



Conjecturas e divagações sobre biografias

Paola Secchin Braga¹

RESUMO – Os fatos e ações daqueles que outrora povoaram o mundo da dança, muitas vezes, nos chegam através dos relatos de suas histórias de vida. A necessidade do outro seria a fonte de nosso interesse nos detalhes dos fatos e gestos da vida do outro. Este artigo se propõe a examinar as primeiras autobiografias e biografias de bailarinos publicadas e, a partir delas, levantar algumas questões concernentes ao gênero biográfico no mundo da dança. Propõe-se também a refletir em como essas histórias de vida podem nos ajudar melhor a conhecer algumas das tensões subjacentes a todo relato que se pretende de cunho histórico.

Palavras-chave: Biografia. Autobiografia. Dança. Heterobiografia. Bailarino/bailarina. Heroína/herói.

¹ Paola Secchin Braga é doutora em dança pela Universidade Paris 8, onde desenvolveu uma pesquisa sobre a representação do corpo dançante em trabalhos biográficos. Atualmente, está em estágio de pós-doutorado (PNPD/CAPES – Programa Nacional de Pós-Doutorado/Capes) no PPGCA-UFF – Programa de pós-graduação em Estudos contemporâneos das artes, na Universidade Federal Fluminense, onde leciona e desenvolve pesquisa sobre a dramaturgia do movimento dançado. Bailarina formada por Eugenia Feodorova pelo método Vaganova, trabalhou em diversas companhias de dança no Rio de Janeiro e nos EUA e é professora de balé clássico; sua prática enquanto ensaiadora de companhias de dança contemporânea foram a base para sua monografia de pós-graduação e sua dissertação de mestrado.

Conjectures and musings about biographies

Paola Secchin Braga¹

ABSTRACT – *The facts and actions of those who once inhabited the dance milieu often reach us through the narrative of their life-stories. The necessity of others is supposed to be the source of our interest on the details of the facts and acts, of our peers' lives. This article intends to examine the first published autobiographies and biographies of dancers and therefore raise a few questions regarding the biographical genre in the dance domain. It also intends to reflect about how these lives' narratives can help us to enlighten some of the tensions underlying any narrative that declares itself as historical.*

Keywords: Biography, autobiography, dance, heterobiography, dancer, hero

¹ Paola Secchin Braga has a doctorate in dance from the Paris 8 University, where she developed a research on representation of the dancing body in biographical works. She is currently in post-doctoral stage (PNPD / CAPES - Postdoctoral National Program / Capes) at PPGCA-UFF - postgraduate program in contemporary art studies at the Fluminense Federal University, where she teaches and develops a research on dramaturgy of the danced movement. Ballerina formed by Eugenia Feodorova through the Vaganova method, she worked in several dance companies in Rio de Janeiro and the US and is a classical ballet teacher; her practical experience as Rehearsal contemporary dance companies were the basis for his graduate thesis and his dissertation.

Conjecturas e divagações sobre biografias

Sobre essa coisa agora silenciosa que chamamos de passado, que outrora foi presente, e bastante ruidoso, que sabemos nós?

Sabina Loriga¹

Considera-se a biografia à maneira de um palimpsesto: onde sob a realidade atestada do percurso entre nascimento e morte, uma outra história está para ser exumada, a dos sonhos e dos desejos, da verdadeira relação estabelecida com o mundo.

François Dosse²

Os fatos e ações daqueles que outrora povoaram o mundo da dança, muitas vezes, nos chegam através de relatos de histórias de vida. Ouvimos falar deles, lemos sobre a sua fama, seus sucessos e seus fracassos, temos conhecimento de alguns fatos sobre suas vidas. Mas o que fazemos com todos esses pequenos pedaços de história que conhecemos? De acordo com Wilhelm Dilthey todo ser humano sente a necessidade do outro, uma necessidade que está na origem do desejo biográfico. Em outras palavras, a necessidade do outro seria a fonte de nosso interesse nos detalhes dos fatos e gestos da vida dos outros – o desejo conhecer uma história de vida. Mas, então, o que chega a nós, por exemplo, do corpo de Vaslav Nijinsky, ou da dança de Josephine Baker ao lermos uma biografia? Ambos são figuras conhecidas por todo aquele que se interessa por dança, eles atraem autores e coreógrafos, e uma infinidade de histórias de vida, homenagens e obras coreográficas foi criada a partir de seus nomes. Suas histórias foram repetidamente contadas, escritas, desenhadas e dançadas. A cada vez, algo diferente emerge, um fato, uma perspectiva, uma descoberta; a cada vez, tudo recomeça e tudo é reescrito como em um palimpsesto: novas ocorrências de uma mesma vida surgem e suscitam um olhar renovado. Algumas dessas ocorrências nos revelam informações factuais, quando essas pessoas nos são apresentadas sob um novo ângulo, mas *todas* as ocorrências participam

1 (LORIGA, 2010, p. 81). Nossa tradução: “De la chose maintenant silencieuse, que l’on nomme le passé, qui fut jadis le présent, et assez bruyamment, que savons-nous?”

2 (DOSSE, 2005, p. 325). Nossa tradução: “La biographie s’envisage à la manière d’un palimpseste : où sous la factualité attestée du parcours de la naissance à la mort, une autre histoire est à exhumer, celle des rêves et des désirs, du véritable rapport noué avec le monde.”

ativamente da imagem que construímos desses personagens. Nós buscamos a oportunidade de reviver a experiência histórica, e a revivemos sob diferentes formas.

Analisaremos aqui alguns relatos biográficos que contam a história de vida daqueles que povoaram o mundo da dança e, através desses textos, procuraremos levantar questões que nos ajudam a compreender como as biografias possibilitam um maior conhecimento do mundo e das pessoas pertencentes a um outro tempo.

Os relatos autobiográficos publicados no campo da dança parecem ter surgido no século XIX, em pequeno número. Identificamos, ao todo, seis relatos ditos autobiográficos. Da mesma forma, as biografias de bailarinos ou bailarinas começam a aparecer nesse século, mas em número muito limitado: apenas cinco durante o século XIX.

Autobiografias

Inicialmente, nos deteremos um instante sobre as autobiografias, pois os primeiros relatos de vida identificados no campo da dança são autobiográficos. Pareceu-nos importante descrever esses primeiros relatos, publicadas no século XIX, já que representam os primórdios do gênero no campo da dança. Eles nos dão uma visão geral de quem escrevia com a ajuda de quem, e de algumas de suas características relacionadas às narrativas biográficas. Não nos alongaremos sobre as autobiografias, pois a partir desse período a produção biográfica – nosso objeto de interesse aqui – também já começava a florescer.

Aparentemente, a primeira evidência que temos de um relato autobiográfico é de um diário que data da década de 1820, escrito por Auguste Bournonville (1805-1879), bailarino e coreógrafo dinamarquês. Este diário faz parte de suas memórias, *Mit Theaterliv* (Minha vida no teatro), publicadas na Dinamarca em três volumes em 1847, 1865 e 1878, respectivamente³. No site dedicado a A. Bournonville está escrito que ele:

3 As memórias de Bournonville foram traduzidas para o inglês por Patricia N. McAndrew e publicadas na Inglaterra com o título *My theatre life*, em 1979. Ainda, uma série de 39 cartas que Bournonville escreveu para sua esposa foram publicadas em Londres, sob o nome de *My dearly beloved wife ! letters from France and Italy 1841*. Trata-se de cartas escritas por ocasião

[...] produziu três volumes de autobiografias num intervalo de cerca de três quartos de século onde menciona pessoas célebres, acontecimentos históricos e o mundo da arte em geral, assim como suas próprias lembranças e assuntos relativos à dança.⁴ (BOURNONVILLE, 2012)

A obra *Galanteries d'une demoiselle du monde ou Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra, 1748-1830* (Galanterias de uma dama do mundo ou lembranças da Srta Duthé da Ópera, 1748-1830) (LAMOTHE-LANGON; DUTHÉ, 1833), apareceu em 1833, três anos após a morte de sua heroína, Catherine Rosalie Gérard, conhecida como Rosalie Duthé (1748-1830). Bailarina figurante da Ópera de Paris, o nome de Mlle Duthé é mais frequentemente ligado à sua vida de cortesã rica e renomada. Anunciado como uma autobiografia, esse relato parece ter sido escrito pelo Barão Étienne-Léon de Lamothe-Langon (1786-1864), que conheceu a bailarina no final de sua vida. E.-L. de Lamothe-Langon foi um romancista francês que escreveu vários relatos biográficos, bem como alegadas autobiografias como as de Mlle Duthé e Madame du Barry, em 1829 (LAMOTHE-LANGON; DU BARRY, 1967). *Galanteries...* é uma obra composta por 318 páginas escritas na primeira pessoa do singular. Trata-se, na verdade, de uma falsa autobiografia, escrita na primeira pessoa por alguém que não é identificado como o autor do livro; ou seja, uma *heterobiografia* na primeira pessoa, onde narrador e sujeito da biografia são pessoas diferentes, mesmo que o texto tenha sido escrito como se fossem uma única pessoa, a saber, o sujeito da narrativa. Apresentada como uma autobiografia, ficticiamente assinada por Mlle Duthé, esta obra parece querer apagar o seu verdadeiro autor e levanta algumas questões. Teria o autor realmente a autorização da bailarina para escrever sua história de vida e assiná-la em seu nome? Isso parece pouco provável, o livro foi publicado depois de sua morte. Mas pode ser que este livro tenha sido encomendado por Mlle Duthé e que ela tenha falecido antes de sua publicação.

de uma viagem à França e à Itália, de março a setembro de 1841. Nessa viagem, Bournonville relata suas impressões e lembranças, essas lhe foram úteis mais tarde, quando criou balés como Festival das flores em Genzano.

4 Nossa tradução: "He produced three volumes of autobiography, spanning nearly three-quarters of a century and covering celebrated personalities, historic events and the broader artistic world as well as his own memoirs and the subject of dance."

Nós não temos a resposta para esta pergunta, apenas hipóteses. Por que o autor, um romancista e biógrafo, se proporia a ficar na sombra, como um *ghostwriter*? Seria um serviço que ele estaria prestando a uma conhecida? É possível que a bailarina fosse analfabeta, o que era comum na época. Podemos ver, já no início da produção biográfica no campo da dança, o peso da legitimidade atribuído ao discurso na primeira pessoa, a um discurso “autobiográfico”. Veremos os casos de heterobiografias na primeira pessoa aparecer esporadicamente, às vezes obscurecendo o nome do verdadeiro autor, algumas vezes expondo-o publicamente.

Na primavera de 1847, um trabalho anônimo chamado *Lola Montès. Aventures de la célèbre danseuse, racontées par elle-même, avec son portrait et un fac-simile de son écriture* (Lola Montez. Aventuras da célebre dançarina, contadas por ela mesma, com seu retrato e um fac-símile de sua caligrafia) (MONTÈS, 1847) foi publicado em Paris. Ele vem a ser a tentativa mais antiga de se contar a vida da dançarina exótica irlandesa Lola Montez (1821-1861), e uma tradução deste livro foi publicada na Alemanha no verão do mesmo ano. Como no caso da Mlle Duthé, trata-se de uma falsa autobiografia, a dançarina jamais afirmou como sendo de sua autoria e, de acordo com Bruce Seymour⁵, algumas informações contidas nesse livro, tal como a filiação e o local de nascimento da dançarina, são errôneas⁶. L. Montez publicará uma parte de suas memórias em 1851, na França, no jornal *Le Pays* (MONTEZ, 1851a). Da história publicada nesse jornal, apenas um fragmento foi salvo e está na Biblioteca da Baviera, em Munique⁷, mas as memórias completas da dançarina foram publicadas em Grimma e Dresden no final do mesmo ano (MONTEZ, 1851b), seguidas de outra edição publicada em Berlim.

Em 1854, em Paris, Céleste Mogador (1824-1909) publica suas memórias: *Adieux au monde, Mémoires de Céleste Mogador* (Adeus ao mundo, memórias de Celeste Mogador) (MOGADOR, 1854), que foram imediatamente apreendidas por causa do conteúdo “escandaloso”. Vendida ilegal e

5 Bruce Seymour é o autor da biografia de L. Montès: *Lola Montez, a Life*, Londres: Yale University Press, 1996. Ele também editou uma coleção da correspondência entre Lola Montez e o rei Ludwig I da Baviera (*Ludwig I. und Lola Montez: der Briefwechsel*, Munchen: Prestel, 1995).

6 Para maiores informações sobre as publicações sobre Lola Montez, recomendamos o artigo de Bruce Seymour "A Chronological Review of the Major Biographical Literature on Lola Montez". Disponível em: <<http://www.zpub.com/sf/history/lola/crit.biograph.doc>>.

7 Arquivo Ludwig I, na la Bayerische Staatsbibliothek, seção 39.

rapidamente, elas foram reimpressas em 1858, para serem novamente proibidas. Dançarina do Bal Mabille⁸, em Paris, Céleste Mogador imagina e cria uma *quadrilha*, uma dança conhecida sob o nome de *cancan* (ou ainda *coincoin*), uma dança de ritmo frenético, de equilíbrio e flexibilidade. Mais tarde, casada com o Conde Lionel de Chabrillan, vai viver na Austrália. De volta a Paris, e já sob o nome Céleste Chabrillan, ela escreverá a sequência de suas memórias e publicará um segundo volume, intitulado *Um deuil au bout du monde* (Luto no fim do mundo) (CHABRILLAN, 1877), onde ela conta a segunda parte de sua vida, na Austrália, com seu marido.

Amélie Marguerite Badel, dançarina francesa que era a glória do *french cancan* e que adotou o nome artístico de Rigolboche (1842-1920), publica suas memórias em 1860, aos 18 anos – de acordo com seu testemunho no livro. Este livro é, mais uma vez, uma falsa autobiografia. Em um artigo, Sophie Basch diz: “No ano do desembarque dos Mil em Marsala, aparecem dois pequenos e curiosos livros: as *Mémoires* apócrifas da dançarina Margueritte Badel, mais conhecida sob o nome Rigolboche, trabalho dos especialistas em Vaudeville Ernest Blum e Louis Huart, a as *Mémoires* do acróbata Léotard, inventor do trapézio voador.” (BASCH, 2002, p. 14). A referência é clara, Ernest Blum⁹ e Louis Huart¹⁰, renomados vaudevillistas, assinam as memórias de Rigolboche. O livro de duzentas e duas páginas é, também, escrito na primeira pessoa. Ao fim, o seguinte trecho dá o toque final, e se dirige “ao público”:

8 Estabelecimento situado na Rua Montaigne, Paris, fundado em 1831. Após três reformas em 1844, ele se tornou o estabelecimento da moda na cidade, onde se produziam bailes e onde o cancan foi criado.

9 Ernest Blum (1836-1907) – autor e jornalista francês. Assinou numerosas peças e libretos de espetáculos de vaudeville.

10 Louis Huart (1813-1865) – jornalista, escritor e diretor de teatro francês.

Último Capítulo

Ao público

I

Caro leitor, eu sou obrigada a parar minhas memórias aqui.

Não tenho mais nada a dizer.

Se você reclama da minha brevidade (o que será um louvor) coloque a culpa nos meus 18 anos.

II

Depois de ler, se você me ler, você dirá para si mesmo: Em suma, é um escândalo, este livro.

Você estará errado ao dizer isso.

Este livro não é nem um escândalo, nem uma obra ímpia.

É uma fantasia de mulher.

Uma faceirice de dançarina que quis provar a algumas pessoas que, precisando, ela sabia falar e escrever.

Você sabe por que eu fiz esse livro?

- Não.

- Eu vou te dizer com a sinceridade de minha alma.

Eu o fiz um pouco para repreender os escritores desmiolados que pensaram que eram muito espertos ao me sobrecarregar, em detrimento daqueles que realmente mereciam, com a celebridade.

Eu estava quieta em minha obscuridade; meus desejos eram aqueles, não de um bacharel, mas de uma bailarina - eles me forçaram a tornar minha vida pública.

- Eu a tornei pública.

Minha vida está em dia agora, e Rigolboche não tem mais nada a esconder de seus contemporâneos.

Repito, não me acuse demais, caro leitor; se eu os tivesse ouvido, teria escrito coisas horríveis.

O que eu vi, por exemplo.

Mas eu não quis explorar o escândalo.

III

Perdoe-me as minhas negligências de estilo, meus erros de retórica e de ortografia.

Desculpe, finalmente, os erros do autor – como se costumava dizer – em prol de sua humildade.

Paris, abril 1860. (BLUM; HUART, 1860, p. 186-188)¹¹

¹¹Nossa tradução:

“Chapitre Dernier

Au Public

I

Ami lecteur, je suis forcée d’arrêter ici mes Mémoires.

Je n’ai plus rien à dire.

Si tu te plains de ma brièveté (ce qui sera un éloge) prends-t-en à mes dix-huit ans.

II

Après m’avoir lu, si tu me lis, tu te diras : En somme c’est un scandale que ce livre.

Tu auras tort de dire cela.

Ce livre n’est ni un scandale ni une œuvre impie.

C’est une fantaisie de femme.

Une coquetterie de danseuse qui a voulu prouver à de certaines personnes qu’au besoin elle savait parler et écrire.

Sais-tu bien pourquoi j’ai fait ce livre?

– Non.

– Je vais te le dire dans la sincérité de mon âme.

Je l’ai fait pour taper un peu sur les doigts de ces écrivains écervelés qui ont pensé être très-malins en m’accablant de célébrité au préjudice de ceux qui le méritaient réellement.

J’étais tranquille dans mon obscurité ; mes vœux étaient ceux, non pas d’un simple bachelier, mais d’une ballerine – ils m’ont forcée à rendre ma vie publique. – Je l’ai rendue publique.

A dançarina justifica o fato de escrever um livro de memórias dizendo que seria talvez “fantasia de mulher” ou “faceirice de dançarina”, mas, na realidade, ela o justifica como um ato de obstinação, prova de sua capacidade de escrever. E, tudo isso, através da mão de outro autor. Entre as seis autobiografias repertoriadas até essa data (1860), esta é a terceira falsa. O que nos diz essa proporção? Parece que ter sua autobiografia escrita por terceiros era uma prática comum na época, pelo menos para as dançarinas. Nós já levantamos alguns pontos com relação às heterobiografias na primeira pessoa: elas podem ser encomendas, como nos parece neste último caso; outra possibilidade poderia ser o analfabetismo das dançarinas, e portanto, Rigolboche afirma saber escrever. Não temos maiores detalhes no que diz respeito às razões para estes acordos, mas o que nos chama a atenção é que, no caso de Rigolboche e de Mlle Duthé, são as palavras de um homem que descrevem as dançarinas e os fatos de suas vidas, é a partir de um olhar de homem que se descreve a mulher. Michelle Perrot, em seu livro *Mon histoire des femmes* (Minha história das mulheres) (PERROT, 2006, P. 29), diz, referindo-se às representações pictóricas de mulheres, que elas falam sobretudo do imaginário dos homens que as pintou. Trata-se nesses casos de livros que descrevem as dançarinas e suas vidas - às vezes com o seu consentimento - por meio da imaginação e das palavras de *homens*. É somente através do véu desse imaginário e dessas palavras masculinas que conhecemos as suas vidas.

Em 1880, Léontine Beaugrand (1842-1925) publica *Mémoire pour mademoiselle Beaugrand* (Memória para a senhorita Beaugrand) (BEAUGRAND, 1880). Composto de apenas quinze páginas, este panfleto não

Mon existence est à jour à présent, et Rigolboche n'a plus rien de caché pour ses contemporains.

Je le répète, ne m'accuse pas trop, cher lecteur ; si je les avais écoutés j'aurais écrit des choses horribles.

Ce que j'ai vu, par exemple.

Mais je n'ai pas voulu exploiter le scandale.

III

Pardonne-moi mes négligences de style, mes erreurs de rhétorique et mes fautes d'orthographe.

Excuse enfin les fautes de l'auteur – comme on disait jadis – en faveur de son humilité.

Paris, avril 1860”

é, estritamente falando, um relato autobiográfico, mas sim uma tentativa por parte da bailarina de explicar o que aconteceu no momento da sua partida da Ópera de Paris. Sua finalidade é simplesmente apresentar sua versão dos fatos e obter justiça. L. Beaugrand, aluna de Maria Taglioni (1804-1884), faz parte do corpo de baile da Ópera de Paris entre 1858 e 1880. Conhecida como uma das últimas representantes da escola francesa e com uma técnica impecável¹², desde sua estreia, ela progride lentamente dentro da companhia e a maioria dos papéis que lhe são confiados são secundários. Ela é bem vista pela crítica e pelo público, mas é constantemente deixada de lado pela direção da Ópera, que contrata bailarinas estrangeiras em seu lugar para os papéis principais. Em 1880, seu contrato não é renovado. A direção do teatro declara ter que deixá-la ir, pois não tem meios de manter três primeiras bailarinas - duas italianas e L. Beaugrand, a única francesa. Escrito em um tom choroso e indignado, o texto apresenta também trechos de testemunhos publicados em vários jornais da capital que “se levantam a favor de Mlle. Beaugrand” (BEUGRAND, 1880, p.3)¹³, e ainda trechos de críticas para justificar a decepção e indignação da bailarina. Este é um exemplo claro de uma obra autobiográfica que visa fazer justiça à bailarina rejeitada, o texto é organizado e planejado com este fim. Assim como as biografias, o relato autobiográfico é também escrito com interesses específicos e raramente é inocente. Veremos que outro livro aparecerá um ano mais tarde, desta vez uma biografia, que o corroborará e complementarará. Essa dupla de biografia/autobiografia de L. Beaugrand deixa para a posteridade uma imagem bastante consistente, mas tendenciosa da vida da bailarina.

Não temos nenhum vestígio de outras publicações autobiográficas no século XIX. Devido à pequena quantidade de relatos desse gênero, nós nos perguntamos por que os dançarinos não participavam do entusiasmo generalizado pelas autobiografias que percorria a Europa na época. O crescimento das taxas de alfabetização e o hábito, já difundido nesse período, de se manter um diário íntimo provocaram um aumento na produção de narrativas autobiográficas, seja na forma de prosa, seja em poesia. Por que os(as) dançarinos(as) não tiveram interesse em escrever suas próprias

12 Le Moal, P., *Dictionnaire de la danse*, [en ligne], Paris : Larousse, éd. 1999, p. 43.

13 Nossa tradução: “s’élèvent en faveur de Mlle. Beaugrand ”

histórias? Analfabetismo? Ou talvez o confinamento em um mundo isolado, afastado do entusiasmo biográfico? Ou seria uma restrição do mercado editorial, que não tinha interesses em publicações escritas por dançarinos?

Sabemos que, desde o início do século XX, os alunos da Escola Imperial, em São. Petersburgo, eram incentivados a tomar notas sobre os espetáculos de que participavam. No prefácio do livro de memórias Bronislava Nijinska (1890-1972) (NIJINSKA, 1992), sua filha, Irina Nijinska, e John Rawlinson, editores do livro, declaram:

Da mesma maneira que ela [B. Nijinska] matinha um diário pessoal desde seus anos de escola, 1900-1908, tinha também, desde que se tornou uma artista dos Teatros Imperiais, rabiscado suas impressões e suas opiniões sobre diferentes balés, coreógrafos e bailarinos em um conjunto de cadernetas. O hábito foi provavelmente desenvolvido a partir do costume da Escola Imperial, onde cada aluno recebia um caderno para registrar os detalhes de seu próprio desempenho nos Teatros Imperiais. (NIJINSKA, 1992)¹⁴

A própria B. Nijinska diz: “Eu ainda era uma estudante de dia [aluna semi-interna], mas agora estava oficialmente matriculada como aluna da Escola dos Teatros Imperiais, e poderia ser escolhida para os espetáculos. [...] Cada uma de nós tinha recebido um pequeno caderno em que nós deveríamos registrar todas as nossas aparições no palco.” (NIJINSKA, 1992, p. 106)¹⁵. Esse livro deu origem a notas importantes que lhe serviram como guia ao escrever sua autobiografia. Nós não temos nenhuma informação sobre a época em que o costume do diário de bordo começou na Escola Imperial, mas sabemos a partir do relato de B. Nijinska que as observações sobre as aparições no palco serviam para calcular o salário dos alunos que participaram dos espetáculos dos Teatros Imperiais. Muitos bailarinos e bailarinas dessa prestigiosa instituição experimentaram esse costume e talvez tenham

14 Nossa tradução : « As well as keeping a personal diary since her school days, 1900-08, she [B. Nijinska] had also, since becoming an Artist of the Imperial Theatres, been jotting down her impressions and opinions of different ballets, choreographers, and dancers in a set of notebooks, the habit had probably grown out of a custom in the Imperial School whereby each student was given a notebook in which to record the details of each of their own performances in the Imperial Theatres. »

15 Nossa tradução: « I was still a day pupil, but now that I was officially enrolled as a pupil of the Imperial Theatrical School I was eligible to be used in the performances. [...] We were each given a little notebook in which we were to record all our appearances on the stage. »

desenvolvido o hábito do diário íntimo. Surpreendentemente, apenas poucos deles se transformaram em fonte para relato de suas vidas.

Nós não nos deteremos mais longamente em narrativas autobiográficas, pois elas não são o tema principal deste artigo. No entanto, decidimos incluí-las aqui para acompanhar o início da produção biográfica de dança no século XIX. Nós observamos algumas semelhanças entre biografias e autobiografias, como por exemplo a questão da identidade do autor. Outras questões são exclusivas de cada um dos subgêneros.

Biografias

Em 1849, o livro *Lola Montès. Mémoires accompagnés de lettres intimes de SM le roi de Bavière et de Lola Montès* (Lola Montez. Memórias acompanhadas de cartas íntimas de Sua Majestade, o rei da Baviera, et de Lola Montez) (PAPON; MONTÈS, 1849), assinado por Auguste Papon, é publicado na Suíça. O autor escreve sobre a ambiguidade da origem da dançarina e as informações divulgadas sobre ela, mas não tem muita informação a dar além disso. O livro foi muito pouco divulgado. No entanto, foi traduzido para o alemão e complementado por outros autores, no mesmo ano (PAPON ET AL. 1849). Aparentemente, o editor alemão considerou que o livro Papon não atendia às expectativas de seu público e decidiu aumentá-lo. A partir do capítulo cinco – que é o final do texto Papon – o livro toma uma direção completamente diferente e insere uma tradução alemã da falsa autobiografia da dançarina que mencionamos anteriormente. Com uma narrativa que alterna a primeira e a terceira pessoas, o livro conta ainda com os poemas do rei Luís da Baviera e com vários textos enxertados, oriundos de panfletos. Várias histórias parecem ter sido reutilizadas em outros livros sobre a dançarina, mas, de acordo com B. Seymour, a autenticidade das histórias poderia ser questionada. Curiosamente, algumas histórias deste livro foram totalmente integradas na versão da autobiografia da bailarina de 1951.

Em 1881, *Léontine Beaugrand* (FOURCAUD, 1881), biografia da bailarina da Ópera, foi publicada em Paris, assinada por Louis de Fourcaud¹⁶:

16 Louis de Fourcaud (1851-1914) era crítico de arte, literatura e música. Homem cultivado do século XIX, era muito ligado à arte francesa. Ele contribuiu até o fim de sua vida com o jornal *Le Gaulois* enquanto crítico de arte e historiador. Escreveu as biografias de diversos artistas,

esta é a primeira biografia de bailarina deste teatro que encontramos, um pequeno livro de 72 páginas. O autor era conhecido por defender os artistas que apreciava e essa representante da escola francesa, admirada por Fourcaud (SCHNAPPER, 2012), teve direito a um relato onde ele toma a sua defesa, cobrindo-a de qualidades, ignorando sua falta carisma e encontrando explicações para o seu lento progresso na hierarquia do balé da Ópera. Essa biografia conta a infância da bailarina, sua iniciação na dança, e vai até o fim de sua carreira na Ópera. É um bom exemplo do tipo de biografia heroica, na qual a bailarina, tendo demonstrado seu valor através de suas ações e determinação, finalmente consegue o triunfo e o status de heroína. Vejamos como esse quadro emerge. No início da história, tudo está presente na descrição que Fourcaud faz de L. Beaugrand, o ideal de bailarina extraordinária, leve, graciosa, elegante, ritmada, os valores “que pertencem somente à França” (FOURCAUD, 1881, p. 2)¹⁷; ela é a encarnação suprema do grupo das bailarinas, o epítome da dança francesa. O autor continua: “Elevada e madura, mimada e acariciada por nossa Academia Nacional de Música e Dança, Léontine Beaugrand se furtou espontaneamente dos triunfos que lhe eram prometidos no exterior.” (FOURCAUD, 1881, p. 2)¹⁸. Podemos observar neste trecho a biografia enquadrada em uma narrativa nacionalista, onde pertencer à França traz valores considerados primordiais para a dança – leveza, graça e elegância. A própria existência de uma “dança francesa” emerge como expressão consumada das qualidades pertencentes aos representantes desse país. Em seguida, inicia-se o relato da adversidade na vida de Mlle Beaugrand. Criança de origem humilde, filha de pequenos comerciantes de La Villette, ela não é bela – “não ousamos declarar que ela é

dentre eles Fragonard e Watteau, pois se via com a missão de defender os artistas que apreciava.

17 Nossa tradução: « Si Léontine Beaugrand n'avait été qu'une ordinaire ballerine, experte seulement à se déhancher, à tourbillonner sur elle-même, à traverser une scène en quatre bonds, je n'aurais souci d'elle. Non plus qu'on n'a souci des vieilles lunes et des roses fanées ; mais son art était différent, et elle a représenté autre chose. Elle reste, à mes yeux, l'incarnation suprême de cette légèreté pudique, de cette grâce choisie, de cette élégance rythmée, qui n'appartiennent qu'à la France, et dont l'expression achevée s'appelle : la danse française. »

18 Nossa tradução: « Elevée, mûrie, choyée et caressée en notre Académie nationale de danse et de musique, Léontine Beaugrand s'est spontanément dérobée aux triomphes que lui promettait l'étranger. ».

bonita” (FOURCAUD, 1881, p. 7)¹⁹, diz o autor—, mas é o exemplo perfeito de honra, determinação e de adaptação dos valores do grupo a si mesma, uma verdadeira heroína. Sempre concentrada no que faz, a bailarina obstinada se esforça, até se esgota para chegar a um ideal distante: “à medida que avança, as durezas de sua vida, longe de diminuir, aumentam. Ela fica mais possuída e mais obcecada pelo seu objetivo. Miragens de perfeição fogem de diante dela; ela se esgota ao persegui-las; ela não se dá por vencida, nem por exausta. Só se sobe ao firmamento das estrelas com o custo de tamanha coragem.” (FOURCAUD, 1881, p. 14)²⁰ A dançarina faz progressos, mas levará tempo para que ganhe um bom lugar no palco da Ópera: “todavia, ela não sai do cargo de *última quadrilha* por três anos. Todo mundo se comove; ela se cala.” (FOURCAUD, 1881, p. 17)²¹ A história se repete ao longo de sua vida: relegada a um papel menor, após algum incidente qualquer, ela substitui com sucesso triunfante as bailarinas que têm um papel mais importante. Mas as promoções não acontecem, mas ela continua sem dizer nada, apesar de todas as injustiças, de todos os incidentes. Ela vê seus papéis dados às bailarinas estrangeiras, que atraem mais a atenção da direção do teatro e do público. O sucesso virá sob a Comuna, momento em que, sem dinheiro para contratar estrelas estrangeiras, o diretor da Ópera conta somente com as bailarinas da casa. L. Beaugrand é escalada todas as noites e dança em todas as produções com sucesso. Ela brilha na remontagem de *Coppélia* (1870), balé de Arthur de Saint Léon (1821-1870) para o qual ela deveria ter criado o papel principal, mas se viu forçada a ceder o lugar a uma dançarina italiana²². Um crítico anônimo do jornal *L'Ordre* disse na ocasião: “Remontaram o charmoso balé *Coppélia*, criado pela pobre Bozacchi, colhida em sua primavera. Foi Mlle Beaugrand que a substituiu. É uma bailarina de primeira ordem. Ela tem graça, tem ritmo; ele tem panturrilhas de aço e pontas de diamante; ele tem tudo. Foi aplaudida e

19 Nossa tradução: « on n’oserait avancer qu’elle est jolie »

20 Nossa tradução: « À mesure qu’elle avance, les duretés de sa vie, loin de diminuer, s’accroissent. Elle n’est que mieux possédée et plus obsédée de son but. Des mirages de perfection fuient devant elle ; elle s’épuise à les poursuivre ; elle ne se tient ni pour vaincue ni pour lasse. On ne monte qu’au prix d’un tel courage au firmament des étoiles. »

21 Nossa tradução : « Cependant, elle ne sort pas du dernier quadrille pendant trois ans. Tout le monde s’en émeut ; elle se tait. »

22 Trata-se de Giuseppina Bozzachi (1853-1870), falecida ainda jovem.

chamada de volta.” (FOURCAUD, 1881, p. 54)²³. Como L. Beaugrand sempre foi uma vítima do azar, depois de *Coppélia*, não tem mais nenhum papel bem-sucedido, seja por causa de balés ruins criados para ela, seja porque o interesse geral se desloca novamente para as bailarinas estrangeiras. Na ocasião de sua aposentadoria, no auge de sua forma, ela não disse nada e se retirou do meio da dança sem outro grande sucesso. Com seu texto exaltador, o autor garante a reputação da bailarina e faz justiça a L. Beaugrand, transformando-a em heroína, uma figura de mulher virtuosa, um exemplo de sua arte.

Uma primeira e importante diferença entre a autobiografia de L. Beaugrand e biografia assinada por L. Fourcaud é o período da vida da bailarina que cobrem. Por um lado, o texto da bailarina refere-se ao tempo gasto no Ópera, dando-nos acesso aos detalhes de um período de sua vida profissional que ela decide revelar. Por outro, o texto biográfico é uma história de vida que começa na infância de L. Beaugrand, a segue durante toda a sua formação e sua vida profissional, terminando com o fim de sua carreira. Nós temos muito mais informações sobre a trajetória de vida da bailarina neste último livro. A segunda diferença é em relação ao objetivo das obras. Mesmo que os dois livros tenham por objetivo principal fazer justiça a Beaugrand, seu biógrafo também deseja nos informar, nos dar os detalhes de uma história de vida. Além disso, o biógrafo identifica a biografada como uma representante ideal da nação onde nasceu, cresceu, onde lhe ensinaram a dança, onde ela trabalhou como bailarina, representando para o autor de maneira idealizada a escola francesa de dança e seu país. Um terceiro ponto que diferencia as duas obras é que uma *biografia* pressupõe o olhar do biógrafo sobre o biografado – como mencionamos acima, o olhar de um homem sobre uma mulher, que revela o imaginário do homem que ele era, nesse momento histórico. Citamos como exemplo o compromisso do autor com a escola e a nação francesas, que é sentido quando ele identifica Beaugrand como sua representante ideal;

23 Nossa tradução : « On a repris le charmant ballet de *Coppélia*, que créa cette pauvre chère Bozacchi, enlevée dans son printemps. C'est Mlle Beaugrand qui l'a remplacée. C'est une danseuse de premier ordre. Elle a la grâce, elle a le rythme ; elle a des jarrets d'acier et des pointes de diamant ; elle a tout. On l'a applaudie et rappelée. »

enquanto que a própria dançarina não se atribui essa função. Ou, ainda, a construção de uma figura mulher que reflete os valores e a imaginação da época, compartilhados pelo autor.²⁴

As biografias heroicas são o gênero biográfico mais comum nas publicações de dança. O modelo estereotipado do herói que supera as dificuldades, levado pelo desejo de dançar, que luta e se torna um exemplo para o grupo, e, finalmente, chega à fama e ao merecido sucesso, é prevalente nas biografias de dança até bem recentemente. Podemos citar, como exemplo, a biografia de V. Nijinsky, assinada por Anatole Bourman (BOURMAN, 1936), publicada em 1936, onde o autor expõe a pobreza da família do biografado, a sua formação na Escola Imperial com as grandes dificuldades que ele passou durante os anos de estudo e ao longo de sua carreira, e, finalmente, o seu sucesso inquestionável conseguido através de seu esforço pessoal. O autor percorre todos os passos necessários para uma biografia heroica. Podemos ainda citar *Noureev, l'insoumis* (Nureyev, o insubmisso) (DOLLFUS, 2007), onde no início do livro, a autora, A. Dollfus, narra o período de formação de Rudolf Nureyev e todas as dificuldades que teve de superar, para finalmente ser reconhecido como um dos maiores bailarinos do seu tempo. Seguindo normalmente a ordem cronológica, do nascimento até a morte, essas biografias retratam um quadro onde heróis e heroínas enfrentam muitas dificuldades, mas graças ao seu “talento” ou a sua “vocação” eles atingem seu objetivo. Esses dois termos – talento e vocação – ressurgirão recorrentemente nesse tipo de biografia e marcarão os personagens com uma aura muito particular.

Curiosamente, embora o termo herói tenha mudado de significado no século XVIII, difundindo-se no corpo social e perdendo seu status de exemplaridade, banalizando-se e passando a se referir a um simples personagem de uma história, nas biografias de bailarinos(as), o status do herói muda muito pouco. Na produção em dança, encontramos sempre relatos de vida que projetam o biografado como aquele que serve de referência e encarna os valores ideológicos positivos na obra, o herói ou a heroína padrão.

24 Nós indicamos a pesquisa de Hélène Marquié sobre a construção da imagem de mulher virtuosa pelos homens, as condições de trabalho e o estatuto das artistas nos séculos XIX e XX.

Em 1882, desta vez em Londres, aparece *The life and Works of the chevalier de Noverre* (Vida e obra do cavaleiro de Noverre) (NOVERRE, 1882), assinada por Charles Edwin Noverre, sobrinho do biografado. Bailarino, mestre de balé e coreógrafo de origem suíça, Jean-Georges Noverre (1727-1810) trabalhou em Paris, Londres, Lyon, Stuttgart e, finalmente, Viena, onde permanece sob a proteção da futura rainha da França, Maria Antonieta. Ele escreve suas *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre a dança e os balés) (NOVERRE, 1760), onde traça as principais linhas de suas propostas de concepção do *ballet d'action*. Podemos observar que, no prefácio de sua biografia, o sobrinho-autor dá uma atenção especial às fontes e tem uma grande preocupação com a “verdade”. O trabalho é apoiado por “provas” que reafirmam o que é dito no texto – cartas trocadas entre J.-G. Noverre e seus colaboradores, libretos e partituras dos balés, desenhos e programas (NOVERRE, 1882, p. 3)²⁵. O autor demonstra as preocupações básicas da época: na Inglaterra, no final do século XIX, preservar a reputação do biografado, dar todos os detalhes possíveis sobre sua vida e chegar o mais próximo possível da verdade eram as regras que guiavam as biografias escritas.

Uma das grandes bailarinas dessa época é homenageada alguns anos mais tarde, em 1893. *La Guimard* (A Guimard) (GONCOURT, 1893), de Edmond de Goncourt²⁶, foi publicado em Paris - um livro de 331 páginas. Com base nos registros de Menus-Plaisirs da Biblioteca da Ópera de Paris²⁷, essa biografia conta a história de Marie-Madeleine Guimard (1743-1816), famosa bailarina do balé da Ópera e uma das mais célebres cortesãs de sua época, a quem muitos poemas e canções foram dedicados e de quem vários artistas

25 Nossa tradução: « The editor has endeavoured to gather into this work some reliable particulars of the distinguished career of his ancestor. He has therefore, at some sacrifice of interest, endeavoured to tell his story by means of as many extracts from books and papers as he could collect. He has also, in most instances, preserved the original translation of the scenarios of the Ballets introduced. Connaught House, Palace Plain, Norwich, June 1882. »

26 Edmond de Goncourt (1822-1896), escritor e crítico de arte e literatura francês. É o fundador da Académie Goncourt, que atribui o prestigioso prêmio Goncourt a uma obra em prosa escolhida a cada ano.

27 Os registros de Menus-Plaisirs du Roi (e depois dito da Biblioteca da Ópera de Paris) são uma série de informações registradas sobre os “prazeres do rei”, ou seja, sobre a preparação de cerimônias, eventos e festividades, até seus últimos detalhes. Ele inclui os espetáculos de dança e o funcionamento administrativo do corpo de baile da Ópera, entre outros.

pintaram o retrato – não há necessidade de se defender a bailarina ou de que justiça seja feita ao seu nome, como no caso de L. Beaugrand. Nesse livro, a heroína é descrita por Goncourt como “a diretora oculta da Ópera”, uma figura poderosa e ativa profissionalmente, que dita os padrões da moda, “a deusa do gosto”; ela é a cortesã que vive no luxo e, ao mesmo tempo, ajuda os pobres, a “irmã da misericórdia”; ela é ainda “a graça do século XVIII”, deusa da dança, a “Terpsícore do tempo”. O autor exalta a bailarina, é certo, mas, sem se contradizer, também descreve todo um outro lado de sua personalidade e de suas relações: a “líder de cabala” fazia justiça por si mesma e atingia seus objetivos a todo custo. Com as informações dos Registros Menus-Plaisir, Goncourt construiu um relato rico em detalhes e referências, onde ele tenta mostrar a biografada a partir dos fatos registrados. Uma vez que se trata de uma biografia escrita em 1893, de forma levemente irônica, abundando em metáforas, encontraremos aqui também o relato dos tormentos enfrentados no início da vida da bailarina. No entanto, esses tormentos serão compensados pela entrada e pelo sucesso da jovem no corpo de baile ligado à Comédie Française, graças a seus dois “protetores”, “conhecidos por serem educadores de *jeunes talents* são, ambos, daqueles velhos debochados, preparando, com cuidados paternos, suas amantes nessas meninas, e que um dos autores do século XVIII comparou a jardineiros *preparando ansiosamente seus legumes em estufas.*” (GONCOURT, 1892, p. 8)²⁸. O livro é uma tentativa de criar um relato digno de confiança, a partir de datas específicas, documentos, cartas, poemas e outras obras. Para isso, o autor mostra a infância da biografada, o ingresso na dança, a glória, as intrigas e seu declínio. Vemos o cuidado de um relato fidedigno também presente no trabalho deste autor.

Por fim, encontramos vestígios de uma última biografia publicada no século XIX: *Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'opéra et poète-chansonnier, 1748-1820* (Lembranças de Jean-Étienne Despréaux, bailarino da ópera e poeta-cancioneiro, 1748-1820) (FIRMIN-DIDOT, 1894), de Albert Firmin-Didot, publicado em Issoudun, França, em 1894. J.–E. Despréaux (1748-1820), marido de Marie-Madeleine Guimard, foi bailarino e mestre de

28 Nossa tradução: « connus pour être des éducateurs des *jeunesses à talent*, tous deux, de ces vieux débauchés, se préparant, avec des soins paternels, des maîtresses dans de petites filles, et qu'un auteur du dix-huitième siècle compare aux jardiniers *hâtant en serre chaude le céleri.* »

dança na Ópera sob os reinados de Luís XV e Luís XVI. Sob o Império, ele atuou como inspetor da Académie Royale de Musique, inspetor-geral da Corte e professor de dança e de graça do Conservatório de música. Ele foi também o autor de algumas canções e poemas. No fim de sua vida, Despréaux concebeu um sistema de notação coreográfica, que batizou de “Terpsi-choro-grafia”, em honra de M.-M. Guimard, a Terpsícore do tempo. Mas, infelizmente, ele morreu antes de terminar o livro em que descrevia seu sistema de notação. Na biografia de Despréaux, o autor faz justiça a este artista inteligente e espirituoso, e a seus talentos.

O nosso interesse ao mencionar o relato acima é pontuar o cruzamento de biografias de bailarinos contemporâneos, onde podemos observar diferentes visões de um mesmo evento. Na biografia de J.-G. Noverre assinada por seu sobrinho, encontramos o subtítulo de um capítulo “Rebelião na Ópera”, onde o autor narra um problema entre a direção de M. de Vismes na Ópera de Paris, e todo o “corpo dramático”. Esta mesma situação é descrita no livro de E. de Goncourt sobre a Guimard, assim como na biografia assinada por Serge Lifar (1905-1986) sobre Auguste Vestris (LIFAR, 1950), e ainda na de A. Firmin-Didot sobre J.-E.Despréaux. Como no caso dessa “rebelião”, encontramos outras interseções ao longo das biografias de bailarinos contemporâneos, que podem nos fornecer maiores informações e nos dar uma imagem mais clara dos acontecimentos e da dinâmica dos relacionamentos profissionais e pessoais de uma determinada época. Ou seja, diferentes fontes que são passíveis de serem cruzadas possibilitam um melhor entendimento dos eventos e das relações estabelecidas entre as várias pessoas envolvidas.

O que podemos ainda dizer sobre este período e todos esses livros?

O caso das heterobiografias escritas na primeira pessoa chama a nossa atenção e voltaremos mais uma vez a elas. O autor se mantém na sombra do nome da dançarina em questão e parece que a intenção é de fazer essas biografias passarem por autobiografias. Vemos três situações diferentes que suscitam perguntas. No primeiro caso, o livro sobre Mlle Duthé foi publicado três anos depois de sua morte. O autor teria permissão da dançarina para escrever sua história de vida, na forma de autobiografia? Ela teria participado do processo de escrita? Trata-se de uma ideia do biógrafo ou da biografada?

Qual deles tinha o desejo de contar essa história? Infelizmente, continuamos sem respostas para estas perguntas.

No segundo caso, L. Montez estava viva quando a sua falsa autobiografia foi publicada, mas não a reconheceu como sendo sua, apesar de ter usado trechos dela em seu próprio texto. Por que, aparentemente, não levou a público o fato de que alguém havia assumido seu nome e tinha escrito sua autobiografia sem o seu consentimento? Nos perguntamos ainda, no caso de Rigolboche, se ela estava realmente de acordo com sua falsa autobiografia. É possível e nos parece até provável que ela tenha procurado a ajuda de um escritor para escrever seu relato de vida. Quando se trata de uma biografia, o autor não fala em nome do biografado, mas em seu próprio nome; ele não se apropria do nome do biografado. Mesmo no caso de biografias escritas na primeira pessoa, o autor, suas razões e intenções são tornados públicos *a priori*²⁹. No entanto, nos três casos acima, não foi o que aconteceu.

Se fizermos um salto no tempo e uma mudança qualitativa, e olharmos na direção de biografias sob forma de espetáculos coreográficos, imaginaríamos a princípio que tal situação não seria possível. Por outro lado, diante das obras onomásticas de Jérôme Bel (*Véronique Doisneau*, 2004; *Pichet Klunchun and myself*, 2004; *Isabel Torres*, 2005; *Lutz Forster*, 2009; e *Cédric Andrieux*, 2009), percebemos que, em alguns casos, mesmo que o público saiba que se trata de um espetáculo assinado por um coreógrafo específico, ele pode não reconhecer uma heterobiografia na primeira pessoa, e pode cometer o engano de imaginar que está diante de uma peça autobiográfica. Uma questão que se coloca de imediato: seria intenção do coreógrafo se fazer passar pela pessoa sobre a qual ele construiu seu espetáculo? No caso de J. Bel, sim e não.

Sim, porque o formato do dispositivo coloca em evidência a apropriação por parte do coreógrafo das palavras do(a) biografado(a). Muito mais do que isso, estamos diante de biografias escritas na primeira pessoa, mas também dançadas na primeira pessoa. Trata-se de um espetáculo biográfico onde o(a) biografado(a) está presente em cena e ele(a) mesmo(a) conta sua própria

29 Damos como exemplo a biografia de Rodrigo Pederneiras, escrita por Sérgio Rodrigo Reis (REIS, 2008), onde o nome do autor está na capa do livro, e os motivos da biografia ter sido escrita na primeira pessoa são esclarecidos na apresentação da *Coleção Aplauso*, da qual a obra faz parte.

história de vida através de texto e de dança. Contudo, o texto, a postura dos(as) biografados(as), suas reações, tudo é dirigido pela mão firme de J. Bel. Ele se utiliza das palavras, dos gestos e do corpo de cada um desses artistas para contar a história de vida deles, mas na forma concebida e idealizada unicamente pelo coreógrafo/*metteur en scène*.

Por outro lado, não, o coreógrafo não tem a intenção de se fazer passar pelos biografados porque é evidente que *ele* é o autor dos espetáculos. Se o coreógrafo assina publicamente um espetáculo em que ele fala em nome do(a) biografado(a), imagina-se que o público esteja ciente dessa situação.

Terminamos aqui com ainda algumas perguntas. Tomaremos o exemplo de *Véronique Doisneau*, mas poderíamos indagar o leitor com relação a qualquer um dos outros quatro trabalhos. Será que o corpo de V. Doisneau, interpretado por ela, contando sua própria história, com suas próprias palavras, na peça que leva o seu nome, ainda é o corpo de V. Doisneau? O que nos resta do corpo de V. Doisneau ao assistirmos a *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel? Retornando à frase de François Dosse do início do nosso texto, depois de tantas re-escrituras, a quem pertencem a história exumada, os sonhos, os desejos, e a relação estabelecida com o mundo?

REFERÊNCIAS

BASCH, S. Le cirque en 1879: les Hanlon-Lees dans la littérature, in GUYAUX, A. & MARCHAL, S. **La vie romantique: Hommage à Loïc Chotard**. Paris: PUPS, coll. Colloque de la Sorbonne, 2002.

BEAUGRAND, L. **Mémoire pour mademoiselle Beaugrand**. Paris: F. Debons, 1880.

BOURMAN, A. **The tragedy of Nijinsky**. Londres: Wittlesey House, 1936.

BOURNONVILLE, August – The Man and the Artist: Biography by Knud Arne Jürgensen. Disponível em: <<http://www.bournonville.com/bournonville13.htm>>. Acesso em: 01/06/2012.

_____. **Mit Theaterliv**. Copenhagen: C. A. Reitzelsforlag, vol.1-1847, vol.2-1865, vol.3-1878.

CHABRILLAN, C. de, **Un deuil au bout du monde: suite des mémoires de Céleste Mogador**. Paris: Librairie Nouvelle, 1877.

DOLLFUS, A. **Noureev : l'insoumis**. Paris: Flammarion, 2007.

DOSSE, F. **Le pari biographique – écrire une vie**. p. 325. Paris: La découverte, 2005.

FIRMIN-DIDOT, A. **Souvenirs de Jean-Étienne Despréaux, danseur de l'opéra et poète-chansonnier**. Issoudun: A. Gaignault, 1748-1820, 1894.

FOURCAUD, L. de. **Léontine Beaugrand**. Paris: P. Ollendorf, 1881.

GONCOURT, E. de. **La Guimard**. Paris: Ernest Flammarion, 1892.

LAMOTHE-LANGON, E.-L.; DUTHÉ, R. **Galanteries d'une demoiselle du monde ou Souvenirs de Mlle Duthé de l'Opéra**. Paris: Louis-Michaud, 1833.

LAMOTHE-LANGON, E.-L.; DU BARRY, J. **Mémoires de la comtesse Du Barri sur les événements qui se sont passés pendant les règnes de Louis XV et de Louis XVI et sous la Révolution.** Paris: Jean de Bonnot, 1967.

LIFAR, S. **Auguste Vestris, le Dieu de la danse.** Paris: Nagel, 1950.

LORIGA, S. **Le petit x – de la biographie à l'histoire.** p. 81. Paris: Seuil, 2010.

MOGADOR, C. **Adieux au monde: mémoires de Céleste Mogador.** Paris: Locard-Davi et De Vresse, 1854.

MONTÈS, L. **Aventures de la célèbre danseuse, racontées par elle-même, avec son portrait et un facsimile de son écriture.** Paris: Bauruche, 1847.

MONTEZ, L. Mes Mémoires, **Le Pays.** Paris, 1851a.

_____. **Memoiren von Lola Montez, Gräfin von Landsfeld, aus dem Französischen übertragen von Ludwig Fort.** Grimma et Leipzig: Druckund Verlag des Verlags-Comptoirs, 1851b.

NIJINSKA, B. **Bronislava Nijnska: early memoirs.** Durham e Londres: Duke University Press, 1992.

NOVERRE, C. E. **The life and works of the chevalier de Noverre.** Londres: Jarrold and sons, 1882.

NOVERRE, J.-G. **Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.** Lyon : Aimé Delaroche, 1760.

PAPON, A. **Lola Montès. Memoires, accompagnés de lettres intimes de SM le roi de Bavière et de Lola Montès.** Nyon: J. Desoche, 1849.

PAPON, A. ET AL. **Lola Montez, Memoiren in Begleitung vertrauter Briefe des Königs von Bayern und Lola Montez.** Stuttgart: J.Scheible, 1849.

PERROT, M. **Mon histoire des femmes.** Paris: Seuil, 2006.

REIS, S.R. **Rodrigo Pederneiras e o grupo Corpo-dança universal**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SCHNAPPER L. Fourcaud, Louis (de)-l'Institut national d'histoire de l'art-INHA. Disponível em: <<http://www.inha.fr/spip.php?article2323>>. Acesso em: 01/07/2012.

Recebido em: 20.09.2014

Aceito em: 30.10.2014