou basicamente com o mesmo repertório, ao qual foram acrescentados *Icaro*¹⁸, *Ilha dos ceibos*, *L'après-midi d'un faune*,¹⁹ *Luta eterna*,²⁰ *Mulheres de bom humor*²¹ e *Sinfonia fantástica*,²² enquanto *O espectro da rosa* foi suprimido. Foram realizados dezoito espetáculos, com oito récitas de assinaturas, sete vesperais, duas extras e uma participação no 165º Sarau da Cultura Artística, em um total de

¹⁶ Depoimento de Tatiana Leskova, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2010, às autoras.

¹⁷ *A Cena Muda*, 18 de abril de 1944, p. 8-9.

¹⁸ Balé em um ato, coreografia de Serge Lifar, música de Lifar com instrumentação de G. Szyfer, estreou na Ópera de Paris, em 9 de julho de 1935. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 244).

¹⁹ Balé em um ato, coreografia de Nijinsky, música de Debussy, estreou em 19 de maio de 1912, no Teatro Châtelet, em Paris. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 20).

²⁰ Balé em dois atos, coreografia de Schwezoff, música de Schumann, estreou em Sidney, na Austrália, em 1940. (KOEGLER, 1991, p. 371).

²¹ Balé em um ato, coreografia e libreto de Léonid Massine, música de Domenico Scarlatti, com arranjos de Vincenzo Tommasini, estreou em 12 de abril de 1917, no Teatro Costanzi, em Roma. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 208).

²² Balé em um ato, coreografia de Massine, música Berlioz, estreou em 24 de julho de 1936, no Convent Gardem, em Londres. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 461).

cinquenta e quatro performances (CHAVES Jr, 1971, p. 286). Nessa temporada, assim como em 1946, foi possível assistir aos três balés sinfônicos de Léonid Massine, que, juntos com *Baile dos graduados*, *Danúbio azul*²³, *O lago dos cisnes*, *Les sylphides*, *Paganini* e *Schéhérazade* estiveram entre os mais apresentados.

Percebe-se nos programas mostrados nas temporadas do Rio de Janeiro que esses eram formados por coreografias basicamente tradicionais, de maior apelo junto ao público. Na montagem de diferentes combinações de suas obras para cada uma das récitas é possível identificar dois objetivos: a preocupação em apresentar um panorama bastante abrangente de seu repertório, assim como se adaptar ao gosto das platéias. Na verdade, uma prática comum das grandes companhias de dança que excursionavam por variados países e cidades.

Na segunda passagem do Original Ballet Russe, em 1944, Corseuil voltou a insistir na necessidade de uma política de apoio ao balé nacional e de se investir na formação e na qualidade dos bailarinos, assim como das produções feitas pelo Theatro Municipal. Na revista *A cena muda*, de 18 de abril, ressaltou como a manutenção de um bom repertório e das oportunidades que novos bailarinos e coreógrafos tinham com De Basil eram fundamentais para o êxito do grupo, e logo no mês seguinte, na revista *Vida*, destacou ser esse o tipo de orientação que a companhia oficial da cidade mais precisava naquele momento.

Em relação ao desenvolvimento do balé no Brasil, foi enfático ao afirmar que “quanto mais se reconhece o que há de bom num Ballet estrangeiro, mais vontade se tem de possuir um Ballet nacional segundo esse alto padrão”.²⁴ E o modelo a ser seguido, naquele momento, era o Original Ballet Russe, presente na cidade e por meio do qual se poderia ter contato com o que havia de melhor, tanto em termos coreográficos quanto em técnica de dança.

Em relação à essa segunda temporada, tanto Tatiana Leskova quanto Helga Loreida, reforçam o discurso de Corseuil. A companhia era percebida, de fato, como um modelo a ser seguido por seu repertório, por sua qualidade artística e apuro técnico.

²³ Coreografia de Serge Lifar, música de J. Strauss, arranjos de Eugene Fuerst, estreou em Sidnei, em 9 de fevereiro de 1940. Na verdade, uma remontagem polêmica de *Le beau Danube*, de Léonid Massine, feita a revelia do autor por Lifar que rearrumou as cenas e deu um novo nome à coreografia. (CRAINE; MACKRELL, 2002. p. 56).

²⁴ *Vida*, maio de 1944, p. 48-49.

No balanço geral que fez da temporada de 1944 do grupo do Coronel de Basil, Jaques Corseuil ressaltou o perfil conservador do repertório, o que considerou um ganho para a platéia e não um ponto negativo. Ao apresentar um conjunto de coreografias que englobava os balés de repertório de Marius Petipa até as inovações de Léonid Massine, passando pela releitura dos clássicos feita por Michel Fokine (1880-1942), apontou que o carioca teve a chance única de assistir ao vivo um verdadeiro “documentário sobre as origens do balé”, o que, em sua análise, só poderia aumentar o interesse e a compreensão do público pela dança. Respondia assim as críticas feitas à companhia, que havia sido comparada a um “museu”, o que em sua opinião não deveria ser entendido como uma acusação, mas sim como um elogio, já que se tratava da preservação de uma tradição que estava em jogo, fundamental para a continuidade do balé.²⁵

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

Em sua última passagem pelo Rio de Janeiro, em 1946, o Original Ballet Russe realizou a temporada oficial de bailados do Theatro Municipal, o que já havia ocorrido em 1944. Apresentada em duas partes, a primeira no início de julho e a segunda em final de agosto, o grupo voltou a mostrar as coreografias que o consagraram anteriormente, realizando um total de quarenta e seis performances divididas em dezesseis espetáculos, compostos de oito récitas de assinatura, quatro vesperais e quatro extras (CHAVES Jr., 1971, p. 288).

A novidade ficou por conta da inclusão de quatro obras ainda desconhecidas do público carioca: *Cain e Abel*²⁶, *Pássaro de fogo*²⁷, *Valse triste*²⁸ e *Yara*.²⁹ Essa última

²⁵ *Ilustração Brasileira*, julho de 1944, p. 40.

²⁶ Balé em um ato, coreografia e libreto de David Lichine, música de Richard Wagner, arranjos de William McDermott, estrou no Palácio das Belas Artes, na Cidade do México, em 8 de março de 1946. (WALKER, 1983, p. 258-259).

²⁷ Balé em um ato, coreografia e libreto de Michel Fokine, música de Igor Stravinsky, cenário e figurinos de Alexander Golovin e Leon Bakst, estreou na Ópera de Paris, em 25 de junho de 1910. (CRAINE; MACKRELL, 2002, p. 183).

constou do programa carioca três vezes, e fez parte do repertório que a companhia apresentou em sua temporada novaiorquina, no *Metropolitan Opera House*, e na excursão ‘costa a costa’ nos Estados Unidos, de 1946/1947.³⁰

Foi também neste ano que, junto com a companhia e como uma de suas “artistas hóspedes”, ao lado de Irina Baronova e Lubov Tchernicheva, veio pela primeira vez ao Rio de Janeiro a bailarina Nina Verchinina. Ocasão em que foi convidada a permanecer na cidade para assumir como diretora, *maître de ballet* e coreógrafa do Corpo de Baile do Theatro Municipal. A presença de Verchinina, já internacionalmente consagrada como “primeira-bailarina sinfônica”, foi amplamente noticiada, pois seria a chance de assisti-la nos papéis que Léonid Massine havia criado especialmente para ela em *Os presságios*, *Choreartium* e *Sinfonia fantástica*, interpretados nas ocasiões anteriores por Tamara Grigorieva.

A relação entre a tradição e o moderno, percebida em seu repertório, era o lema do Original Ballet Russe e também defendido por Jaques Corseuil. Em uma matéria para *O Globo*, ao apresentar Verchinina aos leitores como um dos principais nomes na “formação do moderno Ballet Russo”, afirmava, ao mesmo tempo, que o balé era a “base” de tudo e na qual todos os bailarinos deveriam apoiar seus conhecimentos.³¹ Essa postura é determinante como ponto de vista e fundadora das ações defendidas pelo crítico nos seus textos.

Para finalizar

A partir das críticas produzidas por Jaques Corseuil e pelos depoimentos das bailarinas Tatiana Leskova e Helga Loreida é possível perceber o grande impacto causado pelas três temporadas do Original Ballet Russe na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1940.

²⁸ Balé em um ato, coreografia de Nina Verchinina, música de Jean Sibelius, cenário e figurinos de Jan Zach. (WALKER, 1983, p. 278-279).

²⁹ Balé em dois atos, coreografia de Vania Psota (1908-1952), música de Francisco Mignone, estreou no Teatro Municipal de São Paulo, em 31 de julho de 1946. (WALKER, 1983, p. 274-275).

³⁰ Programa do Original Ballet Russe, 1946-1947, temporada realizada na cidade de Nova York e excursão ‘costa a costa’ nos Estados Unidos.

³¹ *O Globo*, 26 de julho de 1946, p. 8.

Para além da simples apresentação de espetáculos, essas turnês representaram a oportunidade que os profissionais da dança, aqui em atividade, tiveram para ampliar seus conhecimentos da técnica de balé. Da mesma maneira, apropriaram-se de um repertório e de um modo de organizar tais espetáculos que enriqueceu ainda mais seu fazer artístico. Contribuição que auxiliou no amadurecimento desses bailarinos. Afinal, não fazia muito tempo que o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro havia realizado sua primeira temporada oficial, o que ocorreu em 1939.

Ao mesmo tempo, é possível perceber que essas temporadas fizeram circular informações que normalmente levariam mais tempo para aqui chegar, mas que no período da II Guerra aportaram no Rio de Janeiro com maior rapidez e frequência.

O acervo de Jaques Corseuil, utilizado na elaboração deste texto, assim como os depoimentos das bailarinas, devem ser percebidos não como uma memória que se mantém inalterada, que não se altera, mas como fontes que se transformam no processo de investigação a que são submetidas.

Fontes Orais

Helga Loreida, solista do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entrevista (março, 2010). Entrevistadoras Beatriz Cerbino e Ana Luíza Cerbino, Rio de Janeiro, 2010, 1 cassete sonoro (90 min.).

Tatiana Leskova, primeira bailarina do Original Ballet Russe e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entrevista (fevereiro, 2010). Entrevistadoras Beatriz Cerbino e Ana Luíza Cerbino, Rio de Janeiro, 2010, 1 cassete sonoro (90 min.).

Fontes Escritas

Acervo Jaques Corseuil

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. *Manual de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

CERBINO, Beatriz. “Dança e memória: usos que o presente faz do passado”. In: Inês Bogéa. (Org.). *Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança*. 1 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, v.1, p. 33-47.

_____. “Jaques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro”. In: VI Congresso nacional de história da mídia, 2008, Niterói. VI Congresso Nacional de História da Mídia - 200 anos de mídia no Brasil - Historiografia e tendências, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1991.

CRAINE, Debra; MCKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

FARO, Antonio Jose; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GARAFOLA, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

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

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa /Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Uni-Rio, 2005.

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

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

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

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, Minc, 1988.

WALKER, Kathrine Sorley. *De Basil's Ballets Russes*. New York: Atheneum, 1983.