



SUZANA BRAGA

# TATIANA LESKOVA

*uma bailarina solta no mundo*

# DADOS DE COPYRIGHT

## Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

## Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [xlivros.com](http://xlivros.com) ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

***Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.***

Tatiana Leskova

Uma bailarina solta no mundo

Suzana Braga

---

Tatiana Leskova

Uma bailarina solta no mundo





Copyright © 2010 by Tatiana Leskova  
Copyright © da tradução 2010 by Editora Globo

Título original: Tatiana Leskova – Uma bailarina solta no mundo

*Preparação* Denis Araki

*Revisão* Clim Editorial / João Campos

*Índice remissivo* Cristiane Akemi

*Capa* Vanessa Sawada

*Editoração eletrônica* Antonio Carlos Cardoso

*Tratamento de imagens* Paula Korosue

*Imagens de miolo* Acervo Tatiana Leskova

*Produção para ebook* Fábrica de Pixel

Texto fixado conforme as regras do novo Acordo Ortográfico  
da Língua Portuguesa (Decreto Legislativo nº 54, de 1995)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — por qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem a expressa autorização da editora.

2ª edição, 2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (cip)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Braga, Suzana

Tatiana Leskova : uma bailarina solta no mundo /  
Suzana Braga. -- 2. ed. -- São Paulo : Globo, 2010.

7.455 kb; ePUB

eISBN 978-85-250-5161-5

1. Bailarinas - França - Biografia 2. Balé -  
Brasil - História 3. Leskova, Tatiana Hélène,  
1922- I. Título.

Índices para catálogo sistemático:  
1. Bailarinas : Biografia 792.8092

Editora Globo S.A.  
Av. Jaguaré, 1485  
São Paulo, SP, Brasil  
CEP 05346-902  
[www.globolivros.com.br](http://www.globolivros.com.br)

# Sumário

[Capa](#)

[Folha de rosto](#)

[Créditos](#)

[Agradecimentos](#)

[Prólogo](#)

[Capítulo 1 - Adiantando a história](#)

[Capítulo 2 - A mulher, a artista](#)

[Capítulo 3 - "Quem sou eu?"](#)

[Capítulo 4 - Sangue russo, sangue branco, sangue azul](#)

[Capítulo 5 - Famílias em fuga](#)

[Capítulo 6 - Como num filme](#)

[Capítulo 7 - Nasce Tatiana](#)

[Capítulo 8 - O caminho da dança](#)

[Capítulo 9 - Uma bailarina solta no mundo](#)

[Capítulo 10 - O reencontro com Massine e o encontro com Balanchine](#)

[Capítulo 11 - Conga pantera: uma temporada ao sol do caribe](#)

[Capítulo 12 - Colar de pérolas](#)

[Capítulo 13 - Com Balanchine no tabaris](#)

[Capítulo 14 - O príncipe encantado e a fuga](#)

[Capítulo 15 - Chorei bastante, mas amei muito](#)

[Capítulo 16 - "Obrigada, Giselle"](#)

[Capítulo 17 - Ballet Society](#)

[Capítulo 18 - Teatro Municipal — De templo sagrado a imensa tertúlia](#)

[Capítulo 19 - Pedras de toque](#)

[Capítulo 20 - Com Márcia Haydée, um certo mal-estar...](#)

[Capítulo 21 - Anos fartos — repertório internacional](#)

[Capítulo 22 - Dame Alícia Markova](#)

[Capítulo 23 - E assim se passaram os anos](#)

[Capítulo 24 - 1964 — O primeiro afastamento](#)

[Capítulo 25 - Os diretores](#)

[Capítulo 26 - Em Nervi, com Massine](#)

[Capítulo 27 - O retorno ao Teatro Municipal](#)

[Capítulo 28 - Recaída](#)

[Capítulo 29 - “Virar a página”](#)

[Capítulo 30 - “Portas Abertas”](#)

[Capítulo 31 - “Vamos Dançar?— Sobre alunos, amigos, opiniões e lembranças...”](#)

[Referências Bibliográficas](#)

[Caderno de fotos](#)

[Índice Onomástico](#)



Este livro se tornou realidade devido ao amor, incentivo e apoio de todos os meus amigos e em especial de Ruth de Souza, Miguel Angelo Iriarte, Daniel Toulegne, Susana Faini, Cristina Martinelli, Amador Perez e Tatiana Valera. Espero que todos saibam como é vital o papel que desempenham na minha vida e o quanto foram importantes suas colaborações, encorajamento e apoio incondicional. Agradeço também a autora Suzana Braga pela transcrição das minhas palavras e pela boa interpretação das mesmas.

A todos, meus agradecimentos.

*Tatiana Leskova*

## Prólogo

Oito anos se passaram entre a ideia, a pesquisa e a conclusão deste livro. O projeto “Tatiana Leskova” foi vencedor do 2º programa de Bolsas RioArte, em 1996.

Pesquisa concluída, o material — fitas, entrevistas, roteiros e papéis, disquetes e cds — passava das minhas mãos para as de Tatiana Leskova, num vaivém que durou todo esse tempo. Também colaboraram para esse hiato viagens, ausências e muitas discussões febris, cheias de admiração e espinhos.

Eu me emaranhava no material tentando elaborar “quase uma enciclopédia” sobre esta mulher rica em histórias, nascida em Paris em 1922, num momento feérico do século xx, filha de pais exilados russos (apátridas), herdeira, porém, de grande tradição cultural e artística; sobre a jovem que iniciou seus estudos de dança com Lubov Egorova e sua carreira profissional na mais cobiçada e charmosa companhia europeia da época, o Original Ballet Russo do Coronel de Basil, quando tinha somente dezesseis anos de idade.

É que Tatiana queria tudo para ontem, como se em segundos o mundo fosse lhe escapar das mãos e a história se perder. Nesses instantes de impaciência, ela temia que sua personalidade,

credibilidade, comprometimento com a carreira, competência etc. se esvaíssem em páginas vazias. Eu insistia no pessoal, no particular, na intimidade. Ela fechava a porta e batíamos de frente.

Por fim, o bom senso prevaleceu. Enxerguei com clareza que, mesmo conhecendo Tatiana Leskova há quase quarenta anos, eu ficava tolhida em razão do medo de mexer com o seu arsenal explosivo e criativo.

Leskova, por sua vez, com o seu imbatível *feeling*, entendeu que já não existe uma regra rígida para segredos e intimidades no mundo atual. Seus "pecados" de ontem hoje já não causam mais estranheza, ao contrário, são admiráveis. Além do mais, seu único e grande segredo foi um belo caso de amor que durou quarenta anos, com desdobramentos cinematográficos que chegam até os dias de hoje. Um desafio para qualquer roteirista.

Certamente o fascínio da história de Tatiana Leskova irá encorajar o leitor a mergulhar mais fundo na vida e na arte dessa bailarina que ajudou a conquistar um espaço mais digno e arrojado para a dança brasileira, desde que aqui se instalou.

Uma mulher importante, que atravessou o século xx com muita luta e talento, contribuindo sobremaneira para atribuir coisas novas à arte brasileira num universo em transição.

# Capítulo 1

## Adiantando a história

Tatiana Leskova, tão russa quanto a vodca, tão francesa quanto o champanhe e, para nós, tão brasileira quanto a caipirinha, sempre foi um coquetel atípico e irreverente que, independentemente da grandeza da sua dança e da imensa contribuição artística que prestou ao Brasil, é, por si mesma, uma personagem que se sobrepõe à sua obra.

Ela é, em todos os aspectos, uma *self-made woman*. Em Leskova, tudo foi conquista. Essa herdeira dos "anos loucos" é um conjunto de fatores, de desempenhos e de influências. Venceu as inseguranças e até mesmo a fome (que seu orgulho só permitiu confessar após os oitenta anos de idade) e conquistou independência e admiração. De uma forma muito particular, e muito importante, ela criou para si mesma a personalidade artística e o mito e os viveu intensamente sem que um abandonasse o outro jamais.

Mas Tatiana não é fácil! São famosos seus “porquês”, que questionam tudo e embarçam os interlocutores. Assim como a sua irritação diante do amadorismo, do diletantismo e da mediocridade. Com uma memória considerada “de elefante”, Tatiana Leskova não permite falhas e entra sempre em contato com as coisas através de todos os sentidos. É inteligente e intuitiva ao mesmo tempo. Nunca se pode esperar dela um elogio imediato. Ela faz questão de saber o detalhe do detalhe sobre todas as coisas que observa e, se algum lhe é estranho ou lhe escapa, ela não sossega antes de descobri-lo. Não tanto para guardar na privilegiada memória, mas apenas porque esse fragmento completa a identidade do assunto em questão. Ao contrário do elogio, sempre espere de Tatiana Leskova uma lição de ótica com vários espelhos a mostrar defeitos a corrigir. Todos verdadeiros, existentes, mas apontados de forma crítica, intempestiva, mesclando seu raciocínio muito ágil a uma ironia, nem sempre bem compreendida ou aceita de imediato.

Muitas lágrimas rolaram dos olhos das centenas, milhares de alunos que povoaram a sua academia na avenida Copacabana por mais de quarenta anos. Muitas lágrimas rolaram dos olhos dos seus comandados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas poucos desses olhos, já enxutos, deixaram de admirar ou seguir os exaltados, tumultuados e muitas vezes sábios conselhos de Tatiana Leskova.

Orgulhosa e vaidosa, essa dama, que nunca abaixou a cabeça, tem poderes de camaleão. Seu charme eterno de “anjo azul” — na verdade, Tatiana lembra Marlene Dietrich no filme homônimo — transforma-se em segundos num ouriço se alguém lhe pisar nos calos ou questionar a sua honestidade diante da arte. Nesses momentos é implacável, sua verdade é absoluta e a única existente. Não aceita réplicas e ponto final.

Leskova, em sua objetividade de hoje e na juventude dos seus 82 anos (sem nenhum excesso ou elogio), não quer deixar para sempre essa imagem intransigente e ferina. Imagem explicável pelo curso de sua vida.

Nascida na França, no início dos anos 1920, com carreira profissional assumida em 1937, Tatiana partiu em 1939 em uma turnê que a manteve "a bordo" por todos os oceanos e mares, percorrendo os cinco continentes por quase seis anos, durante a Segunda Guerra Mundial. Leskova encontrou seu porto final no Brasil, Rio de Janeiro, quando em 1944, sob o impulso de uma paixão e a possibilidade de um trabalho mais rendoso, fugiu da companhia de dança e aqui se exilou.

Essa francesa (até então), filha da segunda metade da Terceira República, a mais francesa de todas as repúblicas (e esse seu lado pesa como uma valise cheia de pedras preciosas), trouxe para nós inúmeras contribuições culturais, fora o seu inquestionável talento como artista.

Puritana e anarquista simultaneamente, Leskova é a foto de uma França repleta de escritores, pintores, músicos, bailarinos, revolucionários e aristocratas, exilados da Rússia comunista e dos Estados Unidos (sob a lei seca) que convergiram para Paris. Ela é herdeira de uma época em que eclodiram no mundo grandes movimentos vanguardistas como o futurismo, o expressionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. Seria muito difícil alguém sob esse "signo" e estigma nascer "normal", digamos "comum".

Tatiana Leskova desde muito cedo provou da sabedoria e do sofrimento de ser filha de imigrantes aristocratas russos, destituídos de riquezas e privilégios. Aos nove anos, perdeu a mãe, uma das primeiras nobres russas a se tornar manequim numa época imortalizada por Coco Chanel.

Após a morte da mãe, Tatiana ainda veio a sofrer a separação da avó materna (a baronesa Nina Medem, dama da corte da Imperatriz Alexandra) e das tias (Kyra Medem Sereda e Irina Medem Bittner) quando, por decisão judicial, o pai, Youri Leskov, obteve a guarda da menina. Sofreu na pele, na alma e no estômago. Primeiro no internato para onde foi levada, depois na vida conjugada com o pai num pequeno quarto. É certo que o pai a amava. Sentia-se, porém, impotente ante uma criaturinha tão impulsiva e frágil (era muito pouco desenvolvida para a idade). Ele, um intelectual que falava cinco idiomas, que fora responsável pela mala diplomática do Império Russo e, naquele momento, tentava, sem êxito, a profissão de motorista de táxi e esporadicamente as de intérprete e tradutor, atrapalhava-se diante da menina, dando-lhe ordens quase que militares, como se estivesse formando um coronel czarista: “Tem de ter orgulho, não pode abaixar a cabeça, não pode mentir, a dignidade acima de tudo...”.

Foi um tempo duro. Quando havia dinheiro, Tatiana comprava um pouco (“pouquinho mesmo”) de carne e macarrão. Aquele seria o “banquete da semana”, num quartinho que não tinha cozinha e onde a comida era feita num fogareiro. E, nas horas de lazer, em vez de historinhas infantis, o pai lia para a menina livros sobre a mitologia grega.

Leskova não guarda rancores da infância, mas conserva marcas que carimbaram sua personalidade. Entretanto, ela jamais achou necessário rejeitar ou negar o passado, sempre falou dele com tranquilidade evocativa. É uma mulher presente que, sob hipótese alguma, se permitiria parar no tempo. Sabe que tudo o que criou é fruto da sua própria experiência, da sua juventude que nunca desaparece e da sua tenacidade.

## Capítulo 2

### A mulher, a artista

Sessenta anos após chegar ao Brasil e cinquenta depois de se naturalizar brasileira, Tatiana tem como soldo maior da sua árdua batalha, como bailarina, professora, diretora e coreógrafa, em serviço público, uma aposentadoria que não chega a cinco salários mínimos.

Poderia estar em dificuldades, mas está bem. Sempre soube batalhar e desde cedo aprendeu o valor do dinheiro. Seu primeiro apartamento, na rua Toneleros, uma sala e dois quartos, foi adquirido na década de 1960 em infundáveis prestações. Passou por outras moradias, mas foi somente aos 80 anos que Tatiana Leskova adquiriu o seu definitivo imóvel, o qual ainda está decorando com o seu bom gosto nato.

Pelos duzentos metros quadrados da nova casa, Leskova transita ágil e jovial, mostrando com muito orgulho tudo o que adquiriu, fez, transformou. É impressionante a sua vitalidade. Para ela o mais importante na vida, fora o saber, um saber íntimo e



profundo, é a sua energia. Os aplausos que recebeu sempre vieram acompanhados de admiração pela sua originalidade e espontaneidade. E ela gosta disso. Tanto dos aplausos, afinal é uma artista, quanto da originalidade. Essas características funcionam como o seu “pão nosso de cada dia”. Tatiana é zelosa dessa energia. Até hoje pensa que a pode perder, como num passe de mágica, se admitir qualquer mínimo indício de vulnerabilidade. Sendo assim, ela nunca parou e sempre “fingiu” que tudo ia bem, mesmo nos momentos mais duros e depressivos.

Também não fica contando a idade por décadas passadas. Como costuma falar, esquece que os anos se foram. “Por vezes, acho que não tenho a minha idade, esqueço dela porque sou muito moleca.” E está falando a mais pura verdade.

O apartamento é amplo e agradável, móveis de estilo, chique e descontraído como a sua dona, um jardim improvisado, um detalhe aqui, outro ali, mostram a riqueza da existência de quem o habita. As fotografias, numerosas, são todas em preto e branco, retratos de uma época que se foi, mas que ainda é bem presente. Chama a atenção o cuidado com as molduras de cada foto. Elas parecem escolhidas de acordo com cada período representado no papel. Lá estão seus pais, os avós, o bisavô, o grande amor. Certa vez ela comentou: “Quem não tem família tem fotos”. Outra verdade.

Todos mortos, Tatiana consente em abrir, em esmiuçar o seu passado e falar. Falar de tudo, das coisas mais íntimas guardadas na galeria da memória. Falar do seu grande amor por Luiz Honold Reis, um jovem e belo brasileiro que conheceu em Buenos Aires em 1943 e que, pela paixão que os uniu, decidiu interromper sua carreira internacional e exilar-se no Brasil, em 1944.

A história é longa. Abre também o que considera “o grande segredo da sua vida”, mas que na verdade dos bastidores todos já sabiam: Luiz não era um amor solteiro. Casado com a francesa

Giselle Maxim Zucco, da qual nunca se separou oficialmente, Luiz teve com Tatiana Leskova um ardente caso que durou quarenta anos. “Vinte de paixão e vinte de amizade”, como ela define. Naturalmente com algumas recaídas.

Até aí pouca novidade, e esse caso seria apenas mais uma história de amor se não tivesse tido um desfecho espetacular como só as grandes damas e as grandes artistas conseguem protagonizar.

Leskova e Giselle se tornaram amigas. Separada fisicamente — mas nunca oficialmente — de Luiz, Giselle reconheceu a integridade e a legitimidade do amor de Leskova por Luiz e vice-versa.

Como as pessoas nunca pensam que vão morrer, Luiz não se preocupou em amparar financeiramente Leskova. Sempre foi seu aliado, sempre foi prestativo, mas o orgulho de Tatiana a impedia de pedir qualquer coisa a ele.

Quando Luiz morreu, em Zurique, em agosto de 1986, Leskova estava ao seu lado no hospital da Suíça alemã. Giselle também.

Mas o grande epílogo deste capítulo, que está inserido mais adiante sob o título de “Chorei bastante, mas amei muito”, veio em 2001, após a morte de Giselle. A rica dama francesa, sem herdeiros diretos, beneficiou vários amigos em seu testamento, entre eles Tatiana Leskova.

E foi graças a Giselle que Leskova hoje pode desfrutar de uma “velhice” tranquila. Melhor, pôde parar de labutar incessantemente. Ainda trabalha, mas de forma seletiva. É com frequência convidada a remontar balés no exterior, participa de banca de jurados e dá aulas, como professora convidada, em importantes companhias brasileiras e estrangeiras. Enfim, nos seus mais de oitenta anos, ela não precisa lutar pela sobrevivência.

Com a proliferação de academias de dança no país, o famoso estúdio Tatiana Leskova, da avenida Nossa Senhora de Copacabana, teve de fechar as portas. Criteriosa como é, Leskova nunca abriu

concessões em sua academia, que tinha como função formar bailarinos, apenas isso. O lado comercial, as aulas de modismos, nunca entraram naquele oitavo andar ao lado da Galeria Menescal. Leskova sabe que foi e sempre será uma bailarina clássica, uma formadora de bailarinos, e, embora reconheça e admire todas as modalidades de dança, conhece perfeitamente a sua “praia” e até onde pode ir. Somando-se a isso, Leskova, aos oitenta anos (idade em que acabou com a academia), já não tinha mais a mesma disponibilidade física dos quarenta, cinquenta anos para dar duas, três aulas diárias de dança. Ao lhe perguntarem se ficou triste em ter de tomar tal atitude, ela diz simplesmente que “sim” e completa com o pragmatismo de sempre diante dos problemas: “Era um mal necessário — vida que segue”.

É uma característica de Tatiana Leskova se fechar em copas nos momentos mais graves. Já diante de miudezas ela grita, fala, briga. É boa de briga a artista. Normalmente é uma mulher eloquente, que fala bastante, e sôfrega em contar histórias, suas histórias que sempre se renovam e são acrescidas de detalhes temperados de humor. Seu humor é constante, mas variável. Por vezes anedótico, por vezes escandalosamente crítico. É ré confessa da sua pior mania: “Adoro provocar os outros, adoro polêmicas”.

Esta Leskova, que tem o hábito de escutar música, que admira tudo o que o homem criou e cria, da arquitetura à literatura, e que se emociona com muitas coisas — “Tenho muitas e muitas emoções” — fica irritada com pessoas que esquecem dos fatos. Muito exigente, perde a paciência com pessoas que se desculpam atrás do Terceiro Mundo, pessoas fracas, que não querem aprender. “Querer é poder!”, fala sempre enfaticamente.

Veste-se muito bem, o corpo sempre cuidado também ajuda, mas não é perdulária com o seu guarda-roupa. É básica, sente-se uma “milionária” com uma saia preta, uma blusa branca, um suéter

— “naturalmente de caxemira inglesa” —, uma boa bolsa, um sapato de qualidade e um *mink*. Esse é o seu uniforme de inverno (é certo que as peles só são usadas em viagens ao exterior). No verão, dois conjuntos de calça e túnica fazem a sua festa. Nada de modismos, só peças práticas, hábito que ela credita aos muitos anos de palco e turnês. Luxos são poucos: a casa sempre florida em arranjos esmerados, que ela mesma cria, e classe executiva nos voos internacionais.

Tatiana Leskova, como boa russa, é cheia de superstições. Nem gosta de falar sobre elas, como se pudessem se materializar. Mas a mulher valente e batalhadora é capaz de ficar fora de si se um gato preto atravessar o seu caminho.

Os olhos claros, espertos, logo se arregalam quando a classificam como mulher bonita. Nega a fama e diz, com a irreverência que lhe é peculiar, que não se sente uma “gata”, que não aprendeu a “miar”. O seu modelo, em termos de beleza, não é exatamente ela própria. No máximo reconhece o seu charme especial. Coisas de Leskova!

A grande frase da sua vida é: “Eu era cega, agora estou enxergando”. Tatiana fica plenamente feliz quando sente o equilíbrio, “a harmonia da vida”. Esse equilíbrio que tanto a sensibiliza está presente em muitos fatos, momentos e coisas. Hoje ela conclui: “Cumprí minha missão, sempre trabalhei, não devo nada a ninguém e não tenho mais medo do que as pessoas possam falar de mim. Não tenho de dar satisfações. Estou livre, desimpedida e com tempo para lembrar da minha vida, que não trocaria por nenhuma outra. Foi difícil, mas valeu e continua valendo. As lembranças voltam e me deixam feliz”.

Estávamos em débito com a história dessa mulher e artista que acredita que o seu grande trunfo na vida foi ter amor próprio. Só agora essa história será narrada. Passemos a ela.

## Capítulo 3

### “ Quem sou eu? ”

Leskova mantinha os olhos nos campos de trigo, enquanto seus ouvidos eram atormentados pelos gritos dos corvos e o trem a sacudia, no trajeto de Moscou a Orel. Estava à procura de si mesma, da sua origem mais remota. Queria conhecer a terra de seus antepassados, o local onde viveram (na verdade, seu bisavô nasceu no prédio onde está hoje instalado o Museu Leskov e que outrora fora a residência da família), ponto de partida dessa história e da sua história.

O trem saía à meia-noite da estação de Moscou. Era dia, melhor explicando, uma noite branca. Orel fica a 360 quilômetros de Moscou, entretanto, a viagem parecia não ter fim. Tatiana estava ansiosa por todos os motivos. Os corvos que gritavam sem tréguas, a claridade daquela madrugada boreal, a expectativa de chegar, nada a deixava dormir. Pensou por um momento no contraste entre essa festa selvagem de corvos e a sutileza da fábula de La Fontaine.

Desistiu. Voltou o pensamento para si. Ela, o último capítulo de duas aristocráticas famílias da Rússia Imperial. Os Medem e os Leskov.

Continuou olhando os trigais ceifados, enquanto o trem se aproximava gradualmente de Orel. Sabia que estava vendo e procurando um mundo que já não existia, mas persistente, como sempre o foi, queria descobrir as variáveis do seu processo sem queimar nenhuma etapa. Sabia também que estava no “fim da linha”, era a última Leskov do mundo. A família acabara. Acreditando que a sucessão de sangrentas guerras na Rússia varrerá todos os vestígios dos antepassados, com frequência Tatiana se perguntava: “Quem sou eu?”. Aqueles aristocratas, que um dia fugiram pelas planícies geladas da Rússia, nunca poderiam imaginar que seria no corpo de uma bailarina, Tatiana Leskova, sua última descendente, que iria correr seu sangue.

Tatiana Iurievna Medem Leskova — erroneamente registrada na França, onde nasceu, como Tatiana Hélène Leskov — é, na verdade, o resultado de uma mistura de culturas e de povos. É herdeira do mais puro sangue azul, de origem báltica, pelo lado materno. Barões e baronesas da Curlândia (Lituânia) formam o seu *pedigree*, que ainda comporta ancestrais, igualmente nobres, franceses e suecos. Os Leskov, ao contrário, tornaram-se nobres por mérito. E o primeiro a receber tal honraria, na Rússia Imperial, foi exatamente Nikolai Semyonovich Leskov, o bisavô de Tatiana, famoso escritor, natural da cidade de Orel. Era este o lado da sua história que Tatiana procurava reviver no momento, aventurando-se aos 68 anos, idade em que conseguiu permissão das autoridades russas para conhecer a cidade.

Cinco anos antes, ela havia entrado, pela primeira vez, na Rússia. Mas como convidada de honra do conhecido Concurso Internacional de Dança de Moscou. Conseguira, na ocasião, um visto especial para ir até São Petersburgo, cidade natal dos pais, mas a visita a Orel lhe fora negada.

Desta feita também estava como convidada e sua impaciência com a lentidão do trem era explicável, porque, sendo convidada, não poderia se hospedar em hotel nem comer em restaurantes. Ela não era uma *intourist*, como lá se chamam os viajantes que portam visto turístico, beneficiados pela única agência que na época operava oficialmente.

Por fim, após sete horas de viagem, chegou a Orel. Fazia frio naquela manhã de verão de 1990, cerca de 14 graus. Ela logo identificou o grupo de funcionários do museu que a aguardava com uma braçada de flores-do-campo. O colorido típico das flores russas e um leve aroma de aneto no ar daquela velha e plana cidade deixaram-na à vontade, sentindo-se quase em casa.

O idioma não era uma barreira, ao contrário, trouxe para Tatiana recordações infantis. Sempre manteve o russo como língua-mãe, ao lado do francês. Domina ainda o português, o inglês e o espanhol.

Orel (que quer dizer "águia") é uma cidade antiga, de 230.000 habitantes. Em outras épocas já fora um importante polo industrial, entretanto, com o declínio da economia russa, tornou-se uma cidade provinciana, com fábricas fechadas. Tatiana tentou desnudar Orel, num primeiro olhar, em busca de sensações. A princípio não sentiu nada de especial. Observou que um rio (homônimo) cortava a paisagem, viu uma praça com poucas flores e uma igreja. Só coisas comuns, nada de mansões baroniais, nada de grande beleza arquitetônica, nada que lembrasse o fausto do Império Russo ou mesmo a tradição intelectual da cidade, berço de cinco grandes escritores: Ivan Turgeniev, Alexander Blok, Leonid Andreiev, Ivan Bounine (Premio Nobel de literatura em 1933) e Nikolai Leskov (este último o bisavô de Tatiana).

De repente, deparou com o que considera a mais bela imagem da cidade. Um bairro de casarios de madeira, muito antigo, porém

conservado. A memória ficou viva, o pensamento veio rápido. Quantas histórias aquelas velhas casas haviam abrigado? Então, mais uma vez, como lhe é habitual, seus sentimentos interagiram simultaneamente e, de súbito, ela percebeu que estava no seu “marco zero”, o mais remoto ponto que pudera até então encontrar. Continuaría se perguntando “Quem sou eu?”, mas já encontrara o conjunto de relações a partir do qual iria procurar a si mesma. Tatiana nunca se contentou com soluções ortodoxas de limitação. Sempre correu com ousadia em busca de respostas futuras.

Na porta do Museu Leskov ela foi recebida com pão e sal, como manda a tradição russa de boas-vindas. O museu funciona numa daquelas casas antigas, de madeira com recortes que lembram um bordado, dois andares e um pequeno jardim na frente. No seu interior, paredes forradas de tecidos pesados e luxuosos, bem no estilo russo, repletas de fotos de época. A aparente dicotomia entre o exterior e o interior dessa casa explica-se: o museu é uma réplica do escritório de Nikolai Leskov, em São Petersburgo. Lá, além do farto acervo fotográfico, muito bem preservado, Tatiana encontrou também toda a obra do famoso escritor. Passou as parcas 24 horas que ficou na cidade esmiuçando detalhes, analisando as obras, vendo fotos, descobrindo a família.

Mais uma volta pela cidade. Dessa feita, uma surpresa programada pelos anfitriões e Tatiana deparou com várias estátuas representando os personagens das obras de Leskov. Curiosamente, essas estátuas, que Tatiana considera grandes demais (“uma mania da era soviética de construírem monumentos imensos”), representam figuras que parecem estar dançando. Leskova, na extravagância da sua imaginação, chegou a pensar que o escultor que as criara intuía que, muitos anos depois, a derradeira Leskov seria uma bailarina. Riu do pensamento, mas ficou plenamente feliz com a possibilidade.



As horas correram e, como a noite não escurece naquelas terras, Tatiana Leskova esqueceu do tempo e da sua condição de “convidada”, sem direito a hotel. Exausta da viagem e mais ainda das descobertas daquele dia, acabou dormindo no sótão do museu, no sofá de veludo vermelho de seus antepassados. “Um sono profundo e sem sonhos.” Digno de quem cumpriu uma missão.

Após essa viagem, Tatiana voltou a Orel mais uma vez, em 2003. Tornou-se amiga da museóloga que administra o Museu Leskov, foi convidada para dar uma palestra e, naturalmente, procurou saber mais sobre seus antepassados. Hoje, tem um vasto material que vai de fotos a programas de peças teatrais — adaptações dos textos do bisavô — que são encenadas com muita frequência na Rússia. Também tomou a decisão de auxiliar na manutenção da casa, devido às dificuldades econômicas da Rússia, para preservar o museu e o seu passado.

## Capítulo 4

# Sangue russo, sangue branco, sangue azul

### Os Leskov

Os Leskov, família paterna de Tatiana, pelo que ela mesma pôde pesquisar, não eram nobres nem ricos. As benesses dos títulos por mérito chegariam tardiamente. Tal demora é atribuída ao temperamento de Nikolai Semyonovich Leskov, que sofria muitas críticas por ser polêmico; suas obras lhe causaram problemas com a família imperial. “Acho que saí a ele”, comenta Leskova hoje.

Considerado um homem difícil, Leskov era implacável e, segundo a bisneta, foi duro e cruel com o seu único filho, Andrei Nikolaievitch Leskov, avô de Tatiana e único ramo pelo qual houve seguimento familiar, porque, embora Nikolai Leskov tivesse quatro irmãos (três homens e uma mulher), nenhum deles teve filhos.

Nikolai Leskov começou a trabalhar muito cedo, viajando pela Rússia como intérprete de um inglês. Assim conheceu o país a fundo

e, a partir dos trinta anos de idade, começou a escrever, narrando com grande habilidade os costumes, as diferentes linguagens e os problemas dos povos das províncias. Se o reconhecimento custou a chegar por problemas políticos, hoje o autor é venerado na Rússia.

Suas obras literárias ganharam adaptações para o teatro, muitas delas elaboradas pelo filho Andrei Leskov, que após a Revolução Russa se empenhou em dramatizar a obra do pai. O trabalho dos Leskov também chegou ao cinema. O filme, de 1990, chama-se *O Peregrino Encantado*, baseado em uma obra de Nikolai, com roteiro do filho.

Andrei Leskov, que era juiz em São Petersburgo (a essa altura toda a família já residia na capital imperial), também criou, a partir de um romance do pai, o libreto da ópera *Lady Macbeth of Mtsensk* ou *Katarina Ismailova*, com música composta por Dmitri Shostakovich.

Andrei casou-se com Olga Ivanovna Launert. O casal teve dois filhos: Youra Andreievich Leskov, pai de Tatiana, e Iaroslav Andreievich Leskov, que morreu precocemente, aos 18 anos, de infecção pulmonar.

Youri frequentava um colégio para diplomatas quando foi convocado para servir à pátria, no início da Primeira Guerra Mundial.

No regimento em que estava, Youri conheceu o príncipe Nikita Troubetzkoy. Os dois jovens se tornaram amigos e, por uma dessas grandes coincidências da vida, o príncipe casou-se, posteriormente, com Lubov Egorova, uma das primeiras bailarinas do Teatro Mariinsky (hoje Kirov), de São Petersburgo, que, anos mais tarde, já todos exilados na França, viria a ser a grande mestra e incentivadora da carreira de Tatiana Leskova.

Os medem

Os Medem, como já foi dito, nasceram com o sangue azul correndo nas veias. O bisavô de Tatiana era o barão Karl Karlovitch Medem, um nobre báltico de Medenheim, cidade gêmea de Nordheim. O lado báltico da família, de Medenheim (cidade que não existe mais), desaparece com Tatiana Leskova. O lado Medem alemão, de Nordheim, ainda tem alguns descendentes espalhados pelo mundo, mas Leskova não os conhece. No total existiram duzentas famílias Medem catalogadas com brasão de barões (como o de Tatiana Leskova) e condes.

O avô de Tatiana, Alexander Medem, era barão e casou-se com Nina Vladimirovna Schlitter. Nina era dama da corte da imperatriz Alexandra Feodorovna e seu conceito era tão alto no império que tinha o direito de escolher para madrinha do seu primeiro neto, ou neta, a tzarina-mãe. E assim foi feito. Maria Dagmar Feodorovna (mãe de Nicolau ii) é a madrinha de batismo de Tatiana Leskova.

É certo que as circunstâncias desse batizado já não foram tão cintilantes quanto as dos batizados palacianos. Leskova nasceu em 1922, quando a Revolução já havia banido do mundo russo qualquer sinal de realeza. Maria Feodorovna, uma das poucas sobreviventes do massacre da família imperial, havia partido para a Inglaterra em busca de auxílio político, por ser irmã de Alexandra, mulher do rei inglês Eduardo vii.

Antes de se casar com Nina Schlitter, o avô de Tatiana, Alexander fora casado com Helena Vladimirovna Schlitter Medem, irmã mais velha de Nina. Dessa primeira união nasceu Valódia Medem. Helena morreu aos 21 anos, de tuberculose. Pouco antes de morrer, ela pediu a Nina que tomasse conta do filho Valódia, de três anos de idade. Nina, que tinha então apenas doze anos, passou a considerar o sobrinho como seu filho.

Alexander era militar e estava sempre em campanhas, portanto, não viu a cunhada crescer. Um belo dia deparou com uma linda

jovem de 16 anos, que fazia as vezes de mãe para seu filho. Não perdeu muito tempo e propôs casamento à cunhada Nina, 23 anos mais nova do que ele.

Apesar de Alexander — *Aide de Camp* do Tzar — ser viúvo e Nina solteira, a união dos dois não foi fácil de ser concretizada. Poderia haver um “escândalo”. Para evitar qualquer situação constrangedora na corte, o Tzar Nicolau ii deu uma autorização especial para o casamento, desde que o mesmo se realizasse em outra cidade, longe de São Petersburgo.

Da união de Alexander e Nina nasceram Helena, mãe de Leskova (que tinha o apelido de Liola), Ana (que trocou de nome durante a Revolução Russa para Kyra), Boris e Irina. A última filha nem chegou a conhecer o pai, era um bebê quando, em 1905, Alexander morreu na Guerra Russo-Japonesa.

Youri Andreievich Leskov e Helena Alexandrovna Medem casaram-se na primavera que antecedeu a Revolução Russa, em 1917. Ele, um jovem diplomata, e ela, com dezessete anos, recém-saída do colégio interno. O casamento não teve as bênçãos de Nina, que preferia ver a filha casada com um nobre da corte imperial. Esse antagonismo entre os Medem e os Leskov persistiria e, mais tarde na França, viria a marcar o destino de Tatiana.

Entretanto a sorte, nesse momento, abençoou o jovem casal. Youri foi enviado pelo Tzar, logo após o casamento, para o seu primeiro posto diplomático em Sófia, Bulgária. Ele estava encarregado da mala diplomática e também da entrega de documentos e joias para uma grã-duquesa, parente próxima de Nicolau ii. Dessa forma, o casal escapou da sangrenta revolução que viria a seguir, com a queda da monarquia e o fracasso da república de Kerensky.

## Capítulo 5

### famílias em fuga

Em outubro de 1917 a Revolução Russa se consumou. Os Leskov e os Medem tinham de tomar decisões imediatas e vitais. Os homens das duas famílias foram para o campo de batalha como voluntários no Exército Branco russo (exército czarista) e as mulheres iniciaram uma fuga que durou quase cinco anos. A cronologia e o roteiro dessa fuga perderam-se no tempo. Tatiana lembra apenas dos relatos da avó Nina e das tias.

Nina Medem e as filhas Ana (Kyra) e Irina eram um alvo fácil em São Petersburgo. Nina, na urgência da situação, preparou a bagagem mais inútil possível. Entre os muitos objetos que jamais utilizaria, carregou um pequeno martelo, estilo canivete suíço, talvez como uma arma que a defendesse das baionetas vermelhas. Esse martelo Tatiana guarda até os dias de hoje. A meta de Nina Medem era descer até o Cáucaso, sua terra natal, e de lá passar para Constantinopla (hoje Istambul), na Turquia. Aliás, esse foi o caminho que milhares de fugitivos fizeram.

Nina, considerada por Tatiana como muito maternal e emotiva, mas pouco prática e cautelosa, partiu de São Petersburgo com poucas joias e dinheiro. A essa altura, já era impossível tentar tirar qualquer coisa das casas bancárias e sua grande preocupação era proteger as filhas. Kyra estava com quatorze anos e Irina com onze.

Já a avó paterna, Olga Leskova, teve mais tempo para fugir e também mais precaução. Acabou percorrendo a mesma rota que Nina, mas conseguiu levar dinheiro e joias que lhe valeram o seu sustento quando afinal chegou a Paris. Tatiana não sabe detalhes da fuga de Olga.

Valódia e Boris Medem tiveram mortes trágicas durante a guerra civil, servindo ao exército czarista. Boris foi ferido no pulmão. Auxiliado por um padre jesuíta, o rapaz conseguiu chegar até Constantinopla, mas não resistiu ao ferimento e morreu. Estava com dezoito anos.

Valódia, então com 26 anos, saiu do esconderijo, num momento de imprudência, e foi à aldeia comprar cigarros. Descoberto pelos bolchevistas, foi morto a golpes de baioneta. Uma enfermeira que recebeu o corpo do rapaz conseguiu localizar Nina e, junto com a notícia da morte, enviou a túnica do uniforme de Valódia.

Nina sequer teve como assistir ao funeral do enteado. Nada era possível naquele país em guerra, onde a única saída era fugir. Viajar, sair à rua ou mesmo abrir uma porta poderia significar a morte dela e das filhas. Ela também sabia que Boris havia sido ferido e levado para Constantinopla, e seu desejo de chegar à Turquia tornava-se mais ardente, na esperança de encontrar o filho com vida.

O uniforme de Valódia, além da dor da recordação, deu muito trabalho a Nina Medem. Cada vez que cruzavam com a polícia bolchevista ela e as filhas tratavam de esconder o uniforme.

Foram presas diversas vezes nessa fuga pelos campos da Rússia, descendo de São Petersburgo para o Cáucaso. A liberdade

vinha com a chegada do Exército Branco, quando os bolchevistas abandonavam as cidades.

Bem, um dia o inevitável aconteceu. Nina e as filhas, interpeladas pela polícia, não tiveram tempo de esconder o uniforme de Valódia e foram detidas. Irina, a esta altura entre doze, treze anos, escapou da prisão porque estava infectada pela malária. Foi enviada para um hospital na região, na verdade um hotel — Grande Hotel Riviera do Cáucaso — que em tempos de guerra fazia as vezes de hospital. Elas já estavam na cidade de Sotchi, não muito longe da almejada fronteira.

Nina e a filha Kyra foram feitas prisioneiras. Os bolchevistas não tiveram a menor cerimônia com o sangue azul das duas. Foram para os serviços forçados, trabalho escravo, sujo. Entre eles, talvez o mais brando fosse lavar as latrinas do Exército Vermelho.

E assim ficaram por cerca de seis meses, lutando pela sobrevivência, que naquele momento era a principal meta das prisioneiras. Os grandes consolos de Nina é que Helena escapara, estava a salvo, na Europa, e que Irina, de certa forma, também estava segura no hospital.

Entretanto, a inteligência e os dotes da baronesa que agora lavava privadas acabaram por ajudá-la a obter melhores condições de vida para ela e para as filhas. Muito culta e exímia pianista, Nina também sabia datilografar. Em tempos de guerra, numa cidade pequena como Sotchi, esses dotes eram raros. Os bolchevistas, com pouca mão de obra capacitada, colocaram Nina e a filha em liberdade vigiada, em troca dos trabalhos de datilografia da baronesa.

Foi ainda em Sotchi que Nina Medem conheceu um diplomata grego, para o qual vendeu as poucas peças de valor que conseguira esconder. Queria assegurar a sua sobrevivência e preparar a fuga



das mulheres da família. Nessa ocasião, Irina já saíra do hospital e voltara para junto da mãe.

A saída da família Medem de Sotchi para o porto de Baku não é muito clara. Acredita-se que as três contaram com o auxílio do diplomata grego para chegarem até essa cidade. Ir de Baku para Constantinopla foi igualmente uma aventura arriscada. Entre outras peripécias, mãe e filhas tiveram até de viajar como clandestinas, escondidas no porão de um navio. Finalmente a liberdade, em terra firme, Constantinopla!

A cidade parecia uma babel de refugiados em 1921, quando lá chegaram. A nobreza russa ou os russos brancos prestavam-se a tudo para sobreviver ali. Oficiais e príncipes lavavam louça nos restaurantes, intelectuais e aristocratas limpavam casas etc. Nina fazia serviços de costura e Kyra foi trabalhar como *serveuse* num restaurante. Irina, ainda muito criança, com quatorze anos, tomava conta da casa, ou melhor, do quarto que conseguiram alugar.

A vida não foi fácil para elas nesse período que passaram na Turquia. Para Kyra, bela, no esplendor dos seus dezesseis anos, com longas tranças e um corpo que já tomara formas, era quase uma tortura conviver com os turcos daquela época. Mesmo assim, perto do que haviam passado nos quatro anos de fuga e prisões, tudo parecia maravilhoso. Kyra contava que, no dia em que voltou a ver enfim um pedaço de pão de farinha branca, caiu de joelhos diante dele e rezou.

Nina, logo que entrou em Constantinopla, peregrinou pelos hospitais à procura do filho Boris. Soube que estava morto e encontrou seu túmulo no cemitério da cidade.

As dificuldades da família eram grandes, mas ao menos, depois de anos, tinham a dignidade de dormir em camas num quarto alugado e, quando o dinheiro faltava, arranjavam outro local mais

barato. A prioridade agora era comer e encontrar Helena, de quem a mãe não tinha notícias havia vários anos.

Com o auxílio da Cruz Vermelha, a família Medem conseguiu chegar a Paris, cidade-mãe para todos os exilados. Uma amiga de Nina, Mme. Dumenil, casada com um francês, estabeleceu contato com a França e se ocupou dos trâmites necessários.

Era o outono de 1922 quando as três exiladas chegaram a Paris, sem nacionalidade, sem títulos, sem joias e sem dinheiro. Foram morar num convento. Irina foi para um internato de freiras (Sainte-Marie), onde estudou até os dezessete anos. A ideia fixa de Nina era encontrar Helena. Onde estaria a filha? Viva? Morta? Afinal, já se tinham passado mais de cinco anos desde que perderam contato.

Paris recebia então não só exilados russos, mas de todas as partes. Era comum que nobres e aristocratas trabalhassem em hotéis, restaurantes, como motoristas de táxi, mordomos etc. As princesas russas eram solicitadíssimas como damas de companhia.

Havia pouco que as mulheres da família Medem estavam em Paris. Nina e Kyra procuravam trabalho. Em um domingo, Nina, acompanhada das filhas, foi à missa na Igreja Ortodoxa Russa Saint Alexandre Nevsky, da Rue Daru. A ida à igreja sempre fora um hábito daquela família religiosa. Mas Nina sabia que, além de um local para orar, a igreja também representava um ponto de reunião dos exilados; além de agradecer pela sobrevivência, cada um encontrava amigos, fazia amigos que se auxiliavam mutuamente.

Mas aquele domingo parecia especial. Um pouco pelo tapete de folhas outonal que cobria as ruas com as cores da estação. Um pouco porque o clima estava agradável e ameno para quem quase congelara nos campos russos. E muito pela expectativa que nem ela mesma sabia explicar.

Na igreja, Nina cumpriu o seu ritual. Acendeu velas para os seus mortos, velas para o Tzar Nicolau ii e sua família, trucidados em

1918, e voltava a se ajoelhar para rezar quando viu uma fisionomia familiar. Tão familiar que não queria acreditar no que estava vendo. A moça alta, elegante, com uma "barriguinha" que evidenciava uma gravidez, era parecidíssima, igual a Helena. A moça não era igual: era a própria Helena, a filha ansiosamente procurada, que trazia no ventre Tatiana Leskova.

## Capítulo 6

### Como num filme

Enquanto os Medem, os Leskov e milhares de russos brancos fugiam da Rússia, em busca do exílio que, para eles, representava a sobrevivência, Helena e Youri embrenharam-se numa aventura não menos cinematográfica.

Da Bulgária, o casal havia partido para Londres, onde Youri assumiu um posto no Consulado Russo. O posto e a representação diplomática duraram pouco. A Revolução Russa começara e a Inglaterra, com muitos envolvimento políticos, fazia um “jogo” pouco compreensível. Do lado da monarquia, pressionada pelos apelos da tzarina-mãe Maria Feodorovna (irmã da rainha Alexandra), a Inglaterra se envolveria na Revolução. Da parte do primeiro-ministro Lloyd George, nem tanto.

Por outro lado, as notícias que o casal Leskov recebia em Londres eram preocupantes — mas também pouco claras. Em 1917, início de 1918, os meios de comunicação limitavam-se a cartas e rádio.

Helena escrevia longas cartas à mãe, preocupada com o destino da família. Cartas que jamais chegariam, eram interceptadas pela censura. A preocupação aumentava gradualmente porque, é óbvio, nunca houve resposta.

Por fim, uma esquadra inglesa foi ao mar. A missão, aparentemente, era salvar a família imperial russa. Youri, que ainda gozava de privilégios diplomáticos, embarcou no navio quebra-gelo *Almirante Cockrane*. Helena acompanhou o marido nessa aventura. Tinha duas metas a cumprir nos seus dezoito para dezenove anos: ajudar a salvar a nobreza, presa em Ekaterimburgo (na Sibéria), e retornar a sua terra para encontrar a mãe e as irmãs. Na ingenuidade da idade e no desconhecimento da real situação, Helena fazia o caminho inverso ao dos fugitivos.

A expedição partiu rumo a Mursmansk, no Mar de Barents e de lá não passou. Chegara o inverno e o navio ficou preso, por seis meses, nas geleiras. Nesse período, o primeiro-ministro inglês havia decidido a sorte da família imperial, numa atitude considerada muito controversa posteriormente. Mandou os navios voltarem para a Inglaterra, pois tentava um "namoro político" com o novo governo russo. A família imperial deixara de ser prioridade. Na verdade, em agosto de 1918, quando o gelo se derreteu, a família de Nicolau II, com todos os seus assessores, foi trucidada e os navios ingleses voltaram a Londres.

O casal Youri e Helena não voltou. Conseguiram chegar à Cristiania (hoje Oslo), na Noruega, onde tinham amigos do corpo diplomático. Ignoravam a extensão da Guerra Russa e imaginavam que, por meio desses amigos, conseguiriam ter notícias da família e talvez até retornar a São Petersburgo. Lá ficaram um bom tempo. Mas, de notícias, quase nada, apenas que Iaroslav Leskov (irmão de Georges) havia morrido na guerra, com cerca de dezoito anos.

Helena ainda não tinha entendido a dimensão do conflito, já estava fora de casa, uma casa que não mais existia, há vários anos. O casal posteriormente viajou para Constantinopla tentando voltar para a Rússia, sem nunca poder imaginar que era por aquela mesma cidade que sua mãe e irmãs estavam tentando escapar dos campos russos.

Aflita com a falta de notícias, Helena continuava escrevendo para a família. Aguardava ansiosamente uma resposta, manifestava sua preocupação com "as meninas", suas irmãs. Essas cartas, todas apreendidas pela censura, foram parar nas mãos do cônsul russo, em Oslo. O diplomata, na impossibilidade de encontrar Helena ou a família, guardou as cartas. Ao morrer, na cidade de Nice, França, seu filho as encontrou nos arquivos do pai, conseguiu localizar Tatiana Leskova, no Brasil, em 1987, e as enviou-lhe. Nelas, Helena expõe, além da sua preocupação, toda a sua juventude. Conta dos modelos de roupa que estão usando, faz desenhos de moda e, numa delas, pede uma boneca russa, porque está muito entediada. Cola na carta o desenho da boneca que quer.

Sentindo ser impossível retornar à Rússia, o casal Leskov decide ir para a Itália viver finalmente uma lua-de-mel. Viajam por várias cidades italianas por cerca de dois anos. Em Veneza, Helena fica grávida de Tatiana. Com o dinheiro chegando ao fim e pela primeira vez conscientes de que jamais reaveriam o que era seu, que o sonho havia acabado, pedem asilo em Paris, mais ou menos na mesma época em que Nina e as filhas chegavam à capital francesa.

## Capítulo 7

### Nasce Tatiana

Já ao nascer, Tatiana parecia estar indicando como iria ser em sua vida: apressada e irreverente. Não esperou nove luas para chegar, nasceu de sete meses em dezembro de 1922, três meses após as mulheres da família Medem se reunirem em Paris.

Primeira (e única) filha, primeira neta pelos dois lados, Tatiana veio ao mundo como uma alegria para Helena, Youri, a *babushka* Nina, a *babushka* Olga e para as tias Kyra e Irina.

Outra faceta da sua vida esteve presente desde o nascimento: a luta.

Prematura e de baixo peso, Tatiana lutou para sobreviver, ficou muito tempo na incubadora, teve uma grande infecção nos olhos, mas por fim vingou, sem nenhuma sequela.

*Babushka* Nina sempre repetiu para a neta uma história bonita sobre o seu nascimento, mas na qual a intuição de Tatiana nunca lhe permitiu acreditar.

Segundo Nina, ela e a filha haviam saído para comprar flores, no Mercado das Flores de Paris, perto de Notre-Dame. Lá Helena sentiu as primeiras contrações e as duas foram para o Hôtel-Dieu, hospital mais antigo de Paris e também o mais próximo de onde estavam. Tatiana nunca refutou a história da avó, mas no íntimo acredita que foram para o hospital público porque era a única saída, não tinham mais nada, não tinham meios para pagar uma clínica particular.

Pouco depois, o casamento de Youri e Helena acabou. A antiga rixa entre os Leskov e os Medem (agora liderada pelas avós Nina e Olga) contribuiu bastante para isso. Mas, acima de qualquer coisa, a juventude de Helena, no esplendor dos seus 23 para 24 anos, não suportou um marido sem tempo para ela, “intelectual demais”, segundo Tatiana.

Helena descobriu um mundo novo. Sabia que precisava trabalhar. O que poderia fazer naquela cidade feérica, onde a cada dia uma novidade acontecia? As regras do jogo mudavam a toda hora, o dodecafonismo revolucionava a música erudita e o charleston invadia os salões. Helena viu que não seria com o dedilhar da sua harpa que ganharia a vida. Não era uma musicista profissional. Também de nada adiantava saber dançar valsa, mazurca e *polonaise*, como aprendera na sociedade russa — o mundo mudara. Habilidosa, desenhava e pintava, mas também de forma amadora.

Bonita e elegante por natureza, Helena seguiu o caminho de outras russas aristocratas, foi ser modelo e o sucesso não tardou. Primeiro desfilando para Bruyère, um famoso costureiro da época, depois para Molineux, Worth e Jean Patou.

Não faltaram pretendentes para a jovem Helena, que no mundo da moda era conhecida como Lolá — uma adaptação francesa do diminutivo do seu nome, Liola. Mas seu único caso amoroso de que



a família teve conhecimento foi com um grego-inglês, que por ser uma pessoa muito fina e educada e pelo amor que demonstrava por Helena foi muito bem aceito por Nina Medem.

Tatiana tem boas recordações da mãe. Das suas *lingeries*, confeccionadas por ela própria, das bainhas bordadas, do seu porte, da sua alegria ao chegar em casa e dançar charleston. Foi um tempo feliz.

Com o dinheiro que Helena recebia, com os ganhos de Kyra, que também desfilava, e mais com o que rendiam os trabalhos manuais de *babushka* — pintura sobre seda e acabamentos em roupas de alta costura —, a família conseguiu alugar um apartamento na Rue François Coppé. Irina, a mais jovem, cuidava da casa e também auxiliava a mãe nas costuras.

Do outro lado, a família Leskov: Olga e o filho Youri moravam num hotel para russos em Porte D'Auteuil. Olga era ótima pianista e, para se sustentar, tocava para aulas de dança na academia de Lídia Nestirovska, antiga bailarina do Teatro Mariinsky (Kirov). Aos sábados, Tatiana ia para a casa do pai e da avó paterna. Não gostava dessa obrigatoriedade, conta que sempre armava "berreiros" no metrô. Apesar dos protestos da menina, o pai ia buscá-la e por vezes a deixava com Olga, na academia de balé. Tatiana então assistia à aula, enquanto esperava a avó — e foi este o primeiro contato que teve com a dança. Ela até hoje se pergunta por que não a colocaram estudando balé naquela época.

Quando Tatiana estava com cinco para seis anos, Helena começou a ficar frágil, estava com tuberculose. Tatiana teve um diagnóstico precoce e eficiente, que constatou uma pré-infecção pulmonar. Viajou então, acompanhada da avó materna, para tratamento no sanatório em Fond-Romeu, nos Pireneus. Voltou curada.

Helena não teve a mesma sorte. Sua tuberculose estava avançada, foi submetida a um pneumotórax, prática comum na época. Recuperou a energia e, por pouco tempo, aparentou que vencera a doença. Voltou a trabalhar, agora na Maison Goupy, na Rue Faubourg Saint-Honoré. Entretanto, meses depois a tuberculose reapareceu, instalada no outro pulmão, e ela ficou sem condições de trabalhar. Os donos da *maison* para a qual desfilava gostavam muito da jovem e decidiram manter o seu salário mensal, o que de fato fizeram até a sua morte.

Com o agravamento da doença de Helena e preocupados com a fragilidade da menina Tatiana, que, aos sete anos, parecia ter cinco, a família achou por bem afastá-la de casa. Primeiro, ela foi para um internato em Salis-de-Bearn, nos Pireneus, onde ficou até os sete anos. Depois foi para o Chateau de Quincy, nos arredores de Paris, uma escola fundada para oferecer, além do ensino básico, aulas de dança (uma vez por semana) às meninas da aristocracia russa.

Quando a mãe morreu, Tatiana, estava em casa, de férias; era o mês de agosto de 1932. Ela conta que sabia que alguma coisa errada estava acontecendo. Observava a mãe definhando, sempre no leito, enquanto a avó se esmerava, fazendo comidas especiais para a filha. Sentia-se triste e só. Costumava ficar várias horas debruçada no balcão da varanda, observando a rua, com o olhar perdido. Conhecia poucas pessoas, mas achava estranho que, de repente, os vizinhos passassem a ser muito gentis com ela. Mas as atenções que queria, da avó e das tias, naquele momento não eram para ela.

*Babushka* Nina, na verdade, vivia nesse momento um drama familiar do qual queria poupar a neta. Tatiana não sabia, mas não só Helena estava morrendo: Kyra, já casada, também estava tuberculosa; ela superou a enfermidade, graças ao pneumotórax, mas perdeu a filha de quatro anos de meningite tuberculosa. Irina,

também casada, havia tido a doença quando criança, ainda na Rússia, porém guardava sequelas, tendo contraído tuberculose óssea.

Helena morreu aos 32 anos, meses antes de Tatiana completar dez anos. Ainda hoje ela se emociona ao falar daquela noite. *Babushka*, com o sexto sentido de mãe, deve ter presumido que restava à filha poucas horas de vida. Mandou Tatiana passar a noite na casa de uma coleguinha que morava no térreo do mesmo prédio. Tatiana conta que, pouco depois de ter chegado à casa da amiga, *babushka* voltou e disse: "Vá até lá em casa, porque sua mãe quer lhe dar um beijo". A menina obedeceu, foi até o quarto da mãe e Helena pediu que ela se abaixasse. Deu-lhe então um beijo no alto da cabeça — era só o que o risco de contágio permitia. Foi o último beijo que recebeu da mãe.

Se a separação dos pais já era um trauma para a menina, a perda da mãe deixou-a muito abalada, tanto que tia Irina (agora Irene) teve de sair da cidade com Tatiana. Levou-a a Trouville para uma temporada à beira-mar. Ao retornar do balneário, em outubro de 1932, Tatiana sentiu a ternura voltar. *Babushka* Nina, embora atravessando graves problemas financeiros e familiares, cercou a menina de afeto e mimos. As tias também. Aquele era o seu lar — pensou — e ali queria continuar vivendo.

Outro golpe, porém, veio ferir a sensibilidade daquela criança. O pai exigiu na Justiça a guarda da filha.

A decisão judicial aconteceria menos de três meses após a morte da mãe. Tatiana partiu cabisbaixa para o tribunal, acompanhada da avó e da tia Kyra. Em determinado momento, *babushka* sentiu que estava perdendo o processo e, conseqüentemente, a neta. Numa atitude impensada, Kyra mandou Tatiana fugir, sair dali correndo, ir para casa. Ela assim o fez, mas até hoje não sabe dizer como. Só se recorda de sair em disparada,

de perder o fôlego. Não tinha dinheiro para pagar um táxi e também não estava habituada a andar sozinha por Paris. Mas conseguiu, chegou em casa.

Quando chegaram, *babushka* e Kyra pouco comentaram sobre o assunto. Tatiana imaginou que estava tudo certo. Kyra foi fazer chá, um hábito bem russo, e todas estavam na sala quando dois agentes do Tribunal de Justiça bateram à porta. Vinham buscar Tatiana, o pai ganhara a guarda da filha.

Aquele deve ter sido o pior dia da sua vida. Para ela, tudo se resumia a um grande adeus. Adeus ao carinho de *babushka*, às lembranças da mãe estampadas pela casa, adeus aos passeios com a tia Irene e também adeus às sopas (que ela adorava) feitas por tia Kyra. É bem verdade que tia Kyra, com frequência, distraía-se lendo e deixava a sopa se derramar, quase se evaporar, mas Tatiana gostava também dessa situação cômica. Até hoje gosta muito de sopas.

No sucinto contato com a polícia e o Juizado de Menores, a menina soube que não tinha opção. A decisão do juiz fora rápida. Ela iria, naquele mesmo dia, para um colégio interno — Laïque de Marie — perto de Montparnasse. Para lá foi levada, sem poder sequer pegar uma peça de roupa, uma escova de dentes ou uma camisola. Achou, com razão, que o mundo havia ruído. Ela, que tanto precisava do colo da *babushka*, foi parar num dormitório frio, impessoal, com vinte leitos.

Naquele dia também foi declarada mais uma guerra. Desta feita, uma batalha familiar entre Nina (apoiada por Irene e Kyra) e Youri (apoiado por Olga). No alvo dessa batalha, Tatiana Leskova.

A menina ficou perturbada, em particular, com a atitude do pai e da avó Olga, a qual, definitivamente, não lhe inspirava afeto. Alguma nota dissonante vibrou de modo estranho no sentimento de

Tatiana. Afinal, por quê? O que ela fizera para ser afastada do aconchego do seu lar, logo após perder a mãe?

Para ela é difícil — até o momento — explicar o que sentia pelos Leskov. Uma grande admiração sim, tanto que foi procurar suas origens lá em Orel, já numa idade avançada. Talvez tivesse amado o bisavô, o avô, que nunca conheceu. Muito intuitiva e inteligente, Tatiana admirava a cultura dos Leskov desde a mais tenra infância. O pai, por exemplo, era grande estudioso da História da Arte e, desde os quinze anos, viajava acompanhado de seu preceptor pela Grécia, Itália e Egito, estudando essas culturas. Tatiana acredita que, mesmo caindo no sono quando o pai lhe contava histórias da mitologia greco-romana, alguma coisa ficou impregnada no seu inconsciente, pois sempre leu e continua lendo tudo o que a pode enriquecer e educar. Como bem fala: “Foi a forma que encontrei para substituir os poucos anos de estudo que tive”.

Se, naquele momento de choque, Tatiana tivesse chance de sintetizar as emoções, definiria os Leskov como profundamente cultos, mas superficialmente afetivos.

Como a vida sempre nos compensa de alguma forma, Tatiana descobriu a dança exatamente naquele período de conflito. No colégio para onde fora mandada a contragosto, a professora encontrou nela dotes artísticos e a estimulou a estudar desenho. Ela saía às quintas-feiras para as aulas de desenho, mas fazia também aulas de dança. O colégio Laïque era de religiosas que não usavam hábito; Leskova nada falava sobre a dança, só sobre a pintura. Aos sábados, também tinha permissão para as aulas de pintura.

Na verdade já descobrira o seu caminho: a dança. Ela explica que não houve exatamente uma escolha, foi algo que aconteceu de modo natural no decorrer de sua vida: “Eu não descobri a dança. Foi a dança que me descobriu”.

Nunca teve dúvidas sobre isso. Poderia ter errado, mas não errou, e hoje diz com nítido orgulho: “Antes de qualquer coisa eu sou bailarina, vivo para a dança e vivo da dança, ela é o meu sangue e o meu pão”.

## Capítulo 8

### O caminho da dança

O pai, de forma indireta, auxiliou na carreira da jovem. Na verdade, Youri desejava que Tatiana fosse desenhista industrial, mas como homem esclarecido nada tinha contra a dança. Com muitas dificuldades financeiras, Youri não poderia sequer sonhar em pagar aulas de dança para a filha. Recorreu então ao príncipe Nikita Troubetskoy, o antigo colega que servira no mesmo regimento que ele, na Rússia. O príncipe Nikita estava casado com Lubov Egorova, uma das principais figuras do Balé Imperial Russo do Teatro Mariinsky (hoje Kirov), agora exilada em Paris. Egorova concedeu bolsa de estudos para Tatiana, que, apesar de ser ainda criança, dez anos incompletos, iniciava seus estudos de dança numa idade considerada avançada.

Na ocasião, em Paris, os alunos se dividiam por três grandes academias de dança, todas lideradas por russas exiladas: Egorova, a preferida pelos profissionais da cidade; Olga Preobrajenska, outra estrela imperial, que tinha a academia mais disputada pelos jovens

estudantes, e Mathilda Kchessinska, também uma grande bailarina, mas que, em seu currículo, tinha como dado de maior peso a grande paixão que despertara no Tzar Nicolau ii, quando ambos eram muito jovens. Dessa forma, a academia de Kchessinska, perto da Rue de la Faisanderie, era "*la mode*" da sociedade parisiense, mas não tinha, segundo Tatiana, uma intenção profissionalizante.

Leskova foi parar no lugar certo por falta de opção. A sorte começava a soprar sobre os cachos louros daquela intrépida menina. Egorova, na verdade, passou a ser uma espécie de segunda mãe para Tatiana Leskova, que hoje reverencia a mestra. "Eu serei eternamente grata a ela. Ela me deu uma profissão, me ensinou tudo, me deu a sobrevivência."

Tatiana pegou caxumba no colégio e teve de optar: ou ia para um hospital ou ia para junto do pai. Preferiu dividir com o pai o minúsculo quarto de hotel, que possuía, como máximo luxo, um pequeno lavabo — o banheiro ficava no corredor. O pai cuidou da menina, que ficou curada, e, felizmente, com o correr do tempo e graças às novas atividades, Tatiana começou a enxergar o pai de outra maneira e o relacionamento melhorou. Não era o ideal, mas dava para conviver. No tocante ao sentimento dos dois, pela narrativa de Tatiana, ambos tinham uma enorme timidez, uma dificuldade afetiva que fazia confundir reserva com frieza.

Youri atravessava uma situação financeira muito difícil. Ele tombara junto com a aristocracia e simplesmente não sabia fazer dinheiro. Tentou sem nenhum êxito a profissão de motorista de táxi; diante do fracasso, um amigo apresentou-o a uma famosa agência de turismo, visto que Youri dominava cinco idiomas e conhecia muito bem a Itália e a Grécia. O trabalho era instável, porque só havia turistas na primavera e no verão. No outono e no inverno, segundo Tatiana, "colocavam os dentes na prateleira". Esse velho ditado russo



quer dizer que os dentes não têm utilidade quando não há comida — portanto, podem ficar decorando a prateleira.

Leskova continuou morando com o pai e frequentando, então, escolas públicas dos diferentes *arrondissements* de Paris. Em parte porque queria ajudar o pai, em parte (talvez a maior) porque assim poderia fazer aulas de dança diariamente. Por vezes fazia duas aulas por dia, uma pela manhã e outra à tardinha. Progredia velozmente e entregava toda a sua energia para o aprendizado. Nas aulas de dança, Leskova se sentia feliz, em plena forma, condição que há muito lhe fora roubada pela solidão moral.

A dança funcionava como uma terapia emocional e igualmente física, pois o médico prescrevera essa atividade para a menina com o objetivo de aumentar sua capacidade respiratória e assim proteger os seus pulmões.

Entretanto, as brigas familiares continuavam. *Babushka*, na ânsia de ver a neta, ia até a academia de Egorova buscá-la. Youri fazia o mesmo e, quando saíam à rua, cada um puxava a menina por um braço em direções diferentes. O escândalo era inevitável e não foram poucas as vezes em que acabaram na delegacia de polícia. Tatiana diz que ainda fica arrepiada ao se lembrar das cenas.

A menina também continuava com suas aulas de pintura, aos sábados. Elas aconteciam num ateliê onde grandes pintores e escultores trabalhavam, entre eles Maillol. Com o dinheiro cada vez mais curto e muitas vezes passando até fome, Tatiana, então com onze anos, posava para ganhar uns trocados. Ela diz que não era uma decisão premeditada dela, ou exigência de alguém, mas ofertas que recebia — e completa: “Na minha vida toda, quando me ofereciam alguma coisa, geralmente eu dizia sim. Não deixava nada passar”.

Foram tempos muito difíceis e, quando conseguia um dinheirinho, ela corria para comprar o que mais faltava: comida. A

carne moída era comprada por gramas e a *pièce de résistance* era o macarrão. Cozinhava num fogareiro Primus, para ela e para o pai. A exemplo da sopa da tia Kyra, macarrão com carne moída ainda é um prato muito apreciado por Tatiana.

Lubov Egorova, conforme foi dito, dedicava seus ensinamentos a bailarinos profissionais e a miúda Tatiana (que parecia ter muito menos idade), no meio daqueles bailarinos prontos, era um acontecimento. A imagem da sua primeira aula de dança ela jamais esquecerá. André Eglevsky, famoso bailarino, um dos muitos profissionais que tomavam aulas com Egorova, pegou-a nos braços e fez (de brincadeira) piruetas com a menina suspensa. Ela adorou. Também jamais esquecerá o primeiro espetáculo de dança que viu na vida. A mestra Egorova levou a jovem discípula à Ópera de Paris para assistir *O Lago dos Cisnes*, com Marina Semionova e Serge Lifar. Tatiana ficou maravilhada.

Ao perceber o talento da pequena Tatiana, Egorova aconselhou Youri a levar a menina para tomar aulas particulares com Nicolas Kremnev. O conselho era para que Tatiana, com uma ótima qualidade muscular, desenvolvesse de forma mais rápida sua técnica, a fim de poder atingir um nível profissional. É claro que a quase mãe Egorova também falou ao professor, seu amigo, sobre as condições financeiras da jovem.

Tatiana diz que Kremnev era um grande mestre, mas, por outro lado, era um ótimo bebedor. Às vezes, já com um grau etílico mais avançado, queria que a “pirralha” fizesse muitas piruetas, mesmo sendo uma principiante. Bem, tentar sempre foi com Tatiana, e ela muitas vezes conseguia fazer dois giros. Nessas ocasiões, Nicolas ficava tão feliz que recompensava a garota com dois francos, quantia que, para ela, na situação em que estava, representava algum dinheiro, já dava para comprar bombons.

Ao tomar aulas com Kremnev, a jovem bailarina teve a oportunidade de encontrar frequentemente a filha de Nijinsky.

Quando Tatiana chegava do colégio e a porta estava fechada, ela espiava pelo buraco da fechadura e via Kyra Nijinska ensaiando com o professor. Mas o que mais chamava sua atenção é que, naquele tempo, as moças faziam aula de túnica — malha inteira, só para os rapazes. Kyra vestia-se como um rapaz, com malha inteira preta, e ensaiava o papel masculino do *Espectro da Rosa*, um dos maiores desempenhos de Nijinsky. Kyra, que posteriormente se casou com o famoso regente Igor Markevitch, parou de dançar e teve um final de vida “bem desequilibrado”, como Leskova comenta: “Eu tenho de dizer a verdade, ela era um pouquinho esquisita demais para ser normal”.

Na mesma academia, Tatiana Leskova cruzava também com frequência com George Balanchine, sem saber quem ele era e muito menos imaginar que, um dia, seus caminhos artísticos se cruzariam. Balanchine alugava a sala de Kremnev para ensaiar o seu Ballet 33, companhia precursora da que o grande coreógrafo viria a montar em Nova Iorque, não muitos anos depois. No grupo, grandes nomes que Tatiana só viria a conhecer e com os quais apenas voltaria a conviver já como profissional, tais como Tamara Toumanova e Nina Verchinina.

A esta altura, Tatiana já podia matar as saudades de *babushka* Nina, graças à cumplicidade de uma colega de dança, Yvette Hartmann (que profissionalmente assumiu o nome de Marina Svetlova). A mãe de Ivette era amiga de Youri, entretanto, sensibilizada pela situação afetiva de Tatiana, convidava a menina a sua casa e, nessas ocasiões, chamava também *babushka* Nina para ver a neta. Eram tardes agradáveis, sem escândalos nem polícia.

Era setembro de 1937 e Tatiana preparava-se para “colocar os dentes na prateleira”, já que o outono chegara frio e o pai, mais uma

vez, ficara sem trabalho. Foi quando ela soube que haveria uma audição para a Opéra-Comique de Paris, segundo mais importante teatro da cidade, dirigido, coreograficamente, por Constantin Tcherkas. Estava então com treze anos — completaria quatorze em dezembro. Mesmo assim, a pouca idade não lhe parecia um empecilho. E lá foi Tatiana tentar o seu primeiro emprego.

Na verdade, ao entrar na fila ao lado de duzentos bailarinos profissionais, Tatiana perguntou-se o que estava fazendo ali, mas seguiu em frente. A palavra desistir nunca fez parte do seu vocabulário. Estava assustada porque, afinal, tinha apenas quatro anos de dança e os demais candidatos eram, em sua maioria, bailarinos que já estavam no *métier* há longo tempo.

Entendeu que só teria uma chance se superando, dando tudo de si. Ao sair o resultado, quase não acreditou, ficara colocada em segundo lugar, o que queria dizer: vencera!

É certo que a jovem bailarina não pôde ser contratada como profissional, devido à idade — mas ficou na companhia como estagiária. Seu salário era a metade do que ganhavam os outros, mas já foi um grande auxílio. Naquele inverno, Tatiana e o pai viveram uma vida mais digna, economicamente.

Se o salário de estagiária era baixo, o astral de Tatiana ficou muito alto no seu primeiro trabalho, que funcionou como um grande exercício para a adolescente. Embora na Opéra-Comique os balés completos ou os números de dança não fossem tão frequentes quanto em outros grandes teatros — era uma casa de espetáculos que se destinava mais a óperas —, Leskova era solicitada a participar em todas as ocasiões em que eram apresentados. Mais uma felicidade: poder assistir a todos os espetáculos, sem pagar ingresso.

Sua estreia, na ópera *Carmen*, foi um tanto desastrosa. A bailarina fazia uma figuração carregando um cesto de laranjas. Nada

muito complicado para a principiante, mas em determinado momento ela errou a coxia e saiu pelo lado contrário do palco. O pior da situação foi tentar consertar o erro. Voltou pelo palco, sozinha, e atravessou a cena no momento mais dramático da trama, durante a grande ária de Don José.

Tatiana manteve os seus estudos de aperfeiçoamento com Mme. Egorova. Fazia a aula da companhia pela manhã, corria até a academia de Egorova e fazia outra aula, depois voltava para os ensaios à tarde na Opéra e, quando tinha oportunidade e não havia espetáculo, ainda à tardinha, mais uma aula com Egorova. “Naquela época, a gente trabalhava muito mais, fazia muito mais aulas, não olhava para o relógio como hoje em dia. Nosso objetivo era progredir, crescer” — resume Leskova.

Nas horas de folga escutava, embevecida, as histórias da mestra, que havia se formado na penúltima turma da Escola Imperial do Teatro Mariinsky e que lá havia desenvolvido uma brilhante carreira. Fora uma das bailarinas escolhidas por Marius Petipa para estreiar a primeira versão do balé *Raymonda* e era considerada uma das maiores intérpretes de *O Lago dos Cisnes*. Egorova também dançou muito com o jovem Vaslav Nijinsky. Muitos anos mais tarde, quando Tatiana Leskova teve a oportunidade de visitar São Petersburgo (1985), encontrou em exposição, no museu do teatro (Kirov), as sapatilhas e o *tutu* que Egorova usara para dançar *O Lago dos Cisnes*.

Tatiana permaneceu na Opéra-Comique até o final de 1938. Um ano antes, em 1937, Lubov Egorova formou o Ballet de la Jeunesse, reunindo um grupo de jovens e promissoras artistas, formadas pelas professoras russas de Paris. Naturalmente, convidou Tatiana Leskova e a jovem, por um período, conseguiu atuar nas duas companhias, porque os espetáculos do Ballet de la Jeunesse eram esporádicos.

Em 1938, porém, a nova companhia de Mme. Egorova já assumira status profissional e, incensada pela crítica francesa, preparava-se para uma grande turnê pela Europa. Tatiana não pensou duas vezes e escolheu a companhia dirigida por Egorova. Na ocasião, com quinze anos, nascida no segundo *arrondissement* de Paris, teve de optar pela nacionalidade francesa (que acabaria perdendo em 1952, ao se naturalizar brasileira para poder ser admitida como funcionária do Teatro Municipal do Rio de Janeiro).

O seletto grupo que compunha o Ballet de la Jeunesse tinha nomes que, mais tarde, a exemplo de Tatiana Leskova, viriam a brilhar na história da dança, tais como: Oleg Tupine, Geneviève Moulin e George Skibine, primeira paixão da vida de Tatiana, que, na ingenuidade dos seus quinze anos, “só dava beijinhos” no namorado, conta ela. E os beijinhos não podiam ser dados em noite de lua cheia. O pai, vendo o desenvolvimento agora rápido da jovem, alertava que beijos longos, com os corpos muito próximos um do outro, em noites de lua cheia, eram perigosos, podiam virar crianças. Certamente, Youri se baseava em alguma lenda russa — no estilo da nossa lenda do boto — para assegurar a donzelize de Tatiana, na impossibilidade de um diálogo mais direto.

Em 1939, Tatiana foi convidada a atuar na Comédia Francesa. Seus dotes artísticos já chamavam a atenção da crítica e dos artistas. Jean Louis Vandoyer, um dos mecenas do Ballet de la Jeunesse e diretor do teatro, escreveu o roteiro de um balé que se chamava *L' Amoureuse et la Bien Aimée*, que foi coreografado por Egorova sobre música de Beethoven. Tatiana interpretou o papel-título da peça. A experiência foi um sucesso e Vandoyer convidou Tatiana para participar do prólogo de uma peça de Molière — *Le Médecin Malgré Lui*, mais um sucesso na carreira relâmpago de Tatiana, então com dezesseis anos. Mas o que mais surpreendeu a

garota não foi nem o êxito nem os aplausos: foi que ela ganhara um camarim com o seu nome na porta!

Pouco depois, ainda no ano de 1939, Tatiana já era um talento reconhecido em Paris e foi convidada a dançar num espetáculo organizado no Museu do Louvre por Serge Lifar, por ocasião dos dez anos da morte de Sergei Diaghilev.

Dançou o papel principal do balé *Les Sylphides*, de Michel Fokine, com música de Chopin. Interpretou o *pas-de-deux* com o próprio Lifar e solou a mazurca, como é de praxe que as primeiras bailarinas façam.

A propósito, Tatiana sempre foi uma excelente intérprete deste balé, graças ao seu refinado estilo de braços, herança da mestra Egorova, aliado a uma técnica forte, com grande facilidade para os saltos. Essa apresentação é considerada por Tatiana Leskova o seu verdadeiro *début* como profissional da dança. Ela ainda interpretou na ocasião uma das odaliscas do balé *Shéhérazade*, também de Fokine.

Compartilharam com Tatiana Leskova dessa noite especial, além de Serge Lifar, outros nomes internacionais do mundo da dança, tais como Vera Nenchimova, Geneviève Moulin, Nina Popova e a inglesa Pearl Argyle, do Sadlers Wells.

Ainda no ano de 1938, Tatiana encontraria Léonide Massine, que estava em Paris com o recém-criado Ballet Russo de Monte Carlo. Incentivada pelo namorado George Skibine, que já integrava o conjunto, Tatiana animou-se a tentar uma vaga, em uma audição que aconteceu na Salle Pleyel. Foi escolhida e recebeu do próprio Massine o convite para ingressar na companhia. Mas, como era menor de idade, dependia de uma autorização paterna. Youri, porém, desestimulou a filha e pediu que ela abrisse mão daquela chance, alegando que ela era muito jovem para sair pelo mundo em turnê. Sem outra saída, Tatiana teve de acatar a decisão do pai.

Decepcionada, mas determinada a continuar lutando pela sua dança, ela jamais poderia sonhar que, 51 anos depois, iria ver seu trabalho consagrado na Ópera de Paris, onde esteve a convite de Rudolf Nureyev, revivendo uma obra do grande Massine.

O ano é 1989. Tatiana está na coxia do Palais Garnier (Ópera de Paris) reavaliando, nervosamente, os resultados do que criou. Os bailarinos da companhia executam o último movimento de *Les Présages*, de Léonide Massine, com a *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky. Quando a apresentação termina, os aplausos explodem na mais sofisticada sala de espetáculos do mundo. Ela respira aliviada. Tudo dera certo! Conseguira remontar, a melhor, reviver os quatro movimentos do primeiro balé sinfônico de Massine com êxito. A cortina se abre e se fecha numerosas vezes, com o público ovacionando o espetáculo. Tatiana Leskova, por uma dessas sutilezas do destino, tornou-se a grande remontadora (oficial) das obras de Léonide Massine, monstro sagrado da dança para o qual um dia ela teve de dizer “não”.

O reconhecimento em Paris foi o início de uma série de oportunidades que Tatiana Leskova vem recebendo internacionalmente, desde então.

Depois foi a vez de remontar *Choreartium*, de Massine, com a *Quarta Sinfonia* de Brahms, para o Royal Birmingham Ballet, em 1992. Essa montagem recebeu um importante prêmio, o Lawrence Olivier Award, como a melhor produção de dança vista em Londres, na temporada de 1994. Em 1993, ela remontou *Les Présages* para o Joffrey Ballet, de Nova Iorque; em 1994, a mesma peça foi apresentada pelo Balé Nacional da Holanda; em 1997, voltou à Holanda para mais uma remontagem da mesma obra; no mesmo ano, fez nova remontagem de *Les Présages* para o Joffrey Ballet de Chicago e, em 2001, *Choreartium*, para o Balé Nacional da Holanda.



Se, ainda iniciante, Tatiana teve de se resignar a não seguir com o Ballet Russo de Monte Carlo, o fato é que ela e Léonide Massine se reencontrariam muitas vezes ao longo de suas carreiras, inclusive no Brasil. E ela seria intérprete de muitos dos trabalhos do coreógrafo, um gênio do balé que viu nela méritos tais, entre eles sua estupenda memória coreográfica, que o convenceram a lhe confiar a remontagem de suas obras sinfônicas.

Léonide Massine foi bailarino (substituiu Nijinsky) na companhia de Sergei Diaghilev, mas foi maior como coreógrafo. Nos anos 1920, ele desenvolveu o conceito da arte total na dança, trabalhando em colaboração com Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Juan Miró, George Auric, Erik Satie, André Derain e Henri Matisse. Muito jovem, em 1917, ele criou a coreografia "*Parade*", uma ousadia na época, com argumento de Jean Cocteau, música de Erik Satie e cenários de Pablo Picasso.

Massine ficou, na história da dança, conhecido principalmente por criar os chamados balés sinfônicos, suas obras mais consistentes. Dentre eles, os mais notórios são *Les Présages*, *Choreartium*, *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, *Rouge et Noire*, com a *Primeira Sinfonia* de Shostakovich, *Sétima Sinfonia* de Beethoven, *Nobilíssima Visione*, com música especialmente composta por Hindemith e *Clock Symphonie* de Haydn — esta última criada para o Royal Ballet, de Londres.

Em 1932, dois grandes empresários, o príncipe Zeretelli e o Coronel de Basil, uniram-se a René Blum, que detinha a concessão da Ópera do Cassino de Monte Carlo — onde os balés da era Diaghilev eram concebidos —, e reergueram a companhia, que passou a se chamar Ballet Russo de Monte Carlo do Coronel de Basil. Léonide Massine assumiu a direção artística do novo conjunto em 1933.

O Ballet Russo de Monte Carlo era um desdobramento dos Ballets Russos de Sergei Diaghilev, que o famoso empresário formou no início do século xx e que revelou ao mundo nomes como Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina, Olga Spessivtseva, Michel Fokine, Bronislava Nijinska, Léonide Massine, Serge Grigoriev, George Balanchine, Serge Lifar e Anton Dolin, entre muitos outros. Com a morte de Diaghilev, em 1929, desfez-se a companhia que reformulou totalmente os conceitos da dança cênica, que sacudiu a rotina burocrática da vida artística europeia e que deixaria seu nome na história.

Em 1938, um grave desentendimento entre Massine e de Basil dividiu a companhia. Massine ganhou judicialmente o direito do nome Ballet Russo de Monte Carlo. De Basil, impossibilitado de dirigir qualquer companhia, regeu, na retaguarda, a criação do Educational Ballet, que logo depois viria a se chamar Covent Garden Russian Ballet, sediado em Londres. O repertório foi também dividido. Grande parte dos balés de Massine, criados para o Ballets Russos de Sergei Diaghilev e para o Ballet Russo de Monte Carlo, entre eles as obras sinfônicas, ficou, por direito contratual, com de Basil. As criações mais recentes ficaram com o novo Ballet Russo de Monte Carlo, agora dirigido apenas por Massine. O elenco também se dividiu, parte ficou ao lado de Massine e parte apoiou de Basil.

Por cerca de um ano o Educational Ballet, assim denominado para se livrar dos impostos, sediado no Covent Garden, de Londres, foi dirigido por Victor Dandré (marido de Anna Pavlova) porque, judicialmente, de Basil não podia administrar uma companhia, já que estava sendo processado. Mas o maior trunfo foi ter Michel Fokine como diretor artístico do conjunto, que manteve todas as obras do famoso coreógrafo.

Pouco depois, o Educational Ballet passou a ser conhecido como Covent Garden Russian Ballet. No final de 1939, de Basil assumiu

oficialmente a direção e a companhia passou a se chamar Original Ballet Russo do Coronel de Basil.

Então, nesse período, o mundo da dança era dominado por duas grandes companhias: o Ballet Russo de Monte Carlo e o Original Ballet Russo.

Pouco depois de abrir mão do Ballet Russo de Monte Carlo, outra chance bateu à porta de Tatiana Leskova.

Era o mês de abril de 1939. Tatiana, como de hábito, fazia aula na academia de Egorova quando a mestra recebeu visitas importantes. Serge Grigoriev, principal ensaiador da companhia de Diaghilev, e sua mulher, a bailarina russa Lubov Tchernicheva, foram à academia de Egorova em busca de jovens talentos para o Educational Ballet. Tatiana Leskova foi observada com muita atenção. Após a aula, Grigoriev convidou a jovem artista para ingressar no elenco da companhia. Desta feita, Tatiana, com dezesseis anos, não cedeu aos apelos do pai e foi imediatamente contratada, assim como as colegas Geneviève Moulin e Nina Popova e os irmãos Oleg e Vassili Tupine.

Nesse mesmo mês de 1939, Tatiana fez as malas para uma vida de aventuras que viria a se desenrolar quase de imediato. Na Gare du Nord, onde apanhou o trem para Calais, rumo à Inglaterra, encontrou a mestra Egorova, que foi dar adeus à sua discípula predileta.

Tatiana adaptou-se bem em Londres, onde foi recebida de braços abertos por monstros sagrados da dança, tais como Michel Fokine, David Lichine, Bronislava Nijinska e demais celebridades que compunham o *staff* artístico da companhia. Mais uma vez precisava correr contra o tempo, porque teria aproximadamente um mês para aprender todo o repertório da temporada que começaria em junho, no Covent Garden.

Seriam seis semanas de espetáculos, como habitualmente acontecia, e nessa temporada, que seria a última do Educational Ballet em Londres — devido à Segunda Guerra Mundial —, a programação era intensa. No repertório: *Choreartium*, *Sinfonia Fantástica* e *Les Présages*, de Massine; *Les Sylphides*, *Pássaro de Fogo*, *Cendrillon*, *Petrouschka*, *O Galo de Ouro*, de Fokine; *Les Cent Baisers*, de Nijinska; e ainda clássicos como o segundo ato de *O Lago dos Cisnes*, de L. Ivanov, e *A Bela Adormecida*, de Marius Petipa, entre outras obras.

Paralelamente, surgiam novas coreografias. David Lichine, encantado com o potencial da mais jovem integrante da companhia, criou, especialmente para ela, a personagem “menina das tranças” no seu balé *Baile dos Graduados*. Por sua vez, Fokine, também atento ao talento de Leskova, selecionou a jovem estrela para ser solista na sua nova versão do trabalho *Paganini*, com a música de Serge Rachmaninov. E Bronislava Nijinska, identificando-se com o temperamento artístico de Tatiana, escolheu a bailarina para interpretar os papéis que havia representado na sua carreira, entre eles uma das ninfas em *L’Après Midi d’un Faune*, obra-prima concebida por Nijinsky e Debussy, e também para integrar o elenco da sua nova criação, *Les Cent Baisers*.

Tatiana Leskova “tremia nas bases” ao trabalhar com o severo e famoso Michel Fokine. Sua admiração pelo mestre do Ballets Russos era tanta que chegava a atrapalhar-se nos ensaios. Mesmo assim, Fokine escolheu Tatiana para fazer o solo de “Inveja”, em *Paganini*.

Mais um dia de ensaios, mais um dia de trabalho, mais um dia de muitos saltos. Tatiana estava exausta quando Fokine a chamou no palco. Ficou tensa, imaginou que seria repreendida. Então escutou do mestre: “Tatiana, você sabe que tem um salto excepcional?”. Ela quase não acreditou no elogio. Foi um dia muito feliz na sua vida, tão feliz que saiu perambulando pelas ruas de

Londres e comprou um bilhete de loteria. O bilhete estava premiado e sua sorte selada!

Abria-se um mundo encantado para Tatiana Leskova. Esse mundo que ainda viria a se complementar posteriormente com a presença de grandes coreógrafos, como George Balanchine e Léonide Massine, com quem Leskova iria se reencontrar. E ainda com os artistas Miró, Picasso, Matisse, Rouault, Benois, Goncharova, Leon Bakst, André Masson, Di Chirico, que assinavam os cenários e figurinos dos trabalhos do Original Ballet Russo, com os desenhos de Cocteau e as regências de Rachmaninoff e Stravinsky, que, com frequência, estavam à frente de suas composições, criadas especialmente para a companhia. Ou então dançar com orquestras sinfônicas, regidas pelo maestro Antal Dorati, diretor musical da companhia.

O ritmo de trabalho do Original Ballet Russo, o alto nível de seus integrantes e a variedade do seu repertório facultavam à companhia a apresentação de cerca de trezentos espetáculos por ano.

Nada disso assustava a novata Tatiana, que, aos dezesseis anos, já mostrava traços marcantes da sua forte personalidade. Ao contrário, esse foi o período de sua lua de mel com a vida. Ensaiaava exaustivamente e aprendia com enorme facilidade e rapidez as coreografias, o que sempre a tornou uma espécie de coringa, pronta a substituir quem quer que fosse, desde uma mera integrante do corpo de baile até a primeira figura. Graças a esses dotes foi apelidada pelos colegas de "bailarina enciclopédia".

Tatiana sabia que ser contratada por uma companhia importante já era um luxo, uma chance impossível de ser desperdiçada. Ser contratada como solista era então uma honra muito maior. Que surpresa sentiu ao chegar a Londres e ver seu

nome nos cartazes! Ele aparecia com o destaque dado às solistas, apesar da sua pouca idade.

Por essa deferência já dava para se antever o futuro brilhante da jovem na companhia. E ela não tardou a subir mais um degrau na escada do sucesso. Ao chegar a Nova Iorque, em 1940, para cumprir sua primeira temporada nos Estados Unidos, foi promovida ao posto de “baby bailarina”.

As “babies bailarinas” eram uma tradição e uma espécie de “chamariz publicitário”, iniciado em 1932 com o Ballet Russo de Monte Carlo. As primeiras a receber tal honraria — por não haverem atingido a maioridade — foram Irina Baronova, com treze anos, Tamara Toumanova, com quatorze, e Tatiana Riabouchinska, com quinze. Agora o trio era formado por Tatiana Leskova, dezesseis anos, Geneviève Moulin, dezessete, e Marina Svetlova, dezessete. Mais tarde o trio se transformaria em quarteto com a entrada de Tatiana Stepanova, de quinze anos.

A personalidade forte de Tatiana também não a deixava calada. Pouco antes da estreia da temporada do Covent Garden, quando os *affiches* começaram a ser colados perto do teatro, ela observou que figurava neles como “Anna” Leskova. Apesar de ser novata e a mais jovem do elenco, não hesitou em ir falar com os secretários da direção e lhes dizer que seu nome havia sido escrito errado. Como resposta, escutou que a troca fora proposital, já que existiam muitas Tatianas na companhia. Mas ela não gostou, insistiu e... conseguiu que seu nome verdadeiro lhe fosse “devolvido”.

Tatiana queria trabalhar e trabalhar cada vez mais na sua profissão. Depois dos rigores da sua infância e juventude, neste momento tudo parecia ser realizado com miraculosa facilidade. Aquele era o ambiente cultural de textura mais rica que havia encontrado até então. Talvez por isso nada foi desperdiçado: ela se empenhava em aprender tudo, até mesmo o que não era

exatamente de sua função. Lia, estudava sobre os autores e as obras.

A temporada do Covent Garden foi mais um estrondoso sucesso, mas, como a Segunda Guerra Mundial já batia às portas de Londres, a companhia partiria em turnê para a Austrália. De Basil já assumira novamente a direção e havia batizado definitivamente o conjunto com o nome que ficou para a história: Original Ballet Russo do Coronel de Basil.

## Capítulo 9

### Uma bailarina solta no mundo [[1](#)]

O Original Ballet Russo preparava-se para partir. Após o sucesso da temporada do Covent Garden, em Londres, o Coronel de Basil, agora diretor absoluto da companhia, programara uma longa turnê para o grupo, que, a partir desse momento, passou a se chamar Original Ballet Russo do Coronel de Basil. No quadro da guerra que se desenrolava na Europa, o diretor tomou precauções para contornar possíveis problemas. Em vez de percorrerem o velho continente, como programado inicialmente, iriam para a jovem Austrália, que já havia recebido o Original Ballet Russo outras duas vezes. Sem dúvida, uma viagem longa e onerosa, entretanto, bastante mais segura.

Em novembro de 1939, Tatiana Leskova fez as malas para partir. Era a sua primeira turnê intercontinental. Estava ansiosa ante a expectativa de conhecer novos mundos e mais especialmente de dançar para novas plateias. A companhia partiria completa. Mais de



sessenta figuras de cerca de dezoito nacionalidades, além de coreógrafos, *maîtres de ballet*, camareiras, cenários e figurinos. Entre eles, muitos nomes que ficariam para a história da dança, tais como: Tamara Grigorieva, Geneviève Moulin, Anna Volkova, Nina Verchinina, Nina Popova, Marina Svetlova, Roman Jasinsky, Oleg Tupine, George Skibine, Sono Osato, Dimitri Rostoff, Michel Panaiev, Tatiana Stepanova, Vera Nemchinova, Nicolai Orloff, Lara e Marian Ladre e Tatiana Leskova, além de Serge Grigoriev (*régisseur*), Igor Schwezoff (professor e coreógrafo) e Anatol Oboukhov (professor). Outras grandes estrelas da época, Tamara Toumanova, Serge Lifar, Tatiana Riabouchinska, o coreógrafo David Lichine e o regente e diretor musical Antal Dorati encontrariam a companhia em Sidney, vindos de diferentes países. Também bailarinos húngaros, sul-africanos e canadenses vieram por outros mares.

Medo, nenhum. Aos dezesseis anos não se tem medo de nada. Também a guerra não parecia ser um obstáculo. Não sabiam a dimensão do conflito que estava se armando no mundo e acreditavam que, depois da longa turnê australiana, voltariam à Europa. A história não foi bem assim e o Original Ballet Russo passaria mais de oito anos sem poder retornar à Europa, numa aventura ímpar, apresentando-se em inúmeros países e continentes, talvez na mais longa turnê artística que o mundo já conheceu. Tatiana acabaria por ficar no Brasil, em 1944.

O navio era o *Orcades* e estava ancorado no porto de Tilbury. Por precaução de guerra, ninguém sabia exatamente o dia em que ele zarparia. Tatiana e as colegas iam diariamente ao Lyons Corner House — em Picadilly — receber instruções. Após uma semana foram avisadas de que o navio levantaria âncora naquela noite. Mas ainda não foi dessa vez. Em época de guerra, todo o sigilo e precauções eram poucos. Mais perguntas, mais informações, mais burburinho e, por fim, partiram.

Não é difícil imaginar o *frisson* que o Original Ballet Russo provocou a bordo do *Orcades* lotado, com mais de dois mil passageiros. Companhia de dança é sinônimo de companhia de jovens. E naquele grupo, em especial, havia muitos jovens bonitos e cheios de energia, um desfile de beldades, já famosas, para ninguém botar defeito. Todos esses ingredientes, aliados às toneladas de bagagem e à irreverência comum a todo artista, fizeram a festa dos passageiros que deixavam a Inglaterra, fugindo da guerra.

A viagem até a Austrália estava programada para aproximadamente um mês, mas demorou seis semanas. O Atlântico estava cheio de minas e o *Orcades* teve de navegar em zigue-zague. O primeiro e forte impacto da guerra que Tatiana teve foi pouco antes de chegar a Gibraltar. O *Orcades* cruzou com um navio coreano, as jovens bailarinas foram para o tombadilho acenar, os coreanos, encantados com tanta gente bonita dependurada no convés a lhes fazer sinais, retribuíram euforicamente. Às seis horas da tarde, quando todas estavam apinhadas à volta do rádio escutando o noticiário da bbc de Londres, ouviram a notícia de que o navio coreano havia explodido numa mina. Em Gibraltar a recepção também não foi das mais festivas. O barulho que escutaram quando estavam atracando não era de fogos de artifício saudando o Original Ballet Russo. A cidade estava sendo bombardeada. Por esse motivo, precisaram permanecer mais dias no porto do que o programado. Finalmente entraram no Mediterrâneo, que estava livre de problemas, “uma beleza”, como conta Tatiana.

A companhia voltou à sua rotina. Bailarinos precisam se exercitar diariamente, então as aulas eram feitas de manhã, bem cedo, no convés, onde a balastrada do tombadilho servia de barra. É certo que o equilíbrio não era dos melhores, tombavam para a direita, para a esquerda, no balanço das ondas. Mas rapidamente se

acostumaram e não tiveram nenhuma notícia de “bailarinos ao mar”, ou seja: ninguém caiu do navio.

Se as aulas matinais não tinham um público numeroso devido ao horário, os ensaios da tarde, no salão do navio, eram disputadíssimos. Na verdade, devido à instabilidade não eram ensaios muito cansativos, mas sim passadas coreográficas para que mantivessem o grande repertório da companhia na memória. Eventualmente também apresentavam espetáculos a bordo. Para um deles, Nina Verchinina criou a sua primeira coreografia, um pequeno trabalho, com música de Bach: Nina dançava de uma forma mais plástica, mais moderna. Esse balé posteriormente foi apresentado em Sidney com o nome de *Étude* e, mais tarde, rebatizado como *The Quest*.

Também existiam momentos de lazer e de flerte a bordo. Naquele tempo, as moças flertavam, uma espécie de namorico precursor do “ficar com”, porém bem mais discreto e distante fisicamente. O time de remadores australianos, que voltava de uma competição em Cambridge, era um colírio para os olhos das jovens bailarinas. Tatiana admirou os corpos viçosos dos rapazes, mas não se atreveu a nada mais do que isso. O meio ano que passara na Inglaterra a deixara bem mais esperta e independente, talvez não acreditasse mais que beijos em noite de lua cheia eram um perigo (como falava o zeloso pai), mas, de qualquer modo, seus “beijinhos” ainda eram exclusividade de George Skibine. Anna Volkova (Ania, como Tatiana chama a sua maior amiga e *roommate*) conhecia um desses rapazes, havia encontrado com eles meses antes quando viajara no sentido inverso, da Austrália para Londres, voltando de uma turnê. Desta feita não resistiu e o namoro começou a bordo. O amor vingou, anos mais tarde a bailarina casou-se com o rapaz. Anna Volkova, quatro anos mais velha que Tatiana, mora até os dias de hoje em Sidney, Austrália.

Os rapazes, além de bonitões, eram animados e também fizeram o seu show de dança no *Orcades*, lá para o final da viagem, quando, após semanas de convivência, já estavam amigos das bailarinas. Era a passagem do Equador e, como em todas as viagens marítimas, uma grande festa foi realizada. Para surpresa de Tatiana e de todos, quatro remadores apareceram vestidos com as roupas do *pas-de- quatre* do *Lago dos Cisnes*. Haviam ensaiado secretamente com a bailarina Tamara Grigorieva e Madame Larose (chefe do guarda-roupa) se esmerara, confeccionando *tutus* de papel crepon e restos de tecido que havia encontrado. Eles “desempenharam”, segundo Tatiana, bastante bem os primeiros 32 tempos da coreografia e depois, quando começaria a ficar complicada, se atiraram na piscina.

Tatiana respeitava as virtudes do esforço e do profissionalismo, como sempre o fizera, mas também respeitava a sua necessidade de independência e, atravessando o Mediterrâneo, sentiu-se livre como um pássaro e talvez, pela primeira vez na vida, encheu os pulmões de liberdade, o que lhe dava uma sensação de alegria plena.

Aquelas semanas no navio foram um período excitante de avaliação de si mesma. Assim, num mundo que se transformava, apresentando problemas sérios, Tatiana sentiu que na sua vida nunca existiria lugar para o imobilismo e o tradicionalismo. Sem dar-se conta, ela era mais ou menos a afirmação de Shakespeare — “a obra de arte é o homem”. E Tatiana, “uma bailarina solta no mundo”, prestes a brilhar.

Parte do sucesso do Original Ballet Russo era produto da multiplicidade de nacionalidades de seus integrantes e de fatores políticos bem armados empresarialmente. Tatiana Leskova, após uma infância quase de exílio, passara, graças à sua dança, a beneficiar-se e a fazer parte desse fechado e seletivo círculo dos

célebres expatriados, que eram o *crème de la crème* dos Ballets Russos.

A bailarina estava cercada de gente cujo passado ela conhecia como se fosse o seu e estava vivendo com relativo conforto. Reflexões sobre o duro e cotidiano trabalho da dança não a desestimulavam, ficava encantada com a extraordinária vocação que ela expressava e gostava até mesmo das incríveis exigências que a dança impunha ao seu jovem corpo.

A viagem ia se desenvolvendo tranquila. O próximo porto, após Gibraltar, foi Port Said, ninguém teve permissão para desembarcar. As autoridades aduaneiras desistiram de liberar o grupo quando viram os passaportes com dezoito nacionalidades diferentes. Apenas de Basil, que no relato de Tatiana “sempre foi muito esperto e sempre se deu bem”, pôde sair, alegando estar com dor de dente e precisar encontrar um dentista. A seguir, o *Orcades* rumou para atravessar o Canal de Suez.

Tatiana, nas horas de folga, era pura contemplação. Adorava ver o pôr do sol, ficou deslumbrada com a passagem pelo estreito canal, quando pôde ver, de um lado e do outro, o deserto, as caravanas de camelos e as muitas velas dos barcos egípcios, que pareciam andar em fila atrás do navio.

Chegaram a Bombaim, na Índia. Aproveitaram o tempo em que o navio era carregado de carvão para conhecer a cidade indiana. Ao voltar, uma boa surpresa, estavam com muito mais espaço no navio: centenas de indianos, fugindo da guerra, voltavam para o seu país de origem e lá desembarcaram. Novamente o *Orcades* zarpou, agora rumo a Colombo, no Sri Lanka (na época, Ceilão). Lá, todos tiveram permissão para sair do navio, afinal estavam há mais ou menos um mês viajando. As jovens bailarinas não perderam tempo e foram conhecer tudo o que era possível. É bem verdade que o equilíbrio

não era dos melhores. Depois de tanto tempo a bordo, Tatiana diz que balançavam em terra firme.

Na ânsia de mais descobertas, Tatiana e algumas amigas subiram até Candi, uma cidade sagrada, acima de Colombo, onde veneravam um elefante branco. Mais tarde, foi a vez de conhecerem o mercado de Colombo. Tatiana, muito curiosa e agitada, foi se embrenhando pelas tendas do mercado até que se perdeu do grupo. De repente, viu-se sozinha num mundo absolutamente estranho, onde ninguém falava um idioma que lhe fosse familiar. Muita gente vestida de laranja, pessoas que identificou como monges. Mas todos pareciam cuspir sangue, porque mascavam uma planta de folhas vermelhas. Ficou assustada e, na pressa de encontrar o caminho de volta, tropeçou em pessoas enroladas em panos, mutiladas. Eram leprosos — e pela primeira vez ela via portadores da moléstia. Quando estava quase em pânico, foi encontrada e levada sã e salva para o navio, que então lhe pareceu um lar seguro.

Novamente o horizonte de Tatiana Leskova era o mar. Havia tempo que saíra do azul Mediterrâneo onde, por vezes, podia avistar a costa. O *Orcades* passara a singrar as águas acinzentadas do Oceano Índico — a próxima parada já seria na Austrália. Passaram por Perth, Melbourne e finalmente chegaram a Sidney. Nessa última etapa da viagem, no dia 6 de dezembro de 1939, Tatiana comemorou os seus dezessete anos. A companhia do Original Ballet Russo programou uma festa bonita para a jovem. Ela conta que se esmerou na “produção”. Colocou um vestido longo branco, um dos seus preferidos para ocasiões especiais, e escutou o coral improvisado dos bailarinos cantando para ela. Depois... dança, muita dança. E já sem se preocupar em estragar o traje de festa, Tatiana, sem nenhuma cerimônia, ocupou o centro do salão e, acompanhada de um colega, deu um show de *lambeth walk*, estilo de dança que fez grande sucesso na época da guerra.

No dia 31 de dezembro, poucas horas antes do *réveillon*, o grupo de artistas do Original Ballet Russo desembarcou em Sidney. A reputação da companhia, já garantida, crescia em terras distantes e Tatiana se sentiu no paraíso.

A temporada começaria em janeiro e tão logo aportaram iniciaram os ensaios. Ao grupo vieram se juntar Serge Lifar, que passou dez dias dentro de um avião, vindo de Paris, Tamara Toumanova, Tatiana Riabouchinska, Alberto Alonso e mais bailarinos e coreógrafos que chegaram em outro navio, vindos pelo Pacífico. O fato se explica porque a turnê foi acertada durante o mês de férias, logo após a temporada de Londres, e muitos artistas estavam em outros países.

Tatiana começou a ensaiar vorazmente uma quantidade cada vez maior de coreografias e papéis que, quase com certeza, era fonte de constante tormento entre as "bailarinas rivais". Mas ela ainda não tinha essa malícia comum aos bastidores de um teatro. Lutava apenas por reconhecimento, lutava pela carreira. Não é de surpreender que seus esforços se voltassem nessa direção, após ter encontrado, finalmente, uma chance de conquistar seu lugar ao sol. Como não é surpresa que essa artista tenha hoje, aos 82 anos, tanta energia e curiosidade em ainda aprender.

A bailarina sabia que o Original Ballet Russo estava mudando a sua vida para sempre, aliás, dando-lhe vida, mesmo que com um aprendizado duro. Nada importava. Nem o terrível mau humor de alguns professores, nem o gênio assustador do coreógrafo Fokine ou as fofocas das estrelas. Essas atitudes podiam, no máximo, acarretar ligeiras modificações no clima emocional da bailarina, mas nada conseguia alterar a meta principal de Tatiana, empenhada na exigência da perfeição que cobrava de si mesma. Preocupava-se com a sua dança, o seu aprendizado, o seu papel, a sua memória que não devia deixar escapar nada. Essa faceta de Tatiana Leskova

(que por vezes transmite a impressão de que é a única pessoa no mundo que sabe fazer as coisas) acompanhou-a pela vida toda e, com certeza, lhe causou problemas desde cedo. Com o correr dos anos, ela desenvolveu uma dualidade benéfica, nem sempre, entretanto, fácil de ser compreendida. É segura e generosa — a maior parte do tempo — mas entra em conflito e sabe ser dura com quem se opõe a ela ou a seus princípios.

Bem, mas naquela ocasião tudo eram flores para Tatiana, um jovem talento, exigida profissionalmente, mas também estimulada e mimada pelos coreógrafos e mestres. Finalmente chegou a estreia, ainda no mês de janeiro, e Tatiana teve a oportunidade de dançar um dos seus balés preferidos, *Les Sylphides*, de Fokine, com música de Chopin — era a primeira vez que Tatiana dançava esse balé no Original Ballet Russo e esperava pela oportunidade desde maio de 1939 —, além de outras tantas obras do vasto repertório da companhia. E o Ballet Russo, como de praxe, foi recebido muito bem pela plateia australiana, obtendo um estrondoso sucesso. E muitas flores, tantas que Tatiana ficava perplexa ao final de cada espetáculo. Não sabiam o que fazer com a quantidade de buquês e *corbeilles* que recebiam.

Mas a mãe de Tamara Toumanova — aquela “Mãe” com maiúscula —, que sempre acompanhou a filha e que, pelas fofocas que armava, se tornou quase tão famosa quanto a bailarina, sabia muito bem o que fazer das flores. Guardava-as cuidadosamente. Na récita seguinte, se alguma outra estrela, como Tatiana Riabouchiska, recebesse mais flores do que a filha, pegava os buquês da véspera no camarim e mandava alguém entregá-los a Tamara no palco.

A turnê australiana compreendia três meses de espetáculos em Sidney, três meses em Melbourne, três semanas em Adelaide, duas semanas em Brisbane, duas em Perth e, de volta, mais um mês em



Sidney. No total, cerca de “nove maravilhosos meses na Austrália”, como define Tatiana Leskova.

Ainda em Sidney, no dia primeiro de março de 1940, Tatiana estreou um papel feito sob medida para ela no novo balé de David Lichine, *Baile dos Graduados*, com música de Johann Strauss e cenários e figurinos de Alexandre Benois. Inspirado na irreverência apimentada de Tatiana Lichine, o autor criou para a jovem a personagem “menina das tranças”, que se tornou, desde a estreia, um marco na carreira da bailarina.

O trabalho de Lichine, o mais novo coreógrafo vedete da época, vinha sendo ensaiado desde Londres. Tatiana conta que, durante todo o período de preparação do espetáculo, ninguém apostava no sucesso. Ao contrário, acreditavam que seria um tremendo fracasso. Ledo engano. A obra, que reconstituía o baile de graduação de cadetes da Academia Militar, frequentado por eufóricas mocinhas vienenses do século XIX, foi ovacionada já na estreia, recebendo 24 cortinas para agradecimentos. Não saiu mais do repertório e tornou-se uma obra fundamental da companhia e um seguro ganha-pão para todos.

Os bailarinos dançavam oito espetáculos por semana. De segunda a sábado, *soirées*, e nas quintas e sábados também *matinéés*. Aos domingos, folga, porque na Austrália (daqueles tempos) o domingo era verdadeiramente dia santo, nada se fazia de trabalho, nem espetáculos. O chique da sociedade local era convidar os artistas do Original Ballet Russo para almoços, jantares e piqueniques. À noite, após os espetáculos, eram frequentes os convites para jantar. Tatiana diz que os bailarinos faziam uma festa a cada convite, mas andavam sempre em grupo, nunca sozinhos. Entre os locais mais apreciados estava o restaurante Romanos. Na Austrália a lei que imperava era a inglesa e depois da meia-noite não se servia nenhuma bebida alcoólica. Como os espetáculos

terminavam tarde, Tatiana, que sempre adorou um bom vinho tinto (especialmente um cabernet-sauvignon), logo descobriu, junto com seus colegas, uma forma de burlar essa “lei seca da madrugada”: usavam xícaras e bebiam o vinho como se fosse chá.

Apesar do ritmo frenético de espetáculos e ensaios, os jovens artistas ainda encontravam tempo para longas perambulações por Sidney e seus arredores. Quando não tinham compromissos sociais, aproveitavam o domingo para visitar os bosques de eucalipto e descobriram as delícias dos piqueniques australianos com sanduíches de carne de carneiro ou de porco com abacaxi. Tatiana deliciava-se, não só com a comida, mas também observando os coalas — pequenos marsupiais que vivem nas árvores e lembram ursinhos —, os cangurus e as cheirosas plantações de mimosas, flor que lhe traz sempre boas lembranças.

Nos nove meses de Austrália, nas diferentes cidades por onde andaram, Tatiana conta que sempre se entenderam às mil maravilhas com o povo australiano: “Gente agradável, hospitaleira, pena que falem um inglês tão feio”.

A vida profissional ia cada vez melhor, espetáculos invariavelmente com casas lotadas, público caloroso que não se cansava de aplaudir cada peça do vasto repertório, que era trocado todas as semanas, para deleite do ego dos artistas e felicidade do bolso dos empresários. E Tatiana dançava cada vez mais, já deixando de ser um jovem talento e prestes a ingressar no seleto grupo de figuras principais da companhia.

Pouco antes de partirem, um acidente bobo. Tatiana quebrou o pé durante um ensaio. Estava sentada esperando a sua vez — sentada sobre o pé. Quando se levantou para iniciar o ensaio, o pé estava dormente e ela o virou. Teve uma fratura que não foi grave, mas precisou ser imobilizada. A sua sorte foi que, como estavam de

partida, aproveitaria a longa viagem de navio para fazer o repouso necessário e se recuperar.

Da Austrália, a companhia deveria seguir para uma temporada no Japão. De Basil tinha um contrato que precisou ser desfeito, devido a problemas diplomáticos ocasionados pela guerra. A situação estava difícil e todos consideravam que era iminente a entrada dos japoneses no conflito — era quase uma certeza. Por isso, decidiram ir diretamente para os Estados Unidos.

Desta vez a viagem foi num navio que se chamava *Monterey* e demorou três semanas, balançando pelo Pacífico. Passaram por Oakland, Samoa, Fiji, Havaí e Los Angeles, onde desembarcaram.

A estreia americana aconteceu no Auditorium de Los Angeles. No programa, duas peças de grande destaque para Tatiana Leskova: *Paganini* e *Baile dos Graduados*, que encerrava a noite. Nova surpresa diante do sucesso do balé — que, outra vez, fez os bailarinos receberem dezenas de chamadas ao palco, num abre-e-fecha cortina para agradecer os aplausos do público. Essas duas obras, os mais novos trabalhos da companhia, eram desconhecidas na América e, de imediato, tornaram-se grandes sucessos.

Daí em diante *Paganini* e *Baile dos Graduados* foram incessantemente apresentados, porque levavam muito público aos teatros. E diretores e empresários precisavam de receita. Nesse ano de 1940, a guerra estendera-se pela Europa Ocidental, Paris fora invadida, Londres bombardeada e mesmo vivendo ao largo do conflito chegara a hora de apertar o cinto.

Por trás da fachada de glamour e até de excessos do cobiçado Original Ballet Russo, havia tensões angustiantes, uma das quais, a que mais dizia respeito à vida prática, era a direção ter recursos para a sobrevivência do grupo e para pagar aos integrantes do elenco. Dessa forma, e apoiados pelo público, eles dançavam cada vez mais. Era preciso fazer dinheiro, fazer viver a companhia. Os bailarinos

aceitaram a redução dos salários e “vestiram a camisa” da direção; cientes de que em época de guerra as vacas são magras, sujeitaram-se a ficar em pensões, dormir em trens, a ter a comida e os produtos de higiene racionados e o mínimo de roupas. Durante esse período — que durou quase quatro anos —, ainda que dificuldades existissem, como as impostas pela guerra, o Original Ballet Russo brilhou nos Estados Unidos e nas Américas Central e do Sul. Só nos Estados Unidos ficou quase dois anos, com pequenas viagens ao México e Canadá.

Apesar da crise e da falta de dinheiro, Tatiana recorda-se desses tempos com saudades, referindo-se a eles como tendo constituído “um período rico” de sua vida.

A grande preocupação da bailarina, assim como a de todo o elenco, era que, sabendo que a França estava ocupada, não tinha como se comunicar com os parentes. Mas dançavam tanto que nem havia tempo para se entregarem a depressões ou a pressentimentos sombrios.

Graças ao sucesso que a troupe fez em Los Angeles, as portas de Hollywood se abriram. Hollywood ficava distante, mas as jovens bailarinas não perdiam a chance, quando convidadas, para *garden parties*, com frequência tendo como anfitriões Akim Tamiroff e Anna Stenn. Eram ocasiões muito especiais: recepcionadas como estrelas da dança, eram apresentadas aos astros de Hollywood e “discretamente, com a maior pose”, aproveitavam para tirar a barriga da miséria. Conheceram Cary Grant (que até deu carona para Anna Volkova), Loretta Young, Walter Pidgeon, Mirna Loy e outros astros. Tatiana e algumas amigas foram a uma boate dançar com Anthony Queen. Tatiana conta desse encontro um detalhe curioso. “Saímos para dançar; éramos três moças e três rapazes e o Anthony Quinn deu muito mais atenção aos rapazes do que às moças.” Ela achou aquilo muito estranho, porque tinha a ideia de

que o ator era um "supermachão", mas pensa que pode ter se enganado na interpretação dos fatos.

Depois do sucesso de Los Angeles, o Original Ballet Russo partiu para Minneapolis, onde apresentou *Choreartium*, de Massine, com música de Brahms. Tatiana se lembra em especial desse espetáculo porque a orquestra da cidade era maravilhosa e tinha um regente excepcional: ela não se recorda do nome dele, apenas de sua competência. O programa do Ballet Russo também variava de acordo com a praça e as orquestras. Podiam se dar a esse luxo porque o repertório era enorme. Balés com músicas de Prokofiev e Stravinsky precisavam de orquestras grandes, com muitos músicos. Da mesma forma, os balés sinfônicos de Massine. Além disso, acompanhava as turnês um regente permanente que também exercia as funções de diretor musical da companhia e, em estreias importantes, os próprios compositores regiam suas peças, como era o caso de Stravinsky.

Esse diretor musical da companhia, o maestro húngaro Antal Dorati, sempre viajava acompanhado de sua mulher e, como todo bom húngaro, adorava comer bem. Mas maestro não come antes do espetáculo e Tatiana tem lembranças engraçadas das suas atuações, em noites em que ele ficava com fome. Quando Dorati tirava do bolso do colete o relógio de corrente e o consultava, as bailarinas já sabiam: o andamento seria acelerado, o esfaimado maestro queria terminar logo. Dito e feito. O regente apressava o tempo, a começar por *O Lago dos Cisnes*. O *pas-de-quatre* que Tatiana interpretava passava a ter uma velocidade virtuosa. E, se isso acontecia no início da apresentação, as bailarinas tinham certeza: *Paganini* seria uma correria.

Hora de partir, o destino era Chicago, onde, por três semanas, o grupo se apresentou no Teatro Auditorium. A cada nova praça, mais sucesso e assim, quando chegaram a Nova Iorque para uma grande

temporada de três meses, o Original Ballet Russo trazia um rastro de boas críticas e de encantamento por parte do público.

Ninguém precisava saber que os artistas dividiam a cama da cabine do trem para dormir, isso quando conseguiam cabines, muito menos que não tinham mais nenhuma subvenção ou que os magros salários eram pagos com a receita dos espetáculos. A companhia era um sucesso!

E, precedida desse sucesso, chegou a Nova Iorque, onde desafiaria o mais exigente público.

## Capítulo 10

### O reencontro com Massine e o encontro com Balanchine

O Original Ballet Russo chega a Nova Iorque e estreia com total êxito no Fifty-first Street Theatre. No programa, *Bodas de Aurora*, *O Galo de Ouro* e *Baile dos Graduados*; vários destaques para Tatiana Leskova. Ao célebre grupo de artistas foram juntar-se a primeira bailarina Irina Baronova — que não fora à Austrália por estar filmando nos Estados Unidos —, Yurek Shabelevsky e mais o coreógrafo e diretor artístico Michel Fokine, o compositor Igor Stravinsky e a coreógrafa Bronislava Nijinska. O empresário da companhia na América do Norte era ninguém menos do que Sol Hurok, na ocasião, o empresário das celebridades: entre seus contratados estavam Arthur Rubinstein, Marian Anderson, Yasha Heifetz, Anna Pavlova, Gregory Piatigorsky, Horowitz, Milstein e ainda outras importantes companhias de dança, entre elas o Ballet Russo de Monte Carlo, de Léonide Massine, e o novo American Ballet Theatre.

O empresário apostava nos dotes de Tatiana Leskova. Divulgava o nome da “baby bailarina”, convidava-a para ir ao Rainbow Room, no Rockefeller Center, ocasiões em que aproveitava para fazer sessões de fotos; convidava-a para jantares e almoços, sempre visando à publicidade em torno da jovem estrela que despontava. Decididamente, Hurok queria lançar Tatiana no mercado americano, o que conseguiu.

Em Nova Iorque era grande o público de dança. Na ocasião, o Metropolitan Ópera House estava fechado, em reforma, mas o American Ballet, que se iniciava, liderado por Lucia Chase e R. Pleasant, estava atuando em outro teatro. Por coincidência também estava em temporada na cidade, nesse ano de 1940, o Ballet Russo de Monte Carlo, de Léonide Massine. Na primeira folga que encontrou, Tatiana foi assistir à companhia e rever Mia Slavenska, Lubov Rudenko — amiga de Tatiana dos anos magros em Paris —, Celia Franco e vários outros ex-colegas. O espetáculo de Massine incluía dois balés novos: *New Yorker* e *Saratoga*. Tatiana não gostou. “Não era grande coisa, acho que Massine estava vendendo o peixe em busca de um contrato nos Estados Unidos.” Ainda não seria dessa vez que Tatiana Leskova e Léonide Massine trabalhariam juntos. Encontraram-se no teatro, trocaram cumprimentos e nada mais.

Tatiana voltou para casa (na verdade, devido aos poucos recursos, um quarto mobiliado, com banheiro, alugado em uma antiga casa de Nova Iorque, que dividia com a amiga Nina Popova) achando que havia feito a escolha certa na vida.

Mais um dia de trabalho. Nessa noite, Tatiana dançava um solo em *Cotillon*, balé com música de Chabrier, que George Balanchine havia criado, ainda na Europa, para o Ballet Russo. Na plateia, o autor, agora estabelecido em Nova Iorque, observava a jovem sem que ela soubesse. Depois do espetáculo, Balanchine veio conversar



com o elenco e contou que iria montar uma coreografia para a companhia. Todos ficaram muito entusiasmados. Uma nova obra, de George Balanchine, com o *Concerto para Violino e Orquestra*, música especialmente composta por Igor Stravinsky.

O novo trabalho, *Balustrade*, teria seu primeiro ensaio poucos dias antes do final do ano de 1940. Tatiana havia sido escalada para participar de um quarteto de solistas. Estava animada e feliz. Também muito feliz ficou ao saber que Sol Hurok ia dar uma grande festa de Ano Novo no Hotel Plaza para todos os artistas que eram empresariados por ele e ela fora convidada. O traje era a rigor e o rigor no Hotel Plaza de Nova Iorque não permitia tapeações. Tatiana, com pouquíssimo dinheiro e sem roupa adequada, resolveu ir ao Macy's — uma loja popular de departamentos — certa de que encontraria alguma coisa adequada à ocasião e com bom preço.

A escolha não foi fácil. Por fim, decidiu-se por um vestido de festa vermelho-sangue. A qualidade podia não ser a melhor, mas caíra como uma luva no corpo da bailarina e o vermelho iluminava o seu tom de pele. Ainda admirava o traje que lhe custou um mês comendo *muffins* e tomando chá (nada mais), quando se deu conta de que chegaria atrasada ao ensaio. Desgraça pouca era bobagem naquele momento. Correu e pegou um táxi, ficaria um pouco mais "dura", mas chegaria a tempo. Tatiana não conhecia os táxis de Nova Iorque nem o trânsito. Passou quase uma eternidade para chegar ao ensaio.

Ao entrar na sala de aula, a decepção. No seu lugar já havia outra bailarina ensaiando. Tatiana, aplicada como sempre, colocou-se atrás do grupo e foi aprender o papel.

Trabalhar com Balanchine não era uma coisa fácil: o coreógrafo, além de exigente, desenvolvia um estilo muito particular. Tatiana se esforçou, conta que retorcia o corpo, as pernas, em busca do estilo

exigido. Tentou de todas as maneiras fazer o melhor que podia depois do vexame do atraso.

Dois longos dias de ensaio se passaram. O nome de Tatiana estava na tabela, mas quem ensaiava era a substituta. O que fazer? Nada. Assumia o *mea culpa*, perdera a vez, perdera a chance. No terceiro dia, já sem tanto gás para brigar pelo papel, Tatiana teve uma das maiores e melhores surpresas da vida. Viu na tabela o seu nome. Não mais no quarteto pelo qual tanto lutara, mas selecionada para fazer o primeiro papel do primeiro movimento do balé. Balanchine escolhera a jovem para substituir Tatiana Riabouchinska (uma das estrelas da época), que, alegando estar grávida, não poderia dançar. Nesse dia, Tatiana teve a constatação de que tudo é uma questão de sorte, trabalho e oportunidade. Ela, que chegara atrasada — na disciplina da dança isso é uma falta muito grave —, que pensara não dançar o balé, ou, na melhor das hipóteses, ser a substituta da substituta, fora escolhida para estrelar a obra.

Aproveitou a chance com unhas e dentes. Partindo da sua simples filosofia de que nada deve ser desperdiçado, ganhou não só o papel como também a admiração e a amizade do coreógrafo. Muitas vezes George Balanchine e Leskova se cruzaram, a trabalho ou por coincidência. Na Argentina, em 1942, ele tentou levar a bailarina para a companhia que formara em Nova Iorque (Ballet Society, posteriormente N.Y. City Ballet), o que não foi possível por ela ainda não ter completado a maioridade. Em 1959, Tatiana estava assistindo a uma *matinée* no City Center, de Nova Iorque, quando encontrou Balanchine. Para sua surpresa o coreógrafo falou: “Oi, Tatiana, você em Nova Iorque? Está precisando de trabalho?”. Ela ficou pasma.

Desde então, sempre que Tatiana ia aos Estados Unidos visitava o coreógrafo, assistia a seus ensaios, aulas e espetáculos. A última vez foi em 1983, pouco antes da morte de Balanchine. Ela estava

como convidada, dando aulas em Saratoga, no curso de Oleg Briansky e Mireille Briane. Por acaso, o New York City estava se apresentando também na cidade. Tatiana aproveitou a oportunidade e foi assistir a uma aula da companhia que estava sendo ministrada por Jacques D'Amboise (antigo bailarino e professor do grupo). Balanchine, ao ver Tatiana num cantinho, levantou-se e foi buscar para ela uma cadeira, que colocou ao lado da sua. "Balanchine trazer uma cadeira para alguém se sentar ao seu lado era um privilégio, uma honra!", exclama Tatiana. Ele queria, após a aula, apresentar à Tatiana o ensaio do seu balé *Mozartiana* com a nova estrela, Susanne Farrell.

Voltando a 1940 e à grande temporada do Original Ballet Russo em Nova Iorque, o novo trabalho de George Balanchine, *Balustrade*, estava pronto para estrear. Stravinsky estava a postos para reger a sua nova composição — um revolucionário concerto para violino e orquestra em quatro movimentos. O primeiro era de Leskova com Roman Jasinsky, o segundo era dançado por Galina Razoumova com Paul Petroff, o terceiro por Tamara Toumanova e o quarto, pelos principais solistas acompanhados de mais doze bailarinos do corpo de baile. Um grande e esperado desafio para a jovem Tatiana.

Entretanto, o mês que passou praticamente sem comer (apenas *muffins* e chá) para poder pagar o vestido de festa e o rigor daquele inverno novaiorquino levaram Tatiana ao leito, com pneumonia, às vésperas da estreia. Ficou arrasada, pensou no pior. Que o diabo a levasse se depois de tudo o que sofrera e de todo o esforço feito não pudesse estrear o balé. A boa notícia chegou quando ela estava na cama, nas brumas da febre. Balanchine, ele próprio, decidira adiar a estreia até que Tatiana estivesse em condições de dançar. Pensou que delirava, mas foi exatamente o que aconteceu.

Finalmente, no dia 22 de janeiro de 1941, o público que lotava o Fifty-first Street Theatre de Nova Iorque assistiu a Igor Stravinsky

erguer a batuta e dar início a *Balustrade*, de George Balanchine, com cenário de Pavel Tchelichev. A primeira solista a entrar em cena foi Tatiana Leskova.

*Balustrade* foi um êxito de público, mas dividiu a crítica especializada. Alguns puristas questionaram a qualidade do trabalho, acreditavam que era mais jazz do que dança acadêmica. O livro *De Basil's Ballets Russes*, de Katherine Sorley Walkers, comenta que a obra em questão era adiantada demais para a época, estava muito *ahead* das que eram tradicionalmente apresentadas. E, na biografia de Stravinsky — da coleção *The Master Musicians*, de Paul Griffiths —, o compositor refere-se a *Balustrade* como “o balé que descreveu a mais satisfatória visualização de suas obras”. Hoje, todos apontam *Balustrade* como um marco precursor do que Balanchine viria a fazer no mundo, do seu estilo, da sua convicção, da sua nova imagem da dança.

Para Tatiana, só sucesso. Ao final do espetáculo, subiu ao palco de mãos dadas com Stravinsky, Balanchine, Tumanova e Jasinsky para agradecer a eufórica acolhida do público. O fato lhe valeu uma caricatura de Alex Gard, no livro *Ballets Laughs*. Artista que se preze merece caricaturas. Essa foi a segunda que Tatiana recebeu, a primeira foi como “menina das tranças”, meses antes, também de Gard, ilustrando uma elogiosa crítica sobre *Baile dos Graduados*, no *The New York Times*, e outras viriam a aparecer no livro do cartunista.

A escolha e a performance de Tatiana no novo balé lhe abriram preciosas portas. Dançava cada vez mais e em papéis mais destacados. E a companhia continuou sua temporada, com público crescente. Chegou um momento em que passaram a fazer três *matinéés* semanais, às quintas, sextas e sábados. Para se ter ideia do êxito, o Original Ballet Russo, no ano de 1940, fez 354 espetáculos e em 1941 houve 289 récitas.

Após os três meses de temporada em Nova Iorque, a companhia seguiu em turnê, passando por Boston, Filadélfia e Washington. A seguir, foi para o Canadá, onde se apresentou em Toronto, Montreal, Ottawa e Quebec. Sempre com sucesso.

Tatiana ia aumentando, cada vez mais, seu repertório e aproveitando as chances que apareciam. Dançou muitos balés que, lamentavelmente, nunca foram levados na América do Sul pelo Original Ballet Russo, como *Papillon*, coreografia de Fokine, música de Schumann; *Concurance*, de Balanchine, com música de Geoges Auric, cenários e figurinos de André Derain; *Cinderela*, de Fokine, música de Frédéric d'Erlanger e cenários e figurinos de Natalie Goncharova. No Canadá, dançou também *O Espectro da Rosa* — ao lado de Oleg Tupine —, balé de Fokine, com música de Weber, cenários e figurinos de Léon Bakst, e mais os solos que sempre fizera, como os dos balés sinfônicos de Massine (*Les Présages*, *Choreartium* e *Sinfonia Fantástica*), e naturalmente os papéis principais criados para ela, além de fazer corpo de baile no grande repertório do Original Ballet Russo.

Mais críticas elogiosas e mais citações em livros distinguiram o Original Ballet Russo, que agora seguia para o México. Desta feita, o meio de transporte era um trem. Com o dinheiro cada vez mais curto, não seria exagero dizer que a companhia sobrevivia de aplausos, boas críticas, flores e convites. Entretanto, apenas a direção e os bailarinos sabiam da real situação, sobre a qual ninguém comentava, como se fosse um segredo de estado. O charme do Ballet Russo precisava ser mantido. O que fazer? A única opção da direção e do elenco era ficar ao largo da guerra. Voltar para a Inglaterra ou França era impossível.

Os mais de sessenta integrantes do grupo empilharam-se no trem, que ainda carregava os suntuosos cenários e todo o guarda-roupa. Sentiram saudades da costumeira terceira classe dos navios

ingleses: a viagem demorou quase uma semana e, para os bailarinos, que dividiam os leitos das cabines, era difícil esticar as pernas. Sobreviveram.

Na cidade do México apresentaram-se no Teatro Belas-Artes. Foi mais um sucesso para a coleção do Original Ballet — mas um sucesso que vinha envolto em sombras. Ainda no trem, entre Laredo e Cidade do México, de Basil avisou à companhia que o pacote semanal de salários seria diminuído em dois mil dólares, o que fugia aos padrões mínimos de pagamento estabelecidos pelo sindicato americano — American Guild of Musical Artists (AGMA) —, mas justificável, segundo o empresário, pela diferença da moeda e do custo de vida. Ninguém gostou, mas continuaram as atividades e permaneceram em cartaz por cerca de dois meses.

Tinham agora, em seu itinerário, Havana e, posteriormente, uma grande turnê pela América do Sul. Em Vera Cruz, no México, pegaram o barco que os levaria a Havana, em Cuba. A travessia era curta, coisa de uma noite. Tatiana conta que não percebeu nada de imediato. Sentia apenas um “certo clima no ar”. Ao amanhecer, a novidade: um grupo significativo de bailarinos da companhia estava em greve, recusava-se a dançar alegando quebra contratual, subpagamento de salários, más condições de trabalho etc. Nada era novidade. Todos estavam passando pela mesma situação. Mas, como bailarino é tão intérprete na vida quanto no palco, vários — na verdade, dezessete — haviam feito a “sua cama americana”. Melhor explicando, haviam aproveitado os três meses em Nova Iorque para se inteirarem das leis vigentes e procurarem novos empregos. Como o American Ballet, de Lucia Chase e Richard Pleasant, se iniciava e precisava de bons elementos, esta parecia ser uma grande oportunidade. Enquanto, em média, os bailarinos do Original Ballet Russo recebiam 180 dólares mensais no México e 140 em Cuba, o novo American Ballet pagava 350 dólares por mês.

## Capítulo 11

### Conga pantera: uma temporada ao sol do caribe

Mas, como sabemos, *the show must go on*, sempre — e, naquela situação, as coisas não foram diferentes: com greve ou sem greve, o espetáculo teve de continuar. A briga também! Os dezessete grevistas não voltaram atrás. Tatiana, “tonta”, conforme ela diz, custou a entender o que acontecia. Riabouchinska, a quem admirava, ficou do lado do empresário e da companhia; Baronova, outra estrela que não podia tomar posição, era francamente a favor da greve, mas não assinou o documento, por ser casada com Jerry Sevastianov, diretor-assistente e secretário da companhia. Mais perplexa Tatiana ficou quando detectou, entre os grevistas, George Skibine (o seu primeiro namorado — agora um “ex”), Nicholas Ortoff e Nina Popova, seus grandes amigos.

Como Tatiana era profissionalmente a *darling* do coreógrafo David Lichine, ninguém lhe falou sobre o assunto. A forma encontrada pelos não-grevistas foi a de tirar o chamado “proveito da

calamidade”. Enquanto os dezessete bailarinos cruzavam os braços, o resto da companhia teve de ir à luta. Substituir em três dias dezessete integrantes de um elenco não foi uma tarefa fácil. Como não podiam adiar a estreia, para que não houvesse quebra de contrato passaram a ensaiar de manhã, à tarde, à noite e de madrugada também. Nesses três dias, tudo ficou pronto. É verdade que primeiras bailarinas fizeram corpo de baile, moças fizeram o papel de rapazes, mas conseguiram ir para a cena. Tatiana conta que ela fazia um dos “rapazes baixinhos” em *Príncipe Igor*, enquanto Riabouchinska dançava o seu papel; até o coreógrafo Lichine subiu ao palco para interpretar Paganini morto — que, obviamente, não se mexia.

A temporada em Havana foi difícil, e os esforços do elenco em vão. As exigências dos grevistas deram em nada. No final, entre mortos e feridos todos saíram prejudicados. Sol Hurok, após uma briga com de Basil, cancelou toda a agenda programada para a América do Sul e virou as costas. No momento, interessava mais ao empresário apresentar o American Ballet, que estava com portas abertas para subvenções. Os grevistas tampouco lucraram, porque não conseguiram voltar para Nova Iorque e tentar novos voos profissionais. De Basil retornou aos Estados Unidos à procura de um novo empresário e todos ficaram em Havana, acomodados em pensões e vivendo do nada, de amizades e, bem depois, de uma mínima subvenção que a Agma enviava para que os bailarinos se mantivessem vivos, de acordo com a descrição de Tatiana Leskova.

Por cinco longos meses permaneceram todos em Havana. Os grevistas — que dispunham de ainda menos dinheiro que os colegas — não entraram no palco uma única vez, mas, certamente, aproveitaram bem o sol e o mar do Caribe, posto que nada mais tinham a fazer. “*No money, no dance*”, era o slogan dos grevistas. O restante da companhia cumpriu a temporada, da forma que foi



possível, e depois também ficou na ilha, sem dinheiro e sem trabalho. Pior, sem perspectivas de saírem de lá um dia, visto que a turnê para a América do Sul havia sido cancelada, devido à greve.

A situação estava preta, mesmo. O clima entre os bailarinos não era dos melhores, o dinheiro, que demorava a chegar, via Agma, mal dava para comer. Em tempos difíceis, nada melhor do que se valer da criatividade. O coreógrafo David Lichine descobriu que uma nova casa de espetáculos estava para ser inaugurada. Foi procurar emprego e conseguiu ser contratado. A casa de espetáculos, que viria a se tornar o cartão de visita de Havana, era a boate Tropicana. Coube a Lichine criar o primeiro show da famosa boate. O espetáculo previsto deveria ter por tema nativos cubanos e girava em torno da conga, um ritmo caribenho. Lichine roteirizou o espetáculo e sugeriu que ele se chamasse *Conga Pantera*. Tratava a história de uma pantera que se movimentava (dançava) ao som dos tambores, até ser abatida pelos nativos.

A “pantera” escolhida foi Tatiana Leskova. Ela adorou a ideia, que não só representava dinheiro e trabalho, mas também porque achou a experiência interessante. Por três meses Tatiana interpretou a *Conga Pantera*, solando no tablado ao ar livre do Tropicana, enquanto os ritmistas tocavam tambores em cima das árvores.

Com o salário de *Conga Pantera*, Tatiana tirou não apenas o seu “pé da lama”, como também o dos amigos. Afinal, apenas ela tinha um salário fixo. A essas alturas, todos se acomodavam como podiam, ninguém morava direito. Tatiana então alugou um apartamento, com os amigos Paul Petroff, Roman Jasinsky, Yurek Lazowski Grisha Alexandrov. O apartamento tinha três quartos, Tatiana tinha o seu e os rapazes dividiam-se entre os outros. Lá as funções eram pré-estabelecidas. Aos rapazes cabia a faxina. Tatiana ia às compras e se ocupava da cozinha. Ela pagava o aluguel e eles a comida. O esquema funcionou e a vida ficou bonita outra vez.

Os bailarinos eram ciumentos e cuidadosos com Tatiana. De madrugada, quando saía do Tropicana, havia um carro esperando para levá-la para casa. Nos dias de folga, não podia sair sem prometer que chegaria antes da meia-noite. Por precaução, eles não davam a chave da casa para ela. Se chegasse mais tarde, tinha de cantar um trecho de *Shéhérazade*, para que eles jogassem a chave, do terceiro e último andar do prédio. Frequentemente ela se esganiçava cantando a música e os amigos, para uma completa averiguação, e também à guisa de lição, demoravam bastante para jogar a chave. A esta altura, Tatiana, com dezoito anos de idade, não era mais uma donzela. Já havia tido experiências sexuais em Washington, quando entregara a sua virgindade para Maurice Winters — “um bonitão” —, *manager* da companhia, mas continuava com princípios puritanos (o que manteve a vida toda) e até gostava e se divertia com os cuidados dos colegas. O que eles não sabiam é que ela estava namorando, quase apaixonada por René del Solo, um rapaz bonito, louro e de boa família, segundo Tatiana, que chegou a lhe propor casamento.

Depois desses três meses de “pantera”, Lichine foi convidado a fazer outro show para o Tropicana — desta vez, com danças russas e polonesas. Os amigos foram convidados a trabalhar. Mais dinheiro entrando em casa, mais unido e feliz estava o grupo, que podia agora se dar ao luxo de auxiliar financeiramente outros colegas.

Nos últimos dois meses de Havana os ânimos estavam mais calmos e os colegas novamente entrosados. Sabiam que brigas não levariam a nada e estavam todos no mesmo barco, ou melhor, confinados na ilha. Formaram então um grupo integrado por Paul Petroff, Tatiana Leskova, Anna Volkova, Alberto Alonso e sua mulher Alexandra Denissova, Fernando Alonso, Nina Popova e Roman Jasinsky. Os irmãos Alberto e Fernando eram de nacionalidade cubana, o que os ajudava a abrir portas. Fernando, marido de Alicia

Alonso, fundou, posteriormente, junto da bailarina e do irmão, o Balé Nacional de Cuba. Esse grupo viajava pelo país apresentando trechos dos balés do repertório do Original Ballet Russo. Iam com a cara e a coragem, acompanhados apenas por um piano. Assim ganhavam um pouco mais de dinheiro e, como sintetiza Leskova, “bailarino não pode parar, tem de estar sempre dançando”.

Cinco meses após o “exílio” em Cuba, os grevistas conseguiram retornar para Nova Iorque. Oito dos dezessete (especialmente os rapazes) foram absorvidos pelo American Ballet e os demais foram tratar das suas vidas, seguir novos rumos, procurar outros empregos; pouco depois, alguns voltaram para a “companhia-mãe”, o Original Ballet Russo.

Tatiana e cerca de mais quarenta bailarinos permaneceram por mais um mês em Havana. Até que um dia (Aleluia!) — o milagre aconteceu. De Basil mandou buscar o elenco, encontrara um novo empresário, Fortunato Gallo — *manager* da Ópera de San Carlo —, que aceitara representar a companhia. Era o mês de agosto de 1941.

A troupe voltou a Nova Iorque para ensaios, de onde seguiu para nova temporada no Canadá. Toronto e Montreal seriam as cidades visitadas, nelas a companhia tentaria manter o padrão dos espetáculos anteriormente apresentados, perseguindo o rastro do sucesso obtido na primeira turnê, quase oito meses antes. Tiveram êxito na empreitada. Já na primeira cidade, Toronto, o Original Ballet Russo voltou a existir, o público lotou o teatro e as críticas foram excelentes.

Drama de uns, sorte de outros. Essa é a vida que se aprende nos bastidores de uma companhia. Mais uma vez a sorte sorriu para Tatiana Leskova, mesmo que num momento de pânico, vendo outra bailarina acidentarse no palco. Estavam apresentando *O Galo de Ouro*, ópera balé de Fokine, com música de Rimsky Korsakov,

quando a bailarina Olga Morozova (mulher do Coronel de Basil), interpretando a Rainha de Shemakhan, sofreu uma grave queda no palco. O braço fraturado no cotovelo a impedia de continuar o espetáculo e a temporada.

O próximo número seria *Le Beau Danube*, também estrelado por Morozova. A “coringa” Tatiana foi chamada às pressas, no intervalo, para substituir a bailarina acidentada. Leskova tinha um solo nesse balé e durante os meses de penúria em Havana havia dançado o *pas-de-deux* da “bailarina de rua” com Paul Petroff, naquelas viagens em que carregavam o piano nas costas. Nada mais. O tempo era mínimo para aprender uma obra completa. Apenas um intervalo. Tatiana ainda teve de se desvencilhar da sua caracterização para *O Galo de Ouro*. Tirou a maquiagem, o nariz postiço, as bochechas falsas, peruca, o figurino do papel de ama do Rei Dondon, e em menos de vinte minutos (tempo de um intervalo) foi aprender tudo o que não sabia do balé. Ensaiou o *cancan* e parte do final, os conjuntos nem pensar, confiava na boa memória visual. O resto aprendeu no palco. Entrou em cena no sufoco, mas pronta para brilhar. Conseguiu o seu objetivo, porque nunca mais deixou de dançar esse balé, que passou a ser uma das suas melhores interpretações.

Já em Montreal, próxima praça da turnê, Tatiana recebeu, sobre a sua atuação em *Le Beau Danube*, críticas muito boas, que estão transcritas no livro *Visage de la Danse*, de Marcel Valois.

Uma curiosidade sobre esse balé é que ele foi composto originalmente por Léonid Massine. Mas, após a briga de Massine com de Basil, lá por 1939, o trabalho passou a ser assinado por Serge Lifar. O novo coreógrafo nada mais fez do que trocar as entradas da coxa direita para a esquerda, mudar a linha por uma diagonal, alterar trios para quartetos etc. De Basil não poderia ter essa obra de Massine no repertório, porém camuflada e assinada por

outro, ela era encenada com muita frequência. Os críticos canadenses também perceberam o “cambalacho” e Marcel Valois comenta explicitamente que: “*Le Beau Danube*, agora na versão de Serge Lifar, felizmente não perdeu a sólida consistência da obra de Massine...”.

Tatiana ainda foi herdeira de Morozova em muitos outros papéis. Graças ao braço quebrado da colega, ela interpretou a Colombina do balé Carnaval, coreografia de Fokine, música de Schumann; o papel principal (segundo movimento) da *Sinfonia Fantástica*, de Massine, música de Berlioz, e *Jeux d’Enfants*, trabalho que apreciava muito, com lindos cenários de Juan Miró, música de Bizet, coreografia de Léonid Massine.

A companhia já reestruturada voltou aos Estados Unidos, onde apresentou uma boa temporada no Watergate Stadium, de Washington. Depois Chicago, onde inauguraram o Civic Opera House, um teatro imenso. Tatiana conta que dançava *Les Sylphides* e, na mazurca (seu solo, fora o *pas-de-deux*), tinha de atravessar o palco em saltos (*grands jetés*). A tarefa parecia impossível, apesar de serem os saltos a sua maior especialidade. Conta que voou o que pôde e depois correu muito para sair por uma coxa e retornar pela outra.

Foi em Chicago que Tatiana “rodou a baiana” para valer pela primeira vez, desde que ingressou em uma companhia de balé. Estava dançando todos os seus papéis e ainda os de Morozova, mas o nome da mulher do Coronel de Basil continuava no programa. Tatiana engoliu o quanto pôde, mas, ao ver críticas elogiosas a Morozova, quando era ela quem estava interpretando os papéis, foi reclamar. “Afiml, eu estava no palco, o sucesso era meu, o desafio era meu, as críticas saíam para mim, mas com o nome da Morozova, que ainda constava no programa... e ela estava sentada na plateia, com o braço na tipoia!”, comenta. Ela reclamou e ganhou.

Rapidamente o nome foi trocado e Leskova ainda teve tempo de receber boas críticas, já com o seu nome.

A turnê continuou por Pittsburg e Detroit. A seguir, a companhia deveria fazer uma série de espetáculos na Califórnia. Mas o “namoro” do Coronel de Basil com o empresário Fortunato Gallo teve um final turbulento ainda em Detroit, pegando os bailarinos de surpresa. A cortina da última récita se fechara. Os bailarinos, como de praxe, correram para arrumar suas roupas e figurinos, enquanto a técnica se ocupava do desmonte do palco. Foi quando, perplexos, ficaram sabendo que estavam, mais uma vez, sem empresário, que a viagem para a Califórnia fora cancelada e que todos retornariam a Nova Iorque. Naturalmente sem dinheiro e novamente custeados pelo “salário desemprego” da Agma.

Chegaram a Nova Iorque em novembro de 1941. Desta vez, Leskova não teve de correr atrás de pensões baratas. Por intermédio do Coronel de Basil, conhecera o casal Laird e Florence Goldsborough, com os quais já passara uma temporada anteriormente. O casal era apaixonado por dança e amigo do diretor do Original Ballet Russo. A bela residência ficava em Connecticut, em Old Greenwich, defronte a baía de Hudson. Laird e Florence abrigaram a ala mais jovem e solteira da companhia: Tatiana Leskova, Geneviève Moulin e a irmã Thérèse e Anna Volkova. Lá, depois de quase três anos de aventuras e sem saber qual seria o próximo passo, declararam-se em férias e prontas a descobrir o agradabilíssimo lado *dolce far niente* da vida. Viviam de brisa, não faziam nada e, uma vez por semana, recebiam a visita dos colegas da companhia. Foi sem dúvida um período encantador e, para não dizer que realmente não faziam nada, a ala francesa da casa, Geneviève, a irmã e até Tatiana, por vezes, iam para a cozinha fazer sessões gastronômicas.

Laird trabalhava na *Time Magazine* e tinha um escritório no Rockefeller Center. Sendo assim, as bailarinas pegavam carona com frequência até Nova Iorque, quando desejavam fazer aulas ou tinham ensaios. Tatiana, que já esquecera René del Solo, o pretendente cubano, tivera uma recaída por Maurice Winters e quando podia dava suas “escapadas” para encontrar o “bonitão”. Naturalmente ninguém sabia do caso e ela usava de subterfúgios para encontrar Winters.

No dia 6 de dezembro de 1941, Tatiana tinha todos os motivos para ir até Nova Iorque. Era o seu aniversário (dezoito anos) e alegou que estava com saudades da amiga Nina Popova, o que também era verdade. Nina havia ingressado no American Ballet e agora tinha poucas chances de estar com Tatiana. Ela combinou que passaria o aniversário com a amiga, dormiria no hotel com ela. Era um bom álibi para também encontrar Maurice Winters.

Se a festa foi boa, Tatiana não conta, mas, no dia seguinte, ela acordou com os Estados Unidos em pé de guerra. Pearl Harbor havia sido bombardeada pelos japoneses. Tatiana voltou para a casa dos Goldsborough, em Connecticut, assustada e de ressaca.

Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, no dia 8 de dezembro, a situação da companhia ficava mais delicada. Completando o quadro de maré em baixa, parte dos cenários havia sido perdida num incêndio. Entre eles os cenários de *Cinderela*, de *Coppélia*, *Jeux d’Enfants*, peças que, como outras, tiveram de ser retiradas do repertório.

No meio do mês de dezembro as jovens hóspedes de Laird e Florence foram convocadas a sair da “vida boa” e voltar a Nova Iorque. O Original Ballet Russo retomaria suas atividades. De Basil encontrara empresários no México e na América do Sul para finalmente fazerem a grande turnê que havia sido cancelada por Sol Hurok.

As moças deixaram Connecticut, em parte felizes porque desejavam dançar, em parte saudosas porque haviam sido tratadas como princesas. Deixaram para trás um segredo que Tatiana só foi descobrir quase vinte anos depois. Laird, o anfitrião e amigo do Coronel de Basil, era, na verdade, um agente da cia e estava empenhado em desvendar um grande caso de espionagem, o "caso Fuks". Anos depois, Laird teve uma morte, no mínimo, suspeita. Voou de uma janela do 22º andar do Rockefeller Center, de paletó, chapéu e com a bengala que usava por ter um defeito no pé.

Aos dezenove anos, Tatiana já despertara para a vida como mulher, mas confessa que sempre foi "muito boboca, inocente mesmo". Quando chegou à companhia nem sequer sabia como os bebês eram feitos, apenas imaginava que era necessário casar para que isso acontecesse. É preciso recordarmos que, naqueles tempos, esse desconhecimento quanto ao assunto sexo não era incomum entre os jovens. Tatiana narra a respeito um fato muito engraçado, que puxa lá do fundo da memória, do período que passou na Austrália. Diz que, em Melbourne, Vassili Tupine, bailarino da companhia, casou-se com a bailarina Margarita Goncharova, ambos com dezoito anos. O casamento foi festejado, embora só tenham se casado no civil. No dia seguinte, Vassili apareceu para o ensaio e Margarita, não. Serge Grigoriev, *régisseur* da companhia, que eles chamavam de "papa", perguntou pela moça, receoso de que ela estivesse doente, e o rapaz respondeu: "Não, ela está de repouso, porque está grávida". "Grávida?", perguntou assustado Grigoriev. "Sim, papa Grigoriev, o senhor não se lembra de que nós casamos ontem?", respondeu Vassili. Em sua ingenuidade, ele julgava que toda e qualquer relação sexual resultava, sempre, em gravidez.

Mas, a essa altura, para Tatiana Leskova, os anos de inocência haviam ficado para trás. Agora, para ela, a maior preocupação era não dar muitas gafes em público, porque no ambiente da companhia



o difícil era saber quem estava com quem, coisa que ela nunca entendeu muito bem. Explica: "Era impressionante, os bailarinos ficavam muito inquietos nas suas relações afetivas, então, estar casado com fulano não queria dizer nada, porque o fulano também estava namorando outro fulano e a mulher um beltrano". Conta também que relações homossexuais naquela época eram poucas, mas bissexuais eram constantes, e bigamias e traições quase que um hábito. Mas, como bem diz Tatiana, seu problema era apenas não cometer gafes. "Eu nunca me meti muito na vida dos outros, preferia cuidar da minha." No entanto, ela não se sentia completa, queria um verdadeiro e duradouro amor.

Três mães viajavam com a companhia. "Mama Toumanova", a inigualável, benzina o palco com pequenas cruzeiras nos locais onde a filha iria fazer piruetas ou qualquer outra proeza técnica. "Mama Toumanova" falava pela filha e sempre no plural: "Nós dançamos, nós fazemos bem *fouettés*, nós recebemos muitas flores... etc.". Era conhecida como "o dragão". "Mãe Baronova" era outra que sempre acompanhou os passos da filha. Enquanto a mãe de Toumanova colocava mel na porta do quarto da moça para atrair bons fluidos ou um bom casamento, a mãe de Baronova, bem mais discreta, colocava mostarda acreditando que (como a pimenta) ela afastasse mau olhado e hóspedes indesejáveis. Os bailarinos da companhia "futricavam" que ela dormia com a sua cama encostada na porta do quarto (que dividia com a filha) para que ninguém entrasse. A receita falhou. Uma bela noite, Irina Baronova, com quinze anos, pulou a janela do quarto, fugiu para outra cidade e, no dia seguinte, apareceu casada com Jerry Sevastianov, durante uma das turnês. Vale ressaltar que esse fato aconteceu antes de Tatiana ingressar na companhia.

Nessa turnê da guerra havia também "Mãe Stepanova", cuja filha, Tatiana Stepanova, era "afilhada" do Coronel de Basil e uma

das “babies bailarinas”. “Mamãe Stepanova”, já nos Estados Unidos, assumiu o posto de chefe do guarda-roupa da companhia e fez algumas bailarinas sofrerem. Logo o elenco descobriu que não podia se abrir em confidências com Mamãe Stepanova, como sempre fizera com a maternal Mme. Larose, antiga chefe do setor, que ficou nos Estados Unidos. Mamãe Stepanova era “informante” do Coronel de Basil. Cada mãe tinha a filha mais perfeita do que a outra.

Finalmente o Original Ballet Russo partiu novamente, no dia 31 de dezembro de 1941. Destino: Cidade do México e depois América do Sul. Essa etapa da viagem, um pouco sem rumo, muito sem dinheiro e sem chances de volta à Europa, durou cerca de cinco anos. Posteriormente, historiadores consideraram esse período, entre 1942 e 1946, na distante e pouco conhecida América do Sul, quase como um exílio. No livro *De Basil's Ballets Russes*, Katherine Sorley Walker assinala: “Nos anos de América do Sul, o resto do mundo via a companhia (Original Ballet Russo) com o aspecto de filhos de Israel, vagando no deserto”.

A companhia tinha sérios desfalques. A dupla de estrelas, Tamara Toumanova e Irina Baronova, já não integrava mais o elenco. Toumanova, a mais incensada de todas, saíra quando seu contrato acabara, na Filadélfia, e tentava em Hollywood, para onde se transferira, uma carreira de sucesso, tal qual a que tivera na dança. A menina prodígio que encantara o mundo desde os treze anos, agora, aos 24, queria os holofotes do cinema, sem contudo abandonar a dança. Baronova, desde a greve em Cuba, entrara em cena apenas duas vezes e, alegando problemas pessoais, voltara para os Estados Unidos e se tornara uma das estrelas do American Ballet. De Basil reforçou o elenco contratando Nana Gollner (como figura principal, no lugar de Toumanova), Nina Stroganova, Kenneth Mackenzie, Moussia Larkina, Nancy e Roy Milton, Bobb Wolff,

Dorothy Nesbitt, entre outros. Tatiana e as colegas (pirralhas de dezenove, vinte anos) chamavam esses bailarinos de “os novatos”.

O trem que os levaria ao México foi o pior que Tatiana conheceu. Cabines, camas, nem pensar. Era um trem comum e a viagem era de quatro dias. Mas, como sempre, se acomodaram. Ficaram felizes porque o casal Goldsborough foi à estação de Nova Iorque dar adeus e levar champanhe para brindarem a virada do ano (1941/42) no trem. Assim, a ala jovem da companhia passou um ótimo réveillon. É bem verdade que o trem sacudia e as pernas doíam, mas o bom champanhe anestesiou as bailarinas que partiam para mais uma aventura.

Tatiana estava particularmente feliz. Havia comprado — quase como um presente de Natal — um *trunk*, uma mala armário na qual os artistas viajantes guardam a vida. Todos na companhia tinham um *trunk* e ela, não. Acreditava que, enquanto não tivesse uma mala assim, não seria uma artista internacional. Adquirida de segunda mão, lhe custou um quarto do dinheiro mensal, mas a deixou feliz. A mala e o champanhe compensavam qualquer viagem desconfortável.

O trem parou na cidade de Laredo, praça que já conheciam da viagem anterior. Estavam com fome e resolveram descer para comer tamales (uma espécie de pamonha recheada de carne picante). Entretidas pela gula, não escutaram o trem apitar e partir. Ficaram, ainda lambuzadas de tamales, sem saber o que fazer. Por fim, pegaram um táxi e mandaram seguir na direção do trem. O trem era tão lento que logo o táxi o alcançou e as bailarinas foram embarcadas.

Nova parada. Todos tiveram de apresentar a documentação e novo incidente. Tatiana Riabouchinska e David Lichine foram retirados do trem e impedidos de atravessar a fronteira. Ambos haviam perdido o *First American Papers* e durante o trâmite dos papéis não podiam deixar os Estados Unidos por três anos.

Em vão, de Basil e companhia esperaram a chegada dos artistas, na Cidade do México. Os dois nunca mais voltaram a integrar o elenco do Original Ballet Russo. Para Tatiana, nova oportunidade. Herdou quase todos os papéis que eram interpretados por Riabouchinska e passou a figurar como artista principal do grupo. “Eu não parava de dançar. Era frequente eu fazer três balés num mesmo espetáculo. Um primeiro papel, um solo e um corpo de baile ou vice-versa”.

No México, o elenco foi apresentado a Richard Galley, primeiro secretário da embaixada inglesa e primo-irmão do primeiro-ministro da Inglaterra, Anthony Eden. Por intermédio de Galley conheceram o rei Carol, da Romênia, e Mme. Lupesco (que viria a se tornar sua mulher). Deram um espetáculo especial para um público seleta, do qual faziam parte numerosas autoridades. Tatiana recebeu uma *corbeille* de camélias tão grande que, além de ser maior do que ela, era impossível de carregar.

A temporada novamente fez sucesso. Os bailarinos esforçavam-se ao máximo, o empresário Quesada, da Agência Daniel, fazia a sua parte e, embora o dinheiro fosse cada vez mais curto, mantinham a qualidade e, acima de tudo, as aparências.

Recebiam sempre convites para jantar e, naturalmente, adoravam. Jantavam em elegantes lugares da moda, como a boate El Pátio.

Acabada a temporada no México, os *tops stars* da companhia foram convidados para passar um final de semana em Cuernavaca, na casa da Condessa Di Frasso, amiga íntima de Richard Galley. O grupo partiu animado. Um *weekend* era quase como férias para eles. Férias com bons tratos, “boca livre” e em lugares luxuosos. Os convidados eram: Tatiana Leskova, Tamara Grigorieva, cujo marido não a pode acompanhar, Nana Gollner, Paul Petroff (a esta altura, marido e mulher), Anna Volkova, Yurek Shabelevsky e sua mulher

Rita, Richard Galley e Ernest Urdarianu, que era o *chambellan* (uma espécie de primeiro-ministro) do rei Carol, da Romênia.

O jantar foi maravilhoso, tudo de bom, regado a champanhe *pink*. As bailarinas se divertiram muito e dançaram ao som de mariachis. Às duas da madrugada resolveram se recolher. Tatiana, Tamara e Anna dividiam um apartamento numa das alas da casa. Tatiana conta que ela e Tamara estavam conversando no banheiro da suíte, rindo muito e comentando a excelente noitada; Anna Volkova já estava na cama de creme no rosto e com as mechas do cabelo devidamente enroladas em papel higiênico (eram os “papelotes”, mais tarde substituídos pelos rolinhos ou “bobs”). Nisso, bateram à porta do quarto. Tatiana foi ver o que acontecia. Era Ernest Urdarianu, o ministro particular do rei Carol: animado com o champanhe e com as moças, ele queria entrar de qualquer maneira e forçava a porta.

Tatiana dizia que era impossível e usava de todos os argumentos que lhe vinham à cabeça para impedir a entrada do ministro. Dizia que Anna já estava deitada, que ela e Grigorieva preparavam--se para dormir. Empurra daqui, empurra dali e Ernest Urdarianu botou o pé na porta e invadiu, sem cerimônia, os aposentos das jovens. Tatiana, sempre a mais irreverente e imprevisível, pegou Urdarianu pelo colarinho e disse — em francês, é claro — “*Excellence, foutez le camp...*” A expressão é pesada, mas traduzindo o que a jovem queria dizer é que Urdarianu “se mandasse...”

Ele saiu furioso e as três bailarinas ouviram o ranger de pneus do carro sendo tirado da garagem e partindo em alta velocidade. As moças temeram pelo final da história, mas, cansadas, acabaram dormindo.

No dia seguinte, no café da manhã, a governanta da casa procurava aflita pelo ministro. As bailarinas se fizeram de santas e

não abriram o bico sobre o incidente. A governanta continuou procurando Urdarianu e afinal resolveu ir até o seu quarto. Ele não estava lá. Não encontrar ninguém é melhor do que encontrar um cadáver, pensaram as três — e respiraram aliviadas.

Fizeram-se lindas, mantiveram a boca fechada e partiram para um almoço, já programado, no Grande Hotel de Cuernavaca. Todos os convidados já se achavam à mesa quando, de repente, desceu Urdarianu pela grande escada do salão — estava muito bem, vivo e sadio, sem um arranhão! Fez como se nada houvesse ocorrido e beijou a mão de todas — menos as de Tatiana e Anna.

Hora de voltar para a Cidade do México. Anna Volkova e Tatiana Leskova foram escaladas para ir no carro de Ernesto Urdarianu. Queriam morrer, mas continuaram mudas. A viagem não foi fácil para ninguém. Urdarianu deixou as moças na porta do hotel. Quando Tatiana pulou rapidamente do carro ele a deteve e disse: “Você é muito pretensiosa. Se você pensa que eu estava interessado em você, está muito enganada”. Na verdade, o ministro estava interessado era em Tamara Grigorieva.

Vida que segue — e o destino agora era a América do Sul. Embarcaram em Vera Cruz, no navio *Rio de la Plata*, de bandeira argentina. Perto dos transatlânticos em que haviam viajado, a embarcação parecia um barquinho. Mais uma vez morreram de saudades da terceira classe do *Orcades* e até mesmo do trem sem conforto. O barco estava lotado de espanhóis que viajavam há anos, fugindo do regime de Franco. Os bailarinos foram amontoados, quatro em cada pequena cabine.

Uma noite, após o jantar, Tatiana foi para o tombadilho e, de repente, sentiu que as máquinas do navio tinham parado. Estavam perto de Aruba, no Caribe. As horas passavam e o navio continuava sem se mover. Tatiana foi se informar e soube que um submarino alemão interceptara o barco para verificar a nacionalidade de todos

os passageiros, vistoriar a carga e saber o destino da mesma. Depois que o submarino se afastou, o barco ainda teve de esperar que ele desaparecesse na linha do horizonte para ligar as máquinas e partir.

Todos da companhia estavam avisados de que se soasse a sirene deveriam ir imediatamente para o tombadilho. Na verdade, ninguém acreditava que teriam grandes problemas, porque o barco era argentino e, até quanto sabiam, o Atlântico Sul era seguro. Mas, uma bela manhã, antes das seis horas, a sirene soou. Os bailarinos correram para o tombadilho como estavam. De pijama, camisola, roupão etc. A companhia estava toda reunida, mas Lubov Tchernicheva não aparecia. Passou-se um tempo e todos foram procurar a bailarina master da companhia até que ela chegou com bom atraso. Estava de camisola, com uma caixa na mão. Eram suas joias. Tchernicheva tinha joias muito valiosas. O rei Afonso xiii, da Espanha, fora apaixonado por ela e a presenteara com preciosidades, entre elas um colar que havia pertencido a Maria Antonieta. Também, como mais velha da companhia, a bailarina não quis aparecer às seis horas da manhã sem maquiagem. Então estava de camisola, maquiada e com uma caixa de joias na mão, o que causou espanto nos mais jovens.

Desta vez, porém, tinham sido cruzadores americanos que haviam interceptado o *Rio de la Plata*. A viagem prosseguiu com outras paradas e outras vistorias. O próximo porto seria Barranquilla.

A chegada a Barranquilla foi tumultuada. Uma grande tempestade não deixava o barco encontrar a entrada do porto. Vagaram por quase quatro dias, tentando atracar. Os espanhóis achavam que a vida estava perdida. Depois de tanto fugirem, enfrentar uma tempestade dessas era o pior presságio possível. A comida do navio acabou. Então, Tatiana e seus colegas provaram, pela primeira vez na vida, grão-de-bico, comida destinada aos

marinheiros e a única que sobrava a bordo. Por fim, a tempestade passou e conseguiram aportar em Barranquilla.

Na cidade, o comandante, querendo ser gentil, convidou Tatiana e mais um grupo de bailarinos para jantar numa boate ao ar livre, com direito a show de mariachis, que eles apreciavam muito. Depois de quatro dias a grão-de-bico, tiveram uma esplêndida ceia. Num determinado momento, o comandante do *Rio de la Plata* chamou o chefe da orquestra para saber qual música os artistas queriam escutar. Tatiana, que pouco ou quase nada falava de espanhol, gostava de duas canções, *Besame Mucho* e *Desesperadamente*. Como sempre foi agitada e nunca deixou grandes espaços para outros falarem, foi logo atacando: “Besame mucho desesperadamente”. O chefe da orquestra ficou perplexo ante a jovem de dezenove anos que pedia para ser beijada com desespero!



## Capítulo 12

### Colar de pérolas

A embarcação *RIO DE LA PLATA* seguiu viagem rumo ao Atlântico Sul. Próxima etapa, o Brasil. As caldeiras velhas do navio não permitiam grande velocidade e os bailarinos teriam uma longa jornada, mais de quinze dias, até o Rio de Janeiro. Havia um clima de expectativa e até de euforia a bordo. Afinal, estavam há muito esperando essa turnê à América do Sul.

A essa época o Brasil, e mais especialmente a Argentina, já era palco para grandes conjuntos de dança e de música. A companhia de Anna Pavlova havia passado pelo país e aqui deixado poderosas “sementes” para a dança local que se iniciava. Também os Ballets Russos de Sergei Diaghilev haviam cumprido grandes temporadas na América do Sul, trazendo no elenco o genial Nijinsky. Mas, para a ala mais jovem do Original Ballet Russo, Brasil e Argentina eram terras “nunca dantes navegadas”.

Novamente, os artistas se espremeram nas cabines do navio, que agora navegava em mar tranquilo em direção a terras novas.

Tudo parecia correr às mil maravilhas, exceto pelo desconforto da embarcação. O bom momento foi breve. Tatiana contraiu sarampo, decerto contaminada por alguma das crianças que desembarcaram em Barraquilla. Ela não queria acreditar na falta de sorte. Uma doença “de criança” a colocara literalmente a pique. Além da febre, do mal-estar e da dor de cabeça, ela sofria por estar confinada no hospital do navio, sozinha, lá embaixo, com o barulho das máquinas, sem poder receber visitas ou mesmo olhar o horizonte, um dos prazeres que tinha nas longas viagens marítimas.

Por dez intermináveis dias Tatiana ficou no leito amargando o sarampo. Recuperou-se a tempo de, numa madrugada do mês de abril de 1942, subir ao tombadilho e começar a distinguir, boquiaberta, o contorno da Baía de Guanabara. Conforme o navio ia se aproximando, Tatiana começou a ver as luzes piscando e revelando o inigualável desenho de Copacabana. “Não era a iluminação de hoje, eram luzes em globos menores e muito mais próximos, como lanternas, e de longe parecia — como de fato se chamava a avenida Atlântica — um ‘colar de pérolas’.” Esse foi o “colar de pérolas” mais bonito que Tatiana viu em toda a sua vida. E, se já estava extasiada com a paisagem noturna da cidade, logo depois, vendo o sol raiar e lhe apresentar toda a exuberância do Rio de Janeiro, Tatiana Leskova intuiu que a Cidade Maravilhosa lhe reservava boas surpresas, o que de fato aconteceu, dois anos mais tarde, quando decidiu morar aqui, mais precisamente em Copacabana.

Há sessenta anos no Brasil, Tatiana Leskova viveu 58 em Copacabana e muitos desses anos na avenida Atlântica. Hoje lamenta. “Acabou, não existe mais a Copacabana pela qual me apaixonei.”

O navio atracou, toda a companhia estava deslumbrada com a beleza do Rio de Janeiro. O desembarque foi lento porque os artistas

tinham de esperar que saíssem todas as bagagens e o material cênico. Por fim, desceram e foram recepcionados no Touring Club, enquanto despachantes e empresários se ocupavam do traslado de cenários e figurinos até o Teatro Municipal. Lá, Tatiana provou, pela primeira vez, o genuíno café brasileiro. Ela conta que achou a bebida muito forte e que a princípio não gostou muito. Estava acostumada ao chá inglês e conhecia o café americano, que detestava. Mas do gosto amargo ao vício foi um passo muito pequeno. Logo, logo, ficou fã da bebida preta e quente, que toma até hoje, sempre fresquinho, passado na hora. Também aprendeu rapidamente a fazer o “bico para fumar”, como chamam os tabagistas àquele gole de café que prepara o paladar para um cigarrinho. Os cigarros ela abandonou, sem muita convicção, há pouco tempo, mas o café, nem pensar.

Outra agradável surpresa para Tatiana e para toda a companhia foi o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. “Um teatro lindo, em estilo italiano, com semelhanças com a Ópera de Paris. Tudo muito chique, muito confortável”, como resume. Gostou do palco, da sala de aulas e de ensaios. Na verdade, não esperavam que o distante Brasil oferecesse um teatro de tal qualidade.

Na noite de 20 de abril de 1942, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a sociedade carioca engalanaram-se para a estreia brasileira do Original Ballet Russo do Coronel de Basil. A companhia foi apresentada ao público brasileiro como “a maior organização coreográfica do mundo — conjunto de setenta figuras” que trazia “os maiores e mais luxuosos espetáculos coreográficos apresentados até hoje na América do Sul”, segundo textos de apresentação do programa e cartazes da época. No centro do *affiche*, abaixo da indicação “Principais Artistas”, o nome de Tatiana Leskova.

No programa de estreia, obras muito aplaudidas do repertório, mas, para o Rio, todas inéditas. Entre elas, *Les Sylphides*, *Paganini* e *Baile dos Graduados*. Nas dezoito récitas apresentadas no Teatro

Municipal, o Original Balé Russo ainda mostrou outras relíquias do seu repertório, aguardadas com grande expectativa pelo público carioca, tais como: *Choreartium*, *O Espectro da Rosa*, *Les Présages*, *Shéhérazade*, *O Galo de Ouro*, *Pássaro de Fogo*, *Sinfonia Fantástica*, entre outras obras. Mais uma vez o talentoso elenco comandado por de Basil e ensaiado por Grigoriev fez grande sucesso. O público ovacionou as performances da companhia.

A crítica carioca, na época encabeçada por Jacques Corseuil, Sansão Castelo Branco, Paschoal Carlos Magno e Mário Nunes, teceu os melhores comentários sobre os espetáculos e o elenco. Mário Nunes, por exemplo, num artigo publicado no *Jornal do Brasil*, destacou, entre outras, a atuação de Tatiana em *Les Sylphides* comentando: “[...] Tatiana Leskova, de um classicismo impecável.”

Nas três semanas e meia que passou no Rio de Janeiro, Tatiana, apesar de estar sempre no palco, já identificava a plateia carioca. Sabia que havia um público cativo, aqueles que compravam assinaturas anuais para espetáculos internacionais, e também que a nata da sociedade comparecia a todos os espetáculos. Notou ainda que as pessoas “se produziam” muito para as récitas — “a plateia carioca era elegantíssima” — e, mesmo do palco, sabia que Assunta Seabra, por exemplo, faiscava com suas preciosas joias, coberta de diamantes, safiras e esmeraldas. Ela já sabia que, quando a cortina se abria, invariavelmente estariam na plateia Besanzoni Lage, Roberto Marinho, Roberto e Nelson Seabra, Otávio Monteiro Reis, as irmãs Maria Luiza e Cecília Mello, os Guinle (Armando, Haroldo e Carlos, com suas respectivas senhoras), entre tantos outros personagens do *high society* carioca, os quais não só aplaudiam os artistas do Original Ballet Russo como os prestigiavam com recepções, jantares e flores. Ela gostou do Rio de Janeiro e da gentileza carioca e conta que tanto ela quanto todo o elenco se

empenhavam ao máximo para propiciar espetáculos inesquecíveis a essa plateia “muito especial”.

Tatiana aproveitou essa temporada no Rio para conhecer o movimento de dança no país. Visitou Maria Olenewa, responsável pela formação do Corpo de Baile do Teatro Municipal, em 1936. Gostou do que viu. Conheceu também Madeleine Rosay e teve uma pequena mostra do que se desenvolvia em termos de dança no Brasil. Na ocasião, nem sequer poderia imaginar que poucos anos depois estaria radicada entre nós, escrevendo um importante capítulo da história da nossa dança, naquele mesmo teatro.

Descobrimo o significado da palavra saudades, Tatiana Leskova deixou o Rio com pesar, mas conformada, porque nova temporada havia sido programada para a cidade, em 1944. O dever agora a chamava a São Paulo, onde o Original Ballet Russo se apresentaria.

Os responsáveis pela turnê sul-americana da companhia eram o empresário italiano radicado no Brasil Nicolino Viggiani e seu filho Dante Viggiani, na época um jovem advogado que posteriormente se tornaria o mais importante empresário cultural do país, responsável por inúmeras produções de grande porte, especialmente de dança e de música.

Em São Paulo, dançaram no Teatro Municipal. Tatiana não tem muito viva na memória essa temporada. Sabe que ficaram menos tempo do que no Rio de Janeiro e que o teatro não oferecia as melhores condições de trabalho: “A sala de ensaios era muito pequena e desconfortável, no andar de cima do teatro”, lembra Tatiana. Essa primeira temporada paulista não teve o mesmo brilho das apresentações cariocas, mas a bailarina diz que tudo saiu nos conformes. Até mesmo porque o repertório estava “em dia” e não necessitavam ensaiar muito, uma vez que, após a viagem de navio e das semanas passadas no Rio de Janeiro, todo o elenco aprendera o

que tinha de aprender e o ensaiador substituiu quem tinha de ser substituído nos papéis.

Finda a temporada paulista, os bailarinos partiram de trem para Montevideú. Era um trem especial, só para o elenco, cenários, figurinos, bagagens pessoais, baús, cestas, adereços, sapatilhas etc. Tudo e todos — inclusive os bailarinos — foram acomodados em um único e pequeno trem que serviria apenas à companhia. Foi então que conheceram a maria-fumaça brasileira. O conforto era nenhum, bancos duros, nada de cabines ou camas e, muito menos, vagão-restaurante. O trem parava para o almoço e o jantar do elenco em pequenas cidades, “buracos”, como narra Tatiana.

Numa das primeiras paradas, Tatiana encontrou uma comida escura. Ficou espantada e temerosa das possíveis consequências daquele alimento desconhecido em seu organismo. Mas, sem muitas opções, provou e gostou do feijão preto. Na verdade, provavam de tudo o que aparecia, porque estavam com muita fome e só tinham duas oportunidades de comer por dia. Mais outra parada e lá foi Tatiana direto para a “comida escura”, mas desta feita não era feijão, eram moscas que cobriam a superfície do arroz! Cavou um túnel e encontrou o carboidrato branco lá no fundo. Por sorte, ninguém ficou doente com a precariedade da alimentação na exaustiva viagem. Banho? Nem pensar! Lavavam os dentes com água mineral e utilizavam um copo de água por dia para lavar o rosto. Tatiana chegou a Montevideú com o cabelo duro e vermelho de terra.

Na capital uruguaia dançaram no Teatro Sodre, por dez dias. “O teatro era pequeno, mas simpático”, conta Tatiana, que também não ficou impressionada com a arquitetura da casa de espetáculos, como havia ficado com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Encantada ela ficou com o pão, a manteiga, o presunto e o queijo uruguaiois, “uma coisa maravilhosa”, que logo a fez ganhar peso. Para perder os quilos a mais, esforçou-se numa dieta que era a única que conhecia

e que havia sido propagada, na companhia, por Tamara Toumanova. Uma alface inteira no almoço e meio quilo de carne ou frango. Outra alface inteira no jantar com mais meio quilo de carne. E Tatiana afirma que essa dieta é poderosa. "Tamara Toumanova iniciou esse regime na Austrália, antes da viagem aos Estados Unidos, e em pouco mais de três semanas perdeu cerca de dez quilos e nunca mais engordou."

De Montevideú viajaram para Buenos Aires, onde dançaram por alguns meses no Teatro Politeama.

## Capítulo 13

### Com Balanchine no tabaris

A temporada argentina corria às mil maravilhas. Novos e grandes êxitos para a coleção do Original Ballet Russo. Tatiana, aos vinte anos, era ainda menor de idade e, nessa condição, não podia morar em hotel. Na Argentina, na ocasião, a mulher só era considerada maior aos 22 anos e o homem, aos 18. O jeito foi arranjar-se numa pensão na Praça San Martin, onde dividia um quarto com a amiga Anna Volkova, uma das poucas solteiras da companhia.

Por coincidência, George Balanchine estava na cidade. Havia sido contratado pelo Teatro Colón para montar três peças, *Apollon Musagète*, com música de Stravinsky; *Concerto de Violino*, de Mozart, e a ópera *Marouf*, de Stravinsky. Certa noite, após o espetáculo, Tatiana foi convidada por amigos para jantar na companhia de Balanchine. Ainda no restaurante, o coreógrafo convidou Tatiana Leskova para estrear o seu balé (*Apollon Musagète*) no Teatro Colón e depois seguir com ele para os Estados Unidos. Essa foi a primeira vez em que Tatiana pensou seriamente



em abandonar o Original Ballet Russo. Primeiro, porque um convite de Balanchine não era coisa para ser desperdiçada, ao contrário, trabalhar sob a batuta do mestre lhe pareceu irrecusável. Segundo, porque, embora não se queixasse da vida de saltimbanco, largá-la e se fixar em Nova Iorque lhe pareceu uma chance de ouro. Corria o ano de 1942 e Tatiana pressentia o final da guerra. A jovem preocupava-se com o seu futuro e com a família. Sentia que estava na hora de ter um trabalho e uma vida estáveis.

Tatiana já pressupunha que teria problemas com de Basil, mas nada comentou com o diretor e, nas horas livres, começou a ensaiar *Concerto de Violino*, coreografia que Balanchine estava criando sob medida para ela. Tatiana interpretava o primeiro movimento acompanhada de Shabelevsky e Maria Rouanova a acompanhava no segundo movimento. No terceiro, as duas bailarinas dançavam juntas.

Decidida a aceitar o convite de George Balanchine, Tatiana foi falar com de Basil, dias antes do Original Ballet Russo partir de Buenos Aires. A resposta do diretor foi um sonoro “não”. Ela era menor de idade e ele tinha uma carta do pai de Tatiana conferindo--lhe a tutela da filha até que ela completasse a maioridade. Além do mais, de Basil, que nunca foi bobo, sabia que precisava de Tatiana dançando em seu grupo.

Tatiana não se deu por vencida. Foi até o Teatro Colón, a pedido de Balanchine, que a acompanhou até a direção do teatro para ver o que poderia ser feito. Nada! Tatiana era menor de idade e sua contratação era inviável. O Teatro Colón era administrado por cinco diretores. Irritada, sentindo o seu castelo de sonhos desmoronar, ela encarou os diretores um a um. Ia tentar algum outro argumento inútil, quando bateu os olhos no diretor mais antigo da casa, um senhorzinho de muita idade “um pouco gagá e bastante fresco” e escutou o que não poderia imaginar, mas que no momento lhe

pareceu a porta para a liberdade: "Eu caso com ela e o assunto está resolvido!". Balanchine teve de intervir ante a situação embaraçosa. Consolou Tatiana, dizendo que ela era muito jovem, muito bonita e que "o sacrifício seria muito grande, não valia a pena".

A bailarina não ganhou o contrato, mas ganhou a amizade do coreógrafo. Nessa temporada em Buenos Aires formaram um belo par, não no palco como sonhava Tatiana, mas no Tabaris, boate aonde iam com frequência dançar. Balanchine adorava dança de salão e formava com a bailarina uma dupla imbatível. Tatiana, que até então não havia encontrado o seu príncipe encantado, começou a olhar para o mestre com outros olhos. "Ele era encantador, dançava muito bem, coreografava bem, era um músico maravilhoso e um excelente cozinheiro. Uma pessoa muito charmosa." Certa madrugada, após evoluírem muito na pista do Tabaris, Balanchine levou Tatiana para casa e a beijou no elevador. Ela gostou e lamentou que ele não avançasse o sinal. "Se ele tentasse mais um pouco eu sucumbiria, teria ficado em Buenos Aires, depois seguido com ele para os Estados Unidos e escrito a minha história diferente."

## vida que segue...

Depois da temporada em Buenos Aires, o Original Ballet Russo seguiu viagem. Balanchine já havia partido para os Estados Unidos. Tatiana já não estava mais plenamente feliz na companhia, questionava sua vida nômade, questionava a própria sobrevivência do conjunto, uma vez que grande parte do elenco havia sido substituída.

Entretanto, a vida de artista sempre reserva surpresas, nunca é monótona, cada dia é diferente do outro e cada palco uma novidade.

Tatiana deixou a vida correr, afinal adorava dançar e, no momento, não tinha outra opção. De Buenos Aires foram para o Chile, a temporada em Santiago foi muito boa. Depois se apresentaram em Lima, no Peru, e de lá partiram para a Bolívia, parte da viagem de trem, parte de navio. O destino final era La Paz, mas tiveram de viajar até Arica e de lá subiram para La Paz.

Nessa viagem relativamente pequena entre o porto peruano de Callao até Arica, no Chile, Marie Thérèse, irmã de Geneviève Moulin, teve uma febre altíssima. Tatiana sabia que a amiga não estava bem. O pequeno barco não tinha nem médico nem hospital. Tatiana Leskova e Tatiana Bechenova revezavam-se com Geneviève, dia e noite, cuidando da jovem bailarina, que parecia cada dia pior. Logo que o barco atracou em Arica, um médico sanitarista subiu a bordo para ver a moça e diagnosticou poliomielite. Foi um susto muito grande na companhia. Geneviève e a irmã ficaram na cidade até Marie Thérèse ter condições de ser transportada para um hospital público em Santiago e posteriormente para outro em Buenos Aires. Tatiana partiu com a companhia, de trem, rumo a La Paz. Todos estavam tristes com o ocorrido e nervosos ante a perspectiva de ter mais gente contaminada no elenco. Felizmente ninguém mais contraiu a moléstia.

Uma viagem saindo do nível do mar até quase 4.000 metros de altitude num trem desconfortável já é estafante — e, diante do ocorrido, foi ainda pior. O elenco do Original Ballet Russo estava à beira de um ataque de nervos coletivo. Chegando a La Paz, foram direto para o hotel, onde tomaram muito “chá de coca”, tentando melhorar a dor de cabeça, mas tudo em vão. Muitos tiveram de descer, no dia seguinte, sem a menor condição de entrar no palco. Os bailarinos sangravam pelo nariz e a pressão na cabeça era quase insuportável.

Com vários elementos a menos no elenco, Tatiana teve de dançar papéis que nunca imaginara sequer executar. Um deles foi na estreia. Teve de fazer o prelúdio de *Les Sylphides*. Esse papel era de Geneviève Moulin; ela, Tatiana, era especialista na mazurca. Aprendeu o balé praticamente no palco, com Tchernicheva na coxia “soprando” o que ela deveria fazer. “Por sorte eu dançava sozinha, não atrapalhava ninguém.” A propósito, todos os papéis de Geneviève caíram para Tatiana e Anna Volkova, mas, antes de deixar a amiga com a irmã doente, as duas bailarinas prometeram, de joelhos, que quando Geneviève voltasse à companhia elas devolveriam os seus papéis e, tempos mais tarde, cumpriram fielmente a promessa.

Com tantas substituições, as bailarinas às vezes se atrapalhavam e, numa dessas, Tatiana Leskova e Tatiana Stepanova entraram em colisão no palco. Chocaram-se. “Mama Stepanova”, chefe do guarda-roupa, mostrou suas garras para Leskova. Veio para cima de Tatiana cobrar o encontrão que a filha havia sofrido no palco e, sem perder muito tempo, agarrou o vestido da bailarina e “tchac” — rasgou-o. Tatiana estava pronta para entrar em *Baile dos Graduados*, a roupa já estava velha de tanto uso e ficou na mão da raivosa “Mama”. Não havia tempo de trocar por outro figurino e muito menos de costurar o estrago. Resultado: Tatiana entrou no palco cheia de alfinetes de fralda segurando o traje.

Para felicidade de todos, a temporada em La Paz foi curta e voltaram novamente para Buenos Aires. Agora com um contrato de três meses no Teatro Colón, que Tatiana qualifica como “maravilhoso”. No início os bailarinos tiveram problemas. Os argentinos ofereceram uma certa resistência ante o que consideravam uma trupe de ciganos invadindo a mais nobre casa de espetáculos do país. Depois de muitos espetáculos e bastante sucesso, todos ficaram amigos. A esta altura, vários bailarinos

argentinos engrossavam as fileiras do corpo de baile do Original Ballet Russo. Aliás, já era uma prática da direção da companhia agregar bailarinos e estudantes locais para completar os grandes conjuntos em balés muito populosos como *Shéhérazade*, *Pássaro de Fogo*, *O Galo de Ouro* etc.

Tatiana adaptou-se muito bem à Argentina. Gostava muito do teatro e conseguiu um camarim de estrela, após demonstrar, muito zangada, o quanto estava descontente com o "cubículo", no segundo andar, que lhe fora destinado. O que a fez ter esse acesso de fúria, nem ela mesmo sabe explicar. Só sabe que toda a equipe do Colón correu para alojá-la com o máximo conforto num camarim no nível do palco.

Em pouco tempo já dominava o espanhol e apreciava sobremaneira as "*medialunas*", espécie de *croissants* recheados com queijo e presunto, dispensando qualquer alimentação menos calórica e mais balanceada pela guloseima vendida na rotunda do teatro (local onde ficava a cafeteria). Com o seu temperamento imprevisível e brincalhão, Tatiana logo conquistou amizades e ganhou o apelido de "*alegria de la rotunda*". O resultado de tanta alegria foi literalmente pesado. Engordou. Para recuperar a forma e voltar às roupas curtas (*tutus*) teve de abrir mão dos *croissants* e do admirável leite argentino e reiniciar o regime da Toumanova, aquele da alface. Bailarinas que engordavam no Original Ballet Russo mudavam de vestimenta e de papéis. Abandonavam os clássicos *tutus* para se vestirem de camponesas, odaliscas etc. em papéis *demi-character*. Esse era um "castigo" que a vaidade de Tatiana jamais suportaria.

Terminada a longa temporada da Argentina, Tatiana e os colegas foram novamente para Santiago do Chile. Era primavera/verão e essa *saison* em Santiago foi, particularmente para Tatiana, maravilhosa. "Conheci gente encantadora!" Tão encantadora

que acabou namorando Fernando Rios, filho do presidente da república. O rapaz, mais ou menos da idade dela, assistia a todos os espetáculos e, ao final, levava Tatiana para conhecer o *grand monde* chileno. Vale dizer que, nessa época, as bailarinas do Original Ballet Russo eram “cabeças coroadas” disputadíssimas na América do Sul, especialmente as poucas solteiras, como Leskova.

De Santiago foram para Viña del Mar (também no Chile) por algumas semanas. Exaustos de hotéis e pensões, alguns bailarinos alugavam casas. Tatiana, Ania (Anna Volkova) e os casais Nina Stroganova e Wladimir Dokudovsky e Lara e Marian Ladre alugaram, por intermédio do amigo e pianista Armando Palácios, uma bela casa que pertencia a um outro pianista que estava viajando. Dessa forma o grupo teve a oportunidade de, por algum tempo, viver na casa de uma celebridade, porque o pianista em questão era ninguém menos do que Cláudio Arrau.

Tatiana diz que ficou muito namoradeira e que o Chile era um paraíso que propiciava encontros muito agradáveis. Não contente de estar namorando o filho do presidente da república, a irrequieta bailarina teve um outro namorico interessante. Entretanto, puritana como sempre foi, devido à severa criação, ela se apressa em explicar. “O namoro naquela época era muito, mas muito romântico. Nada de muito sério. Quando a gente dançava *‘cheek-to-cheek’* com alguém que apreciávamos já era uma coisa muito importante na nossa vida nômade, sem casa, sem nada. Nossa casa era nossa mala e nossas lembranças o que a gente podia botar na mala.”

Depois de Viña del Mar, retornaram a Lima e finalmente, após muito trabalho, férias merecidas. Tatiana e o mesmo grupo de amigos alugaram uma casa em Córdoba, Argentina, para passar as férias de Natal, antes de voltarem, mais uma vez, ao Teatro Colón. De Basil assinara um contrato de quase dez meses com a direção do Colón. Os bailarinos ficaram eufóricos. O contrato era uma novidade.

Nesse período, eles ensinariam ao elenco do Colón o seu repertório e dançariam de três a quatro vezes por semana. Nos espetáculos, duas peças seriam interpretadas pelo Original Ballet Russo e uma pelo corpo de baile da casa, reforçado pelos principais artistas do grupo convidado. Tal situação, além de ser uma novidade, representava mais estabilidade financeira e menos desgaste.

O intercâmbio foi produtivo para o Teatro Colón, e alguns bailarinos argentinos chegaram a dançar com a companhia. Entre eles, Letícia de la Vega, Rosa Del Grande, Lúcia Martinoli e Branca Zirmaya. Lá também ingressou no elenco um jovem e talentoso bailarino, Alberto Sicardi, que posteriormente passou um tempo no Brasil. A esta altura, os nomes estelares da companhia eram: Vladimir Dokudovsky, Nana Gollner, Nina Stroganova (todos incorporados ao elenco nos Estados Unidos) e mais Paul Petrov, Dimitri Rostoff, Roman Jasinsky e Yurek Shabelevsky. Este último, que estava afastado da companhia desde a greve em Cuba, voltou aos quadros do Original Ballet Russo na Argentina. Mais tarde, Shabelevsky ficou no Brasil, indo viver em Curitiba, onde criou o corpo de baile do Balé Teatro Guaíra. As jovens Tatiana Leskova, Anna Volkova e Geneviève Moulin eram consideradas então "artistas principais".

Tatiana e a inseparável amiga Ania (Anna Volkova), desta vez com a vida mais folgada, alugaram um pequeno apartamento na Calle Possadas, exatamente atrás do conhecido Hotel Alvear. Dançando dois a três espetáculos por semana e ensaiando o corpo de baile do Colón à tarde, Tatiana partiu então para mais um desafio na sua vida. Convidada por Madeleine Ozeray, renomada atriz (criadora do papel de *Ondine*, de Jean Giraudoux, ao lado de Louis Jouvet), para trabalhar como atriz na peça *Joana d'Arc*, de Charles Peguy, aceitou o desafio sem pestanejar. Madeleine havia ficado impressionada ao assistir Tatiana Leskova dançando, não só pela sua

técnica, mas muito pela sua interpretação e brilho cênico, e, como estava à procura de jovens talentos, convidou a bailarina. Tatiana conta que todos os integrantes do Ballet Russo não só dançavam, mas interpretavam também. Eram artistas, não só bailarinos.

Tatiana Leskova saiu-se tão bem no teatro de prosa, interpretando a personagem Hauviette em *Joana d'Arc*, que foi logo convidada para estrelar outra peça, agora com um grupo de atores da Comédie Française que havia permanecido na Argentina por causa da guerra. Em *Histoire de Rire*, de G. Salacrou, Tatiana tirou proveito do seu lado "moleca", interpretando com maestria uma das quatro personagens femininas da peça. Saiu-se novamente muito bem e logo depois já encenava a sua terceira peça, *Nous ne Sommes pás Mariés*, também de Salacrou. O curioso na história é que Tatiana não tinha permissão de utilizar o seu nome de bailarina, como atriz, então usava codinomes. Na primeira peça, "Pauline" recebeu elogios da imprensa e nas seguintes, como "Lola Talbot", teve críticas muito interessantes.

A experiência foi enriquecedora para a bailarina, que, em determinado momento, sentiu que também era uma apaixonada por teatro. Na verdade, sua vida sempre foi uma projeção cênica, o palco era o seu território e nele ficava muito à vontade. Conta que não sentiu o menor temor de ter de enfrentar um palco falando, atuando. Naturalmente fez aulas de impostação de voz e o idioma das peças era o francês. Hoje, Tatiana tem uma voz muito rouca e grave. Com muito humor, ela explica que nem sempre foi assim. "Essa voz quebrada que eu tenho hoje adquiri em 1950, no quinto dia em que tomei conta do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Forcei tanto a voz que criei calos nas cordas vocais, tive de me submeter a uma cirurgia, a voz voltou, mas ficou rouca." Na verdade, Tatiana Leskova dá graças a Deus de ter mudado o seu



timbre de voz. “Prefiro o de agora, eu tinha uma voz de francesa, muito chatinha.”

O Original Ballet Russo era subsidiado por empresas inglesas. É verdade que há muito não recebia mais subvenções devido à economia de guerra. Mas a sua sobrevivência inicial, nos anos de Covent Garden, em Londres, foi possível graças ao Baron d’Erlanger, o mais forte patrocinador do conjunto. Dessa forma, eram frequentes as recepções e gentilezas (na falta de dinheiro) por parte dos consulados e embaixadas inglesas por onde passavam. Numa dessas festas, Tatiana conheceu, em Buenos Aires, o adido cultural inglês. Para surpresa de Tatiana, um belo dia ela estava só, em casa, estudando o texto de Salacrou, e o telefone tocou. Era o representante diplomático perguntando se podia passar por lá. Alegou que estava no Hotel Alvear tomando um drinque com um amigo e que o mesmo manifestou o desejo de conhecer as bailarinas (Anna Volkova e Tatiana Leskova).

Sem outra saída e um pouco atrapalhada, Tatiana disse que sim, pouco depois abriu a porta para o diplomata e, atrás dele, Tatiana viu o “homem mais lindo do mundo”. A bailarina, pega de surpresa, ofereceu o único drinque que tinha em casa “uma genebra de qualidade e gosto horrível”, para os visitantes e trocaram meia dúzia de palavras. A bailarina estava em choque com a visita inesperada e, mais ainda, porque não conseguia tirar os olhos do amigo do diplomata. “Lindo, um pão, um galã.” Naquele momento, ela sentiu a dor quente da flecha de Cupido. De imediato, soube que aquele homem que estava na sua frente, Luiz Honold Reis, era diferente de todos os que havia conhecido e que, de pronto, ela já estava envolvida com ele. Envolvimento que, meses depois, a fez ficar no Brasil e do qual jamais conseguiu se desvencilhar completamente.

Logo percebeu também que Luiz era um galanteador e homem acostumado a jogar para ganhar. Ela ainda admirava o belo bronzeado que o rapaz adquirira no sol das montanhas, esquiando em Portillo, no Chile, quando ele contra-atacou. “Você é bailarina, deve ter as pernas muito fortes”, disse Luiz. Tatiana levantou e mostrou, sob as calças compridas, o músculo da coxa. Ele tentou apalpar as coxas da bailarina que recuou sinalizando que não, nada de intimidades.

Enquanto Tatiana olhava para Luiz e via “lindos olhos azuis” que brilhavam muito, contrastando com a pele morena — detalhe: os olhos de Luiz Reis sempre foram castanhos —, ele a convidava para pescar dourado no Rio Paraná. Tatiana caiu em si. “Esse cara me conhece há menos de meia hora e já está me convidando para uma pescaria?” “Não!” A resposta foi decidida, mas, na verdade, a partir daquele instante, ela adoraria seguir caminho com Luiz Reis.

Os visitantes foram embora, mas a imagem do “bonitão” recém-conhecido não saiu mais da cabeça de Tatiana. Dias depois, a bailarina estava sentada no El Gong, uma das melhores boates e restaurante de Buenos Aires, quando viu Luiz entrar no local acompanhado de duas mulheres e um rapaz. Pouco depois, Tatiana, decepcionada, viu o seu “príncipe encantado” dançando muito à vontade com uma das moças. Uma pontada de ciúmes a fez refletir. “Puxa, esse homem me convida para ir pescar e dois dias depois está com outra!” Ficou incomodada, desconfortável ante a situação.

Tatiana e Luiz não se cruzaram mais. A temporada no Colón acabou e o elenco ganhou férias. A convite de amigos (Trudy e Robert de Ribon) que tinham uma casa em Punta del Este, Tatiana e Ania resolveram passar as férias no balneário uruguaio. Certo dia, Tatiana foi a uma confeitaria comprar doces para o chá da tarde. Gostava de andar de bicicleta, um hábito bastante comum no local. Já estava voltando, dividindo as mãos entre o guidão da bicicleta e a

bandeja de doces, quando sentiu que estava sendo seguida por duas moças. Estranhando o fato parou e as jovens a abordaram. Uma chamava-se Jacqueline e queria um autógrafo da bailarina, que vira dançar no Colón e que admirara muito. A outra, irmã de Jacqueline, de nome Nelly Hawtrey, estudava dança.

Tatiana e Ania ficaram amigas das irmãs e também do resto da família. Frequentavam juntas a praia e, conversa vai, conversa vem, ficaram sabendo que Nelly fazia aulas particulares, em Buenos Aires, com Roman Jasinsky e que estava determinada a seguir carreira profissional. Tatiana gostou da companhia de Nelly e admirava ela e as irmãs (havia uma terceira, de nome Guss), que nadavam como flechas no mar. Apesar do ótimo preparo físico que a dança dá, ela se sentia incompetente na água, nadava pouco e mal. Prometeram então a Nelly que falariam com o *régisseur* Grigoriev para ver se a jovem poderia tentar ingressar na companhia. Conseguiram, e antes de iniciarem a temporada de verão, dessa feita em Montevideú, Nelly fez uma audição e foi aceita como estagiária no Original Ballet Russo.

Nelly Hawtrey seguiu carreira com a companhia. Anos mais tarde veio morar no Brasil, já como Nelly Laport, e é a amiga mais antiga de Tatiana Leskova em terras sul-americanas.

Ainda em Punta del Este, Tatiana foi visitar Luízinha Müller, que conhecera durante a temporada de 1942 no Rio, e lá encontrou Gisella Zucco, mulher de Luiz Reis. Até então, Luiz não saía da cabeça da bailarina, mas ela não sabia se ele era solteiro, casado, pobre ou rico. Sabia sim que era "lindo", que estava doida por ele e que ele era um homem muito educado e fino. Gisella, uma mulher muito rica, que havia casado com Luiz ainda muito jovem, não deixou espaço para Tatiana falar. Foi direta e sinceramente ao assunto. "Então você é Tatiana Leskova? Meu marido não para de falar em você!" Tatiana não sabia se corava, sorria ou fugia. Por fim,

achou o “máximo”, gostou de saber pela mulher oficial de Luiz que ele também tinha interesse nela. Gisella nem deu tempo para a bailarina se recuperar, pegar um fôlego, e estendendo um cartão com um número de telefone disse: “Sei que vocês vão voltar ao Brasil, ao Rio de Janeiro, esse número é do escritório do Luiz, quando chegar ao Rio ligue para lá”. Ela saiu feliz e com o cartão muito bem guardado.

O Ballet Russo cumpriu curta temporada de verão em Montevideú e retornou ao Brasil, em maio de 1944.

A *saison* brasileira se iniciou por São Paulo, onde, no dia 1º de maio, dançaram no Pacaembu, com a presença do presidente da república, Getúlio Vargas. Desse espetáculo Tatiana tem uma lembrança engraçada. Depois de voltar à companhia, após a doença da irmã, Geneviève Moulin resgatou todos os seus papéis, conforme fora combinado com as amigas (Tatiana e Anna Volkova). Entretanto, segundo Tatiana, Geneviève sempre aprontava “cachorradas” com ela. Na verdade, a amiga não gostava muito de dançar nas *matinéés*. O fato explica-se. Geneviève era com frequência convidada para almoços em embaixadas e consulados franceses. Nesse dia específico, fora almoçar com o cônsul francês em São Paulo. Comera do bom e do melhor, tomara bom vinho e — como fazia com certa frequência — alegou que estava passando mal, sem condições de dançar. Nessas ocasiões, Tatiana tinha de substituir Geneviève, especialmente em *Les Sylphides*, um dos carros-chefe do programa. Tatiana sabia que brilhava muito mais na mazurca e no *pas-de-deux* do que no prelúdio, papel de Geneviève. Para ela era péssimo negócio a troca de papéis. Decidiu-se: desta vez não dançaria e escondeu-se no armário do apartamento onde estava hospedada com Anna Volkova, disposta a não participar do espetáculo. Ania não conseguiu guardar segredo e o espetáculo estava quase se iniciando quando os responsáveis pela companhia

foram buscar Tatiana. Ela ficou temporariamente furiosa com a amiga que a "entregou" e morta de vergonha por ter sido encontrada dentro do armário.

Mas as rixas entre Tatiana, Ania e Geneviève eram explosões que não duravam mais de 24 horas. Coisas de amigas que há seis anos dividiam o mesmo camarim, a cabine do trem, a maquiagem, as fofocas etc. O que Tatiana não dividia com ninguém era o seu encantamento por Luiz Reis. Na verdade, ela não via a hora de chegar ao Rio de Janeiro.

## Capítulo 14

### O príncipe encantado e a fuga

O dia “d” na vida de Tatiana Leskova antecedeu o da Segunda Guerra, que ainda se desenrolava. A decisão estava tomada. Se alguém a estava esperando, apaixonado por ela, iria à luta, ligaria para Luiz. Foi o que fez, tão logo chegou ao Rio, no dia 18 de maio de 1944. A recíproca era verdadeira e, poucas horas depois, estavam no Gávea Country Club. Tatiana dispensou o chá oferecido por Luiz e tomou um drinque Manhattan, para criar coragem.

Era dia de espetáculo e o encontro foi breve. Luiz levou-a ao teatro, onde ela se apresentaria. Ficou na plateia, como um guardião do tesouro. Tatiana sabia que estava entrando num romance que nem ela mesma entendia muito bem. Até então tivera namorados, casos, se divertira bastante, mas nada mais.

Agora a situação era outra. Existia uma atração verdadeira e desconhecida. Não lhe importava saber quanto tempo ia durar. Fazia anos que estava viajando com o Original Ballet Russo, sem lar, muitas vezes sem dinheiro e sem um romance. À exceção de dançar,

que sempre foi um grande prazer, Tatiana sentia que outros prazeres lhe faziam falta na vida. Mergulhou de cabeça no relacionamento.

Por vezes, sentia-se vitimizada pela sua própria energia para o amor. A mulher forte, agora com 22 anos, ficava atônita ao ver desafiada sua maneira de viver, chegando mesmo às lágrimas, aquelas que só o amor deixa rolar. Apesar das ilusões naturais do início de um relacionamento, Tatiana sabia que o seu caso com Luiz tinha poucas chances de dar certo. Mas Luiz, apesar de ser casado, era irresistível. “Ele era um gato e um galo”, resume. Mesmo assim, nunca mais se deixaram e o “caso” durou quarenta anos — vinte de paixão e vinte de amizade — com bons, ótimos períodos, intercalados com frequentes acessos de irritação e de ciúmes por ambas as partes. “Luiz não era fácil!”

O que seria a última temporada de Tatiana Leskova no Original Ballet Russo prosseguia com sucesso e com amor. A bailarina dançava e amava cada vez mais.

A decisão de permanecer no Brasil, junto a Luiz Reis, já era iminente, mas foi um convite que bateu à sua porta que lhe deu todos os alibis para fugir da companhia. Durante as seis semanas que passou no Rio, Tatiana e Ania foram procuradas pelo sr. Luis Weil. Ele viera até as bailarinas como representante do barão Max von Stuckart, diretor artístico do famoso Golden Room do Copacabana Palace. A proposta feita a Tatiana e também a Anna Volkova era muito interessante. Estrelar um show no Golden Room, coreografado por Vaslav Veltchek, coreógrafo tcheco radicado no Brasil desde o início da guerra. O melhor, entretanto, era o salário, dez vezes maior do que o que recebiam como bailarinas do Original Ballet Russo.

O Cassino Copacabana, como era conhecido na época, comportava não só o hotel e o cassino, como também o Golden Room, dotado de um grande palco que propiciava espetáculos de

alta qualidade. No famoso teatro de musicais do Golden Room apresentavam-se cantores nacionais e internacionais, espetáculos de dança e de teatro.

A oferta era para um contrato de seis meses, podendo ser renovado ou não, caso as bailarinas concordassem. Tanto Leskova quanto Ania ficaram tentadas a aceitar o convite. Afinal, pensaram as bailarinas, era uma coisa temporária, ficariam uns seis meses no Rio, fariam um bom pé-de-meia e depois retornariam ao Original Ballet Russo. Mas como conseguiriam objetivar o contrato? O problema era um dilema para as duas jovens, que passaram dias, semanas arquitetando planos mirabolantes, mas pouco convincentes. Ambas sabiam o quanto seria difícil arrancar uma licença do diretor da companhia.

Tatiana pressentia que a guerra estava acabando e, via Estados Unidos, havia recebido notícias da família. O pai havia morrido, em 1942, e ela precisava mandar dinheiro para a Europa. A avó que a criara, as tias, a prima, o tio, todos estavam em situação difícil. Ania também precisava auxiliar a mãe e os irmãos, ilhados pela guerra. Pensaram ainda que, depois do Rio de Janeiro, a companhia voltaria a São Paulo e mais uma vez a Montevideú, praça que não era muito importante e onde já haviam se apresentado. Por fim, as duas resolveram o que fazer: fariam com de Basil, pediriam uma licença de seis meses e encontrariam a companhia ainda em Buenos Aires.

Até hoje Tatiana não sabe dizer que lado pesou mais para ela, se a paixão por Luiz ou a necessidade de auxiliar a família. Só sabe que uma coisa se uniu à outra, deixando-a mais forte e com a convicção de que queria ficar no Brasil, pelo menos pelo período proposto.

Enquanto Tatiana amadurecia o seu plano de permanecer no Rio de Janeiro, dançou toda a temporada e namorou muito, "muitíssimo". E a decisão estava tomada. Pediria a licença em São



Paulo quando a temporada brasileira estivesse acabando. Tal decisão era sigilosa e só era compartilhada com Ania, que estava no mesmo barco, e naturalmente com Luiz Reis.

Cumpridos todos os compromissos profissionais no Rio, Tatiana partiu com a companhia para São Paulo. Lá a bailarina ficou hospedada na casa de uma tia distante de Anna Volkova. Era mais uma forma de fazer economia e, paralelamente, as duas bailarinas tramavam a melhor maneira de comunicar à direção da companhia que aceitariam o convite do Copacabana Palace. No período em que ficaram se apresentando em São Paulo, Luiz viajava uma vez por semana até lá, para encontrar Tatiana. Ia de carro, alimentado a gasogênio, naquela época a estrada era de terra e a viagem demorava mais de dez horas. Tatiana ficava encantada com o carinho e o interesse que Luiz demonstrava por ela. "Ele estava bem apaixonado por mim, fazia esse sacrifício de ir me visitar toda semana." Isso também tranquilizava a bailarina quanto ao que ela e a amiga pretendiam fazer.

Já não pensava nem temia mais nada, estava apaixonada. Sentiu então que o amor era o mais forte sentimento que havia experimentado e que ficaria no Brasil, a qualquer custo.

Pouco antes de a temporada paulista acabar, Tatiana e Ania foram, finalmente, procurar o Coronel de Basil e comunicar que pretendiam ficar por três meses no Brasil.

Quem explicou tudo foi Ania, mais experiente e que tinha a cabeça mais fria. O diretor escutou o discurso da bailarina, olhou para as duas e disse que não daria a licença. As jovens pediram então um aumento para permanecerem na companhia. De Basil puxou o forro dos bolsos das calças e mostrou algo em torno de 200 mil réis, exclamando: "Esse é todo o dinheiro que tenho!". Essa atitude, peculiar e corriqueira do diretor, encheu as artistas de raiva.

Após o espetáculo voltaram para casa e agora a decisão seria mais drástica. Fugiriam! Mas como? Os passaportes eram guardados pela direção da companhia, os vistos eram coletivos e as duas estavam de mãos abanando, sem dinheiro e sem documentos. As jovens ficaram receosas, afinal era tempo de guerra, estavam numa cidade, num país desconhecido e sob a ditadura da era Vargas. Mas nem o medo demoveu a decisão. Fugiriam!

Tatiana e Ania contataram a direção artística do Copacabana Palace, que imediatamente providenciou um advogado para elas. Receberam a orientação de que deveriam andar pelas ruas mais movimentadas de São Paulo, sós, durante uma tarde inteira, conversando em russo; isso porque acabariam sendo paradas pela polícia e, como não tinham documentos, iriam presas. Dito e feito, foram parar na delegacia. Lá, o delegado de polícia ligou para a direção do Original Ballet Russo pedindo a documentação das jovens. Quem atendeu disse não estar com os passaportes, que os mesmos estavam guardados com o Coronel de Basil e que ele se encontrava no Rio de Janeiro.

Depois de bastante tempo detidas, Tatiana e Ania receberam a visita de Dante Viggiani, que veio interceder por de Basil. Viggiani — de quem Tatiana posteriormente se tornou grande amiga —, além de empresário artístico, era advogado e, como tal, lá estava para resolver a situação. Levou os passaportes das bailarinas e entregou-os ao delegado. O policial pegou a documentação e disse às jovens: “Agora vocês resolvam se querem partir com o balé ou se querem permanecer no país”. As bailarinas responderam em unísono: “Nós não vamos seguir com o balé”. Pegaram os documentos e saíram da delegacia o mais rápido que puderam.

Tatiana e Ania sentiram o peso do que tinham feito e estavam assustadas porque sabiam que o diretor da companhia não ia deixar barato tal atitude, afinal elas tinham um contrato com ele. As duas

fugitivas retornaram à casa da velha tia de Ania, que, porém, já não representava mais um esconderijo seguro. Primeiro, porque alguém da companhia poderia descobrir o endereço, embora elas tivessem tomado precauções para mantê-lo em sigilo. Segundo, e mais importante, a tia de Anna Volkova estava mais assustada do que as moças e, sendo casada com um alemão, temia encrencas com a polícia. Em 1944 os alemães já não eram vistos com bons olhos no país. O Brasil estava na guerra desde agosto de 1942.

Mais uma vez a direção do Copacabana Palace entrou em ação. Tirou as bailarinas da casa da tia de Ania e as escondeu na casa de um amigo do barão Von Stuckart. Por mais de dez dias as duas bailarinas foram acolhidas e escondidas por Pierino Bantti, um industrial, representante da Pirelli, em São Paulo.

Tatiana e Ania, além de se esconderem do Coronel de Basil, precisavam de vistos no passaporte. Como o visto era concedido para a companhia (coletivamente), elas estavam ilegalmente no país e não poderiam aparecer, muito menos trabalhar.

Enquanto as bailarinas tomavam as providências para a nova vida, o Original Ballet Russo ficou por três dias além do programado na cidade. De Basil, na esperança de encontrar as fugitivas e de convencê-las a retornarem à companhia, impediu a partida do trem especial para Montevideú. Elas, que jamais pensaram que causariam tanto escândalo com a fuga, passaram esses três dias sem colocar o nariz na rua. Entre outras providências, o diretor, a essa altura furioso, entrara em contato com Alzira Vargas, no Rio de Janeiro, pedindo que as duas artistas fossem expulsas do país, uma vez que não tinham visto de permanência. Mas, após três dias e vendo que a tentativa de encontrar Tatiana e Ania não dera certo, de Basil teve de partir com o grupo. Afinal, reter um trem, uma companhia, por mais de três dias, demandava dinheiro. Era, na verdade, um grande

prejuízo e ainda havia o risco de o contrato no Uruguai ser cancelado se não chegassem a tempo.

As fugitivas respiraram aliviadas quando souberam que a companhia havia partido. Entretanto, o tempo corria e elas precisavam de visto para poderem estrear no Copacabana Palace. Luiz, que estava no Rio de Janeiro, acompanhando o caso por telefone, foi acionado. Naturalmente ele era o maior interessado na permanência de Tatiana no Brasil. Como sabia que as duas artistas tinham de sair do país para conseguirem um visto, tentou obtê-lo com um amigo, Antenor Mayrink Veiga, casado com Flor de Oro, filha de Trujillo, ditador dominicano. Conseguiu, mas não havia tempo hábil para que Tatiana e Ania fossem até Santo Domingo, pegassem o visto e voltassem a tempo de ensaiarem e estrear.

Sem saberem para onde correr, as duas bailarinas apresentaram--se no consulado francês, em São Paulo. O cônsul poderia dar-lhes um visto para Caiena, capital da Guiana Francesa, mas não as aconselhou a ter esse visto no passaporte. Comentou com as aflitas moças que, na época, só quem tinha esse visto ou eram os habitantes locais ou pessoas extraditadas, exilados franceses, prisioneiros políticos.

Luiz, por sua vez, corria para solucionar o problema. Tentou contatos que tinha no Uruguai. Mas lá era impossível, a companhia estava se apresentando em Montevideú e as bailarinas seriam descobertas. Por meio dos mesmos amigos, Luiz encontrou a possibilidade de um visto para as fugitivas junto à embaixada do Brasil no Paraguai. A direção do Copacabana Palace não perdeu tempo e, dias depois, Caribé da Rocha, secretário do barão Von Stuckart, partiu com as moças num avião da Panair, para Assunção. Para o Paraguai só havia um voo que saía aos sábados, retornando aos domingos. Aos sábados a representação diplomática estava fechada, mas Caribé foi até a casa do embaixador, que, já ciente do

caso, carimbou os passaportes das bailarinas. No dia seguinte, Tatiana e Ania, aliviadas, exibiram seus passaportes no embarque de volta ao Brasil. Tudo estava correndo muito bem, chegariam ao Rio de Janeiro a tempo para ensaiar e estrear o espetáculo. Entretanto, mais um susto aconteceria no roteiro dessa fuga.

O avião no qual Tatiana e Ania haviam embarcado, acompanhadas por Caribé da Rocha, fez escala em Foz do Iguaçu. Lá, os três tiveram de sair da aeronave. As moças assustadas perguntavam-se o que aconteceria. Algum problema com o visto? Haviam sido descobertas? Nada disso. Apenas era tempo de guerra e os três passageiros (Tatiana, Ania e Caribé) não eram considerados prioridade. O voo ficara lotado e a prioridade era concedida somente a militares, ao corpo diplomático e demais autoridades. Os outros passageiros que esperassem o próximo avião, ou seja, uma semana.

Mais uma vez, Luiz Reis acionava todos os amigos no Rio de Janeiro para trazer as artistas, uma delas por motivo muito especial. Tentou por meio de Luis Paulo Sampaio, presidente da Panair, tentou por intermédio de um comandante da fab, tudo em vão, não conseguiu nada que se encaixasse no minguado tempo de que dispunham. As bailarinas permaneceram por três dias em Foz, enquanto Caribé da Rocha também procurava uma maneira de levá-las até o Rio com urgência. A data da estreia no Copacabana aproximava-se, Tatiana e Ania precisavam chegar a tempo para ensaiar, mesmo que rapidamente, o show e estrear, senão o contrato estaria rompido. Naturalmente havia grande interesse da direção do Copacabana Palace nas duas artistas; elas, além de ótimas bailarinas, figuras principais do Original Ballet Russo, eram também fugitivas, o que aguçava a mídia.

A história das bailarinas rendeu tanto que Carlos Lacerda, sabendo do caso pela imprensa e por amigos, escreveu um conto que posteriormente foi transformado em uma peça teatral, *Uma*

*Bailarina Solta no Mundo*. Segundo Tatiana, é uma obra de ficção que, entretanto, reflete muito bem a situação em que se encontravam.

Caribé da Rocha, ao ver que todas as tentativas de conseguir um voo estavam esgotadas, decidiu viajar de barco até Porto Epitácio e lá pegar um trem para São Paulo e outro para o Rio de Janeiro. Tatiana, Ania e Caribé ficaram três dias descendo o rio Paraná numa barcaça a carvão, que além dos três trazia também galinhas, porcos, alimentos etc. Tatiana conta que sua calça comprida de flanela ficou toda furada de fagulhas e que ao chegar a Porto Epitácio ela e seus companheiros de aventura estavam exaustos e imundos. Mas nada de perder tempo, correram para pegar o trem que os levaria a São Paulo. Conseguiram sobreviver a esse trajeto. Faltava ainda a viagem de São Paulo ao Rio de Janeiro. Mais encrenca, o trem estava lotado. Não se deram por vencidos, elas não podiam desistir na reta final, precisavam chegar ao Rio, caso contrário todo o esforço, a fuga, o barco etc. teriam sido em vão. Insistiram tanto que embarcaram sem lugar. Viajaram mais de quinze horas sentadas sobre as malas.

A chegada ao Rio não foi calorosa nem glamourosa como poderia se prever. Nada de fotógrafos ou de entrevistas, nada de abraços ou beijos de boas-vindas. Estavam literalmente uns "trapos", transtornadas com a aventura e pelo cansaço. Precisavam de um quarto para dormir, precisavam de um banho, precisavam de dinheiro. Caribé acomodou as duas no Hotel Miatá (no Lido) em Copacabana e foi providenciar dinheiro, um adiantamento sobre o salário do Copacabana Palace. Quando voltou com a verba e os recibos, Tatiana estava em tal estado que errou o seu próprio nome no documento, assinou Anna Volkova.

Depois de poucos ensaios, em agosto de 1945 Tatiana Leskova e Anna Volkova conseguiram estrear.

O espetáculo era luxuoso e bonito. Desse espetáculo, o que Tatiana mais gosta de lembrar é a cena final. Ao som de *Uma Noite no Montecalvo*, de Mussorgsky, ela entrava em cena toda vestida de vermelho, o fundo do palco iluminado por labaredas. “Era o inferno!”, exclama. E a bailarina, na gaveta do fosso, dançava e depois corria e se jogava nas chamas. Naturalmente a “cena poderosa” só poderia ter Tatiana como protagonista e ela se divertia muito com isso.

Tatiana Leskova já conhecia a cintilância do Golden Room. Lá estivera, como convidada por Carlos Perry, durante a temporada carioca do Original Ballet Russo. Pouco vira do show, porque chegara tarde, depois da sua apresentação no Teatro Municipal, mas ficara impressionada com o luxo e o charme do Cassino Copacabana. No Golden Room, às sextas-feiras, era noite de gala e as mulheres desfilavam de trajes longos (muitos confeccionados na Casa Canadá) e os homens de *smoking*.

Dançar nos shows do Cassino Copacabana já era um hábito e um privilégio de várias bailarinas cariocas ou que aqui se instalaram e que encontravam, no elegante local, uma boa oportunidade para aumentar seus salários. Assim, Tatiana conheceu e trabalhou junto de Leda Iuqui (na época noiva de Caribé da Rocha, com quem se casou posteriormente), Irina Tchesnakova, Madeleine Rosay, Juliana Yenakieva, entre outras. Pouco depois, Tamara Grigorieva abandonou o Original Ballet Russo e veio juntar-se ao grupo. Também Nelly Laport, já no Brasil, participou de shows no Golden Room do Copacabana Palace.

A turma de Tatiana não foi a primeira do Cassino Atlântico, outra a antecedeu, igualmente com bailarinos convidados, com nomes internacionais, entre eles Yurek Shabelevsky, do Original Ballet Russo, e Nini Theilade, que pertencera ao Ballet Russo de Monte Carlo.

Como o Cassino Copacabana sobrevivia do jogo, o dinheiro era farto e o diretor artístico, barão Max von Stuckart, não media esforços para trazer grandes celebridades e apresentar os melhores espetáculos. Entre as ilustres figuras que brilharam no "show-bizz" carioca estão: Yves Montand, Josephine Baker, Ella Fitzgerald, Ray Charles, Edith Piaf, Nat King Cole, Marlene Dietrich, Charles Aznavour, Carmem Miranda, Maurice Chevalier, além de muitos e muitos outros. A casa chegava ao máximo da sofisticação, importando modelos de Hollywood para tomarem parte em seus espetáculos, mulheres lindas, altas, que desfilavam com roupas elegantes e ousadas. Também havia modelos brasileiras e uma delas, na época de Tatiana Leskova, era Maria Della Costa.

Após esse primeiro show, Tatiana participou de todas as produções do Golden Room. Ela ainda se lembra do espetáculo que fez com a cantora Amália Rodrigues, baseado na dança e nas músicas portuguesas. Depois foi com Pedro Vargas, danças e músicas mexicanas, e assim foi indo, uma produção atrás da outra. Só parou de se apresentar quando o jogo foi proibido no país, no governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, em abril de 1946, e os cassinos, em consequência, foram fechados. Voltou, anos mais tarde, ao Copacabana, quando os shows foram retomados.

Se por um lado é verdade que a bailarina tinha uma vida digna, recebia o suficiente para viver com os espetáculos do Copacabana Palace, também é verdade que logo sentiu que havia lacunas na sua vida. Primeiro, necessitava de aulas para manter a forma. O problema foi resolvido lá mesmo no Copacabana, as bailarinas passaram a fazer aulas com Veltchek.

Segundo, descobriu que se sentia desconfortável com esse tipo de trabalho. Apesar de todo o charme da casa, ela desejava um trabalho mais artístico.



Tal como muitos colegas, ficava incomodada ao ver as pessoas bebendo enquanto dançava, uma situação que considerava humilhante. “Uma coisa horrorosa as pessoas tomando drinques durante a apresentação dos artistas, deveriam parar na hora do espetáculo”, comenta. Para ela, o respeito à arte sempre foi e é fundamental. Por fim, precisava estabilizar a sua vida no Brasil, não podia viver só de shows e amor.

Outra coisa que logo lhe causou espanto foi verificar, com dolorosa clareza, como o público brasileiro era inconstante: as pessoas se sentiam muito atraídas pelo brilho do sucesso, mas seu entusiasmo rapidamente passava, mudava de alvo. Acostumada a ser cortejada e alvo de atenções, como bailarina do Original Ballet Russo, via agora esse privilégio se distanciar com assustadora velocidade.

“Pouco depois de ficarmos aqui fomos perdendo o charme, o interesse. Viramos brasileiras e acabou.” De acordo com Tatiana, essa situação é comum no Brasil e se repete com todos os artistas estrangeiros que se instalaram aqui. Até hoje, Tatiana Leskova queixa-se, amarga, de que o brasileiro não tem boa memória dos seus personagens. Mesmo naturalizada brasileira, desde 1952, e muito tendo feito pela dança nacional, Tatiana reclama: “Passei a minha vida adulta e produtiva sendo uma ‘gringa’, e continuo uma ‘gringa’”.

Agora, Tatiana deparava com o momento mais “pé no chão” da sua vida adulta. Desde que iniciara sua carreira profissional, em 1938, tudo havia sido uma maravilhosa aventura. Nesses seis anos viajara pelo mundo, crescera como artista e como pessoa, integrara um elenco famoso e vivera ao lado de excelentes bailarinos, coreógrafos, professores, músicos e ensaiadores. Enfim, uma rodaviva de sonhos e realizações que, com o passar dos anos, afloram na sua memória como uma “miragem”. No momento, tornava-se

prioridade que sua nova vida se encaixasse e frutificasse. A resposta que esperava dessa vida continha muito mistério e intenções.

Em contraste com o passado, a bailarina vislumbrava o direito de viver o que nunca vivera, um relacionamento amoroso. Entretanto, sabia que caminhava por uma linha perigosa, com um pé no estrelato — que se distanciava — e o outro na paixão. A constatação não deixou de incomodá-la e, muitas vezes, ela fez questão de soltar suas frustrações até mesmo de forma inadequada, nos momentos em que se sentia desrespeitada.

Tantas coisas tinham acontecido nesses últimos meses, fora tudo tão acelerado, que só agora ela podia dar um longo giro de observação sobre a sua vida e, mais especialmente, sobre o seu futuro. Objetiva, sabia que já não era mais “aquela menina que ia longe”. Já fora longe, talvez até demais. Queria agora fincar âncora num porto seguro, trabalhar e desenvolver a sua carreira na terra que escolhera, já adulta, como pátria. E, ante a perspectiva do final da guerra, empenhava-se, o mais que podia, para ter dinheiro e trazer a sua família para junto de si.

Nas horas de incerteza, conformava-se. Estava apenas no prólogo da sua “nova vida”. Não havia cobrança nem arrependimento nas suas reflexões e, como o amor é sempre mais forte, a vida afetiva ia bem, muito bem.

Os dias e meses que se seguiram à novelesca fuga de Tatiana Leskova marcaram uma firme entrada na maratona de emoções e sensações. Tudo era novo. Precisava tomar providências. Sabia que não podia prolongar por muito tempo sua permanência no Hotel Miatá. A essa altura, já era notório que de Basil, inconformado, tudo faria para atrapalhar a vida de Tatiana e Ania. O diretor, não achando nada melhor a fazer, dedicava-se a escrever cartas anônimas ao Governo brasileiro e a representações diplomáticas,

acusando as bailarinas de serem colaboradoras do Eixo, de terem ficado com material da companhia etc.

Certo dia dois funcionários da embaixada dos Estados Unidos foram ao hotel procurar as moças. Tatiana não teve coragem de descer. Ania, sempre protetora e mais tranquila, desceu para falar com os visitantes, que a submeteram a um dissimulado interrogatório. Tatiana conta que Ania é tão segura, sincera e pura que os representantes diplomáticos viram que alguma coisa não se encaixava nas denúncias e mostraram as cartas à moça. Ania reconheceu a caligrafia do diretor do Original Ballet Russo. Os visitantes se desculparam e foram embora muito felizes com belas fotos autografadas das bailarinas. Mas, para elas, o sinal vermelho se acendera. Tinham de mudar de hotel. Passaram por vários outros até que começaram a sentir, além do medo, a falta de um toque pessoal na impessoalidade de quartos de hotéis que haviam sido o habitat de ambas por longos e longos anos.

Alugaram então uma simpática casinha, de sala, quarto, cozinha, banheiro e terraço, na rua Araújo Gondim, no Leme. A casa ficava no topo de uma ladeira e, como inconveniente, tinham de subir 72 degraus. Isso não representava grande esforço para o preparo físico das jovens bailarinas, mas, em dias de chuva, a coisa ficava feia. Desavisadas e descuidadas, dormiam com as janelas abertas, descortinando a bela vista que gostavam de apreciar. Certo dia, Ania, que ficava com o quarto (Tatiana dormia na sala), acordou com uma visita inesperada. Um ladrão estava fazendo uma avaliação do ambiente. A jovem gritou e Tatiana apanhou uma faca na cozinha para ir em socorro da amiga.

Por sorte, Tatiana só viu as pernas do ladrão saindo pela janela. Nada de grave aconteceu com as moças. Ania ficou sem o salário da semana, que estava na sua bolsa, pendurada no cabide, e ambas ficaram sem as chaves das malas que estavam numa caixinha sobre

a penteadeira e que o desastrado ladrão acreditou que era uma caixa de joias.

Logo Tatiana e Ania fizeram amizade com um vizinho muito especial. Roberto Burle Marx morava na última casa da rua. Tatiana conta que Burle Marx era admirável, além de excelente pintor e paisagista era bom de prosa e um ótimo cantor de banheiro. “Ele adorava cantar, cantava o dia todo e nós conversávamos da janela do quarto, que ficava bem sobre a casa dele.”

A vida começava a se encaixar e Tatiana passou a desenvolver outras atividades na sua arte e a conviver com novas e verdadeiras amizades, muitas feitas por intermédio de Luiz, que tinha amplo trânsito social.

À guisa de curiosidade, um dos primeiros brasileiros que Tatiana conheceu foi Roberto Marinho. Na verdade, a bailarina já havia sido apresentada ao jornalista em Nova Iorque, durante a segunda grande temporada. Roberto Marinho fora ao espetáculo do Original Ballet Russo acompanhado da bailarina Mia Slavenska e do amigo Aloísio de Paula. No final da récita, foi ao palco cumprimentar o conjunto e foi apresentado às suas principais figuras, entre elas Tatiana Leskova.

Já no Rio, e ainda como integrante do Original Ballet Russo, Tatiana reencontrou Roberto Marinho, que, nas suas palavras, mostrou-se um anfitrião incansável e muito simpático. Convidou Tatiana e Ania e mais um pequeno grupo a passear de lancha pela Baía de Guanabara e ele e os amigos divertiam-se muito estimulando a falante Tatiana a pronunciar palavras ou nomes difíceis, tais como: “Jurujuba”, “Jacarepaguá” e “almoxarifado”. Três vocábulos impossíveis de Tatiana pronunciar. A propósito, a bailarina teve sérios desacertos com o nosso idioma. Não conseguia diferenciar “bonde” de “bunda” e não foram poucas as vezes em

que, ante um grupo atônito, dizia: “Vim de ‘bunda’ do teatro até o hotel” — e vice-versa.

Roberto Marinho era um assíduo frequentador dos espetáculos no Teatro Municipal. Uma noite, após a récita, ele convidou Tatiana e Ania para conhecerem a sua nova casa, no Cosme Velho. Conversaram bastante, escutaram música e, lá pelas duas da manhã, quando a fome apertou, Tatiana e a amiga foram para a cozinha fazer ovos mexidos. Foi também na casa do Cosme Velho que Tatiana e Ania protagonizaram uma cena constrangedora. A guerra acabara e, no dia da assinatura do armistício, o jornalista deu uma grande festa — um jantar à francesa — para nobres convidados, entre eles Tatiana Leskova e Anna Volkova.

A título de celebração, o anfitrião providenciou para que os hinos de todos os países aliados fossem tocados. Ao final de cada música todos se levantavam e brindavam com champanhe. E assim foram brindando, como num cerimonial, país por país. Quando chegou a vez da União Soviética, foi tocada a “Internacional”. As bailarinas, russas brancas, com famílias exiladas pela revolução, ignoraram o hino e, de olhos fixos nos pratos, permaneceram sentadas e não se levantaram para brindar.

Tatiana e Luiz chegaram a prestar alguns serviços ao famoso jornalista. Outro jornalista, o russo Michel Koriakoff, que se notabilizara como repórter de guerra, tendo estado, inclusive, no campo de batalha ao lado do Marechal Jukov, utilizou os conhecimentos idiomáticos e habilidades de Tatiana e Luiz. Koriakoff veio ao Brasil, logo após a guerra, escrevendo algumas crônicas. Tatiana foi acionada para traduzir esses artigos do russo para o francês e Luiz traduzia do francês para o português. Esses artigos revelaram, para Tatiana e também para o povo brasileiro, muitos dos horrores da guerra que até então não chegavam até nós, em sua verdadeira dimensão.

Assim o tempo foi passando e Tatiana permanecendo entre nós. O propósito de cumprir apenas uma temporada de três meses no Copacabana Palace já fora por terra. Os três meses já haviam sido multiplicados inúmeras vezes.

Nesta etapa da vida de Tatiana Leskova, uma pausa. Um parêntese deve ser aberto para narrar o fascínio da história que nunca foi contada abertamente. O desenrolar do grande caso amoroso de Tatiana Leskova e Luiz Reis. Uma história bonita, doída e com um desfecho surpreendente.

Fosse qual fosse a têmpera da época, o romance da bailarina com o herdeiro de uma tradicional família carioca seria um material explosivo por si só. E mais estava por vir. Luiz era um homem casado e Tatiana uma estrela fugida. Só hoje ela permite preencher essa lacuna deixada pela preocupação convencional de sufocar a sua voz, a sua exuberância em relação ao amor. Tatiana, por seus princípios morais, nunca se expôs, sempre foi um pouco anônima, um pouco distante socialmente em relação a Luiz. Naturalmente, todo o bastidor social e cultural da cidade sabia do caso, mas, com o tempo, o relacionamento foi sendo absorvido, os fuxicos cessaram e a dupla aproveitou o amor por vinte belos anos e os complementou com mais vinte de grande amizade.

É hora de contar essa história. Contar o que ficou aberto, o que ficou em branco, em silêncio, na vida de Tatiana Leskova.

## Capítulo 15

### Chorei bastante, mas amei muito

“O Luiz foi tudo para mim”.

Apenas essa frase já resume bem o relacionamento de Tatiana Leskova e Luiz Honold Reis. Entretanto, hoje, na sabedoria dos seus 82 anos e não tendo mais nenhum motivo para ficar calada, Tatiana complementa: “Para mim ele foi e continua sendo a imagem da perfeição. Luiz era um rapaz culto, bonito, fino, educado e elegante e tinha interesse e curiosidade em conhecer as minhas preferências, como música, obras de arte e dança”.

Logo que Tatiana se instalou no Rio de Janeiro o romance se intensificou. Embora jamais tivessem morado juntos oficialmente, se encontravam todos os dias. Tatiana trabalhava no Copacabana e toda noite Luiz ia buscá-la e a levava para casa. Entre os dois havia uma atração muito forte e um carinho ainda maior. Segundo Tatiana, Luiz era extremamente atencioso com ela, que, por sua vez, sabia que em qualquer momento de grande urgência podia contar com

ele. Isso a deixava mais segura. E não foram poucas as vezes em que Luiz Reis, voluntariamente, socorreu Tatiana.

A bailarina tinha tudo para temer um “bombardeio” por parte da família de Luiz. Tal não aconteceu, muito ao contrário. Regina Reis (Niná), mãe de Luiz, recebeu Tatiana muito bem. O pai, Otávio Monteiro Reis, também aceitou a bailarina, a qual conhecera no palco do Teatro Municipal dançando com a companhia do Original Ballet Russo. Os finais de semana Tatiana e Luiz passavam na casa do Alto da Boa Vista, na Pedra Guda, que pertencia à família Reis. Hoje essa propriedade ainda existe e foi adquirida pela IBM. Lá a bailarina passou a conviver com a família do seu amado e só tem boas recordações dos almoços nos finais de semana, em que se reuniam, além do casal e da mãe de Luiz, os avós, os primos Gilda, Vera, Edgar e seus filhos. As tardes eram animadas e vez por outra se reuniam com amigos como Carlinhos Guinle Filho e Luis Paulo Sampaio, que levava o pianista Jacques Klein, que, para deleite de todos, sentava-se ao grande Pleyel da família Reis e mostrava o melhor da sua arte. Muitas vezes, nessas *happy hours*, Tatiana ficava constrangida porque o grupo de amigos insistia para que ela colocasse as sapatilhas e dançasse no grande salão da casa. Naturalmente ela nunca cedeu aos apelos, pela inviabilidade de se dançar entre móveis e objetos, “não era o lugar apropriado”.

Giselle Zucco, a mulher de Luiz Reis, também não foi um empecilho na vida de Tatiana. O casal nunca se separou, mas cada um tinha a sua vida particular. Giselle, uma rica herdeira, filha de um banqueiro francês, pouco ficava no Brasil. Seu casamento com Luiz, na verdade, foi quase que um capricho de quem tudo tem e quer mais. Apenas uma vez as duas “se estranharam”. Estavam numa festa e Tatiana sentiu que Giselle, com ciúmes, a tratou friamente. Para que os ânimos não se esquentassem, a impetuosa bailarina pegou um táxi e foi embora. No dia seguinte, Giselle enviou uma



carta à Tatiana se desculpando e tudo acabou bem. Como sempre frisa Tatiana, “o casal Reis sempre foi muito civilizado”.

Luiz também tinha uma alta linhagem social. Seu avô materno, o alemão Eugênio Honold, havia adquirido parte de uma mina de ouro em Minas Gerais e explorava minério de carvão no Rio Grande do Sul. O pai, Otávio Reis, era industrial e administrava os minérios de carvão. A família tinha ainda a Fazenda Campos Novos, uma vasta extensão de terras que ia de São Pedro da Aldeia a São João da Barra, e todas as terras da península de Búzios, entre elas um grande terreno na Praia de Azeda, onde ficava a residência de verão de Luiz Reis. Foi ele que, anos mais tarde, presenteou a atriz Brigitte Bardot com um terreno na Praia de João Fernandes, com o prazo legal de dez anos para que ela construísse no local (isso não foi cumprido e o terreno voltou para a Companhia Odeon, de propriedade da família Reis). Interessava a Luiz divulgar Búzios, colocar Búzios na mídia. Tatiana lembra que, em 1944, quando conheceu o hoje famoso balneário, ele não passava de uma linda aldeia de pescadores. Mas já nessa época o olhar de arquiteto de Jacques Sampaio, grande amigo de Luiz, profetizava que, em poucas décadas, aquela pacata aldeia se transformaria num *resort* internacional.

No Rio de Janeiro, os momentos de prazer e de repouso de Tatiana eram na mansão de Pedra Guda. Ela não se cansa de recordar que no Alto da Boa Vista o clima era sempre ameno, apesar dos borrachudos, a piscina grande era área de lazer compartilhada com bons amigos e, quando o casal queria momentos de descanso num final de semana prolongado, tinha uma cabana à disposição, com quarto, sala, cozinha e banheiro. Nessa sofisticada cabana, anexa à propriedade, Tatiana, vez ou outra, aventurava-se na cozinha para presentear Luiz com um caprichado café da manhã ou outros quitutes.

Paralelamente, se fortalecia o vínculo afetivo entre Regina (Niná), mãe de Luiz, e Tatiana. “Eu era muito bem tratada por Niná, aliás acho que ela tratava bem todas as namoradas do filho” — comenta com certa ironia —, “mas creio que tinha uma preferência por mim”. O fato pode ser explicado porque, segundo Tatiana, Luiz Reis era muito mimado por ser único filho. Tão mimado que Niná, ao perceber que Luiz, em criança, ficava deprimido por não ter irmãos, pegou para criar um menino inglês, Harold Poland, sexto filho de uma família conhecida, o qual ela tratou e educou como filho legítimo por toda a vida.

Em setembro de 1945, a amiga Anna Volkova foi embora ao encontro do rapaz australiano que começara a namorar ainda a bordo do *Orcades*, quando se iniciara a longa turnê do Original Ballet Russo. Tatiana ficou feliz pelo desfecho do romance, que se intensificara apenas por cartas. Por outro lado, temeu a solidão, após quase seis anos de profunda amizade, de troca de confidências, de convivência. Antes de partir, a maternal Ania confiou a Luiz Reis a responsabilidade de cuidar de Tatiana. Luiz, naturalmente, não se fez de rogado e levou a sério o pedido de Ania até o fim da sua vida.

De toda forma, a partida da amiga deixou um vazio na vida de Tatiana. Mais do que nunca ela desejava, perto de si, seus familiares e muito especialmente sua *babushka* Nina.

A amizade entre ela e Anna Volkova disfarçava bastante a ausência de uma família. As duas eram e continuam sendo até hoje muito amigas, embora uma viva no Brasil e a outra na Austrália. Briga? Apenas uma vez. Tatiana, não tendo mais como esconder o caso que estava tendo com Luiz, contou para Ania. Ela, puritana, quase monástica, ficou uma fera, chegou a passar dias sem falar com Tatiana. Depois, ânimos acalmados, Ania tornou-se grande amiga de Luiz. Mas numa coisa Anna Volkova estava certa no seu

discurso puritano. Luiz era um homem casado e jamais deixaria a mulher oficial por Tatiana. As palavras da amiga foram confirmadas pelo próprio Luiz, que costumava dizer a Tatiana: “Te amo muito, mas jamais poderei me casar com você”.

Tatiana aceitou a situação, era o que tinha, além do mais Luiz se mostrava cada vez mais gentil e carinhoso com ela e, embora jamais a tenha sustentado, ela sabia que Luiz não a deixaria nunca desprotegida, em uma situação difícil. Se por um lado ela nada pedia, por outro ele a surpreendia com atitudes generosas. Foi ele, por exemplo, quem tomou as providências para a vinda de *babushka* Nina para o Brasil, satisfazendo assim o sonho mais acalentado por Tatiana.

*Babushka* finalmente cruzou o oceano num dos primeiros navios de passageiros que saíram da Europa no pós-guerra, o *Louis Lumière*, da companhia Messageries Maritimes, no início de 1946. Tatiana e Luiz foram ao porto esperá-la. A emoção foi grande e entre os beijos, abraços e todo o carinho do reencontro das duas, há sete anos afastadas e praticamente sem notícias uma da outra, a bailarina ficou tão perturbada pela felicidade que esqueceu sua bolsa na alfândega, com todos os documentos e a chave de casa. Quando, porém, após procurar a bolsa na alfândega, no meio de uma infinidade de bagagens, Tatiana enfim recuperou as chaves e conseguiu abrir a porta de casa para *babushka*, avó e neta nunca mais se separaram. *Babushka* Nina viveu e foi cuidada pela neta até a sua morte, em 1972, aos noventa anos.

A responsabilidade de Tatiana agora era dobrada. Não queria que nada faltasse à avó, que já passara muitos apertos durante a guerra, numa Paris ocupada, e que, aos 64 anos, não tinha a menor chance de trabalhar. A neta teve, portanto, de se desdobrar em mil funções. Dançava no Copacabana Palace, já começara a se apresentar em récitas como convidada por Yuco Lindberg, no Teatro

Municipal, e, um pouco por acaso e um pouco por necessidade, iniciava uma carreira de professora de dança que, no futuro, a tornaria a *maître de ballet* referencial do país, tendo tido centenas, talvez milhares de alunos, muitos dos quais desenvolveram carreiras internacionais brilhantes.

A vida de Tatiana estava razoavelmente equilibrada, graças a sua energia inesgotável para trabalhar. Luxo nenhum, apenas o básico. Uma prioridade na ocasião foi trocar de moradia. Tatiana entendeu que não poderia submeter a *babushka* a subir e descer os 72 degraus da casinha do Leme, várias vezes ao dia. Foram então morar num apartamento (alugado) de sala e dois quartos, na rua Carvalho de Mendonça, também em Copacabana. E a vida em comum com Luiz nesse momento corria às mil maravilhas. É bem verdade que em público se mantinham à distância, comportavam-se como amigos, nada de intimidades, embora todo mundo soubesse que existia um caso. “Eu soube me conduzir direito e acho que é por isso que sempre fui bem aceita pela família do Luiz e respeitada por Giselle.”

Mas havia outras compensações no amor e ela relembra saudosa desses bons momentos, como as frequentes idas a Búzios, as viagens a Ouro Preto e, nas férias, as idas à Europa, especialmente à Áustria, onde Luiz gostava de esquiar. Se ele era um ótimo esquiador e estimulava Tatiana a praticar o esporte de inverno, ela morria de medo de levar uma queda, de torcer um joelho ou quebrar um pé e não poder dançar mais ou trabalhar.

Luiz Reis também era um bom bailarino de salão, mas, um tanto tímido, não gostava de demonstrar esses dotes para grandes públicos. O casal saía bastante com um pequeno grupo de amigos para jantares e festas, mas, sempre que Tatiana queria ir para as pistas, Luiz refugava. Na intimidade, porém, a coisa era diferente. Luiz, muito musical e com ótimo físico até para dançar balé, chegou

a comprar malha e sapatilhas e fazer aulas particulares de dança, naturalmente ministradas por Tatiana. É certo que não desejava se tornar um bailarino, mas descobriu que as aulas de dança, além de ser uma desculpa a mais para estar junto de Tatiana, fortaleciam suas coxas para esqui.

Em abril de 1946, mais um colapso nas finanças de Leskova. O presidente Eurico Gaspar Dutra proíbe o jogo no país e, como consequência, o Cassino Copacabana fecha e interrompe seus espetáculos, que ainda constituíam a maior fonte de renda da bailarina. Por sorte, o Cassino da Pampulha, independentemente do fechamento do jogo, manteve seus espetáculos e fez uma ótima proposta para a bailarina, que lá se apresentou por três semanas, conseguindo assim equilibrar as finanças.

O ano de 1947 trouxe uma notícia ruim e um grande susto, Luiz contrairia tuberculose. Constatado o fato, o rapaz, acompanhado da mãe, foi para a Suíça se tratar. Tatiana ficou no Brasil apreensiva e triste. Tinha bons motivos para isso. Perdera a mãe com a mesma doença, presenciara vários casos familiares e, acima de tudo, morria de saudades do seu príncipe encantado. Mas a vida lhe reservava uma prova de fogo e de amor. O pai de Luiz, ciente da paixão dele por Tatiana, achou que a companhia da moça seria muito positiva para levantar a moral do filho. Sugeriu então a ela que fosse para a Suíça, acompanhar o seu amor. Tatiana ficou desnorteada. Viajar como? Largar o seu trabalho, a sua casa, a avó que estava há pouco no Brasil e que não conseguiria se sustentar sem ela lhe parecia inviável. Dr. Otávio acalmou a bailarina, dizendo: "Não se preocupe, cuidarei de todas as suas despesas aqui, da sua avó e também da sua casa". Tatiana acredita que essa foi a maior prova de confiança que recebeu da família Reis.

Tatiana abandonou tudo no Brasil, suas aulas, seu treinamento diário, seu trabalho recém-iniciado, como assistente de Nina

Verchinina, que assumira a direção do Balé do Teatro Municipal, sua casa, sua avó, e, sem perder tempo, viajou para a Suíça. Ao chegar a Leysin, constatou que o sanatório parecia mais um hotel de luxo do que uma clínica. O primeiro problema que teve foi o de convencer a equipe do sanatório de que quem estava doente não era ela e sim o Luiz. Bailarina normalmente tem de se manter magra e Tatiana na ocasião estava com o peso mais baixo do que o seu normal.

O segundo problema foi um princípio de incêndio que provocou, fervendo as cuecas do Luiz no apartamento da clínica. Ele não queria mandar suas roupas íntimas para a lavanderia, junto com as dos outros pacientes. Ela resolveu ajudá-lo. Em criança, aprendera que todas as peças de roupa de uma pessoa tuberculosa deviam ser fervidas. Tentou passar essas lembranças infantis para a prática e fez um desastre. Colocou as cuecas num recipiente com pouca água sobre um fogareiro elétrico e lá as deixou para que fervessem bem. O resultado foi catastrófico. Felizmente, entre mortos e feridos, o saldo final do estrago foi apenas o fato de as cuecas do Luiz ficarem torradas. Mas, se Luiz ficou sem a roupa íntima, seu humor melhorou muito com Tatiana ao seu lado.

Logo ela já estava ambientada à rotina do hospital. Ambientada à sua maneira. Pela manhã, para não perder totalmente a forma, fazia exercícios de barra (com malha e sapatilhas) utilizando a cabeceira da cama como apoio. Para preencher melhor o tempo, resolveu fazer teatro. Apresentava-se para os pacientes do sanatório. Luiz se divertia e reagia muito bem ao tratamento. Assim suportaram bem os dez longos meses que Luiz teve de ficar internado e durante os quais Tatiana permaneceu na Suíça.

Com o estado de saúde estável, Luiz teve permissão médica para sair e fazer pequenas viagens. Numa delas, o casal estava em Berna e Tatiana encontrou Elisabeth Prevóst, diretora administrativa

do Ballet des Champs Elysées, que estava se apresentando na cidade. A administradora do conjunto perguntou a Tatiana por que ela não tentava uma audição para a companhia. Tatiana, com sede de dança e querendo testar a sua capacidade, se animou. Fez a audição e, apesar dos meses parada — o que a deixou no dia seguinte toda dolorida e quase sem poder caminhar —, foi aceita na companhia como primeira bailarina. Feliz, foi contar a boa nova a Luiz. Ele, porém, pediu que ela abdicasse do contrato e voltasse ao Brasil, ao seu lado.

Foi um momento tenso na vida da bailarina, que ficou entre uma ótima chance de voltar aos palcos internacionais e o amor. Por fim, mais uma vez, o amor falou mais alto e ela desistiu da oportunidade que se apresentava na sua vida profissional. Diz que não se arrependeu da decisão e que a repetiria se necessário. “Luiz era muito carinhoso comigo, ele foi a minha grande paixão, o meu príncipe encantado. Chorei bastante, mas amei muito.”

Após os dez meses na Suíça, Tatiana e Luiz retornaram ao Brasil. Foi aí que Tatiana deparou com a dura realidade. Voltava com uma mão na frente e outra atrás. Deixara para trás todos os seus compromissos profissionais e agora ficara difícil retornar a eles. O seu temperamento altivo jamais permitiria que, com ela presente, o pai de Luiz arcasse com as suas despesas, como havia feito para encorajar a moça a ir se encontrar com o filho na Suíça. Ao constatar que ela e *babushka* não dispunham de um centavo para sobreviver, que os alunos tinham sumido com a sua longa ausência e que nem sequer tinha uma sala para dar aulas, tratou de partir para a luta.

É uma característica de Tatiana Leskova achar sempre que o fracasso não passa da incapacidade de pensar e agir positivamente. Encheu-se de coragem e foi bater no Copacabana Palace, que retomara a linha de shows, praticamente implorando um contrato.

Conseguiu. Caribé da Rocha, agora diretor artístico da casa, deu-lhe um novo contrato. É certo que os shows já não eram mais a mesma coisa, nem a sua prioridade na vida, mas precisava comer. Quando narra essa situação, Tatiana demonstra um grande desconforto. Nunca foi do seu perfil implorar nada e conta que essa foi a primeira e última vez que pediu trabalho na vida. Voltou, pois, aos espetáculos noturnos e conseguiu melhorar o orçamento, dando aulas em diferentes locais.

O grande amor que sentia por Luiz compensava a vida profissional equilibrada a duras penas. Tatiana sabia que precisava trabalhar mais, desenvolver sua carreira no Brasil, e lutava por isso. Nesse meio do caminho, Luiz teve uma recaída da doença, mas, desta feita, decidiu que se trataria aqui mesmo, nada mais de Suíça. Tatiana foi, por isso, morar em caráter temporário na propriedade da família Reis, no Alto da Boa Vista. Esses meses que passaram sob o mesmo teto foram, independentemente da enfermidade de Luiz, uma espécie de lua-de-mel para o casal. Tatiana continuava com o seu trabalho no Cassino Copacabana. Os shows terminavam tarde e ela apanhava um táxi e ia direto para o Alto da Boa Vista. Lá Luiz a esperava para levá-la até a Pedra Guda, local onde ficava a residência. A vida foi transcorrendo normalmente. É claro que existiam altos e baixos, como em qualquer relação a dois, porém Tatiana é enfática ao afirmar que Luiz, para ela, era tudo.

O tempo foi correndo, Tatiana foi desenvolvendo muito bem a sua carreira profissional, tornou-se uma professora conhecida e disputada e ingressou no Teatro Municipal como diretora e bailarina — história que será contada depois. Com a estabilidade e já não tendo mais dúvidas de que o Brasil era agora a sua pátria, a bailarina pôde realizar mais um de seus sonhos. Em 1952 conseguiu trazer a tia Irina (que no Brasil virou tia Irene), com o marido Boris e a filha Nina. A outra tia, Kyra, não quis vir, estava ambientada em



Paris, onde viveu até morrer, aos 96 anos. A princípio, Tatiana sustentou a todos, mas, algum tempo depois, Boris, que havia sido oficial da marinha imperial russa, passou a desenhar e copiar plantas para engenheiros e arquitetos, enquanto tia Irene, por sua parte, executava com perfeição roupas de balé. Tornou-se a profissional mais disputada do país, seus *tutus* eram perfeitos, imbatíveis. Nos momentos de folga, tio Boris e tia Irene destilavam em casa uma vodca muito saborosa com a qual presenteavam os amigos e que era servida nas reuniões semanais oferecidas pelo casal, acompanhada de pepinos na salmoura e *pirojkis* (espécie de pastel assado).

Tatiana passava por um outro tipo de experiência. Era a chefe do clã, estava sempre atenta a tudo e tinha sua vida ocupada quase que *full time* com o trabalho. Mas sempre reservou o que sobrava do seu tempo para estar ao lado de Luiz.

Com o passar dos anos, o encantamento inicial foi dando vez a flutuações no relacionamento. Tatiana tinha frequentes crises de ciúmes, o que não era apenas pelo seu temperamento intempestivo. Com o tempo, Luiz começou a dar bons motivos para que isso acontecesse. A essa altura, já era óbvio que Luiz estava tendo casos. Os atritos se tornavam mais comuns, mas ainda conseguiam superar as crises, e a amizade e a atenção de Luiz faziam o diferencial no fiel da balança.

Cinco anos após chegar ao Brasil, a prima Nina (filha de Irene e Boris) ficou doente. O diagnóstico foi o pior possível: Nina estava, aos 26 anos, com esclerose múltipla. Mais uma vez, como sempre fez nos momentos difíceis, Luiz mostrou toda a sua generosidade, disponibilizando o que fosse preciso para o tratamento da moça, que morreu meses depois. Essa disponibilidade e companheirismo de Luiz Reis tranquilizavam Tatiana nos momentos de dor e abafavam os seus deslizes.

Mesmo assim, o relacionamento passou a ser instável e pontuado de crises e, lá por 1964, o casal só permanecia junto por explosões de paixão e mais pela intensa amizade que os unia. Tatiana, porém, desencantava-se a passos largos do seu “príncipe” que, como ela mesma conta, “galinhava demais”. Uma das coisas que mais irritavam Tatiana era quando andavam juntos pela rua, ou em festas, e Luiz cumprimentava alguma moça e depois se dirigia a ela perguntando cinicamente: “Será que já fiquei com ela?”. Nesses momentos, todo o temperamento explosivo da bailarina vinha à flor da pele e ela se sentia corroída de indignação. Mas coloca sempre uma ressalva que, de certa forma, a consola. “Naturalmente essas moças eram sempre bonitas, porque Luiz tinha muito bom gosto.”

A separação partiu dela, quando descobriu que Luiz fora esquiar no Tyrol, Áustria, em companhia de “uma fulana” 32 anos mais jovem do que ele. A essa época Luiz, treze anos mais velho do que Tatiana, já havia passado dos cinquenta. O choque foi grande. Tatiana ficou literalmente desnorteada com o que soubera. Sem muito o que fazer, colocou a cabeça desarvorada novamente no prumo e resolveu dar um basta na situação. Não era o que ela queria, mas, no íntimo, sabia que era a única coisa que poderia ser feita. Escreveu uma longa carta a Luiz dando um ponto final no relacionamento. Estava realmente ferida. Trabalhava, dava um duro danado, desdobrava-se entre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a sua academia e as aulas particulares — coisa que detestava fazer — para aumentar a receita e Luiz a estava desrespeitando de forma cruel. Basta! A carta foi enviada por um amigo que viajou para a Europa e o mesmo contou à Tatiana que Luiz, ao ler o texto, chorou e não quis acreditar no que lera.

Mas, após a ruptura e a frieza inicial, Tatiana não conseguiu ser “inimiga” de Luiz Reis por muito tempo. O carinho e a amizade que nutriam um pelo outro eram muito profundos. Na verdade, embora

Tatiana sempre afirma que a partir desse episódio viveu mais vinte anos de bela amizade com Luiz, recaídas aconteceram. Numa delas, foram juntos à Europa, em 1969, numa tentativa de reconciliação. A tal "fulana", estopim da crise, saíra de cena, havia casado com outro e deixado Luiz a ver navios. Ele se sentira só e convidara Tatiana para uma viagem com cara de segunda lua-de-mel. Mas o incorrigível galã continuou com a sua máxima machista de que um homem era como um marinheiro, "precisava ter uma mulher em cada porto". "Várias!", complementa Tatiana, e "todas trinta anos mais novas do que ele".

Feridas cicatrizadas, a amizade prevaleceu e Tatiana e Luiz continuaram a vida lado a lado, como amigos, até a morte dele, em 16 de agosto de 1986, em Zurique. Luiz já estava em estado comatoso quando Tatiana o viu pela última vez, e ele, ao ouvir a voz dela dizendo "Luiz, eu estou aqui, vim te visitar", virou-se e tentou falar. Tatiana consola-se afirmando: "Ele soube que eu estava ao lado dele".

Ao morrer, Luiz estava acompanhado na Suíça pelas três mulheres: Tatiana, o seu grande caso de amor; Giselle Zucco, a mulher verdadeira; e ainda "a outra". Nessa hora, o ombro mais próximo que a bailarina teve foi o de Giselle e não é demais dizer que foi nesse momento que ambas ficaram mais unidas e mais amigas.

Pouco depois da grande crise afetiva de 1964, Tatiana passou um tempo trabalhando como convidada no Teatro Sodre, em Montevideú. Lá conheceu Antônio Bouzas, diretor da casa. Começou entre eles um relacionamento sem muita profundidade. Mas Tatiana, numa atitude vingativa por estar ainda incendiada de raiva pela traição de Luiz Reis, decidiu que iria se casar com Antônio. Voltou ao Brasil, o namoro continuou à distância — melhor assim —, mas ela aprontou a papelada, convidou Aldo Lotufo (grande bailarino

brasileiro que, além de ter sido seu *partner*, é também seu amigo) e Yurek Shabelevsky (ex-companheiro do Original Ballet Russo) para serem suas testemunhas e retornou à capital uruguaia para o casamento.

Os proclamas já haviam sido distribuídos, a licença para as bodas fora publicada no Diário Oficial quando, três dias antes da cerimônia, ela chamou as testemunhas no hotel e disse que não ia se casar mais. A seguir, comunicou o fato ao noivo. “Não me casei com o Antônio, porque senti que não era isso que eu queria, sabia que teria mais problemas do que felicidade.” Na verdade, Tatiana percebeu que o casamento seria nada mais, nada menos, do que uma revanche contra o que chama de “galinhagens” do Luiz.

Discreta e talvez querendo chicotear um pouco mais o ego de Luiz, Tatiana não contou para o grande público que não havia se casado. E o inusitado aconteceu. Antônio, pouco depois, morreu num acidente de carro, no Chuí — divisa do Uruguai com o Brasil. Vinha passar uma temporada em Búzios, onde a ex-noiva tinha uma casa que ele pedira emprestada para uma temporada. O acidente foi divulgado pela imprensa e Tatiana recebeu condolências, como viúva de um marido que nunca teve.

Depois que conheceu Luiz Reis, Tatiana Leskova nunca mais se apaixonou ou teve algum relacionamento sério. Teve namorados, foi bastante cortejada, teve interesses fugazes, nada mais. Teve ainda o que ela chama de uma “paixão meio intelectual” por um diretor teatral que, por ser casado, também não lhe dava grandes esperanças de sucesso. “Tinha e tenho uma grande admiração por ele, mas, quando fiquei noiva do Antônio Bouzas, ele ficou bastante chocado e o provável romance acabou, melou.”

## Capítulo 16

### “Obrigada, Giselle”

Com a morte de Luiz Reis, Tatiana ficou não só abalada como também temerosa. Sentia-se desprotegida e mais uma vez só no mundo. *Babushka*, tia Irene, tio Boris e a prima Nina já haviam morrido também. Desdobrava-se trabalhando. Seu salário no Teatro Municipal, como diretora do corpo de baile, professora, remontadora, coreógrafa, literalmente uma *bonne à tout faire*, não dava para sobreviver. Saía do teatro e corria para a sua academia particular, onde ministrava várias aulas por dia, o que tirava, em termos, a corda do seu pescoço. A academia era muito concorrida, entretanto, não muito lucrativa. Tatiana distribuía bolsas de estudos a todos os alunos talentosos e sem condições, cobrava uma taxa mínima de todos os profissionais. Em suma, era péssima comerciante.

Estava chegando aos sessenta anos e não sabia até quando aguentaria essa maratona diária. Todos os bens de Luiz no Brasil reverteram para Giselle. Ele não se preocupou, ou não teve tempo

de se preocupar, em deixar qualquer coisa para Tatiana. Foi então que Giselle Zucco entregou a Tatiana, em regime de comodato, o apartamento de Luiz Reis, na avenida Atlântica, a poucos metros do Copacabana Palace, com todos os móveis e objetos de arte. Tatiana alugou o seu dois quartos, na ocasião já na Maestro Francisco Braga, no Bairro Peixoto, e foi viver na antiga casa de Luiz. Tatiana usufruía e cuidava do imóvel e Giselle arcava com todas as taxas. Dois anos depois, para regularizar a situação, Giselle vendeu o imóvel, por um preço simbólico, irrisório, para Tatiana, que, a partir de então, assumiu o pagamento das taxas.

O triplex era imenso e a despesa também. Tatiana viu que estava trocando seis por meia dúzia. Os custos de manutenção de um apartamento assim eram altíssimos. Tatiana então alugou esse imóvel e foi morar num prédio ao lado, num apartamento com bom espaço, porém sem gigantismos — e o que lhe sobrava de dinheiro dava para saldar suas contas. Poucos anos depois, viu que essa ainda não era a melhor solução. O achatamento salarial, a desvalorização da moeda e problemas com os inquilinos deixaram Tatiana novamente de “saia justa” ante um condomínio ainda muito alto. Ela precisou se desfazer do seu “cantinho querido” de Búzios para poder arcar com as despesas. Mas ainda não era o suficiente, então se decidiu por vender o seu imóvel e alugar outro, também em Copacabana, agora fora da orla e bem mais modesto. Com o dinheiro apurado na venda conseguiu se organizar financeiramente por mais uns dez anos. Mas dinheiro encolhe, acaba.

Quando viajava a Paris, Giselle disponibilizava o quarto de empregada, que na verdade era um quarto independente, no luxuoso prédio onde morava, para hospedar Tatiana. Dessa forma, as duas foram se aproximando e tornaram-se amigas.

Giselle morreu em 2001, aos 92 anos — e seu testamento continha uma surpresa que causou espanto para muitos. A rica

francesa, sem herdeiros diretos (nunca teve filhos), beneficiou Tatiana Leskova entre vários outros amigos e parentes distantes. Tatiana custou a crer na ironia do destino. Passara toda a vida dependendo única e exclusivamente do seu trabalho. Seu grande amor morrera sem nada lhe deixar e seria por intermédio da mulher de Luiz (aparentemente uma rival) que sairia do “sufoco” de passar a velhice se equilibrando na mísera aposentadoria que tinha como funcionária pública, por relevantes trabalhos prestados em 34 anos de atividades como bailarina, diretora, coreógrafa, remontadora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Hoje, menos de um mil e quinhentos reais mensais.

A herança recebida não foi fabulosa, mas o suficiente para Tatiana adquirir, aos oitenta anos, um apartamento confortável, com cerca de duzentos metros quadrados, em Ipanema, e poder aplicar uma quantia cujos dividendos lhe garantem uma vida digna. Foi graças a Giselle que Tatiana pôde, pela primeira vez na vida, deitar a cabeça no travesseiro com tranquilidade, sem sobressaltos sobre o dia de amanhã.

Tatiana crê que Giselle Zucco a protegeu porque ela sempre se comportou com dignidade, nunca avançou o sinal vermelho, nada pediu nem tirou qualquer proveito de Luiz Reis. Nas suas palavras, Giselle a respeitava e admirava porque foi “a única mulher que verdadeiramente amou Luiz, sem nenhuma outra intenção”.

O fato tem desdobramentos curiosos. Na época, Tatiana atravessava uma de suas piores fases. Estava desanimada, via os alunos sumirem da academia — porque nunca abriu concessões aos modismos e porque a situação do país estava cada vez mais difícil e pagar aulas de dança, na nossa cultura, é quase um luxo. Também, aos oitenta anos, sabia que não poderia ficar eternamente lecionando e preocupava-se com o que viria a seguir. O fechamento da mais famosa academia de balé do Brasil concretizou-se e Tatiana

pensou no pior, imaginou que morreria na miséria e, deprimida, já aceitava o fato quando teve ciência do testamento de Giselle, que, verdadeiramente, a tirou de uma situação difícil, talvez negra. Foi um merecido e oportuno presente.

Ainda sob o impacto do fato inesperado, uma das primeiras providências de Tatiana Leskova foi trocar o seu velho Ford, que já havia dado o que tinha de dar, por um carro novo. Bom braço na direção e muito independente, ela sempre gostou de dirigir e detestava depender dos outros. Na ocasião, o seu Ford já estava engasgando, pronto a deixá-la na mão. Foi à concessionária acompanhada de uns amigos, escolheu um Peugeot vermelho-lacre e, ao concluir o negócio, deixou o pequeno grupo estupefato saindo para a rua, olhando para o céu e exclamando em alto e bom som: "Obrigada, Giselle, obrigada, Giselle!".



## Capítulo 17

### Ballet Society

Meses após optar por ficar no Brasil, Tatiana já se angustiava com a carreira. Vivera seis lindos anos dançando com o Original Ballet Russo e agora estava se sentindo sem pé na vida profissional. A essa preocupação somava-se o preço da sua escolha. Já intuía que ficaria para sempre no Brasil. Vez ou outra, rememorava, como consolo, o pretexto da fuga: um contrato de seis meses para tirar o pé da lama. Mas os fatos — e o caso amoroso — mostraram-lhe com clareza o quanto os pretextos são complexos e fugazes.

Os espetáculos do Copacabana lhe davam uma situação cômoda, mas a discípula de Egorova precisava de muito mais do que isso. Sentia falta do palco e dos bastidores de um teatro. O seu fatalismo russo e a sua ironia francesa não eram suficientemente fortes para que abandonasse todos os sonhos profissionais e se esticasse no paraíso tropical, abraçada pela paixão, dizendo pragmaticamente: "*C'est la vie!...*" Ao contrário. Tatiana, como

sempre, continuava jogando, um jogo firme no qual apostava todas as fichas para vencer esse seu primeiro embate em terras brasileiras.

A resposta não tardou muito. Em 1945, apresentou-se, pela primeira vez, como artista convidada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O espetáculo, na verdade um recital que se chamou Festival de Dança da Federação dos Estudantes, foi organizado por Sansão Castelo Branco para apresentar, em grande estilo, as três russas imigrantes: Tatiana Leskova, Anna Volkova e Tamara Grigorieva, que também deixara o Original Ballet Russo. Participaram ainda a bailarina australiana Lídia Kuprina, seu marido James Upshaw, a dinamarquesa Nini Teilade, que pertencera ao Ballet Russo de Monte Carlo, o argentino Alberto Sicardi, as brasileiras Leda Iuqui e Vaslav Veltchek. Especialmente para Tatiana, o coreógrafo Veltchek criou uma bela variação com o *Prelúdio nº 5*, de Rachmaninov. A porta fora aberta e Tatiana voltou a sentir o gostinho do palco. Agora, na sua cabeça, uma certeza. Não havia preço no mundo que a fizesse abdicar da sua dança e ansiava por dar continuidade à carreira no Brasil para juntar o útil ao agradável, melhor: a vida profissional e o amor.

Pouco depois, outro convite para dançar no Municipal, que aceitou de bom grado. Agora faria *Les Sylphides*, um dos carros-chefe da sua vida artística. O bailarino que a acompanhava, o jovem Wilson Morelli, fez a autoritária Tatiana passar por apertos no palco. "Acho que era a primeira vez que ele segurava uma bailarina, estava atrapalhado e em vez de segurar a minha mão, eu tinha de segurar a dele e conduzi-lo." A plateia não notou o pugilato que acontecia no palco e, enfim, deu tudo certo, com direito a aplausos, flores e cumprimentos. Tudo o que Tatiana queria. Estava novamente no seu mundo, voltava a sentir a emocionada excitação diante de um público que lhe tornava a respiração rápida e o espírito iluminado.

A memória de Tatiana conserva muito viva uma temporada a que assistiu nesse mesmo ano de 1945. Foi um programa organizado por Igor Schwezoff com o Balé do Teatro Municipal, que, além de apresentar peças de alto nível, entre elas o 2º ato de *O Lago dos Cisnes*, *A Papoula Vermelha*, *Luta Eterna*, *Sonata ao Luar*, *Primeiro Baile*, *Drama Burguês*, *Valsas de Esquina* e *Les Sylphides*, também mostrou bailarinas da mais alta competência, como a veterana Maryla Gremo, e as novatas Edith Pudelko, Juliana Yenakieva, Berta Rosanova, Tamara Capeller, Wilma Cunha, Luiza Carbonel, Gertrude Wolff, Jacqueline Fonseca, Júlia Rodrigues, Oneide Rodrigues e Amalia Lozano, entre outras. Na ala masculina, como de hábito, em número menor, destacavam-se: Wladimir Irman, Yuco Lindberg, Carlos Leite, Nivardo Ruedo e Wilson Morelli. Enriqueciam a temporada os artistas norte-americanos Júlia Howarth e Nathaniel Stoudenmire (Michael Land), vindos como convidados especialmente para a ocasião. Esse espetáculo foi a semente precursora que originou, no ano seguinte, o aplaudido Ballet da Juventude, companhia egressa do Teatro Municipal, liderada por Igor Schwezoff, assistido por Carlos Leite, e que brilhou no cenário nacional até 1947, quando o coreógrafo retornou aos Estados Unidos.

Vendo esse espetáculo, Tatiana começou a esboçar o desejo de ter um grupo, uma companhia. Entretanto, guardou o sonho até de si mesma. Era hora de batalhar, tinha uma longa estrada a percorrer. Sabia há muito que tudo tem a sua razão e hora de ser. Alugou uma sala, na rua Duvivier, e começou a dar aulas. Já era um bom início. Além da questão financeira, só se lembra de que alguém a procurou pedindo aulas e ela achou por bem tirar proveito da situação que se apresentava. Logo descobriu que gostava do novo *métier*. Melhor ainda, descobriu também que era boa professora. É claro que na ocasião jamais lhe passou pela cabeça que um dia se tornaria a

mestra das mestras do Brasil, formando muitas centenas de bailarinos em 55 anos de atividades.

A primeira academia era apenas uma sala alugada na Clínica Santa Mônica, onde o dr. Jorge Bandeira criara o espaço para se exercitar. Tatiana dividia o aluguel com uma professora de educação física. Cada qual com seus horários e seus alunos. Dentre seus primeiros discípulos, Tatiana destaca “a linda” Cirley Franca, um bibelozinho que a mestra poliu com a severidade e a exigência de sempre — que a faz quase que explorar o avesso do corpo em busca da alma —, mas com muito carinho.

Cirley desenvolveu carreira acompanhada por Tatiana, entrou para o Teatro Municipal aos quinze anos, tendo mais tarde abandonado a dança ao se casar. Leskova ainda lamenta o fato: “Antigamente era assim, as meninas se casavam e acabava a carreira”. Consuelo Rios (conhecida professora de dança) igualmente deu seus primeiros passos de balé clássico na academia da rua Duvivier. Aos poucos, a professora foi recebendo mais alunos, muitas meninas da sociedade que, se não iam exatamente com o intuito de se profissionalizarem, gostavam das aulas de dança, como, por exemplo, as irmãs Catão.

Tatiana recorda que era um grupo pequeno, porém “muito agradável”. A bailarina foi se transformando em dona Tânia, para os alunos, Tânia para os íntimos e Mme. Leskova para os não-íntimos. No panorama artístico-cultural do país, voltava a ser uma figura pública. É bem verdade que não tão incensada quanto nos tempos do Ballet Russo, mas muito reconhecida e até mesmo temida e invejada. Madame nunca foi fácil, sua voz de comando já era peremptória e ela nunca abria mão das suas decisões.

Em agosto de 1946, conforme já foi dito, o Copacabana Palace suspendeu seus shows, devido à proibição do jogo e Tatiana viu-se privada da base do seu sustento. Aceitou o convite do Cassino da

Pampulha, em Belo Horizonte, que, apesar de ter fechado suas roletas, ainda mantinha um espetáculo.

Para se apresentar no Cassino da Pampulha, Tatiana escolheu uma coreografia criada pela bailarina dinamarquesa Nini Theilade, *Rhapsody in Blue*, e ela própria criou um outro número, *O Pião*, com a música *O Voo do Besouro*, de Rimsky-Korsakov. Na verdade, essa segunda peça era um meio plágio de uma coreografia que havia visto Mia Slavenska interpretar, em 1937, na Salle Pleyel, em Paris. Sem muito tempo para pensar ou ensaiar, resolveu reproduzir o que lembrava da coreografia, que lhe parecia oportuna para o local. Hoje se diverte ao contar que a tal coreografia não tinha uma gama muito variada de passos. Ela se limitava a fazer *fouettés* para a direita, para a esquerda, depois novamente para a direita e praticamente não parava de rodar. E arremata: “O público sempre adorou *fouettés*, de modo que o número fazia muito sucesso”.

Três semanas depois, de volta ao Rio, tinha os bolsos mais cheios, mas teve a decepção de ver que muitos alunos haviam sumido. Tentaria novamente e partiu para a luta. Agora dava aulas em vários espaços. Algumas no Instituto de Surdos e Mudos, em Laranjeiras, outras na União dos Estudantes (une), em Botafogo, que dispunha de uma ótima sala. Os alunos foram reaparecendo e em pouco tempo ela já tinha um seleto grupo de alunas prontas a iniciar carreira profissional. Na une, onde se fixou por mais tempo, dona Tânia orientou uma geração de ouro. Maria Angélica, Ady Addor, Ivonne Meyer, Ana Maria Douglas, Beatriz Costa, Dicléa Ferreira, Rojan Cavina — todas bailarinas que, mais tarde, desenvolveram expressivas carreiras no Brasil e no exterior — integravam esse grupo muito especial.

Ao final de 1946, Nina Verchinina assumiu a direção do corpo de baile do Teatro Municipal. Yuco Lindberg havia morrido e a passagem de Igor Schwezoff pela direção do balé (1945/46) havia

sido traumática, independentemente da injeção de competência que havia dado à dança nacional. A exemplo de vários mestres antigos, Schwezoff utilizava uma varinha para dar aulas ou ensaiar. Com ela marcava o ritmo, vez ou outra podia até cutucar alguma parte do corpo de um bailarino para que a pessoa percebesse onde estava o defeito ou a tensão. A tal varinha absolutamente não era para bater em ninguém, mas os bailarinos mais antigos adoravam criar casos e, discordando do “estilo Schwezoff”, se insurgiram, não deixando outra opção ao mestre senão abandonar a companhia.

Schwezzoff então formou um grupo dissidente do Teatro Municipal, idealizado por Jacques Corseuil e Sansão Castelo Branco e patrocinado pelo cineasta Milton Rodrigues. Integravam o conjunto os jovens bailarinos do teatro que ele lapidara e estimulara, dando-lhes chances de dançar. A nova companhia foi batizada inicialmente de Ballet Teatro do Brasil, mas ficou conhecida posteriormente como Ballet da Juventude. A propósito, um grupo criado nos moldes do que Lubov Egorova formara, em 1937, na França, no qual Tatiana dançara e ao qual Jacques Corseuil assistira, em Paris.

Logo que assumiu seu posto de diretora, Verchinina chamou Tânia para ser sua assistente e também para dançar como bailarina convidada. Ela aceitou, era mais um degrau a subir. Pouco dançou e mesmo pouco trabalhou nesse período. A companhia estava estagnada, precisava de reorganização e ao balé cabiam mais apresentações em óperas do que em espetáculos próprios, com identidade específica.

Menos de um ano depois, largou abruptamente a sua nova função e todos os seus alunos para acompanhar Luiz, que, doente, fora se tratar na Suíça. Ao voltar, no meio do ano de 1948, nem cargo nem alunos. Um breve hiato na carreira que se desenvolvia e novamente Tatiana voltou aos shows (que haviam recomeçado no Copacabana Palace) na situação constrangedora que já foi narrada.

Entretanto, não demorou muito para retomar suas classes, agora se fixando, definitivamente, na sala da une. Os alunos voltaram e rapidamente a escola começou a dar frutos.

Ainda em 1948, estimulada pelo crítico Jacques Corseuil e os artistas plásticos Sansão Castelo Branco, Marc Berkowitz e Athos Bulcão, Tatiana Leskova sentiu que chegara o momento de criar o seu próprio grupo. O Ballet da Juventude, que havia aberto um importante caminho, saíra de cena, se esfacelara em crises econômicas e desentendimentos entre diretores e patrocinadores, frustrando as expectativas do público e dos artistas. Novamente o panorama da dança brasileira era um deserto e Tatiana sentiu a necessidade de preencher essa lacuna. Nasceu assim o Ballet Society. Por coincidência, George Balanchine fundara em 1946, em Nova Iorque, uma companhia homônima. O fato não passaria de uma mera coincidência e nem sequer mereceria menção se não valesse traçar um paralelo tão díspare entre as duas companhias, os dois "Ballet Society".

Enquanto o Ballet Society norte-americano, de Balanchine e J. Kirstein, sustentava-se por meio da contribuição anual de assinantes, o Ballet Society de Tatiana adaptava-se à modesta realidade brasileira, que sempre distinguiu com miserabilidade a arte e a cultura. Era uma sociedade na qual o lucro do espetáculo — quando existia — era dividido igualmente entre todos os integrantes. Investiram a cara e a coragem. O grupo não tinha nenhuma subvenção, exceto um auxílio do pai de uma aluna — a bailarina Gabéria Sheham —, o qual fez uma doação de cinco mil réis, utilizados para comprar alguns tecidos para os figurinos. Não é preciso dizer que o dinheiro não deu para tudo, mas Tatiana não se apertou. Abriu o guarda-roupa e transformou seus antigos vestidos de noite, da época do Original Ballet Russo, em trajes de dança, com

o auxílio das mãos habilidosas de tia Irene, que modelava os figurinos, e de *babushka*, que bordava as peças.

Ela precisava de bailarinos homens — uma raridade no país — para a nova companhia. Convidou então Dennis Gray, Arthur Ferreira, Johnny Franklin e David Dupré. Esses bailarinos, todos paulistas, haviam estudado dança com Maria Olenewa, em São Paulo, para onde a fundadora do corpo de baile do Teatro Municipal se transferira. E ainda os cariocas Edmundo Carijó, Jonas Santos, Vicente de Paula e Nilson Penna (como cenógrafo). O naipe feminino era composto, na sua maioria, por bailarinas pertencentes ao quadro do Teatro Municipal, muitas das quais exercitavam sua forma com Tatiana Leskova, e por jovens talentos que surgiram na sua academia. Cirley França, Maria Angélica, Lorna Key, Ebba Will, Zani Roxo, Gisela Gelpke, Berta Rosanova, Inês Litowski, Consuelo Rios, Dulce Rodrigues (irmã do dramaturgo Nelson Rodrigues) e Tatiana Leskova integraram o elenco do Ballet Society. Pouco depois aderiram ao grupo Jean Quick, Georgina Grant, Vera Braga e Beatriz Consuelo, uma das primeiras estrelas internacionais que o Brasil produziu.

Os bailarinos do Teatro Municipal disponibilizaram-se a serviço do Ballet Society, porque no teatro nada acontecia, a dança não era uma prioridade e dessa forma dispunham de tempo livre para ensaiarem praticamente o dia todo. Tatiana, já dando mostras da figura múltipla e também autoritária — o que se enfatizaria posteriormente na variada gama de colaborações que prestou à dança brasileira —, ensaiava o conjunto, dava aulas, coreografava e, naturalmente, também dançava. Tatiana pegou firme. Talvez quisesse mesmo se provar, ver a viabilidade de montar um esquema sério e independente de dança no país. Por outro lado, exigente a extremos, ensaiava com o seu grupo dez, doze horas ao dia. Conta que ninguém reclamava e que os bailarinos àquela época não



olhavam para o relógio e sim para a técnica, execução musical, qualidade, limpeza, sempre procurando progredir.

O programa previsto para a temporada era extenso e tinha uma ampla diversidade de obras. A artista procurou criar um diferencial na dança, adicionando novas concepções coreográficas a interpretações acadêmicas. Perfeccionista e linha dura, Tatiana exigia até a última gota de suor de seus comandados. Para ela a dança é um manifesto e o corpo deve registrar tudo que a imaginação sonhar.

Na programação que iria à cena, duas obras suas. Na verdade, suas primeiras coreografias: *Variações Sinfônicas*, com música de César Franck, que levou novidades ao palco. Ela conta que gosta mais da ambientação cênica da peça do que da coreografia propriamente dita. "O balé para a época era razoavelmente bom, mas cenicamente ele foi melhor." Para criar o clima desejado, Tatiana conseguiu emprestadas três peças do artista plástico A. Calder (intermediadas pelo crítico Mark Berkovitch) e as utilizou como instalação, causando uma interferência cênica. Eram três móveis de tamanhos diferentes arrumados em forma de triângulo, que se moviam pactuando com o trabalho. O público de dança não estava acostumado a inovações e apreciou muito. A outra obra foi *Masquerade*, com música de Khachaturian, ambas coreografias de conjunto.

O grupo já era uma realidade, a programação fora escolhida e os ensaios se intensificavam. Faltava agora um teatro para objetivar a temporada. Tânia naturalmente não perdeu muito tempo. Falou com não sei quem, que conhecia outro não sei quem que a colocou em contato com Arnaldo Guinle, proprietário do Teatro Fênix, na rua Almirante Barroso, esquina com a rua México, o mesmo teatro que havia abrigado o Ballet da Juventude. Decidida, partiu com o seu passo apressado de pés muito abertos, como se estivesse sempre

iniciando uma dança, para vistoriar o espaço e encontrar o proprietário. O Fênix era um teatro de arquitetura italiana, com excelentes proporções cênicas, um pequeno Teatro Municipal. Tinha também uma ampla sala de aulas no andar superior. Era tudo de que ela precisava, perfeito para abrigar o grupo.

O Fênix também era um teatro de *grife*, com público certo. Lá se apresentavam grandes companhias teatrais e grandes atores como Procópio Ferreira, Sérgio Cardoso, Maria Della Costa e a companhia de Paschoal Carlos Magno, entre outros. Tatiana sentiu que não seria nada fácil conseguir espaço numa agenda tão concorrida.

O proprietário certamente ficou impressionado com a determinação da bailarina, que, nessa entrevista, usou todos os argumentos sedutores que sabia e também os que não sabia para conseguir o espaço. O esforço foi recompensado. Conseguiu as suas pautas e, engolindo em seco, se comprometeu a pagar os encargos financeiros com a renda dos espetáculos. Dinheiro, no momento, nenhum. Mas, como é do seu feitio, respirou fundo e foi em frente, esperando que o espetáculo desse alguma receita.

O programa de estreia, no final de 1948, foi constituído por: *Variações Sinfônicas* (C. Franck/T. Leskova), *Les Sylphides* (Chopin/Fokine); *Estudo Revolucionário em Dó Menor* (Chopin/Schwezoff), interpretado por Maria Angélica; *Valsa Triste* (Sibelius/Schwezoff), interpretada por Berta Rosanova, e o *grand pas-de-deux* de *O Quebra-Nozes* (Tchaikovsky/Ivanov), com Tatiana Leskova e Arthur Ferreira e ainda *Masquerade* (Khachaturian/Leskova). Para *O Quebra-Nozes*, tia Irene confeccionou um lindo *tutu*, aproveitando o corpo bordado de vidrilhos de um vestido longo que pertencera à mãe de Tatiana.

O Ballet Society foi muito bem aceito e mexeu com o público, despertando a dança brasileira do ócio em que se encontrava. Sobre

o fato, Accioli Netto escreveu na revista O Cruzeiro, em 8 de janeiro de 1949: "O nascimento de uma nova companhia de *ballet* é saudado com palmas entusiásticas, em qualquer parte do mundo. No Rio de Janeiro, onde o meio artístico se mostra tão sem importância, qualquer iniciativa nesse sentido convém ser amparada..."

Pouco depois (em 1949), a jovem companhia retornava ao Fênix, em nova e longa temporada, apresentando um grande repertório. O programa da estreia foi mantido e acrescido de mais dois outros. Tatiana investiu ainda mais fundo. Remontou o segundo ato de *O Lago dos Cisnes* (Tchaikovsky/Ivanov), dando oportunidade para Maria Angélica e Arthur Ferreira interpretarem os papéis principais; *Bodas de Aurora*, suíte do 3º ato (Tchaikovsky/Petipa), com Tatiana no papel de princesa Aurora, e ainda um grande *divertissement*, no qual abria espaço para novos coreógrafos. Foi nessa temporada do Ballet Society que David Dupré e Dennis Gray criaram suas primeiras coreografias. David criou e interpretou *Estudo*, de Skriabin, e Dennis o *Pas-de-Deux*, de Rubinstein, e *A Dança do Sabre*. Ao lado dos debutantes, coreógrafos experientes também contribuíram para enriquecer a programação, como Nina Verchinina, que compôs o solo *Arabesque*, com música de Debussy, e Vaslav Veltchek, que remontou *Prelúdio*, de Rachmaninov, para a bailarina Ebba Will.

O terceiro programa do Ballet Society trazia uma novidade. Pela primeira vez o balé *Coppélia* (Arthur Saint-Léon e M. Petipa/Léo Delibes) foi encenado em terras brasileiras. Tatiana, aproveitando a sua excelente memória, remontou a peça em dois atos, segundo a versão encenada na França e também no Original Ballet Russo. Ela mesma interpretava a travessa Swanilda. A remontagem foi um sucesso e revelou o bailarino brasileiro Dennis Gray como um dos maiores intérpretes de todos os tempos do personagem Coppélius.

Na opinião de Leskova, Dennis foi absoluto nesse papel: "Acredito que ele é o melhor Dr. Coppélius que já vi em minha vida".

À medida que o grupo se apresentava, sua reputação ia crescendo, o repertório sendo ampliado e novos bailarinos sendo incorporados ao conjunto ou havendo trocas de elenco.

Devido ao sucesso alcançado nas suas apresentações no Teatro Fênix, o Ballet Society foi convidado e patrocinado pela Cultura Artística para se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no espetáculo de encerramento do ano da referida entidade. A escolha do grupo dirigido por Tatiana Leskova aconteceu não só pela qualidade do conjunto, mas também porque era a única companhia ativa nos últimos dois anos. Para se ter uma ideia, em 1949, o Balé do Teatro Municipal fez apenas quatro espetáculos.

Para entrar em cena na mais nobre casa de espetáculos do país, Tatiana afinou ainda mais o conjunto. Diretora e bailarinos queriam fazer bonito. Sacudiram a poeira dos trajes (feitos com os velhos vestidos de Tatiana), intensificaram aulas e ensaios. Por fim, subiram à cena no dia 30 de novembro de 1949. O repertório era sucinto, mas próprio para a ocasião: *Variações Sinfônicas*, *Masquerade* e *Coppélia*. A plateia, lotada de personalidades, assinantes da Cultura Artística, bem como de um público carente de bons espetáculos de dança, recebeu o conjunto com generosos aplausos e com a certeza de que, a partir daquela data, a dança brasileira tinha um novo "comandante": Tatiana Leskova, uma "gringa" intempestiva, de 26 anos, apaixonada pela sua profissão e que buscava, sem um centavo e sem nenhum apoio, incorporar a dança nacional à cultura de massas no país.

O Sarau da Cultura Artística repercutiu muito bem na mídia e na sociedade em geral. Sobre a apresentação, o crítico Eurico Nogueira França escreveu, no dia 2 de dezembro de 1949, no *Correio da Manhã*, o seguinte:

“[...]O Ballet Society traduz principalmente o espírito associativo de seus elementos, não só no plano próprio da realização coreográfica, mas mesmo no que se refere à solidariedade e à contribuição materiais de cada um, para conseguir o equilíbrio econômico do conjunto.

Esses jovens bailarinos mantêm, pois, o seu *ballet* e por isso ostentam um título que exprime determinação, desinteresse e resistência à acústica ainda rarefeita que o nosso meio oferece às realizações de arte. E lutam, na realidade, amparados pela consciência do valor do seu empreendimento e da amplitude do êxito que lhes reserva o futuro.

Quem os viu, há poucos meses no Fênix, e os torna a ver, agora em ponto maior, no Municipal, medirá pelo progresso feito a segurança da orientação que seguem. Tatiana Leskova, de fato, os conduz admiravelmente, e está se responsabilizando assim pela criação, entre nós, de um corpo de baile digno de séria atenção.”

Devido à repercussão desse espetáculo, que já vinha sublinhado pela seriedade do trabalho do conjunto, o cenógrafo Mário Conde, com o aval da Comissão Artística do Teatro Municipal, convidou Tatiana para assumir a chefia do balé da casa. Com a entrada de Tatiana no Teatro Municipal, em janeiro de 1950, o Ballet Society acabou. Acabou em termos, porque, ao assumir o seu posto de diretora, Leskova levou com ela grande parte do conjunto. Cerca de dezessete bailarinos. Aos poucos, as múltiplas funções dessa figura também múltipla se organizaram e ela fez ressurgir o seu Ballet Society.

Agora o conjunto só atuava nas férias do Teatro Municipal, que eram, na época, de seis semanas. Quando elas se iniciavam, Tatiana

juntava a sua trupe e partiam para o que ela chama de "safáris". Dançavam nos locais mais distantes, se apresentavam em palcos onde a dança nunca havia pisado. Pagamento? Nenhum! Viajavam apoiados pela Cultura Artística, que dava as passagens, a estadia e a comida, nada mais. Acompanhava o grupo apenas o pianista Otto Jordan e o sr. Botelho, *manager* da Cultura Artística. Todos os bailarinos exerciam mais de uma função. Arthur Ferreira auxiliava Tatiana a passar os figurinos, Dennis Gray e Johnny Franklin faziam a direção de palco, a iluminação era feita pelos próprios integrantes e assim iam aprendendo muitas outras funções relacionadas ao *métier*. Tatiana conta que, se não ganhavam dinheiro, pelo menos viviam felizes e faziam sucesso por onde passavam. "Nós queríamos dançar, crescer e isso nós conseguimos."

O grupo ia sempre se renovando. Na fase "safári" do Ballet Society ele foi complementado por jovens artistas que começavam a se destacar na dança brasileira, como: Ivonne Meyer, Maísa Feijó, Celina Ribeiro, Márcia Haydée, Dicléa Ferreira, Josemary Brantes, Marlene Barroso, Cecília Wainstock, Aldo Lotufo, Pitágoras Lopes, Antonio Barros, entre outros.

Muitas vezes chegavam à exaustão. Tatiana conta que numa ocasião dançaram dez espetáculos em doze dias. Os bailarinos ficavam aos pedaços, não só pelo número de apresentações e pelas muitas funções que desempenhavam, como também pelo clima e pelos regimes malucos a que alguns se submetiam. Ela comenta que em João Pessoa dois bailarinos desmaiaram quase que simultaneamente no restaurante onde estavam jantando após o espetáculo. Aldo Lotufo, que estava exausto, foi o primeiro a cair. Dicléa Ferreira, que estava fazendo regime, despencou a seguir, quase que para lhe fazer companhia. Tatiana teve de carregar ambos para o hospital.

Mas os "safáris" tinham momentos agradáveis. Primeiro, aproveitavam as férias dançando, se hospedando em bons, ou razoáveis hotéis, dependendo da praça, e tinham alimentação de graça. A título de agradecimento, ao terminar a turnê sempre havia um grande jantar, oferecido pela Cultura Artística, com direito a uma festa (na boate do hotel), na qual todos se esbaldavam no salão, esquecendo a dor no joelho, o pé torcido, o clima quente, os regimes ou o esforço despendido no espetáculo, horas antes.

Ao voltar, o tempo de refazer o "bolsão" que acompanha todos os bailarinos e de reiniciar, de cabeça fresca, mais um ano de trabalho no Teatro Municipal.

## Capítulo 18

### Teatro Municipal — de templo sagrado a imensa tertúlia

Aos 27 anos recém-feitos, Tatiana Leskova assumiu a direção do Corpo de Baile do Teatro Municipal pensando que tudo seria fácil, até ver que nada seria assim tão leve, especialmente trabalhar para o governo e, por reflexo, aguentar todas as mazelas comuns ao funcionalismo público.

Muito viva e escolada, apesar da pouca idade, num olhar ela decodificou de imediato a situação. Seria muito difícil contornar a indisciplina reinante, a mentalidade burocrática, as prerrogativas, o protecionismo, as rivalidades etc. Um prato cheio de vícios e desmandos a ser digerido. Mesmo assim, essa mulher indomável e presa de desassossego resolveu comprar a briga. Aquele não era o ambiente — para ela sagrado — da arte que conhecera e aprendera a amar na sua vida profissional. Muito menos continha a reverência respeitosa que mestra Egorova lhe havia ensinado. Mas aceitou o



desafio. Plena de energia autoritária acreditou que mudaria a foto, que venceria a batalha, e decidiu partir para “as Cruzadas”.

De cara mostrou que não se preocupava apenas com a casca (que também deveria ser boa), mas muito mais com a essência. E ela mesma, cheia de vigor, destilava uma essência de primeira classe. Queria o melhor! Sua maior ambição constituía-se em dar ao público espetáculos periódicos de dança com qualidade profissional. Para manter e difundir esse respeito à arte e a sua ideia de qualidade, Tatiana abriu e expôs muitas feridas logo nos seus primeiros anos de comando.

A batalha foi dura e constante, mas, entre mortos e feridos, amigos e inimigos que semeou no mais longo reinado que o balé do Municipal conheceu, Tatiana saiu vitoriosa. Melhor: a dança brasileira foi impulsionada para uma esfera profissional que jamais havia atingido e da qual nunca mais desceria.

Entre agruras e aventuras, a sagitariana Tatiana foi comandando o seu pelotão de bailarinos. Por vezes interagindo como uma mãe que educa os filhos. Noutras, com requintes de exigências que beiravam a crueldade, graças ao seu sarcasmo nato e à sua irritabilidade diante do amadorismo, da preguiça, do diletantismo. Mas o que fazer? Madame Leskova é assim, um general com dez estrelas, cinco que afagam e cinco que batem. Comandar é comandar. Ela mesma traça o seu perfil: “Sou reacionária até comigo mesma. Tudo o que faço acho que não está bom, que poderia ser melhor. Sempre fui muito exigente, tenho milhões de defeitos, mas sempre procurei fazer o melhor possível. Sei me olhar no espelho”.

Voltando ao início dessa história que vai se desenrolar por quase quarenta anos entre gestões fixas (1950/64, 1970/80 e 1987/90) e outras tantas intermitentes, naquele primeiro dia útil do mês de janeiro de 1950, quando Tatiana entrou, pela primeira vez, para dirigir o balé do Teatro Municipal, com a cabeça repleta de

ideias, teve também algumas sensações boas. A arquitetura e o grande palco do teatro, o leve ruído das sapatilhas, um piano a acompanhar a aula, o suor dos corpos lhe eram muito familiares e a remetiam a agradáveis lembranças e grandes sonhos. Aquilo era um grande teatro, de verdade, com três corpos estáveis (orquestra, coro e balé), e esse era o mundo que gostava de vivenciar.

Nesse mesmo dia, ao sair do trabalho, sentiu um arrepio. Vislumbrou todo o seu ideal artístico se transformando em trapos sujos. Seria uma falsa impressão? Nem tanto, nem tão pouco. Os anos mostraram que havia algumas verdades na sensação inicial e os quarenta anos que Tatiana passou entranhada no teatro foram de uma intensa relação de amor e ódio. Uma coisa indescritível, em que se mixa o templo sagrado a uma grande tertúlia. Até hoje ela ama o Teatro Municipal, vibra quando as coisas correm bem, critica quando há falhas e fica verdadeiramente orgulhosa com os acertos.

Na ocasião nem sequer imaginava pelo que passaria, mas logo virou personagem (maldito) no romance *Balé Branco*, de Carlos Heitor Cony, que a descreveu como: "...Tânia de olhos de gata, altivez de pantera, veneno de serpente...". Viveu angústias claustrofóbicas, deprimiu-se, saiu da depressão, trabalhou, lutou e imprimiu a sua marca. Do outro lado da moeda também não havia santidade. Tatiana não é uma pessoa má, mas, muitas vezes, é inábil para se expressar. Admite o fato e o atribui às dificuldades que encontrou no português, último idioma que aprendeu a falar, sempre com sotaque, e também à sua eterna pressa. E, como um dos seus piores defeitos é o de que fala tudo o que pensa, poucos ou ninguém foi poupado pela sua verve histriônica. De governadores e diretores-presidentes do teatro ao elenco, todos escutaram frases que "saíam no impulso", sem qualquer anestesia. Por outras vezes, com certa frequência, batia o pé, fechava a cara como uma criança

difícil de lidar. E tinha também o lado piadista, irônico, sempre cheio de humor negro. Tatiana gosta de brincar e de instigar os outros.

Já na primeira semana de trabalho, Tatiana viu que a história da dança no Brasil (especialmente da dança estatal) se assemelhava ao trabalho de Penélope. “Era fazer para no dia seguinte se desfazer e novamente ser refeito e desfeito.” A seguir percebeu que o problema de falta de verbas para a dança e seus artistas seria constante e de solução praticamente inviável. Essa situação era consequência do fato de que, ao se estabelecer uma companhia de dança no Teatro Municipal (em 1936, por Maria Olenewa), ela funcionava unicamente para dançar em óperas: não havia produções de balés e as prioridades da casa eram (e continuam sendo) a orquestra e o coro — ficando por último a dança, na condição de simples coadjuvante das óperas. E nessa época entidades e empresas nem sequer cogitavam a possibilidade de subvencionar a dança.

O seu primeiro grande desafio foi encontrar um elenco ultrapassado, precisando de renovação. “É sempre um trabalho muito doloroso quando se tem de afastar alguém. Pior ainda, porque os bailarinos eram funcionários públicos.” Tatiana então teve a coragem e a ousadia de afastar dezessete pessoas do elenco, com o apoio da Comissão Artística. Não porque fossem ruins, mas sim porque já haviam passado da idade, a técnica não correspondia ao nível desejado, e também porque já estavam desinteressados. Para ela, dança é juventude. “A gente dança enquanto dá, mas o pique de um bailarino está entre 26 e 35 anos, quando já adquiriu técnica e maturidade.” Obviamente, Tatiana foi odiada pelo corpo de baile. Tão odiada quanto fora Maria Olenewa, Vaslav Veltchek, Igor Schwezoff ou qualquer líder que imprima uma mudança radical.

Nesses primeiros tempos de trabalho o clima ficou extremamente desagradável, mas, como ela diz, “faz parte da função”. Em contrapartida, ela absorveu um número semelhante de

jovens talentos e estes fizeram o fiel da balança pender (pelo menos na ocasião) para o seu lado.

O Teatro Municipal, quando Tatiana foi chamada para trabalhar, tinha a curadoria de uma comissão artística composta por intelectuais de vários setores. Murilo Miranda, Antonio Bento, Andrade Muricy, Murilo Reis, Aires de Andrade, Flexa Ribeiro eram nomes que integravam essa comissão presidida pelo empresário italiano Walter Mocchi (primeiro marido de Bidu Sayão). O diretor-presidente da casa era Maciel Pinheiro. Essa comissão e os diretores deram bastante abertura para Tatiana fazer valer as suas ideias. Em parte porque confiavam na sua capacidade e também porque não eram do ramo da dança. Eram intelectuais, idealistas que não tinham muita vivência dos mecanismos e das necessidades para a construção de espetáculos de dança.

O primeiro trabalho encomendado a Tatiana foi um espetáculo para ser encenado em Petrópolis, nos jardins do Palácio de Cristal, no dia de São Sebastião. Ela estava há pouco mais de cinco anos no Brasil, mas já sabia que o referido dia do padroeiro do Rio de Janeiro era 20 de janeiro, portanto, tinha pouco mais de duas semanas para preparar uma programação completa com um elenco que ainda nem se entrosara. Ficou firme, trabalhar era com ela mesma.

Mas o segundo pedido, que veio junto com o primeiro, a fez tremer nas bases. Começar a preparar (coreografar e ensaiar) os balés para a ópera *Fausto*, de Gounod. Ficou gelada. Ela nunca tinha montado um balé para ópera na sua vida. Sua experiência operística limitara-se até então às apresentações na Opéra-Comique, de Paris, quando, adolescente, iniciava a sua carreira. E mais um agravante, *Fausto* ela nunca tinha dançado e nem sequer tinha visto uma encenação da ópera. E, para deixá-la ainda mais aflita, sabia que essa ópera tinha muitas danças. Um dos atos tinha a conhecida

*Noite de Valpúrgis*, praticamente um balé completo. Saiu da reunião tonta, de pernas bambas, mas não deu o braço a torcer.

Sem alternativa e louca para acertar, arregaçou as mangas e meteu a mão na massa. Em dez dias remontou o 2º ato de *O Lago dos Cisnes* e *Masquerade* para o espetáculo em Petrópolis. Mesmo vivendo um certo “inferno astral” com parte do elenco, devido a suas decisões iniciais, deu conta do recado. No íntimo, ria da ironia da situação. Seu primeiro trabalho no cargo era um espetáculo para homenagear São Sebastião! Parecia uma profecia das flechadas que receberia para impor a sua gestão.

Cumprida a primeira etapa, a enérgica Tatiana já estava envolvida nas danças de *Fausto*. Foi à luta, estudou, pesquisou, coreografou e ensaiou. Em pouco tempo a complexa obra estava em pé, pronta para estrear. A voracidade com que Tatiana se entregava ao trabalho ajudava a dissipar o clima desagradável que havia se instaurado. Afinal, estavam todos trabalhando muito, talvez como nunca haviam feito, e isso calava as bocas. Não havia tempo a perder. O trabalho agradou e, por uns tempos, *Noite de Valpúrgis*, na versão de Leskova, foi também incorporada ao repertório da companhia.

Nesse mesmo ano de 1950, ela coreografou mais sete óperas: *Thaís*, de Massenet; *La Traviata*, de Verdi; *Adriana Lecouvreur*, de Cilea; *A Favorita*, de Donizetti, *Um Baile de Máscaras* e *Aída*, ambas de Verdi, e *O Guarani*, de Carlos Gomes. E montou uma profícua programação de dança que incluía, entre outros números, *Bodas de Aurora*, *Danças Polovitsianas do Príncipe Igor*, *Sonata ao Luar*, *Prometeu Acorrentado*, *Variações Sinfônicas* e um extenso *divertissement* constituído de variações e *grands pas-de-deux*, além de levar também ao palco do Teatro Municipal os já mencionados *Masquerade*, *O Lago dos Cisnes* (2º ato) e *Noite de Valpúrgis*.

Lamenta apenas que cada programa, que lhe custou tanto esforço, tenha ido à cena quatro ou cinco vezes apenas.

Tatiana trabalhou tanto que não dançou uma vez sequer no primeiro ano e meio em que dirigiu a companhia de dança do Municipal. Mantinha a sua forma exercitando-se sozinha, dando aulas ou demonstrando os passos coreográficos. Ressentia-se da situação. Afinal era muito jovem, ficara no Brasil no ápice da sua carreira internacional, sempre tivera grandes mestres e aqui era professora de si mesma, sem parâmetros para balizar o seu desenvolvimento e sem tempo para trabalhar com o nível de exigência que a sua profissão pedia.

O salário para tal esforço era, como se diz, “uma mixaria”, por sinal uma tônica que persiste até hoje. Sempre os diretores de companhias de dança estatais foram muito mal pagos no Brasil. Mas, para Tatiana, naquele momento, o dinheiro não era o mais importante. O seu sustento vinha das aulas que ministrava em academias. O importante é que acreditava no desenvolvimento da dança brasileira e nos frutos que ela já começava a produzir.

Na linha de frente da companhia já apareciam esses novos talentos como Berta Rosanova, Beatriz Consuelo, Tamara Capeller e Maria Angélica, além da experiente Maryla Gremo, há vários anos primeira bailarina da casa. A fila dos rapazes era puxada por Arthur Ferreira, Johnny Franklin, Dennis Gray e David Dupré. No cargo de assistente de coreografia estava oficialmente Madeleine Rosay. Alguns desses bailarinos retornavam ao Municipal depois de um período de afastamento ocasionado pela improdutividade da casa e para integrarem o Ballet da Juventude e, depois, o Ballet Society.

A esses nomes viriam juntar-se, em poucos anos, os de outros tantos jovens e promissores talentos que desenvolveram brilhantes carreiras. Dentre eles, a destacar: Aldo Lotufo, Ady Addor, Ivonne

Meyer, Márcia Haydée, Josemary Brantes, Dicléa Ferreira, Ruth Lima, Alice Colino, Cecília Wainstock e Yellê Bittencourt.

Ainda nesse mesmo ano (1950), o Ballet da Ópera de Paris visitou o Rio de Janeiro e deu doze récitas de grande sucesso no Teatro Municipal. Tatiana aproveitou a ocasião para rever não apenas os grandes intérpretes, mas também os seus amigos de adolescência. Foi uma injeção de ânimo na bailarina, que nunca deixou de se emocionar diante da arte.

Entre os amigos estava Serge Lifar, o bailarino e coreógrafo que lhe dera a primeira grande oportunidade profissional, ao escolhê-la para dançar *Les Sylphides*, no Musée des Arts Decoratifs, no Palais du Louvre, em 1939, no grande espetáculo que lembrou os dez anos de morte de Sergei Diaghilev. Reviu também outros companheiros como Lycette Darsonval, Tamara Toumanova e a colega de infância Nina Virubova, todas figuras principais da companhia. Na ocasião Tatiana, sempre ávida de estímulos e conhecimentos, recebeu um presente, uma relíquia de Lifar. Ele ensinou à bailarina o balé *Giselle*, cena por cena, passo por passo. O presente foi completo. Serge Lifar entregou a Tatiana uma partitura para piano, com todos os movimentos do balé assinalados e, na contracapa, um Ícaro, desenhado por Lifar, especialmente para ela.

Um ano depois, entre muitos gritos, que lhe tiraram literalmente a voz (teve calos nas cordas vocais), sustos e acertos, Tatiana Leskova já ampliava o horizonte de possibilidades para a dança no Teatro Municipal do Rio. Mais do que isso: abordou a educação artística na casa, em relação aos espetáculos de dança, como um dever, uma obrigação, não mais como um acessório cultural.

O resultado chegou em novembro de 1951, quando ela conseguiu colocar a segunda temporada do Corpo de Ballet do Teatro Municipal (como era chamada a companhia) no palco. O elenco já estava organizado e contava com mais de sessenta figuras.

Desta vez, Tatiana dançaria também. O esforço foi enorme. Produziu a temporada, coreografou, ensaiou e colocou-se em forma, “tinindo” como só uma bailarina de 28 anos com ótima experiência internacional poderia estar. Resta dizer que o tempo que lhe sobrava para colocar a técnica em dia, em solitárias aulas que dava para si mesma, era na hora do almoço.

O prato principal da temporada foi a remontagem completa de *Giselle* feita por Tatiana, amparada nas anotações de Serge Lifar. Essa foi a primeira vez que o balé foi encenado no Brasil, com artistas locais. Como sempre, o dinheiro era curto e, como sempre, Tatiana não se apertou. Remexeu em antigos figurinos de óperas, pegou os trajes da valsa do 1º ato de *Fausto* e os adaptou para o primeiro ato do balé. Para o segundo, foram utilizadas as roupas de *Les Sylphides* com pequenas mudanças e complementações, porque o elenco de *Giselle* é bem maior. Pela lógica e até mesmo por justiça, já que após um ano e dez meses voltaria a dançar, Tatiana se autoescalou no papel principal. Afinal, não ia abrir mão desse filémignon por excesso de modéstia. Esse não faz o seu estilo, ela sempre soube muito bem o que pode ou não fazer. Além disso, Tatiana era contratada como *maître de ballet*, coreógrafa e bailarina, visto que não existia funcionalmente o cargo de diretora.

Tatiana, entretanto, tomou a precaução de distribuir bem o elenco. Preparou a jovem Berta Rosanova (então com 21 anos) e revezou--se com ela no papel-título do célebre balé de Jules Perrot e Jean Coralli, com música de Adolphe Adam. Ela fez a estreia, com Berta Rosanova interpretando Myrtha, Rainha das Willis, e, na véspera, Berta teve a chance de fazer *Giselle*, com Inês Litowsky no papel de Myrtha. Arthur Ferreira foi o Conde Albrecht das duas bailarinas.

As outras jovens estrelas da casa também foram escaladas e contempladas nos demais programas da temporada, que foi do dia



14 de novembro a 9 de dezembro. Tamara Capeller e Beatriz Consuelo fizeram *Coppélia* ao lado de Johnny Franklin, David Dupré e Dennis Gray (como Dr. Coppelius); Beatriz ainda dançou *Pássaro Azul*, revezando-se com Cirley França, acompanhadas de Johnny Franklin, e *Masquerade*. Sandra Dicken interpretou *Stella del Circo* — nova coreografia de Leskova, música de Nino Stinco. A temporada ainda incluía muitas outras peças como *Adágio da Rosa*, *Les Sylphides*, *Prometeu*, *Variações Sinfônicas*, *Maracatu do Chico-Rei* e vários solos e *pas-de-deux*. Tatiana e Arthur Ferreira ainda se apresentavam nos *pas-de-deux* de *O Quebra-Nozes* e *D. Quixote*. Um exagero de programação, quase que um espetáculo diferente a cada dia, pronto a agradar a bailarinos gregos e troianos.

Não agradou! Pelo menos a ala da oposição não gostou nem um pouquinho de Tatiana estrelar *Giselle*. Talvez, na verdade, torcessem mesmo para que ela nunca entrasse em cena. Tatiana refuta essa ideia proibitiva de um diretor dançar e cita exemplos que passam por Lifar, Nureyev, Massine, Lucia Chase, Baryshnikov etc.

No dia da estreia, 27 de novembro, Tatiana estava pronta para o espetáculo — e naturalmente apreensiva. O maestro Henrique Spedini afinava a orquestra quando bateram no camarim da bailarina entregando-lhe não flores — como mandaram os amigos —, mas um telegrama no qual ela leu: “Prepare-se porque a vaia já está encomendada”.

A vaia não aconteceu, ao contrário, sua remontagem e interpretação de *Giselle* foram muito bem aceitas; entretanto, a partir desse fato, ela viu com clareza que o ambiente do *back stage* do Teatro Municipal não era exatamente fomentado pela solidariedade e amor à arte. Existiam pessoas ótimas com as quais era um prazer trabalhar e dialogar e havia também armadilhas, ratoeiras, ninhos de cobras. Ela, que sempre foi incompetente como política, nunca soube contornar ou engolir esse tipo de problema.

Colocava a boca no trombone. Sua posição sempre foi a de partir para o ataque, como tática de defesa, e, muitas vezes, graças ao seu espírito provocador, essas situações chegaram à beira de um “barraco”. Mas, como felizmente a dança não se comunica por meio das palavras, em cena as coisas transcorriam cada vez melhores.

Mais uma vez, o escritor Carlos Heitor Cony, “que estava namorando ou muito amigo de uma bailarina”, votou contra Tatiana Leskova. Após esse espetáculo, ele comentou com a bailarina que ela não deveria dançar, que “deveria dar a chance para os mais jovens”. Ela ficou indignada, no apogeu dos seus 28 anos, até porque as referidas bailarinas “mais jovens” tinham, no máximo, três ou quatro anos a menos do que ela e ainda muito pouco talento, capacidade e experiência.

Mesmo assim, nada a desmontou ou ameaçou esfacelar a sua autoridade. Tatiana, invejável na capacidade de recuperação, quando sentia seu patrimônio sendo dilapidado, sabia recolher os pedaços e, com a sua fé na arte, estimular habilmente a criatividade do conjunto. Sua pedagogia podia ser falha, mas ela tirou da dança os clichês antigos, os estereótipos e os padrões. Com Tatiana a dança brasileira pulou do mero “adestramento” para o patamar artístico e profissional.

Falem o que falarem de Tatiana Leskova: ditadora, autoritária, difícil, reacionária, implicante — e o seu temperamento comporta muitos desses adjetivos —, uma coisa é unanimidade, a sua competência e honestidade como artista, professora e diretora. Sua importância para a dança nacional é inquestionável.

Sobre ela, o crítico Antônio José Faro escreveu no livro *A Dança no Brasil e Seus Construtores* o seguinte:

“De cinquenta anos de profissão, Leskova nos deu mais de quarenta. O muito que ela aprendeu em 10 anos na Europa e

América colocou ao nosso dispor, assim como seus melhores anos de intérprete. Através dela, obras de importância capital entraram para o nosso repertório e nosso balé penetrou no cenário mundial. Criou e cria artistas, e só o pioneirismo de Olenewa pode se ombrear com um trabalho titânico, muitas vezes difícil e sofrido, mas ao qual devemos muito. Na verdade sem ela é possível que nossa dança estivesse ainda engatinhando, lutando para ser reconhecida, e nossos bailarinos mendigando espetáculos. A dança clássica no Brasil só pode ser avaliada antes e depois de Tatiana Leskova.”

Já a também crítica Maribel Portinari descreve Tatiana, no livro *Nos Passos da Dança*, com grande percepção:

“Na história do Balé do Municipal, Tatiana Leskova foi um divisor de águas. Até então, a companhia vivia fase artesanal. Mas essa ditadora de sangue russo e passaporte francês tratou de desenvolvê-la conforme o modelo do Primeiro Mundo. Em termos de poder absoluto: acumulava as funções de diretora, coreógrafa, mestra e primeira-bailarina. Com desprazer para dar conta do monopólio. Teve ventos soprando contra: burocracia tropical, verbas limitadas, armadilhas urdidas por inimigos. Apesar disso seu reinado foi o mais longo na casa. E, no balanço final, deixou saldo positivo. Autoritária e habilidosa, contornou as deficiências nativas, impulsionando toda uma geração de bailarinos no sentido da afirmação. Madame para os debutantes, ou Tatiana para os veteranos, Leskova desbravou terreno inóspito com um atrevimento de capitão de empresa.”

Eliana Caminada, bailarina que muito trabalhou com Leskova e pesquisadora de dança, fala sobre a personagem no seu livro

## *História da Dança — Evolução Cultural:*

“ [...]Tatiana Leskova, que na qualidade, também, de excelente bailarina, lançou mão de todos os seus esforços e conhecimentos trazidos do ‘Original Ballet Russe’, para fazer com que o nosso *ballet* atuasse o maior número de vezes. Sua dificuldade, devido à pouca idade, para conduzir um grupo do ponto de vista ético, não desmereceu uma competência que jamais foi contestada pelos brasileiros.”

Esses três depoimentos, assim como muitos outros, sublinham o que vem se desenhando sobre o perfil de Tatiana Leskova. Eles são importantes para avaliar o peso da competência da artista, sem dourar a pílula ou exagerar na idiosincrasia temperamental da biografada.

Já estamos em 1952. Do ano que passou Tatiana levou de saldo não apenas o sucesso da temporada e as coreografias para oito grandes óperas. Na matemática da história havia tido muitos outros lucros: agora sabia que conseguira solidificar a base de um bom elenco, que, por ser bastante jovem, cresceria ainda mais.

A essa altura descobriu que a ópera era também uma grande aliada do balé que se formava. Suas rixas com a ópera eram objetivas, não eram disputas por modalidades artísticas. Ela mesmo confessa ser uma apaixonada pelo *bel canto*. O que ocorria era que as temporadas de ópera eram muito concorridas e poderosas. Elas esgotavam todas as verbas e também as pautas. Para colocar uma temporada de dança no palco era preciso uma negociação sofrida e demorada, era preciso esperar um buraco na agenda da casa.

Resolveu tirar proveito da situação. O investimento em óperas no Rio de Janeiro era um grande luxo. Artistas do calibre de Fedora Barbieri, Renata Tebaldi, Ferruccio Tagliavini, Mário Del Mònaco, Di

Stefano e Maria Callas eram frequentes nas temporadas. Além disso, a orquestra sinfônica da casa recebia grandes regentes convidados. Se a dança só tinha pequenos espaços (uma temporada nacional e uma popular), ela constatou que o corpo de baile se desenvolvia muito bem dançando nas óperas. Os bailarinos iam adquirindo tarimba cênica, aprendiam a se vestir e a se comportar com diferentes figurinos e interpretavam vários estilos de dança. Isso era muito importante para a maturidade do conjunto. Primeiro, porque dançavam muito (a maioria das óperas tem números de dança), segundo, porque perdiam o medo, se familiarizavam com o palco.

Apenas em 1952 foram montadas dez óperas, dando a chance aos bailarinos de fazerem 61 espetáculos, fora os das temporadas do balé.

Conviver com essas produções e com o empenho da Comissão Artística de ampliar cada vez mais a programação da casa passou a ser motivo de encantamento para Tatiana, que entrava, novamente, no “gueto da arte”, respirando o mais puro ar cultural que sempre lhe foi muito necessário. Ela sentia o enriquecimento que, por tabela, o balé estava recebendo. E sonhava alto. Por que não partir também para grandes produções de dança? Elas viriam e Tatiana faria tudo o que fosse possível para que isso acontecesse num futuro bem próximo.

Num rápido e duro comentário, Tatiana Leskova traça um paralelo entre os bailarinos de ontem e os de hoje. “Esses bailarinos que estão agora no Teatro Municipal, muitos com grandes qualidades, físicos mais longilíneos — uma vez que todo o povo brasileiro está mais alongado —, não viveram nada. Não participaram da efervescência de grandes temporadas de ópera, nem de grandes companhias com bailarinos internacionais. O grande problema de hoje é a falta de cultura. São pessoas com técnicas

limpas, às vezes lindas, mas sem conhecimento. Então ficam incapazes de expressar algo, sem emoção, são bailarinos ocos.”

Segundo Leskova, os bailarinos de ontem — e ela limita esse ontem a até 1970 — tinham maior curiosidade em ver, ler e aprender. Apressa-se em eximir os atuais bailarinos de qualquer culpa e indica a inexistência de grandes temporadas nacionais e internacionais de dança como a raiz do problema. “Qual é o alcance deles? Eles não têm uma visão maior do que a ponta do nariz. Olham vídeos, DVDs, mas só veem duas dimensões, falta a sensibilidade, o estilo. Viram robôs.”

Tatiana enfatiza que, quando um bailarino aprende e é ensaiado por um bom mestre, com experiência de palco, capaz de lhe transmitir estilo, forma de se locomover, em cena, a hora certa de respirar, entre outras coisas, o resultado é mil vezes melhor.

A temporada do balé de 1952 trouxe Vaslav Veltchek de volta ao Brasil, como coreógrafo convidado, auxiliando Tatiana Leskova. A companhia apresentou o repertório clássico que já vinha se desenvolvendo nos dois primeiros anos e mais: *O Papagaio do Moleque* (Veltchek/Villa-Lobos); *Luta Eterna* (Schweizoff/Schumann); *Galope Moderno* (Dennis Gray/Ribalowsky); *Danças indígenas de O Guarani* (Veltchek/Carlos Gomes), *Salamanca do Jarau* (Leskova/Luis Cosme e cenários de Santa Rosa), *Quadros de uma Exposição* (Veltchek/Mussorgsky) e *O Espantalho* (T. Leskova/F. Mignoni e Santa Rosa), entre outras novidades.

Foi também nesse ano que Tatiana Leskova, estimulada pelos resultados que vinha obtendo com o elenco do Municipal e precisando, como sempre, aumentar a sua receita, abriu a sua nova academia, agora na rua Djalma Ulrich, em Copacabana, que a princípio se chamou Academia Ballet Society e posteriormente passou a Academia Tatiana Leskova. Já fazia anos que dava aulas em salas alugadas, improvisadas, como a da rua Duvivier e a da

une. Sentiu que chegara a hora de investir no seu próprio estúdio, melhor, no seu próprio negócio.

Essa academia, que mais tarde foi transferida para a avenida Nossa Senhora de Copacabana, seria responsável, anos depois, pela manutenção e aprimoramento da qualidade do elenco do Teatro Municipal. Raros são os bailarinos que passaram pelo teatro ou que ainda formam o seu elenco que não fizeram aulas de dança com dona Tânia. A lista é tão vasta que é impossível nomeá-los. A academia Tatiana Leskova manteve suas atividades até 2002, quando a mestra, atravessando problemas que já foram comentados anteriormente, fechou suas portas.

A iniciativa de abrir uma escola própria de dança foi facilitada porque o prédio da rua Djalma Ülrich era da família Reis. Niná, mãe de Luiz Reis, tinha salas de ótimas proporções no imóvel. Mas Tatiana sempre fez questão de pagar o aluguel. Primeiro ocupou uma sala e, posteriormente, devido à procura, alugou outra, um andar acima, onde havia sido o estúdio de Madeleine Rosay. Para auxiliá-la, chamou Consuelo Rios, que já havia sido sua aluna em 1945, Josette Lupo e mais uma professora de dança espanhola.

O ano fora bom e Tatiana estava empenhada, preparando o que viria a seguir. Já tinha marcas bem nítidas impressas no Teatro Municipal e, naturalmente, queria que as coisas fossem ainda melhores.

Os ânimos estavam mais calmos, mas Tatiana ainda sofria muitas pressões. Conta que tentavam convencê-la a realizar trabalhos sujos, negociatas, sem nenhuma discricão. Mais de uma vez, namorados, casos, ou até mesmo pais de bailarinas tentaram suborná-la. Certa vez, ante a sua recusa, escutou de um "amigo" de uma bailarina: "Você é burra, vai morrer na miséria". Ao falar sobre esses assuntos, sua expressão revela (sempre) profundo

desconforto. Mas nada de lamúrias, porque para dona Tânia a vida é divertida e ela usa sempre o mesmo jargão: “Vire a página”.

O ritual se repetia diariamente. Saía de casa pela manhã no seu renaultzinho, fazia questão de ir pela orla, pela praia do Flamengo até o teatro e achava a vida linda, a paisagem maravilhosa. A cabeça repleta de ideias produtivas, acreditava que tudo seria ótimo naquele dia. Na hora do lobo, ao voltar para casa, achava a vida horrível e sentia o peso da paisagem — com direito ao Pão de Açúcar e ao Corcovado — sobre as suas costas. Mesmo assim ela não desistia, “porque tinha o amanhã”, explica. Com o seu discurso apaixonado tentava mostrar a Deus e ao mundo, e muito especialmente aos seus superiores, que a alma do povo é a arte e a cultura. “O governo brasileiro tem obrigação de auxiliar a dança, a exemplo do que foi e é feito em outros países. O governo soviético, por exemplo, investiu muito, porque sabia que os melhores representantes diplomáticos da Rússia soviética eram os bailarinos. O balé foi um embaixador extraordinário, tanto russo quanto inglês e francês.”

Em 1953, Tatiana conseguiu marcar mais alguns importantes pontos na programação e no desenvolvimento que sonhava para a companhia. Como ela mesma diz: “Eu sou uma lutadora e acredito que se a gente quer uma coisa tem de lutar por ela. Eu sempre acreditei na dança, tenho um profundo amor por essa arte. E lutei por todos esses anos”.

Com tanta luta e esforço, a programação desse ano trouxe importantes novidades. Os bailarinos internacionais Tamara Toumanova e Oleg Tupine — antigos colegas de Leskova — vieram, como artistas convidados, se apresentar junto ao elenco do Municipal. Tatiana começava assim a realizar o sonho de trazer grandes nomes, de projeção mundial, para dançarem, lado a lado, com o jovem elenco da casa. Esse sonho foi ampliado e concretizou-



se, tornando-se uma tônica na sua gestão. Ela acredita que não só o público se beneficia apreciando grandes bailarinos como também a companhia, que por meio desses artistas começa a ter um parâmetro melhor de qualidade, recebe estímulos importantes para aprimorar a sua arte. Mais tarde também foi criticada por essa praxe, mas manteve inabalada a sua opinião e até 1964 — final da sua primeira gestão — continuou trazendo, cada vez mais, nomes estelares, o que havia de melhor no cenário internacional.

O ano foi produtivo. Tatiana conseguiu levar à cena duas temporadas e outros tantos espetáculos avulsos. Dançaram também em seis óperas perfazendo um total de 54 récitas líricas. Mais peças do repertório clássico foram remontadas por Tatiana, a destacar, *Grand Pas de Quatre 1845*, de Pugnî, interpretado por ela, Maria Angélica (ou Berta Rosanova), Beatriz Consuelo e Tamara Capeller. Remontou ainda *Proteu*, coreografia de David Lichine, com música de Debussy; *L'Après-Midi d'un Faune* (Debussy/Nijinsky). Tatiana criou mais uma coreografia para *Pedro e o Lobo*, de Prokofiev, com cenários — “lindos” — de Fernando Pamplona.

Novamente *Giselle* foi encenada. Uma curiosidade: desta vez Tatiana não dançou o papel-título, deixando-o com Berta Rosanova, Maria Angélica e Beatriz Consuelo. Veltchek já havia partido, mas deixou um balé novo. *Composição Abstrata*, com música de Vivaldi--Bach, orquestrada por Francisco Mignone. Esse *pas-de-trois* foi criado para três jovens talentos recém-chegados na casa: Yellê Bittencourt, Márcia Haydée e Regina Benevides. E Madeleine Rosay, que voltava ao cargo de assistente de coreografia, também contribuiu para a temporada, criando o balé *Mancenilha – A Flor que Embriaga*, com música de Villa-Lobos.

Nessa ocasião as figuras principais do elenco local já eram bailarinos de grande nível que podiam interpretar as mais nobres peças do repertório do balé. Os jovens, na faixa de vinte e poucos

anos, trabalhavam duro sob a regência de Tatiana Leskova e haviam feito grande progresso, se desenvolvendo rapidamente.

## Capítulo 19

### P e d r a s   d e   t o q u e

Tatiana Leskova não sofre do que chamamos de fadiga de material. Ela pode passar horas, dias e anos falando sobre dança. Nesses momentos, a artista de visão exigente, um pouco fundamentalista, baixa a guarda. Sua viagem no tempo é quase palpável. Ela tem prazer especial em falar sobre esses seus primeiros anos de Teatro Municipal e dos bailarinos que viu e, muitos, auxiliou a crescer.

Sobre Beatriz Consuelo, por exemplo: Tatiana sempre se refere a ela como “um sopro de beleza”. “Linda, linda”, diz a mestra. Beatriz não foi aluna de Leskova, já chegou na sua mão quase pronta, mas Tatiana trabalhou muito com a bailarina, deu-lhe chances para se desenvolver e gosta de recordar esses momentos. “Beatriz não era uma virtuose, mas tinha a técnica necessária para a dança e era esteticamente muito harmoniosa e limpa. Era muito talentosa, mas, no início, não tinha fôlego, não tinha ainda muita força.” Tatiana diz que, quando começou a ensaiar a variação da Fada Açucarada, de *O Quebra-Nozes*, ela parava e dizia: “Não posso continuar, não tenho

força". E Tatiana insistia. "Aos poucos, sei lá depois de quantas repetições, eu consegui tirar dela tudo o que ela podia render, muito embora tenha deixado Beatriz à beira de um desmaio, ela chegou até o final da variação." Isso deixa Tatiana feliz, extremamente gratificada, ontem, hoje e sempre.

Ainda sobre Beatriz, Tatiana conta o quanto ela foi fabulosa interpretando o Prelúdio de *Les Sylphides*, o qual aprendeu com a mestra, uma especialista nesse balé, que lhe foi ensinado pelo próprio coreógrafo, M. Fokine. Quando Beatriz Consuelo fez audição para o Grand Ballet du Marquis de Cuevas (em que se consagrou como primeira figura) dançou essa variação e foi imediatamente contratada. Beatriz nunca mais voltou a viver no Brasil. Há muitos anos mora em Genebra, onde dirigiu uma companhia, Le Jeune Ballet, e leciona dança.

Maria Angélica é outra "pedra de toque" dessa coleção muito especial. Ao contrário de Beatriz, Maria Angélica vinha sob a batuta de Leskova desde o início, quando ainda adolescente, no Ballet Society, depois ingressou no Teatro Municipal. "Maria Angélica tinha tudo o que uma bailarina pode sonhar em ter, do físico à sensibilidade." Maria Angélica foi uma das grandes revelações do Teatro Municipal e seguiu carreira internacional, no American Ballet Theatre, de Nova Iorque, onde interpretava papéis de solista. A bailarina voltou ao Brasil no início dos anos 1960, casou-se, tentou retomar sua carreira no Teatro Municipal, mas desistiu. Parou de dançar muito jovem.

Outro destaque da época é Ady Addor, "uma linda bailarina". Tatiana lamenta que também tenha parado de dançar muito cedo, trocou uma brilhante carreira internacional por um casamento. Ady, que nesses primeiros anos de gestão de Tatiana (até 1956) dançou vários primeiros papéis no Municipal e também no Ballet do iv Centenário, foi embora do Brasil, com um convite muito especial.

Alicia Alonso passou por aqui, viu a bailarina e a levou para o Ballet Nacional de Cuba. Pouco depois Ady ingressou no American Ballet Theatre, onde dançou primeiros papéis e todo o repertório da companhia, incluindo balés americanos como *Rodeo*, de Agnes de Mille. Estrelou também a famosa peça de Anthony Tudor, *Les Jardins aux Lilás*, e interpretou a menina das tranças em *Baile dos Graduados*, de Lichine, papel criado originalmente para Tatiana Leskova. Ady Addor dançou com vários astros da dança, entre eles Erik Bruhn, um dos maiores bailarinos do século xx.

Tatiana não fala, mas pelo seu entusiasmo dá para perceber que Ivonne Meyer foi e é a bailarina — dessa geração — mais próxima dela, ou pelo menos com quem mantém mais contato. A preferência é natural, Ivonne foi sua aluna e também da Escola de Danças desde muito jovem. Ainda uma garota, dançou no Ballet Society e com quinze anos ingressou no Teatro Municipal. Ivonne não voltou mais para o Brasil, exceto como bailarina convidada, o que também estimula o orgulho de Tatiana, que acha que a batalha é dura, mas nunca se pode desistir.

Quando a companhia do Marquis de Cuevas estava se apresentando no Brasil, uma bailarina ficou doente e a direção procurou Tatiana pedindo que ela indicasse uma bailarina alta, para o segundo ato do balé *Giselle*. Tatiana apresentou Ivonne, que se saiu tão bem que, ao término da temporada, foi embora com a companhia. Mais tarde, Ivonne transferiu-se para o London Festival Ballet. Posteriormente passou por outras companhias na Europa e nos Estados Unidos. Ivonne também dançou como primeira bailarina no Festival de Nervi (Itália), com o Balletto Internazionale de Nervi, dirigido por Léonid Massine. Lamentavelmente uma lesão no joelho a tirou de cena ainda muito jovem. Hoje Ivonne Meyer é uma das mais respeitadas professoras de dança de Paris, onde leciona numa disputada academia em Montparnasse. E um dos momentos

emocionantes da vida de Tatiana foi, há alguns anos, ao ir assistir a uma aula da antiga discípula na capital francesa, ver a artista, ao entrar na sala, apre-sentá-la aos alunos — todos profissionais — com a seguinte frase: “Madame Leskova, minha mestra”.

Berta Rosanova é outra bailarina que Tatiana gosta de destacar dentro desse período. Berta não foi sua aluna, mas Tatiana a conheceu entre 1945, 1946, já no Teatro Municipal. Foi Igor Schwezoff quem deu as primeiras oportunidades a Berta. Quando Tatiana passou a dirigir a companhia, investiu muito na artista. “A Berta foi uma grande bailarina, sensível, musical, inteligente e técnica. Tinha seus *handicaps*, mas quem não os tem? Ela teve a oportunidade de dançar um grande repertório e, na minha opinião, ela foi uma das bailarinas mais artista (*sic*) que o Brasil já teve.”

Sobre a rivalidade entre ela e Berta Rosanova, que disputavam o estrelato nos anos 1950 e 1960, Tatiana minimiza o fato. Diz que são coisas da profissão e que ambas sempre se respeitaram muito. Na verdade a rivalidade existiu, talvez não com a intensidade com que o anedotário do teatro a tenha registrado, mas simplesmente como uma disputa profissional. “Coisas totalmente normais e sem maldades, o resto são fofocas de bastidor..”

Tatiana nega qualquer atrito entre as duas estrelas, mas narra uma situação risível, se não fosse dramática. Berta estava no palco dançando o *Adágio da Rosa*, ela e mais quatro bailarinos, como manda a coreografia. Para os rapazes não existe variação, então, após o adágio, Berta fez a variação da *Princesa Aurora*, que praticamente emendava com uma coda. A tal coda é muito curta, os rapazes a iniciam e, como em todas as finalizações, a bailarina entra e faz uma combinação de *fouettés*. Após a variação, Berta, que estava doente, chegou na coxa exausta e disse para Tatiana: “Não entro para a coda, não posso, não aguento”. Tatiana logo a seguir dançaria *D. Quixote* e estava pronta para o papel. Ao ver que Berta

não entraria mesmo e que os rapazes já estavam em cena e a música tocando, não pensou duas vezes, se mandou para o centro do palco, com o *tutu* vermelho-lacre de *D. Quixote*, uma flor na cabeça e, de cara amarrada, finalizou o balé, para assombro do público. Pior: logo a seguir teve de voltar ao palco para fazer então o *grand pas-de-deux* completo que lhe estava destinado no programa.

Tamara Capeller é outra integrante dessa galeria. Tamara também teve boas oportunidades. Era considerada uma bailarina de temperamento mais difícil, mas o que deu de trabalho para a diretora compensou com suas boas atuações. “Tamara tinha técnica, uma qualidade acadêmica muito bonita, pés e pernas lindos, uma ótima bailarina, mas com um gênio muito particular.” Tatiana lembra que, no seu segundo ano de Teatro Municipal, quando resolveu preparar Tamara Capeller para estrelar *Coppélia*, os ensaios tinham de ser na hora do almoço, apenas ela e a bailarina na sala. Para ter certeza de que ninguém a estava observando, Tamara entupia de papel as fechaduras das portas. Sua carreira não foi longa, embora tenha dançado um bom repertório. Casou-se jovem e abandonou a profissão.

Nesse grupo de destaques, os rapazes também tinham vez. Naturalmente em minoria, nossos bailarinos eram verdadeiros heróis da dança, numa época em que ser bailarino poderia ser sinônimo de uma surra em praça pública, pelos “pitboys” da época.

Arthur Ferreira foi, nesses primeiros anos, o *partner* oficial de Tatiana Leskova. Arthur era um bandeirante, um desbravador nessa arte — uma arte pela qual muitos até hoje discriminam, estupidamente, os rapazes que a praticam. Segundo Tatiana, Arthur era muito sensível, muito seguro e atento com a bailarina. Alto e esguio, tinha uma boa figura cênica e segurava muito bem a bailarina. Depois Dennis Gray, quase uma lenda viva do Teatro Municipal. Tatiana não se cansa de lembrar que Dennis sempre foi

“imbatível” em papéis *demi-caracter* e que suas performances em balés como *Coppélia* e *Gaité Parisienne* estão entre as melhores do mundo. Johnny Franklin tinha todas as condições físicas para ser um excelente bailarino. Dançou bastante, mas se tinha a beleza a seu favor, tinha um pouco de preguiça a seu desfavor.

David Dupré surgiu como um furacão e, na opinião de Tatiana, era “extraordinário”. “Ele tinha a intuição da dança, tinha a coragem, uma coisa que sempre aconselho para bailarinos homens, de se mover de maneira olímpica, porque eles são também ginastas. Ginastas artísticos, bem entendido, mas essa energia tem de existir e David tinha isso, além de uma grande alegria e de uma ‘cuca’ muito boa. A interpretação de David em *L’Après-Midi d’un Faune* foi uma das mais bonitas e corretas que já vi.” Em 1955 e 1956 David estudou e dançou na França, voltando ao Brasil reassumiu seu posto no Teatro Municipal. Morreu precocemente em 1973.

Nesses anos também despontavam dois grandes bailarinos brasileiros, Yelê Bittencourt e Aldo Lotufo. Yelê Bittencourt, vindo da escola da União das Operárias de Jesus, foi aluno de Vaslav Veltchek e entrou em 1953 para o Teatro Municipal. Desenvolveu posteriormente uma importante carreira entre Europa, Estados Unidos e Brasil. Aldo Lotufo, um cuiabano que abandonou o diploma de arquiteto, aos 22 anos, para se dedicar à dança, iniciou seus estudos com Carlos Leite, em 1947. Aldo entrou para o Teatro Municipal na leva de 1950, com Tatiana Leskova. Em 1953 já era solista e em 1956 foi promovido a primeiro bailarino. Aldo foi um marco na dança brasileira, um bailarino que tinha fã-clube, como só as mulheres, até então, conseguiam ter. Tatiana o descreve: “Aldo sempre foi muito harmonioso, muito musical, um bailarino nobre e uma pessoa culta. Aldo foi aclamado como uma estrela internacional e dançou quase todos os grandes papéis do repertório do teatro. Lamentavelmente” — completa Tatiana — “Aldo, por razões



personais, nunca quis sair do Brasil. Ele teve muitas oportunidades, entre elas a de integrar o American Ballet Theatre, de Nova Iorque, a convite da diretora Lucia Chase”.

Em Montevideú, no ano de 1964, Aldo e Tatiana fizeram os papéis principais do balé Giselle, como artistas convidados, ao lado do corpo de baile do Teatro Sodre. O sucesso foi enorme, e ambos, neste ano, foram considerados os melhores bailarinos internacionais que se apresentaram no Teatro Sodre, principal casa de espetáculos do Uruguai.

## Capítulo 20

### Com Márcia Haydée, um certo mal-estar...

Como explicar um desafeto, um mal-estar, entre grandes damas da dança? Bem, às vezes o impossível acontece. Como Tatiana não tem a falha trágica de responsabilizar os outros por seus erros, ela faz o seu *mea culpa* diante da situação.

Nos anos 1980 aconteceu um quiproquó entre as duas divas. Márcia vinha dançar no Brasil, à frente do Ballet de Stuttgart, e, como ela havia sido aluna de Tatiana, a revista *Isto É* entrevistou Tatiana sobre a bailarina. E Tatiana deu sua opinião, da pior maneira possível. Falou que Márcia era admirável por haver chegado ao estrelato apesar de ter um físico que não era perfeito para a dança. Márcia não gostou. Tatiana explica. “Eu não fui muito hábil, me expressei mal, me descuidei. Mas o que eu queria dizer mesmo é que Márcia é uma grande artista, uma grande bailarina, apesar de lutar com alguns problemas. A maioria dos bailarinos tem problemas. Yvette Chauvirè e Galina Ulanova não têm cintura, Zizi

Jeanmarie não tem pescoço e esses probleminhas não impediram que elas fossem grandes bailarinas. E, na verdade, quando falei do físico da Márcia, o que eu queria dizer é que apesar disso ela venceu, subiu aonde subiu devido ao seu talento artístico, à sua sensibilidade, e ela não me entendeu. Pisei no calo!”

Se o mal-estar foi superado ou não Tatiana não sabe e, antes que as coisas piorem, explica: “Lamento o fato, porque admiro muitíssimo a Márcia”.

Voltando aos anos 1950, vamos conhecer melhor o contato entre as duas. Tatiana já começa espetando uma cobrança. “Apesar da Márcia negar sempre, ou quase sempre, a sua participação no Corpo de Baile do Teatro Municipal, a base dela foi toda brasileira. Para nós é uma grande honra dizer que a Márcia Haydée foi, ou é nossa, mas eu acho que ela também deveria se lembrar que mamou aqui. Por uma razão ou outra, a Márcia não quer se lembrar do tempo dela no Rio de Janeiro, antes de ir para a Europa com uma bolsa de estudos para a escola do Royal Ballet, de Londres.”

Se Márcia não se lembra desse tempo, Leskova o recorda muito bem. Segundo Tatiana, Márcia Haydée sempre foi aluna de Vaslav Veltchek, desde os tempos das Operárias de Jesus. “Antes, quando bem pequenina, estudara dança em Niterói, onde morava, mas depois era com o Veltchek e na minha academia da Djalma Ülrich, desde os treze anos. Quando o Veltchek foi embora, a Márcia continuou na academia. Em 1953, ela ingressou no Teatro Municipal, bastante jovem. No teatro Márcia dançou bastante, interpretou um trio que o Veltchek criou para ela e também para Yelê Bittencourt e Regina Benevides. Eu também dei várias oportunidades para a Márcia, dentre elas o papel de Cerrito, no *Grand Pas-de-Quatre*, que Márcia dançou não apenas no Teatro Municipal mas também na turnê que o corpo de baile fez ao Uruguai.”

Tatiana rememora curiosidades dos primeiros anos da carreira da bailarina. Entre elas, que Marcia vinha às aulas na academia, ou ia ao teatro sempre acompanhada do avô, um senhor muito educado que tinha verdadeira adoração pela neta. Como bom avô coruja e ciente da potencialidade da neta, o avô a estimulava muito e Tatiana — que por estranho que pareça tem um coração mole — admirava e se sensibilizava com esse relacionamento familiar. Um dia o avô procurou Tatiana na academia e propôs que ela criasse um balé para a neta, uma obra nos moldes de *Giselle*, que deveria se chamar “Márcia”. Diz Tatiana que a obra chegou a ser esboçada, mas nunca se concretizou.

Márcia Haydée também integrou o Ballet Society, na época dos “safáris”. Viajou para o nordeste com o grupo, dançando *Variações Sinfônicas*, alguns solos. Viajou com o grupo também para Belo Horizonte, onde dançou o primeiro *pas-de-deux* da sua vida, “Rainha das Neves”, do balé *O Quebra-Nozes*, papel que lhe foi ensinado por Tatiana Leskova. O bailarino Richard Adams, integrante do American Ballet Theatre e que por um período ficou atuando no Brasil, foi o *partner* de Márcia Haydée nessa peça.

Já uma celebridade, estrela absoluta do Ballet de Stuttgart e posteriormente também diretora, Márcia vinha anualmente ao Brasil passar as férias com a família. Quando chegava ao Rio, procurava a academia de Tatiana Leskova para fazer suas aulas e manter-se em forma. A academia de Tatiana também foi um farto celeiro de jovens bailarinas que Márcia levou para a Alemanha, a começar por Norma Restier, mais tarde Lourdja Mesquita, Deborah Oei e Marisa Moreira. Outras bailarinas que haviam passado pelas classes ou ensinamentos de Leskova também tiveram lugar de destaque em Stuttgart, como Eliana Karin, Desirée Doraine, Mônica Campos e Beatriz Almeida. Esta última merece um comentário especial. Aluna de Slava Goulenko (bailarina da época de Tatiana no Teatro Municipal),

Beatriz Almeida foi encaminhada por Slava para a academia de Leskova. Convidada a ingressar no Ballet de Stuttgart, por Márcia Haydée, Beatriz desenvolveu uma bela carreira, tornando-se primeira bailarina.

Tatiana gosta de ressaltar — para que não a acusem de apropriação indébita — que muitas dessas jovens também eram alunas da Escola de Danças do Teatro Municipal (hoje Escola de Danças Maria Olenewa). “Quando eu percebia que uma aluna estava se desenvolvendo bem, que tinha futuro, estimulava-a a ir para a escola oficial, porque seria muito mais fácil para elas, posteriormente, entrarem para o Teatro Municipal.” Mas isso não quer dizer que as bailarinas, ou os jovens talentos, abandonavam os ensinamentos da mestra Leskova. Ao contrário, faziam aulas nos dois lugares e, depois de profissionais, costumavam aprimorar a técnica na famosa aula das 18 horas da Academia Tatiana Leskova, que reunia a nata dos profissionais brasileiros, que também a procuravam para escutar seus conselhos e críticas. E que críticas!

Sobre Márcia Haydée, Tatiana ainda lembra que, num dos períodos de férias que a bailarina passou no Brasil, Dalal Achcar organizou uma turnê e convidou Tatiana Leskova para remontar *Giselle*, tendo Márcia Haydée e Richard Cragun (ambos artistas principais do Ballet de Stuttgart) nos primeiros papéis. O corpo de baile era o da Ebateca (Escola de Danças do Teatro Castro Alves, da Bahia), enriquecido com alguns bailarinos cariocas que interpretavam papéis de maior destaque. O espetáculo foi apresentado em Salvador, Recife e Belo Horizonte. De outra feita, Tatiana remontou, mais uma vez, *Giselle*, para o Balé do Teatro Municipal de São Paulo e convidou Márcia e Cragun para protagonizarem os papéis principais e a bailarina Máríka Gidali para interpretar Myrtha, a Rainha das Wyllis.

Bem, após a malfadada entrevista em que Tatiana pisou (involuntariamente) no calo de Márcia Haydée, a bailarina nunca mais voltou à sua academia. Procurou outras salas, outros professores para manter a forma quando, de férias, vinha ao Brasil.

## Capítulo 21

### Anos fartos – repertório internacional

No Teatro Municipal, em 1954, Tatiana Leskova tocava o barco com o combustível da sua vida: muita dança. Por outro lado, pisava cada vez mais forte na história da democracia daquele teatro, sempre muito acidentada. A essa altura, o balé do Municipal já havia se apresentado em várias capitais do nordeste e também no Uruguai. A companhia era uma bela realidade e Tatiana colhia louros pelo seu trabalho.

Os espetáculos também foram diversificados, apresentavam récitas em praças públicas, em mostras de cinema, em datas comemorativas. Uma argamassa de estratégia para fazer o elenco dançar bastante. O sucesso chegara e o repertório aumentava em quantidade e qualidade. Mas as condições ainda eram muito difíceis. Tatiana se escabelava pedindo verbas. Faltava dinheiro para roupas, cenários e as produções eram bem pobres, mas todos mantinham a pose. E para manter essa pose, tiveram de manter também o hábito

de remexer no guarda-roupa do teatro e transformar, muitas vezes, gato em lebre, mas com a maior dignidade. “Adaptávamos as roupas de um balé para o outro, pegávamos figurinos de ópera, uma tristeza”, comenta Leskova.

A consolidação e o sucesso do elenco passaram a trazer um outro tipo de problema para Leskova. Os narizes começaram a ficar em pé e os bailarinos a exigir papéis. “Imagine todos os bailarinos querendo dançar o mesmo papel? Obviamente eu sempre escolhi quem podia fazer determinado papel, escolhia pessoas em quem eu depositava confiança conhecendo suas qualidades e capacidade.”

Tatiana queixa-se de que os bailarinos não entendiam — e jamais entenderão — que um diretor, um coreógrafo ou remontador não pode escolher uma pessoa ruim ou inadequada, apenas por vínculos de amizade. “Ninguém é tão idiota a ponto de fazer isso. Temos de mostrar o melhor, porque também é a nossa competência, a nossa cabeça que está em jogo.”

Outra questão que, se sempre existiu, começava a se intensificar: o tempo e o profissionalismo adquirido pelos bailarinos fizeram vir à tona o crucial problema de “artista funcionário público”. Tatiana, louca por trabalho — e a esse tempo também funcionária pública —, horrorizava-se com o ponto e com o horário padronizado. Os bailarinos passaram a assinar o ponto e a cronometrar milimetricamente o horário de trabalho. Ela se incomodava com a situação, ficava por vezes furibunda. Conta que o horário passou a ficar tão rígido que às vezes ficavam sobre uma perna, o tempo estourava e não podiam passar para a outra. Uma frase musical se iniciava e era cortada no meio, porque o tempo se esgotara ou ainda, muitas vezes, o coreógrafo estava inspirado, mas tinha de engolir a sua inspiração porque não podia passar cinco ou dez minutos do horário. Isso quando o pianista não fechava abruptamente o piano.



Leskova é uma mulher de muitas palavras e muitas ações. Com ela, guerra é guerra. Certo dia, no máximo da irritação, passou a chave na porta da sala de aulas e de ensaios e continuou trabalhando com todo o elenco trancado na sala. Foi um Deus nos acuda, protestos, gritos, ameaças. Mas nada aconteceu de mais grave e, por uns tempos, os bailarinos ficaram mais flexíveis.

No ano de 1954, Tatiana aproveitou bem a prata da casa. Nina Verchinina, Dennis Gray e Maryla Gremo criaram novas coreografias para o conjunto. O balé se apresentou pela primeira vez, espremido entre uma temporada do Grand Ballet du Marquis de Cuevas, que já trazia no elenco a brasileira Beatriz Consuelo, e outra de José Limon Dance Company. Mesmo assim conseguiu mostrar novidades: Maryla Gremo criou para o conjunto *Rondó Caprichoso* e *Bachianas nº 1* (Villa-Lobos); Verchinina coreografou *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, e *Narciso*, de Ravel, Dennis reapresentou o seu *Galope Moderno*, com música de George Ribalowsky, entre outras peças. Tatiana levou para o palco seus balés *Pedro e o Lobo*, *O Espantalho* e *Prometeu* e criou, para a temporada, *Os Sete Pecados Capitais*, com música de Ravel. O repertório clássico teve como novidades o *pas-de-trois* de *Paquita*, interpretado por Tatiana, Berta e David Dupré, e *O Sonho de Raimonda*, parte do 2º ato do balé de Glazunov, orquestrado por Francisco Mignone, com Tatiana e Arthur Ferreira, e mais as peças que já estavam incrustadas no repertório do teatro. Aconteceram também espetáculos intermitentes com peças acadêmicas, já encenadas em anos anteriores.

O ano se encerrou com o lendário Ballet do iv Centenário, uma megaprodução paulista dirigida artisticamente pelo coreógrafo húngaro, naturalizado italiano, Aurel von Milloss. O conjunto de oitenta figuras criado para homenagear os 400 anos da cidade de São Paulo foi financiado por um grupo de industriais paulistas (entre eles, o clã Matarazzo) e ficou dois anos ensaiando seu grande

repertório. Ady Addor, do Teatro Municipal, ficou esse ano a serviço da companhia paulista, como figura de ponta. Após o investimento milionário, o Ballet do iv Centenário só apresentou o seu repertório completo nos dez espetáculos que deu, encerrando a programação de 1954 do Teatro Municipal, pois, em São Paulo, no Teatro Avenida, apresentou um repertório reduzido. Em 1955, brigas entre os patrocinadores e a municipalidade enterraram a companhia para sempre.

Tatiana apreciou muito o conjunto e, naturalmente, lamentou a sua morte. Mas aprendeu duas coisas importantes. Primeiro, que era viável, até necessário, apresentar espetáculos de uma qualidade cada vez melhor ao público carioca. Segundo, estremeceu ante a linha tênue que, no Brasil, sustenta qualquer iniciativa artística. Num dia a glória, no outro a morte. Mais profundamente, sentiu o impacto das oscilações políticas na nossa cultura, em especial na dança.

Ao ver o Ballet do iv Centenário esfarelar-se, Tatiana Leskova presumivelmente agradeceu, pela primeira e talvez última vez, estar trabalhando com bailarinos estatais que, mesmo ganhando um salário irrisório, cerca da metade do que recebiam os músicos da orquestra, tinham um emprego garantido e continuidade de trabalho. Graças à sua tenacidade, a companhia crescia e se impunha. Seria difícil abatê-la agora. Mas queria temporadas ainda mais profissionais e — sonhava — internacionais.

E, em 1955, enquanto o castelo da dança paulista ruía, Tatiana Leskova conseguiu organizar um dos anos mais ricos da história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Já no mês de maio a companhia se apresentava, em temporada oficial, com convidados ilustres. Violeta Elvin e John Field enriqueceram a temporada, dançando com o corpo de baile da casa. Novas coreografias compunham o programa. Entre elas, *Foyer de la*

*Danse*, de Tatiana Leskova, música de Prokofiev; *Redenção*, de Nina Verchinina, música de Max Steiner e cenários de Santa Rosa; e *Matizes*, também de Verchinina, com música de Bach. Foram ainda apresentadas, nessa temporada, peças do repertório clássico que Tatiana organizara nesses cinco anos, como *O Lago dos Cisnes* – 2º ato, *Les Sylphides*, *Giselle* e outros tantos balés.

Em setembro, sob o comando de Leskova, a companhia retornou com novos convidados. Desta vez, Nora Kovach, Istvan Rabowsky, Tatiana Grantzeva e Jack Beaber. Foram apresentadas doze récitas com diferentes programas. Tatiana remontou *Shéhérazade*, que foi dançado por toda a companhia, tendo à frente Rabovsky e Nora Kovach, e *Salomé*, também estrelado pelo casal de bailarinos húngaros dissidentes. Dennys Gray compôs *Eterno Triângulo*, música de George Ribalowsky, figurinos de Santa Rosa e cenários de Fernando Pamplona. Foram ainda apresentadas as obras *Grand Pas-de-Quatre 1845*; *O Lago dos Cisnes* – 2º ato (com T. Grantzeva, J. Beaber e a companhia); *Galope Moderno*, *Composição Abstrata* e mais um vasto *divertissement*.

Entretanto, o mais importante ainda estava por vir. Nesse mesmo ano, de 10 a 27 de novembro, o público carioca foi brindado com uma temporada que ficaria para a história da dança brasileira. Léonide Massine — o grande coreógrafo que tem sua vida interligada com a de Tatiana Leskova desde 1938, quando a convidou a integrar o Ballet Russo de Monte Carlo e ela declinou do convite por pressões familiares — veio ao Brasil e preparou três grandes obras para a ocasião, sendo que uma inédita. *O Tricórnio*, música de Manuel de Falla, argumento de Martinez Sierra sobre um conto de Alarcon, cenários e figurinos de Pablo Picasso; *Gaîté Parisienne*, música de Offenbach, e *Hino à Beleza*, libreto extraído do poema homônimo de Charles Baudelaire e música de Francisco Mignone. Esta última peça, que foi interpretada pelos bailarinos

Helga Loreida (no papel da Beleza), Lupe Serrano, Ricardo Abellan, Michael Land, Yara von Lindenau e Arthur Ferreira, teve a sua estreia mundial no Rio de Janeiro.

Como se não bastassem só as obras, Tatiana caprichou no “pacote”, apostando agora muito alto para fixar definitivamente o balé do Teatro Municipal como uma companhia profissional de grande qualidade. Convidou os bailarinos Lupe Serrano, Maria Tallchief, André Eglevsky e Michael Land (todos grandes nomes do balé norte-americano) para estelarem a temporada.

Lupe Serrano interpretou *O Tricórnio*, acompanhada de Léonide Massine. Dançou ainda outras peças do programa, como *Cisne Negro* e *D. Quixote*, com o *partner* Michael Land, e Mefisto Valsa, coreografia de Maryla Gremo, com Aldo Lotufo e Arthur Ferreira. Maria Tallchief e André Eglevsky dançaram o 2º ato de *O Lago dos Cisnes* e o *pas-de-deux* de *Sylvia* (Delibe/Balanchine). A bailarina também estava escalada pelo coreógrafo para ser a intérprete principal de *Gaîté Parisienne*, mas, alegando “oficialmente” uma lesão no pé — extra-oficialmente a lesão era “dor-de-cotovelo” e desentendimentos com o coreógrafo —, voltou para Nova Iorque, acompanhada de André Eglevsky, antes de estrear o balé.

A atitude da bailarina fez “sobrar” para Tatiana, que, em dois dias, aprendeu o balé, no terceiro foi para o ensaio geral e a seguir dançou, com muito sucesso, acompanhada por Johnny Franklin, Dennis Gray, Arthur Ferreira e toda a companhia. Tatiana ainda preparou para essa temporada mais uma coreografia sua, *Os Sete Pecados Capitais*.

Nesse ano, Tatiana esforçou-se bastante e apostou em vários astros e estrelas convidados, em parte porque, conforme já foi dito, essa era a sua posição, mas também porque necessitava preencher algumas lacunas na linha de frente da companhia. Berta Rosanova e David Dupré estavam fora da temporada, dançando no exterior.

Beatriz Consuelo já era uma estrela no Ballet du Marquis de Cuevas. Ivonne Meyer já havia deixado o Brasil, ingressando na mesma companhia. Por sorte, Ady Addor retornava ao elenco, depois de um ano afastada, atuando no Ballet do iv Centenário. O Teatro Municipal herdou ainda, da companhia paulista, três boas bailarinas, que, de imediato, entraram na programação: Máríka Gidali, Yara von Lindenau e Neide Rossi.

Massine não veio parar no Brasil por um passe de mágica. Tatiana, grande admiradora do seu talento coreográfico e que conhecia muito bem a sua obra, conseguiu convencer o diretor artístico da casa, Murilo Miranda, da necessidade de trazer um grande coreógrafo, de nome internacional, para montar uma temporada. Murilo Miranda embarcou na ideia e trouxe Massine.

Para o Teatro Municipal foi um desafio, encarado de forma corajosa, e para Tatiana, uma grande vitória. Massine era um coreógrafo muito caro e seus balés bastante complexos. Para sorte de todos, o coreógrafo, que já havia trabalhado por duas vezes no Teatro Colón de Buenos Aires e que gostava da América do Sul, aceitou a oferta que o Municipal lhe fez, abaixo do seu preço habitual.

Léonide Massine chegou ao Brasil muito interessado em danças folclóricas. Queria montar um balé brasileiro e todos os dias, pela manhã, antes dos ensaios no Municipal, subia os morros cariocas para ver, aprender e se inspirar no samba. No Rio, o coreógrafo foi ciceroneado por Yolanda Penteado, que estimulava o seu gosto pelo *naïf* e pelo popular e lhe pedia, com certa insistência, que criasse um balé brasileiro.

Até certo ponto, Massine atendeu aos apelos da dama e criou *Hino à Beleza*, com a música de Francisco Mignone. Criou também alguns estrangimentos. Encantado com um pintor autodidata que conheceu nas suas andanças pelos morros, queria entregar-lhe a

execução do cenário do balé. Foi dissuadido da ideia — não sem oferecer resistência — por Tatiana Leskova e Murilo Miranda. Conseguiu, porém, levar para o palco outro desejo — afinal, ele assinava a coreografia e os diretores da casa acharam por bem ceder: *Hino à Beleza* tinha no elenco seis bailarinos profissionais. Os demais integrantes eram pessoas do morro, da comunidade que frequentava, à guisa de inspiração, sem a menor experiência em dança cênica.

A reunião de material e ideias tão díspares não deu muito bom resultado. O balé inspirado no poema de Baudelaire só foi encenado nessa temporada.

Em contrapartida, Léonide Massine remontou obras excepcionais para o repertório do Teatro Municipal: *O Tricórnio*, uma peça de rara qualidade, com argumento de Martinez Sierra sobre um conto de Alarcon, música de Manuel de Falla, cenários e figurinos de Pablo Picasso (sobre os quais o coreógrafo mantinha os direitos e que reproduziu para o Teatro Municipal), e *Gaîté Parisienne*, baseado na opereta de Offenbach *La Vie Parisienne*. Esse balé, que virou filme, produzido pela Warner Brothers, em 1941, com roteiro e cenário de Etienne de Beaumont, foi muito bem apresentado pelo Ballet do Teatro Municipal e fez muito sucesso graças à sua dinâmica e ousadia e à qualidade dos intérpretes.

Tatiana Leskova hoje se diverte, mas na época deve ter chorado e se descabelado, contando que essa temporada foi permeada de problemas. Greve de funcionários públicos, falta de dinheiro, bailarinos que sumiam da noite para o dia (como foi o caso de Maria Tallchief), problemas políticos, problemas de bastidores etc.

Como se tudo isso não bastasse, o gênio do coreógrafo de *Sapatinhos Vermelhos* e *Contos de Hoffman* não era nada fácil. Tatiana conta que ele, no fundo, sabia direitinho onde queria chegar, mas era uma pessoa muito fria, de pouca conversa, mostrava os

passos de forma muito estranha e... coitado do bailarino que não o acompanhasse. Por outro lado, Massine não tinha anotações dos seus balés. Era desorganizado com papéis. Trabalhava com filmes, feitos por ele mesmo, de 16 mm. E, segundo Tatiana, "de péssima qualidade e sem som". Esses filmes eram projetados numa telinha de 50 cm × 25 cm e os bailarinos tinham de assistir e se guiar por vultos. Diz ela que, com frequência, Massine falava frases do gênero "Você tem de seguir o rapaz de lenço branco na cabeça", ou ainda: "Está vendo a bailarina com o laço? É o seu personagem". Isso levava os bailarinos ao desespero, porque nem lenço nem laço eram visíveis nos tais filmes. E, na hora do corpo a corpo, na sala de ensaios, o coreógrafo, em vez de pegar um bailarino pelo braço e colocá-lo no seu lugar, beliscava o artista, conduzindo-o para lá e para cá.

No frígir dos ovos e problemas à parte, a temporada foi um absoluto êxito. Tanto que Murilo Miranda renovou o contrato do coreógrafo para outra temporada em 1956.

Mas, ainda em 1955, após o êxito da temporada, num jantar oferecido ao coreógrafo pelo casal Laport — José Carlos e Nelly —, Tatiana sugeriu que em 1956, além dos balés programados, ele remontasse também para o corpo de baile *Les Présages*, um dos seus mais famosos balés sinfônicos, com a *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky, cenários e figurinos de André Masson. Massine admitiu que não se lembrava mais da coreografia. Tatiana argumentou que sabia o balé, que o dançara muito no Original Ballet Russo, fazendo papéis principais, por vezes solos e também corpo de baile. Nelly, por sua vez, disse que se recordava de sequências do corpo de baile, visto que também dançara o balé no período em que ficou na companhia. Conversa vai, conversa vem, e Tatiana, sem muitos rodeios, fez a pergunta definitiva: "Posso remontar o balé?". Para sua surpresa, Massine respondeu: "Tudo bem, pode trabalhar e,

quando eu voltar no próximo ano, se eu reconhecer o balé ele vai para o palco; caso contrário, nada feito.”

Tatiana topou, de imediato, o desafio e logo que Massine partiu ela começou a trabalhar. Pensava consigo mesma: “Estou há dez anos no Brasil, há dez anos não danço o balé, mas para quem tem boa memória e para o tanto que dancei essa obra, vou conseguir”.

Mas nem uma supermemória é capaz de guardar todos os detalhes de um balé sinfônico, em quatro movimentos, com grande elenco. Procurando evitar alguns (ou muitos) tropeços, Tatiana logo se lembrou de que conhecera um médico oftalmologista na Austrália que tinha como *hobby* fazer filmes de dança, em cor, de 16 mm. Escreveu para a filha do médico — ele já havia morrido — pedindo os filmes. Ela os enviou prontamente. Eram filmes fragmentados, em partes de menos de dois minutos e sem som, mas Tatiana conseguiu montar o quebra-cabeças. Esses pedacinhos de filmes, que ainda existem, estão hoje na biblioteca do Lincoln Center, mas Tatiana tirou cópias, que guarda como um tesouro.

A princípio, Tatiana pediu a Nina Verchinina para mostrar o papel que ela havia criado (*Action*), no primeiro movimento. Depois, auxiliada por Nelly Laport e Lorna Kay (que também permanecera, por um período, no Original Ballet Russo), começou a remontar o balé. Tatiana sabia todos os solos e a parte do corpo de baile do primeiro e do segundo movimento. No terceiro encontrou dificuldades. Sabia o conjunto das seis bailarinas que formavam a linha da frente, as pequenas, na qual dançara. Faltava a parte das altas, que ficavam no fundo do palco. Ninguém conseguiu se recordar e Tatiana deixou em branco. Teve ainda alguma dificuldade no quarto movimento, na parte dos rapazes; deixou igualmente esse pequeno buraco e completou a obra.

Quando Massine chegou, Tatiana apresentou o balé a ele. Estava ansiosa, pois, conforme já foi dito, o gênio do coreógrafo não



era fácil. Mas também estava orgulhosa. Afinal, conseguira recuperar cerca de 95% da obra. A reação de Léonide Massine não podia ter sido melhor. Olhou para Tatiana, no fundo dos olhos, e disse: "Tânia, esse balé é meu, mas confesso que não lembrava um passo dele". Satisfeito com o trabalho, tratou logo de recoreografar os "buracos" para *Les Présages* estreiar, ainda dentro da temporada de 1956.

As coisas estavam correndo bem, talvez até bem demais, o que sempre gera uma certa desconfiança, especialmente nesses "ciganos de sangue russo" como Massine e Leskova. E a bomba não demorou muito para estourar. O marido de Nina Verchinina, Jean de Bussac, querendo defender os interesses da mulher do Coronel de Basil (que havia morrido), tentou interditar o trabalho e cobrar os direitos autorais de Massine, devido àquela velha rixa entre ambos que dividira os seguidores de Sergei Diaghilev em duas companhias, o Ballet Russo de Monte Carlo, comandado por Massine, e o Original Ballet Russo, dirigido por de Basil. É oportuno lembrar também que os direitos dessa obra, na divisão do repertório, ficaram com o Original Ballet Russo. Para evitar problemas legais ou constrangimentos, Massine utilizou o subterfúgio de modificar entradas e saídas, muito utilizado por coreógrafos, e também mudou o nome da obra. *Les Présages* estreou no Brasil com o nome de *Quinta Sinfonia*.

O Ballet ainda sofreu uma pequena crise interna, antes de ir para o palco. Essa temporada contava com dois bailarinos muito especiais, a estrela francesa Yvette Chauviré e o bailarino Milorad Miskovitch. A dupla fora convidada para estreiar a peça. Dançariam o segundo movimento, *La Passión*. O dueto desse movimento não é muito complicado, como diz Tatiana, mas ele exige força do bailarino, porque tem levantadas lentas e difíceis. Nos ensaios já era notório que o nobre convidado, o iugoslavo Miskovitch, não tinha a massa muscular suficiente para sustentar, sem grandes riscos, a

*étoile Chauviré* no ar. Massine, sem pensar duas vezes, destituiu o astro da sua posição e chamou o bailarino brasileiro Aldo Lotufo para substituí-lo no papel. Melhor para Lotufo, que, graças a esse balé, matou três coelhos de uma cajadada só: dançou com uma estrela internacional, fez grande sucesso e, por determinação do coreógrafo, foi elevado ao posto de primeiro bailarino.

Nos demais primeiros papéis estavam Tatiana Leskova (*Frivolité*), papel que interpretou no Original Ballet Russo —, Helga Loreida (*Action*) e David Dupré (*Destino*). Por sua atuação nesse balé, Tatiana recebeu o prêmio de melhor bailarina do ano, conferido pela Associação dos Críticos de Arte do Rio de Janeiro.

Nessa temporada, que aconteceu de 17 de outubro a 4 de novembro de 1956, ainda foram encenados mais três importantes balés de Massine: *La Boutique Fantasque*, *Capricho Espanhol* e *Le Beau Danube*.

*La Boutique Fantasque*, com cenários de A. Derain, música de Rossini-Respighi, foi estrelado por Tatiana Leskova; *Capricho Espanhol*, roteiro de L. Massine em colaboração com Argentinita, música de Rimsky-Korsakov e cenários de Andreù, contou com Berta Rosanova e o próprio Massine nos papéis principais e ainda com Ady Addor, interpretando a camponesa (personagem originalmente criado para Alexandra Danilova), revezando-se com Leskova. Em *Le Beau Danube*, música de J.J. Strauss, em arranjo de R. Désormière, cenários de Constantin Guy e figurinos de E. de Beaumont, coube a Berta Rosanova o principal papel, acompanhada por Johnny Franklin, Aldo Lotufo e David Dupré. Independentemente de Tatiana Leskova ter dançado esse papel inúmeras vezes com o Original Ballet Russo, a escolha do coreógrafo, na remontagem brasileira, recaiu sobre Berta Rosanova. Leskova ficou no segundo elenco. Mas, em outras produções em anos seguintes, Tatiana estrelaria numerosas vezes *Le Beau Danube*, um dos balés que mais interpretou na sua carreira.

Junto a essas obras do grande coreógrafo Léonide Massine, ainda foram apresentados outros balés do repertório da casa, como: *O Lago dos Cisnes* — 2º ato, com Yvette Chauviré e Milorad Miskovitch; *Composição Abstrata*, com Márcia Haydée, Aldo Lotufo e Máríka Gidali (estreando no papel); *Coppélia*, com Tamara Cappeler, Dennis Gray e David Dupré, entre outros. Dennis criou mais um balé, *Cisne de Tounella*, com música de Sibelius, com Ady Addor no papel-título.

Tatiana, com a irreverência infantil que soube conservar (e que por vezes usa até em excesso), coloca mais um ingrediente para temperar essa *saison* Massine. Conta que o coreógrafo, nessa sua segunda temporada brasileira, trouxe a sua mulher, Tatiana Massine, que, segundo nossa biografada, era “muito chatinha”. Madame Massine logo recebeu o apelido de “Maçaneta” — e não é de causar espanto se a própria Leskova tiver estimulado esse batismo conferido à ensaiadora. Madame Maçaneta devia ensaiar *Le Beau Danube*, mas, pelo que foi narrado, parece que não foi muito feliz na empreitada. “Ela se colocava à frente do elenco e mostrava uma sequência, quando ia repetir mudava um pouquinho, depois se esquecia e mudava novamente. Cada vez que ela tentava repetir alguma coisa, saía sempre um pouco diferente.” Naturalmente o elenco não deve ter poupado Madame Maçaneta.

Só esses espetáculos dariam, a qualquer diretor, uma coroa de louros, mas engana-se quem pensar que o ano de 1956 não teve outras grandes performances. O fato é que a história foi contada um pouco de cabeça para baixo, para reforçar a importância da estada de Léonide Massine coreografando e remontando suas obras para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Na verdade, o ano já começou com o pé direito. A primeira temporada, apresentada no mês de abril, teve convidados nobres, Alicia Markova e Oleg Briansky, que dançaram à frente do corpo de

baile do Municipal várias peças, entre elas *Giselle*. Markova era, e sempre foi, considerada uma das maiores intérpretes desse balé em todos os tempos e Oleg Briansky era um excelente bailarino, que fazia uma dupla perfeita com a estrela. Tatiana Leskova interpretou Myrtha – Rainha das Wyllis nessa produção, que foi considerada “memorável”. Os dois convidados também dançaram, acompanhados do elenco da casa, *Bodas de Aurora* e *Les Sylphides*, sendo que todas as peças haviam sido remontadas por Tatiana.

A temporada ainda contou com Beatriz Consuelo, como artista convidada. Beatriz, que já era primeira bailarina do Grand Ballet du Marquis de Cuevas, retornava ao Rio, em grande estilo. Beatriz dançou os *grands pas-de-deux* de *O Quebra-Nozes*, com Aldo Lotufo, e *Pássaro Azul*, com Raul Severo. Em *Les Sylphides* a artista interpretou o famoso Prelúdio, que lhe valeu o ingresso na companhia internacional e que lhe fora ensinado por Tatiana — que disso muito se orgulha. Na récita em que Beatriz interpretou o Prelúdio, Tatiana Leskova fez o *pas-de-deux* da 7ª valsa, com Juan Giuliano, e a Mazurka. Nas demais récitas do balé, Alicia Markova interpretava o Prelúdio, o *pas-de-deux*, com Oleg Briansky, e Tatiana se encarregava da Mazurka, sua especialidade. Outras peças do repertório do Municipal também foram encenadas na temporada.

Em junho desse mesmo ano, o balé do Teatro Municipal voltava ao palco com novos espetáculos. Desta vez os convidados internacionais foram Tamara Toumanova e Wladimir Oukhtomsky, que dançaram com o elenco da casa.

Mais uma vez foi encenado *O Lago dos Cisnes* — 2º ato, com o corpo de baile do Municipal e os artistas convidados. *Composição Abstrata*, de Veltchek, também voltou ao palco, com outros bailarinos: Ady Addor, Aldo Lotufo e Dicléa Ferreira. O casal convidado apresentou ainda *D. Quixote, Romeu e Julieta* e *Suíte de Esmeralda*, entre outras novidades. E Tatiana Leskova estrelou *O*

*Tricórnio* — obra que Massine havia montado em 1955 —, acompanhada de Jacques Chaurand, Arthur Ferreira e todo o corpo de baile.

Ainda no início desse ano, durante a primeira temporada, Igor Schwezoff esteve no Brasil, como *maître de ballet* convidado. Entretanto, no meio de tantas cabeças coroadas, mestre Schwezoff acabou melindrado e partiu. A segunda temporada teve o apoio de Vaslav Veltchek, figura conhecida na dança brasileira e que até 1964 teve inúmeras idas e vindas.

Quando Tatiana rememora esse período histórico do balé do Teatro Municipal — verdadeiros “anos dourados” — ela é só excitação. Fala muito, conta detalhe por detalhe, quase querendo, ou exigindo, que esse tempo não se perca na memória da arte brasileira; que a história da dança seja preservada e que ela não tenha o mesmo destino dos cenários de Picasso, Andreù, A. Masson, E. de Beaumont, A. Derain, Constatin Guy, entre tantos outros, que, devido à negligência e à irresponsabilidade de diretores que resolveram reformar o teatro (entre 1978/80) polindo mármore e esticando tapetes, acabaram com o guarda-roupa da casa e mandaram telões e cenários para Inhaúma. “Esses cenários foram comidos por ratos, sucateados, viraram lixo, porque ninguém teve a cultura necessária para estimar o seu valor ou porque ninguém amava a arte de verdade”, lamenta Leskova.

Quando, em 1998, Tatiana Leskova foi chamada para remontar *Les Présages*, numa feliz iniciativa de Jean Yves Lormeau (então diretor da companhia), os cenários e figurinos de A. Masson não existiam mais, tinham virado pó ou comida de rato.

## Capítulo 22

### D a m e A l í c i a M a r k o v a

Apesar das temporadas de sucesso, Tatiana lembra que o Teatro Municipal não tinha fama de bom pagador. “Para falar a verdade, a reputação do teatro era de caloteiro. Massine, que era muito pão-duro, que contava centavos, acabou indo embora do Brasil sem receber tudo o que lhe era devido. Skibine, quando aqui esteve, só foi pago — e não sei se na totalidade — na véspera de embarcar, num sábado, e vários artistas, coreógrafos e *maîtres de ballet* saíram daqui sem receber o total dos seus cachês.” Tatiana não era a responsável pelos pagamentos, mas, naturalmente, as queixas dos artistas, quase todos indicados por ela, eram “buzinadas” nos seus ouvidos.

Quando Alicia Markova fechou o contrato com o Teatro Municipal, para a temporada de 1956, ficou combinado que receberia a metade do seu pagamento adiantado, o que não aconteceu. Então, na estreia, ficou acertado que ela dançaria o primeiro ato de *Giselle* e não dançaria o segundo ato (e nem sequer

vestiria a roupa) se não lhe entregassem parte do seu cachê no camarim, durante o intervalo do balé. Vale dizer que a artista inglesa, que iniciou sua carreira nos Ballets Russos de Sergei Diaghilev, foi uma das maiores bailarinas do século xx e a sua interpretação em *Giselle* é considerada uma das mais notáveis da época. Markova era de tal forma especialista nesse balé que, em 1960, escreveu um livro (publicação inglesa) intitulado *Giselle and I*.

De volta à temporada, Dame Alicia — com título concedido pela Coroa britânica — cumpriu o estabelecido. Dançou, divinamente, como de hábito, o primeiro ato do balé e, a seguir, trancou--se no camarim, enfiada num roupão, à espera do dinheiro. Só quem sabia desse acordo era Tatiana, Murilo Miranda (o diretor artístico da casa) e Barreto Pinto, que cuidava do lado administrativo. Toda a companhia estava envolvida na produção e Leskova também, visto que interpretaria Myrtha, personagem que só aparece no segundo ato da obra.

O intervalo foi angustiante, especialmente para Tatiana, que via um corre-corre pelo palco, por parte da administração da casa, sem saber se o espetáculo continuaria ou não. Respirou aliviada quando viu Alicia Markova surgir etérea, linda e pronta para continuar a obra. Naturalmente, no camarim, a bolsa estava mais gordinha, com o cachê.

Tatiana sabe e gosta de contar outras curiosidades sobre a grande estrela.

Como contracenavam juntas no balé, Tatiana diz que Markova, em vez de fazer um *plié*, dar impulso, saltar e ser levantada pelo bailarino, subia nas pontas — em quinta posição — e sussurrava para Oleg Briansky, seu *partner*: “*Lift me, please*”. E o *partner* a colocava nas alturas, sem que ela despendesse qualquer esforço. Tatiana diz que foi a primeira vez que viu um “bailarino guindaste”, mas esforça-se para explicar que Markova, sendo a estrela que era,

podia se dar ao luxo de fazer isso. “Ela era transparente, dançando o segundo ato de *Giselle*, um sopro irreal.”

A vida de diretora (ou regente) de uma companhia e de bailarina, ao mesmo tempo, não devia ser fácil. Murilo Miranda, encantado com a estrela que contratara, resolveu ciceroneá-la e ser também seu motorista. O carro de Murilo era um daqueles “calhambeques”, bastante gasto e de cor verde desbotado. Para agravar o problema, o diretor dirigia muito mal. Dame Alicia Markova morria de medo de andar de carro com o diretor e quem escutava as reclamações era, invariavelmente, Leskova.

Alicia Markova ainda protagonizou outro acidente de percurso durante essa temporada. Num dos programas ela dançava *Les Sylphides*, a seguir havia um intervalo e depois ela voltava ao palco para interpretar *A Morte do Cisne*, talvez a mais famosa coreografia solo do século xx, criada por Michel Fokine para Anna Pavlova, em 1907, com música de Saint Saëns. O número é muito especial e reservado ao repertório de poucas e grandes artistas.

O público carioca estava esperando com ansiedade a performance de Markova no famoso solo, especialmente por saber que ela era uma das grandes intérpretes da obra. Mas, num hábito bem comum aqui no Brasil, no intervalo esse mesmo público saiu da sala para fazer uma social, no *foyer* do teatro. Tocou o primeiro sinal, o segundo e só após o terceiro, como invariavelmente acontece, as pessoas correram para ocupar os seus assentos. E também, como sempre acontece, ao se sentarem, o espetáculo já tinha começado, o que gerou, como de costume, um desagradável tumulto. Nessa ocasião em especial, quando o público conseguiu afinal se acomodar para apreciar a divina Markova, o solo já havia acabado, porque *A Morte do Cisne* tem pouco mais de dois minutos de duração!



Inconformado com o resultado de sua própria indisciplina, o público começou a gritar e pedir “bis, bis, bis”, praticamente exigindo a volta da artista ao palco. Enquanto isso, na coxia, Tatiana presenciava uma cena rara e por sorte mais engraçada do que preocupante. Dame Alicia, sempre muito “*lady like*”, muito fina, esqueceu-se da nobreza e, furiosa, armou um “barraco” completo. Muito zangada, perdeu totalmente a linha e, no mais nobre inglês, xingava e gritava, num palavreado que jamais alguém pensaria que uma súdita de Sua Majestade pudesse utilizar. Por fim, a irmã Dóris, que estava ao seu lado e funcionava como sua *manager*, conseguiu convencer a estrela a voltar ao palco e dançar novamente o solo. O mais interessante, segundo Tatiana, é que Alicia Markova, em poucos minutos, saiu do acesso de fúria e encarnou o cisne, deslizando pelo palco como se nada tivesse acontecido, presenteando o público com uma performance magistral.

## Capítulo 23

### E assim se passaram os anos

Os balés montados por Massine e mais o repertório que o Teatro Municipal conseguiu organizar nesses seis primeiros, e definitivos, anos de comando de Tatiana Leskova, contando com coreografias da própria Leskova, de Verchinina, Dennis Gray, David Dupré, Veltchek, Schwezoff e muito especialmente com as remontagens de grandes balés de Fokine e Petipa, feitas por Tatiana, deram à companhia do Municipal um lastro de respeito. Agora, por um período, talvez ela pudesse respirar e usufruir o que havia construído. Já não era mais preciso tirar coelhos da cartola e muito menos se metamorfosear, como fazia, em "*bonne à tout faire*".

Chegara o momento de Tatiana aproveitar os seus melhores anos como bailarina, aqui no Brasil, o que de certa forma ela fez. Dançou bastante. Mas, muito agitada e produtiva, continuou promovendo temporadas ricas em qualidade. As verbas ainda eram a pobreza de sempre, mas as aparências eram de fausto.

Foram tempos muito bons para o Teatro Municipal. As temporadas de ópera eram muito prestigiadas. Havia uma temporada italiana, uma francesa e uma alemã e muitas dessas óperas tinham dança, o que estimulava o corpo de baile. E o balé já tinha o seu espaço definido, com um público que prestigiava as temporadas e críticas atentas e elogiosas.

Os embates, os bate-bocas, as dicotomias seguiam existindo. Talvez até tenham se intensificado, porque, com a ascensão do elenco, se elevava também a dose de disputas por um lugar ao sol, dentro da companhia.

Entretanto, a cosmopolita Tatiana mantinha a sua visão perfeccionista, pluripotente. Relaxar, descansar ou mesmo saborear os sucessos nunca fizeram parte da sua vida apressada. Naturalmente queria mais e, em sua ansiedade, temia que o templo, construído a duras penas, desmoronasse com um golpe de vento. Essa aceleração faz parte da sua personalidade e, sempre que questionada, ela repete a mesma frase: "O Royal Ballet e o New York City Ballet foram criados bem depois do Ballet do Teatro Municipal e nós ainda não alcançamos o patamar artístico-cultural deles".

Certamente esse exagero de pressa deve ter gerado momentos de tormento para seus superiores e seus comandados. Quando, porém, Tatiana Leskova acha, ou decide, que uma coisa tem de ser "assim", ela vai ser "assim". É possível que essa faceta da sua personalidade tenha sido a razão que a levou a conseguir tantos sucessos em tão pouco tempo, mas pode ter sido igualmente o motivo que a obrigou a arcar, dolorosamente, com a contrapartida espinhosa e cheia de cobranças.

Os anos foram passando. Tatiana reeditou várias vezes as obras de Massine e, muito especialmente, *Le Beau Danube* — o balé que

não estreou — acabou virando um dos seus carros-chefe, como intérprete.

Os artistas convidados não foram esquecidos, mas é verdade que, em 1957, apenas Nora Kovach e Istvan Rabovsky vieram se apresentar com o corpo de baile. O casal de bailarinos já era uma espécie de “figurinhas carimbadas” no país. A dupla tinha uma técnica virtuose, de grande impacto, que agradava muito ao público. E, como a receita de bilheteria que os dois bailarinos proporcionavam não era nada desprezível, retornaram ainda em 1959 e 1962.

Em 1958, a temporada oficial de dança contou com Alicia Alonso e Igor Youskevich como convidados especiais, que dançaram *Coppélia*, *O Lago dos Cisnes* e *Giselle* com a companhia, e Tatiana remontou ainda *Capricho Espanhol* e *Le Beau Danube*.

Nessa ocasião, novos bailarinos começavam a se projetar no Teatro Municipal, ocupando as lacunas deixadas pelos nossos artistas que migraram para companhias internacionais. Eleonora Oliosi, Josemary Brantes, Décio Otero e Alice Colino são nomes importantes dessa segunda geração da gestão de Tatiana Leskova no Municipal.

Já em 1959, as coisas não correram muito bem para Tatiana. Primeiro, uma lesão no tornozelo — consequência daquele pé fraturado lá na Austrália, na sua primeira viagem com o Original Ballet Russo — a obrigou a submeter-se a uma operação. Aproveitou as férias para fazer a cirurgia, não queria ficar muito tempo afastada. As férias eram longas, de seis a oito semanas, porque o teatro precisava de tempo para se reestruturar depois dos famosos (e criminosos) bailes de carnaval que promovia e que quase botaram a casa de espetáculos a pique. Mas recuperação de pé de bailarina não é exatamente uma coisa tão rápida quanto o imediatismo que Tatiana queria. Ainda não estava 100% quando as longas férias

acabaram. Agravando a situação, Tatiana e Luiz Reis tiveram, na ocasião, a primeira grande crise no relacionamento.

Ainda em recuperação, sem poder dançar em plena forma, e brigada com Luiz, Tatiana resolveu aproveitar a bolsa Specialist Grant, que lhe fora oferecida pelo adido cultural da Embaixada norte-americana, e partiu para Nova Iorque. Lá Tatiana podia escolher o que quisesse fazer, visto que a Specialist Grant contemplava apenas profissionais de renome. Ela então optou por experimentar outra roupagem da dança. Foi estudar dança moderna com Martha Graham.

Tatiana trabalhava intensivamente, por três horas diárias, com a musa do modernismo americano. Ainda encontrava tempo para frequentar as aulas do Ballet Society (posteriormente, The New York City Ballet), companhia dirigida pelo velho amigo George Balanchine, e as do American Ballet Theatre, dirigido pela também velha conhecida Lucia Chase. As aulas para os bailarinos dessas companhias eram ministradas por grandes mestres como Valentina Pereyaslavec, Anatole Oboukhov e Pierre Vladimiroff. Nas horas vagas, assistia a tudo o que podia, sempre pensando em aprender mais para transmitir esses conhecimentos ao balé do Municipal e aos seus alunos.

A propósito, esse hábito de viajar, de transitar por todos os espaços culturais do mundo, Tatiana mantém até hoje. Seus críticos chegaram a acusá-la de discriminação com o produto de arte brasileiro. Diziam inclusive que “para Tatiana Leskova nada do que o Brasil produzisse seria suficientemente bom”. A verdade não é bem essa. Tatiana, com a sua forma um pouco desastrada de se expressar, sempre bradou contra o perigo do “imobilismo” que, muitas vezes, assola nossa cultura; sempre levantou, quixotesicamente, lanças para que as subvenções chegassem até à dança. Com frequência irritava-se com os limites do funcionalismo

público e sugeria fundações para gerenciar essa arte, a exemplo dos Estados Unidos, que não gastam um tostão de verba pública com as suas companhias. Mas a sua grande paixão de viajar para os grandes centros, de ver tudo o que se pode ver é, e sempre foi, essencialmente movida pelo medo de perder o rumo da história, de não estar suficientemente atualizada — bem como pelo desejo de poder trazer para o Brasil mais consistência e profissionalismo. Jamais ela tentou fazer da dança brasileira uma imitação servil do que encontrava nas grandes metrópoles. “A gente aprende a vida toda”, sublinha Tatiana.

Após a maratona de aulas nos Estados Unidos é certo que o pé de Tatiana estava totalmente recuperado. O relacionamento afetivo, talvez nem tanto. O fato é que ela interrompeu a bolsa e retornou, após três meses, ao Brasil. De toda forma, 1959 não foi um ano produtivo de Leskova no Teatro Municipal, mas o mesmo não se pode dizer em relação à sua vida e à sua carreira.

Ao voltar dos Estados Unidos, no mês de agosto, reassumiu o seu cargo, mas em dezembro já estava viajando novamente. Época de férias, resolveu ir passar as festas de final de ano em Paris. Lá, ao descer de um táxi, perto do Théâtre des Champs Elysées, deu de cara com Léonide Massine. Este, antes mesmo de lhe dar bom--dia, perguntou: “Você se lembra de *Choreartium*?”. O coreógrafo referia-se a outro balé sinfônico de sua autoria. Tatiana, meio tonta ante o inesperado encontro e a abordagem tão direta, só teve tempo de balbuciar: “Sim, lembro-me, sim”. Massine não deu mais chances de Tatiana falar e, em tom imperativo, como de hábito, disse: “Então vá lá em casa, hoje à noite, que eu vou chamar o pianista e você vai me mostrar do que se lembra”.

Tatiana não sabia exatamente o que o coreógrafo queria, mas à noite, no horário combinado, estava na porta da casa de Léonide Massine, em Neuilly. Ao sair, já estava contratada para remontar a

peça para a próxima temporada do Ballet Europeu de Nervi (Itália), companhia que Massine acabara de criar. Saiu de lá feliz com a chance que aparecera, de repente, em sua vida, mas preocupada porque só tinha o período das férias (de seis a oito semanas), tempo insuficiente para executar o trabalho.

O próprio Massine contornou o problema, contatando a direção do Teatro Municipal (que nesse ano já era administrado artisticamente por Antônio de Pádua) e conseguindo mais três meses de licença para a bailarina. Posteriormente, Tatiana pegou mais três meses de licença-prêmio, a que tinha direito, e no total ficou oito meses trabalhando com Massine, uma história que será contada um pouco mais adiante.

Retornou ao Brasil e ao Municipal no final de agosto de 1960, a tempo de encontrar o coreógrafo dinamarquês, radicado em Paris, Harald Lander, contratado para dirigir e coreografar a temporada oficial da casa.

Lander montou no Brasil os balés *Les Indes Galantes* (ato das flores), de Rameau, com arranjos de Paul Dukas e Henri Busser, e *Études*, com arranjo musical de K. Raiisager, sobre os Estudos de Czerny. Também criou para essa temporada o balé *Yara*, com música de Villa-Lobos.

Tatiana foi escolhida por Lander para interpretar o primeiro papel em *Études*, mas antes o coreógrafo a fez passar por um susto. Lander submeteu a bailarina a um teste particular, independentemente do currículo que ela carregava no corpo, desde os tempos de Ballets Russos, ou da sua idade, para averiguar se ela estava apta a estrelar a peça. O balé é um desafio do início ao fim e exige muito fôlego e técnica dos intérpretes principais. Tatiana venceu o desafio com bravura, dançando com Aldo Lotufo e toda a companhia. Sua atuação no balé passou a ser considerada uma das suas melhores interpretações em solo brasileiro. Como recompensa,

ao partir, Harald Lander deixou por escrito uma recomendação para a direção geral do teatro de que esse balé só poderia ser dançado por Tatiana Leskova, o que foi cumprido. Nunca outra bailarina brasileira fez o papel principal em *Études*.

Nesse período em que o Municipal esteve sob a direção de Antônio de Pádua, Tatiana já não gozava mais de poderes absolutos frente à companhia, até mesmo devido aos seus afastamentos. Mas o corpo de baile da casa já era uma realidade, Tatiana mantinha o controle da situação e aproveitava os seus anos de maturidade (estava com 37 para 38 anos) para dançar novos papéis, com maior experiência.

Em dezembro desse mesmo ano, montou, junto com Eugênia Feodorova, o poema sinfônico *O Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos, *mise-en-scène* e cenários de Gianni Ratto, figurinos de B. Pais Leme, com a orquestra do Teatro Municipal sob a regência do maestro Alceu Bocchino.

Em 1961, Tatiana participou de três importantes temporadas e dançou muito, especialmente balés-chaves como *Le Beau Danube*, *Gaîté Parisienne*, *Romeu e Julieta*, versão de Serge Lifar, com música de Tchaikovsky, tendo como *partner* Aldo Lotufo, e novamente *Études*. Mais uma vez Tamara Tomanova e Wladimir Oukhtomsky vieram ao Brasil se apresentar com o balé do Municipal. Maryla Gremo criou nova obra, *Aprendiz de Feiticeiro*, com música de Paul Dukas, e Eugênia Feodorova reapresentou a versão completa de *O Lago dos Cisnes*, que havia estreado em 1959, com Berta Rosanova e Aldo Lotufo nos papéis principais.

Após duas temporadas de sucesso, Tatiana ainda teve fôlego para dirigir os espetáculos do I Concurso Internacional de Dança do Rio de Janeiro, que aconteceu de 22 de agosto a 2 de setembro desse ano. O concurso trouxe bailarinos de várias partes do mundo, que se apresentaram em oito espetáculos (entre baterias



eliminatórias e provas finais). O corpo de jurados, também com representantes de vários países, foi presidido por Nina Verchinina e a bailarina vencedora foi a tcheca Martha Drottnerova. Coube à bailarina brasileira Eleonora Oliosi um honroso segundo lugar na competição. Na noite de abertura do evento, após a sessão solene presidida pelo embaixador Paschoal Carlos Magno e pelo governador do recém-criado Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, Tatiana Leskova dançou para um Municipal repleto de autoridades e de um público muito especial o balé *Études*, acompanhada por Aldo Lotufo, Arthur Ferreira e toda a companhia.

Finalizando o ano, mais quatro apresentações de *O Descobrimento do Brasil* e outra temporada que trazia como novidade as coreografias *Scènes de Ballet*, de David Dupré, *Maracatu*, de Johnny Franklin, e *Sinfonia Amazônica*, de Helba Nogueira. Essas coreografias foram as vencedoras de um ateliê coreográfico, estimulado por Tatiana no Teatro Municipal.

O ano seguinte (1962) foi de grande importância para a carreira de Tatiana Leskova, tanto à frente do Municipal, quanto como bailarina e professora.

Com muito empenho, Leskova conseguiu trazer o prestigiado coreógrafo norte-americano William Dollar, que havia trabalhado com Balanchine e fora *maître de ballet* da companhia do Marquis de Cuevas. Dollar assumiu a direção coreográfica das duas temporadas oficiais do ano, tendo a seu lado Tatiana Leskova. Na ocasião, o coreógrafo remontou dois balés para a companhia carioca: *O Combate*, com música de R. de Banfield e cenários e figurinos de Bella Paes Leme, e *Constância*, com o *Concerto para Piano e Orquestra nº 2 em Fá Maior*, de Chopin.

*O Combate*, obra baseada na história de Torquato Tasso, *Jerusalém Libertada*, contou com as interpretações de Aldo Lotufo como Tancredo (o cavaleiro cristão) e Tatiana Leskova como

Clorinda, a bela e guerreira sarracena. Compunham o *cast* os bailarinos Ceme Jambay, Décio Otero e Emílio Martins. O balé em um ato foi muito bem apresentado e as interpretações de Tatiana e Aldo altamente elogiadas. A obra foi um verdadeiro presente para a maturidade artística da bailarina. Sua interpretação foi, e continua sendo, considerada uma das mais fortes e convincentes entre todas as bailarinas que interpretaram essa peça. *Constância*, com o belo concerto de Chopin, que dedicou o segundo movimento à cantora Constantia Gladkovska, foi também um trabalho muito apreciado, que teve nos papéis principais Ruth Lima e Aldo Lotufo e no segundo elenco Vera Brenner (um novo talento que despontava) e Ceme Jambay.

Ainda nesse ano se apresentaram Les Étoiles de L'Ópera de Paris — grupo composto pelos bailarinos Claude Bessy, Claire Motte, Jacqueline Rayet, Peter Van Dyck, Attilio Labis, Lucien Duthoit, Mireille Nègre e Daniel Frank — junto com o elenco do balé do Municipal. Assinaram a direção do espetáculo Tatiana Leskova, como coreógrafa, e William Dollar, como coreógrafo convidado. Entre os muitos números apresentados, os destaques ficaram com *O Combate*, interpretado por Tatiana e Aldo Lotufo e *Études*, dessa vez executado pela dupla francesa Claude Bessy e Attilio Labis, com o corpo de baile da casa.

Para completar um ano de sucesso, Tatiana iniciou as apresentações do chamado Ballet para a Juventude, constituídas por récitas matutinas em que, a preços populares, eram encenadas as peças do repertório do Teatro Municipal, com extremo sucesso. A iniciativa foi tão bem aceita que os espetáculos (aos domingos) eram concorridíssimos e se formavam longas filas ao redor do teatro.

Entretanto, não foi apenas no nobre palco do Municipal que Tatiana brilhou nesse ano. Sua academia — agora na Nossa Senhora de Copacabana — estava com uma esplêndida safra, na verdade,

uma terceira geração de bailarinos que, ao que tudo indicava, viria a brilhar no cenário da dança. Tatiana então, pela primeira vez, levou seus alunos além da fronteira do Rio de Janeiro e das festas de final de ano. Viajou com uma “turminha da pesada” para participar do i Encontro de Danças de Curitiba (pr), organizado por Paschoal Carlos Magno. O evento, precursor dos inúmeros festivais de dança que se espalharam pelo país a partir dos anos 1970, foi muito bem organizado e reuniu academias de diferentes partes do Brasil.

Tatiana e sua trupe, constituída por Nora Esteves, Eliana Caminada, Wilma Rocha, Mônica Laport, Djenane Machado, Beatriz Melucci, Lúcia Marina Accioli, Debbie Oei e Luis Ewerton deram um verdadeiro show de competência. Esses jovens, que tinham entre nove e quinze anos de idade, formaram, com raras exceções, a base da renovação da dança brasileira a partir de 1963, 1964. Faltou no grupo uma aluna muito especial, Cristina Martinelli, que, por também fazer aulas na Escola de Danças do Teatro Municipal (hoje Escola Maria Olenewa), não foi liberada pela direção da instituição para apresentar-se com o conjunto de Leskova.

As performances e as aulas da Academia Tatiana Leskova foram de tal forma relevantes que não é nenhum exagero dizer que os olhos da dança brasileira se arregalaram para um ensino de estilo e qualidade até então desconhecidos. Não foram poucos os bailarinos de outros estados que, logo depois, migraram para o Rio de Janeiro e bateram à porta da Academia Tatiana Leskova em busca de seus ensinamentos — um excelente passaporte para ingressar na carreira profissional, oportunidade que, na ocasião, só era oferecida pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Leskova atendeu a todos, a grande maioria estudantes sem condições financeiras aos quais a mestra, como de hábito, concedeu bolsa de estudos, além de prepará-los e de ensinar-lhes as variações exigidas para concorrer a

uma vaga no Municipal e, muitas vezes, garantir-lhes o “bife” de cada dia.

Em 1963, Tatiana Leskova teve a satisfação de ver duas de suas alunas, daquela safra mencionada, ingressarem no Teatro Municipal. Nora Esteves, que, com apenas quinze anos, foi primeira colocada no concurso, e Eliana Caminada, de dezesseis anos, segunda colocada. Ambas desenvolveram carreira no Brasil e no exterior. Um ano depois foi a vez de Luiz Ewerton, depois, de Cristina Martinelli — talvez a bailarina com a qual, por temperamento, Tatiana mais se identifique. Posteriormente, outros tantos seguiram o mesmo caminho.

Mas 1963 também foi um ano um pouco morno nas atividades do teatro. Tatiana voltou com força, à frente das produções da casa como diretora, coreógrafa e primeira bailarina. O elenco, renovado após concurso público que injetou vários novos talentos no conjunto, precisava ser afinado. Mesmo assim, as temporadas continuaram acontecendo — nesse ano sem artistas internacionais convidados, Vaslav Veltchek reapareceu, remontando três peças para a companhia: *Pavana para uma Infanta Defunta*, de Ravel; *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky; e *La Valse*, de Ravel. Coube a uma Tatiana pouco animada interpretar o primeiro papel de *La Valse*, acompanhada por Aldo Lotufo e mais o conjunto. Tatiana explica que não era “implicância” com o balé, mas sim com o figurino. “O Veltchek mandou fazer um traje ridículo para mim, cheio de florzinhas e frufirus, que detestei.” Se a culpa era só do traje, nunca se saberá, o fato é que Tatiana ensaiava o balé tremendamente irritada, mas, como sempre muito profissional, foi para o palco com as florzinhas e os frufirus.

Por sorte, nessa temporada, Tatiana teve a chance de dançar balés que a deixaram bem mais feliz e que, na verdade, faziam muito mais o seu estilo, como *O Combate* e *Gaîté Parisienne*.

Remontou ainda, para a companhia, *Constância, Pas-de-Quatre* e *L'Après-Midi d'un Faune* — “com o inesquecível David Dupré”.

Tatiana, repleta de tarefas, chamou Helba Nogueira para ser sua assistente coreográfica. Anos mais tarde se arrependeria da escolha, por inúmeros motivos que serão abordados mais adiante. Leskova diz que Helba, embora não fosse uma bailarina de ponta, tinha boa memória e bom ouvido. “Chamei-a porque o trabalho andava mais rápido. Eu separava o elenco e ensinava um lado, enquanto isso Helba ia ensinando para o outro lado. Sob esse ponto de vista a parceria funcionou bastante bem.”

Falamos acima que o ano foi morno por falta de grandes novidades ou de convidados importantes, mas, em contrapartida, o ano foi rico em “fuxicos” e situações embaraçosas. Para iniciar a conversa, basta dizer que o balé de Vaslav Veltchek, *Quadros de uma Exposição*, foi estrondosamente vaiado. A peça (dividida em quadros) ia se desenrolando quando um burburinho se iniciou na plateia. No começo os bailarinos não conseguiram perceber o que estava acontecendo, mas, quando chegou o quadro do “pinto”, a vaia já era flagrante e foi crescendo até o final da obra. Isso era uma absoluta novidade. Até então o balé do Municipal nunca havia sido vaiado, esse era um “privilégio” de algumas óperas. Mais tarde todos ficaram cientes de que a vaia não fora um repúdio espontâneo do público ao trabalho e sim uma atitude particular de um rapaz, por sinal irmão de uma bailarina, que, por estar atravessando um período problemático, resolveu insuflar o público. Menos mal.

Outro incidente engraçado envolveu também Veltchek, desta vez com a coreógrafa Maryla Gremo. *La Valse* estava sendo apresentada quando, em cena aberta, os bailarinos puderam escutar: “Ele roubou o meu caracol, ele roubou o meu caracol...” Muitos ouviram as reclamações da coreógrafa, mas poucos entenderam do que se tratava e o perigo de o elenco desandar em

risos foi grande. Explicando melhor: Maryla referia-se a uma formação em caracol (espiralada) que o coreógrafo utilizara na obra, semelhante à que ela construía em um trabalho seu. A discussão rendeu ainda mais. Por fim, Maryla, ao que parece, deu-se conta de que espirais e caracóis são formas de domínio público, geometria que existe desde que o mundo é mundo — e não levou o caso adiante. Fora as farpas e espinhos indignados de ambas as partes e muitos risos do conjunto, o episódio não teve maiores consequências e passou para o anedotário da casa.

Ainda em 1963, Tatiana Leskova remontou a ópera-balé *O Galo de Ouro*, segundo a versão completa de Fokine, criada para a companhia de Sergei Diaghilev. Antes, em 1959, Eugênia Feodorova havia criado a sua versão coreográfica para a obra de Rimsky-Korsakov. O trabalho, que reunia o corpo de baile, o coro e a orquestra, foi um êxito. A bailarina Maria Angélica, retornando ao Brasil, foi escolhida por Tatiana para interpretar o personagem principal — Rainha de Shemakhan — revezando-se com Berta Rosanova e Cecília Wainstock, enquanto Sandra Diecken fazia o Galo de Ouro e João Trinta interpretava o General Polkan. Paulo Fortes, o único cantor que contracenava com os bailarinos — o coro ficava concentrado nas duas primeiras frisas e no fosso da orquestra —, fazia um inesquecível Rei Dodon.

Dessa forma, Leskova encerrava com chave de ouro um ano que, conforme já foi dito, não havia tido nada de muito espetacular. Foi como se estivesse prevendo que o próximo traria uma série de fissuras profissionais, físicas e emocionais, o que quebraria, de certa forma, a sua forte e real militância artística junto ao corpo de baile do Municipal.

Vale ressaltar que a cronologia, bem como os fatos acima descritos, não tem a intenção de reproduzir a história do Balé do Teatro Municipal, mas sim de focalizar Tatiana no seu *habitat*,

durante o mais rico período de sua gestão à frente do balé do Municipal, bem como de narrar os eventos envolvendo a biografada, nessa primeira fase que vai de 1950 a 1964.

## Capítulo 24

### 1964 — O primeiro afastamento

O ano começou *GAUCHE* para Tatiana. O joelho doía insistentemente, avisando-a de uma lesão grave. O relacionamento com Luiz Reis estava indo por água abaixo, prestes a explodir — como de fato aconteceu —, e a falta de verbas do teatro, uma constante, a impedia de cumprir o seu planejamento. Pior ainda, o seu salário estava atrasado há meses e os bailarinos recebendo vencimentos tão indignos que, se Tatiana não fosse a figura emblemática que é, desistiria e jogaria a toalha no chão. Mas não desistiu, continuou produzindo, apesar da maré baixa.

Ela também já percebera que a mudança da capital da república do Rio de Janeiro para Brasília havia prejudicado, e muito, as atividades do teatro, que já vinha apresentando sinais de decadência, especialmente em relação ao público e muito particularmente no referente às verbas disponíveis para as temporadas.



Agravando a situação, o golpe militar de 1964 colocava o país em meio a nuvens acinzentadas e a arte parecia uma futilidade desnecessária em tempos de ditadura militar.

Mesmo com todos os contras, Tatiana resolveu encarar mais esse desafio e organizou a sua pauta de trabalho com os poucos recursos de que dispunha.

Como fazia anualmente, foi até a sala do diretor (na ocasião, Ruben Dinard) apresentar a programação do ano. Entre furiosa e estupefata escutou do diretor: "Tatiana, eu não preciso mais dessas programações porque tenho uma pessoa encarregada disso que está me orientando". Tatiana chegou a engasgar, o que foi bom para que não soltasse todo o verbo que lhe chegava até a garganta. Mais brava ficou ao saber que a tal pessoa era uma amiga sua. Subiram-lhe à cabeça o sangue russo, o francês e o "barraqueiro brasileiro", de que a essa altura já estava impregnada. Bem ao seu estilo, girou nos calcanhares e abandonou a sala do diretor, indignada e sem escutar mais nada. Como um pé de vento voou em direção ao departamento de pessoal, onde pediu a sua demissão.

Na hora da raiva esquecera-se de que era também uma funcionária pública e que, nesse caso, pedir a sua exoneração não era dos melhores negócios da vida. "Eu fiquei cega, chocada, me senti totalmente desrespeitada. Eu estava no teatro há quatorze anos, dedicava-me de corpo e alma ao meu trabalho, meu salário estava atrasado há meses, os bailarinos passavam por uma penúria tão grande que é melhor nem mencionar e ainda escuto uma coisa dessas, de um diretor recém-empossado! Só me restava ir embora. Eu trabalhava por amor, porque adoro o Teatro Municipal."

Na administração do teatro Tatiana bateu pé, falou, argumentou, contra-argumentou pedindo a sua demissão. Enfim, fez tudo o que sabe fazer quando lhe pisam nos calos ou lhe faltam com o respeito. O interlocutor era o paciente Senhor Roberto, um dos

administradores da casa, pelo qual Tatiana sempre nutriu muito carinho. Independentemente, dos conselhos do Senhor Roberto, que tentava, a duras penas, mostrar à artista a bobagem que ela estava prestes a fazer, Tatiana estava inflexível na sua decisão. Saiu da sala, não demitida como queria, mas sim transferida para a Escola de Teatro Martins Pena, como professora de artes teatrais. Isso foi tudo o que a lógica e o bom senso conseguiram salvaguardar.

Na Escola Martins Pena, Tatiana passou a dar aulas de dança para atores. "Havia poucos interessados e menos ainda iniciados em dança. Alguns rapazes, sem nenhum preparo, me perguntavam se podiam fazer 'pontas'!" A exclamação fica por conta de que a técnica de pontas na dança é exclusividade feminina.

Pouco depois, mais um tropeço. Tatiana, ainda sob o ímpeto da raiva e vivendo maus momentos, deu uma declaração, em entrevista concedida a um jornal carioca, que soou como uma bomba no meio da dança. Disse que estava adorando o novo trabalho, que era ótimo conviver com atores, porque eles eram muito mais cultos e inteligentes do que os bailarinos. Pronto! Um prato feito para mais boatos, fofocas e intrigas. Mas como ela mesma diz: "Enfim, foi...".

É certo que Tatiana nunca preferiu dar aula para atores. A sua praia sempre foi a dança. Mas também é certo que na tal declaração havia uma pontinha de verdade. Ela, antes de mais nada uma mulher culta e estudiosa, sempre se queixou de que os bailarinos relutavam em absorver cultura e conhecimentos *off* dança. Colocação que corresponde a uma lamentável verdade.

Para não dizer que o ano foi inútil para a bailarina, Tatiana dançou, como artista convidada, *Giselle*, no Uruguai, com a companhia do Teatro Sodre, acompanhada pelo bailarino brasileiro Aldo Lotufo. Os dois foram aclamados na capital uruguaia pelas suas interpretações. Essa foi também a despedida precoce da bailarina. O joelho, lesionado, não aguentou mais. Após passar por uma cirurgia

sem muito sucesso, Tatiana deu adeus aos palcos, com 44 anos de idade. Hoje ela não mais lamenta o fato de ter parado de dançar razoavelmente cedo. “Há males que vêm para o bem”, diz Tatiana e completa: “Acho que Deus me ajudou a decidir a hora de parar. É sempre um momento muito difícil na carreira dos bailarinos saber quando devem sair do palco. Ficam adiando um ano, mais outro e outro e acabam se tornando tristemente patéticos”.

Tatiana ficou funcionalmente afastada do teatro por cinco anos. Mas, nesse período, voltou à casa em duas ocasiões. A primeira em 1966, para dirigir o corpo de baile na temporada oficial. Nessa oportunidade, remontou *Giselle*, tendo Berta Rosanova, Aldo Lotufo e Nora Esteves nos primeiros papéis, e *Paquita*, com Alice Colino, Eleonora Oliosi e o bailarino uruguaio E. Ramirez; além disso, criou o balé *Os Comediantes*, música de Kabalevsky, interpretado por Alice Colino, Ramirez e todo o conjunto; na segunda vez, em 1967, não atuou com o corpo de baile do Municipal. Convidada por Dalal Achcar, Tatiana remontou *Giselle* para a Associação de Ballet do Rio de Janeiro, que dançou acompanhando a dupla de estrelas Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev (este na sua primeira visita ao Brasil).

Como se pode constatar, 1964 e também 1965 foram anos bem difíceis para Tatiana Leskova. Longe do Teatro Municipal, com a carreira de bailarina encerrada e com vinte anos de relacionamento afetivo escorrendo pelo ralo, ela precisou de muita energia para não sucumbir à depressão. O mundo parecia ruir à sua volta. Era como se houvesse sido ludibriada, como se tivessem lhe roubado seus três grandes tesouros; a dança, o palco e o amor.

Sobrou-lhe a academia, à qual se dedicou intensamente. Trabalhou muito e a Academia Tatiana Leskova teve seus anos mais produtivos e lotados, o que se estenderia por mais de uma década. De quebra, ainda tinha contato com muitos bailarinos do Municipal — especialmente, a ala mais jovem — que frequentavam a sua

última aula do dia, a chamada "aula para profissionais", das 18 horas às 19h30. Nessa turma os "alunos profissionais" pagavam 50% do preço da mensalidade, mas, se a vida estivesse difícil, Tatiana não cobrava nada e o mais impressionante é que dava uma aula cheia de prazer e corrigia a todos, com a mesma desenvoltura com que corrigia os principiantes. Não fazia muita distinção no seu discurso crítico nem com os profissionais nem com as estrelas internacionais que, eventualmente, recorriam ao seu estúdio quando estavam trabalhando ou de férias no Brasil. "Sempre fui assim, se me perguntam, eu digo tudo e se vêm fazer aulas comigo eu corrijo para valer."

Não é difícil nem muito remoto visualizar Tatiana ministrando uma aula. O *collant*, invariavelmente preto, a saia godê de jérsei, idem, contrastavam com seus cabelos louros e encaracolados. A pele, muito clara, castigada pelo sol de Búzios e os olhos entre azuis e verdes, muito vivos e atentos a qualquer deslize, tornavam Tatiana uma figura entre sedutora e temível. Mas o mais impressionante era a sua vitalidade, nutrida por muitos cigarros. Ela dava as aulas fumando o tempo todo e, quando queria poupar um pouco os pulmões, mordiscava uma piteira de plástico. Esse é o seu retrato, a sua marca registrada. E se uma bailarina ousasse aparecer com trezentos gramas a mais, era saudada, invariavelmente, com uma frase nada suave, no estilo: "Minha filha, você engordou, tem de fazer regime!".

Também foram muitas as cenas hilárias que a academia lhe proporcionou. Citando apenas um exemplo, certo dia Tatiana foi procurada por alguém que solicitou o seu comparecimento na delegacia de polícia da rua Frei Caneca. Ela ficou assustada, não podia imaginar o que queriam com ela, mas lá foi. O delegado a recebeu cordialmente e ela relaxou. Tatiana recebeu então um dos pedidos mais inusitados e inesperados da vida. "Dona Tatiana

Leskova”, falou o delegado, “eu tenho um presidiário que é bailarino. Ele precisa se exercitar; vez ou outra sai da sua cela e vem para a minha sala fazer uma aula de dança, mas, como a senhora pode ver, o espaço é pequeno”. Os olhos de Tatiana se arregalaram enquanto a boca se abria num expressivo “Oh!” que aumentou bastante quando soube o nome do bailarino. Era Lenie Dale, que cumpria pena por tentar entrar no país com maconha. O delegado então pediu permissão para que Lenie fosse fazer aulas na Academia Tatiana Leskova.

E assim, por vários meses Lenie Dale (que já fora aluno de Tatiana) frequentou a academia da Nossa Senhora de Copacabana para se exercitar, sempre acompanhado de uma policial.

Aos poucos, a vida, que parecia quebrada, foi se arrumando. Graças ao acervo importante que criou e legitimou para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a sua temporada de sucesso em Nervi (Itália), ao lado de Massine, Tatiana passou a ser solicitada para trabalhar em outras praças. Nesse período difícil, esteve por três vezes no Chile, fazendo remontagens dos seus balés *Variações Sinfônicas* e *Os Comediantes* e também de *O Combate* — devidamente autorizada pelo coreógrafo William Dollar —, primeiro para o elenco da Universidade do Chile, depois para o Ballet da Juventude, de Santiago. Por duas ocasiões também esteve no Uruguai, onde remontou para o corpo de baile do Teatro Sodre, de Montevideú, *Variações Sinfônicas*, *Grand Pas-de-Quatre*, *Os Comediantes* e o *pas-de-trois* do balé *Paquita*, além de ministrar cursos.

Ainda passou uma temporada trabalhando no Teatro Municipal de São Paulo, para o qual remontou *O Galo de Ouro* e as danças para a ópera *Carmen*.

Em 1966, Tatiana retornou ao Municipal do Rio. Os bailarinos da casa pediram a sua volta. Agora era o teatro que atravessava uma

fase de maré baixa e precisava do dinamismo de Leskova. Tatiana não retornou a seu posto: foi apenas contratada para organizar a temporada oficial da casa, que aconteceu em julho desse ano.

A companhia estava um pouco desarticulada, mas, graças aos bons valores que ainda tinha nos seus quadros e à renovação que vinha acontecendo desde 1963, Tatiana não teve grandes dificuldades de acertar o prumo e colocar em cena uma boa temporada, com os balés que já foram mencionados. A gerenciar o corpo de baile estava a sua antiga assistente, Helba Nogueira. Parece que não foi muito fácil, nem muito harmoniosa a convivência das duas na temporada. O temperamento de Tatiana esbarrou, várias vezes, no poder de Helba. A própria Tatiana, sempre com uma pitada de ironia, resume a situação. “Estávamos no tempo da ditadura, ela tinha conhecimentos importantes, seu marido era coronel do Exército, um senhor muito ativo. Então ela conseguiu, com certa facilidade, o seu objetivo maior, ser regente do corpo de baile do Teatro Municipal, por uns tempos.”

Por outro lado, o elenco que tantas dores de cabeça havia proporcionado a Tatiana estava “um doce”. Nada de bate-bocas, nada de pressões. Os bailarinos queriam trabalhar com a antiga diretora e esse comportamento facilitou as coisas. Tatiana narra, não sem certa malícia, que os integrantes da companhia apelidaram a sala da regente de “Butantan”. “Muito significativo, não é?”

A temporada transcorreu sem que regente e diretora convidada se matassem e os balés foram muito bem aceitos pelo público. Ao final, Tatiana voltou para casa e para os seus alunos. Mas estava energizada, sentira novamente o “cheirinho” do Municipal, o prazer de trabalhar num palco e de ensaiar um elenco de profissionais que, apesar dos pesares, das discussões, das vaidades, acabavam sempre se entendendo.

Menos de um ano depois, Tatiana retornava ao Municipal para a grande temporada organizada por Dalal Achcar com o seu Ballet do Rio de Janeiro para apresentar em grande estilo Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev. É verdade que a companhia de Dalal teve de ser acrescida de muitos elementos para que pudessem ser encenados balés de grande porte, como *Giselle* e *Marguerite et Armand*, balé de Frederick Ashton, inspirado em *A Dama das Camélias*, de A. Dumas, com música de F. Liszt. Sendo assim, Tatiana enxertou várias alunas da sua academia no conjunto, que também contou com alunos da academia de Leda Iuque e com bailarinos do elenco do Municipal. Até mesmo Angel Vianna (na época professora da Academia Tatiana Leskova) participou desse elenco "mix".

Tatiana teve o seu primeiro contato profissional com Rudolf Nureyev. O saldo desse encontro foi muito positivo. O astro dissidente passou a respeitar muito o seu trabalho e, com o tempo, tornaram-se amigos. Os dois voltariam a trabalhar juntos em 1989, quando Nureyev, então diretor de balé da Ópera de Paris, chamou Tatiana para que ela remontasse *Les Présages*, balé de Massine, para a famosa companhia francesa.

Ainda nesse ano de 1967, do qual estamos falando, o Rio de Janeiro viu nascer um novo grupo de dança, a Companhia Brasileira de Balé, que prometia ser o maior complexo cultural de artes cênicas do país. Numa atitude ousada, o armador Paulo Ferraz comprou o antigo Teatro República e reformou-o totalmente, equipando-o com um núcleo de guarda-roupa e cenografia, sala de aulas e ensaios — com as mesmas proporções do palco — varas e torres de iluminação, camarins etc. Em suma, tudo o que um bom teatro necessitava para funcionar bem. Todo esse empreendimento parecia um presente de Paulo Ferraz para a sua mulher, a bailarina Regina Benevides Ferraz, que pertencera ao elenco do balé do Municipal até se casar e que agora voltava a dançar, integrando o elenco.

O Teatro Novo, como foi rebatizado o antigo República, só foi inaugurado em 1968, mas a companhia de dança, o sonho maior do armador, começou a trabalhar em 1967. Para dirigir a companhia foi convidado o bailarino e coreógrafo norte-americano Arthur Mitchell. Os bailarinos, na sua grande maioria, eram egressos do Teatro Municipal. Praticamente toda a linha de frente do Municipal passou a integrar o elenco da Companhia Brasileira de Balé. Naturalmente, o corpo de baile do Municipal sofreu um grande desfalque com tamanha evasão de bailarinos.

O complexo ainda contava com um núcleo de arte dramática e uma orquestra de câmara e com nomes como os dos compositores Marlos Nobre e Edino Krieger, além do diretor teatral Gianni Ratto. Vários balés foram criados, mas o que mais marcou foi *Rithmetron*, de Arthur Mitchell, com música composta especialmente por Marlos Nobre.

Naturalmente, Tatiana Leskova foi chamada. Nunca existiram grandes empreendimentos de dança no país sem que Tatiana estivesse por perto e também, naturalmente, ela aceitou o convite, pois o Teatro Novo abria as suas portas como a mais importante alternativa privada que a dança brasileira conheceria. Já em 1968 Tatiana estava de corpo e alma envolvida com as produções da Companhia Brasileira de Balé, para a qual remontou o seu mais novo balé, *Os Comediantes*, e criou o balé *Pélleas et Melissande*, com o *Concerto para Órgão e Orquestra*, de Poulenc, obra que ela considera o seu mais importante trabalho coreográfico e que estreou com Marlene Belardi, Emílio Martins e Rodolfo Olguin.

A Companhia Brasileira de Balé durou pouco tempo. Sérios desentendimentos entre Arthur Mitchell e os bailarinos obrigaram os administradores a substituí-lo por Ismael Guiser. Em fevereiro de 1969, logo após o período de férias, os bailarinos e todos os



envolvidos foram surpreendidos pelo comunicado de que as atividades da companhia estavam encerradas. O sonho acabou.

Os bailarinos que pertenciam ao quadro do Municipal voltaram para casa, ou seja, para o teatro, que, aos poucos, começou a se recuperar. Em 1970, Tatiana volta oficialmente ao Municipal para mais uma gestão, que se estenderia por quase uma década. Seus próximos pedidos de afastamento aconteceriam em 1978 — ficou um ano longe do teatro — e depois em 1980.

Voltava com uma função mais nebulosa, porque sempre faltou legitimidade ao cargo de diretor, de coordenador ou regente. Tatiana dirigia, remontava, produzia e funcionalmente ocupava a vaga de professora de artes teatrais, o que a fazia receber um salário menor do que o do mais jovem integrante do corpo de baile. E nessa dança de cadeiras revezavam-se Tatiana, Helba Nogueira, Eugênia Feodorova e ainda coreógrafos ou responsáveis interinos pelo elenco.

## Capítulo 25

### Os diretores

Até agora falamos de uma Tatiana realizadora, em qualquer das funções em que se metamorfoseasse dentro do Teatro Municipal. Entretanto, ela também era comandada e, com certeza, sua relação com os seus superiores, diretores artísticos e administrativos da casa rende boas histórias, assim como o cotidiano de uma companhia.

A princípio, como já foi falado, Tatiana era subordinada a uma Comissão Artística, uma espécie de curadoria. Nesses primeiros tempos não teve grandes problemas, porque discutiam as programações em conjunto e, vez ou outra, ela podia não se entender com um que sempre haveria o outro para acatar suas posições. Um dia, e ela não sabe exatamente por que, essa comissão foi extinta. A mudança não facilitou em nada a vida de Tatiana. O teatro agora vivia em regime oligárquico e a artista, em vez de submeter suas ideias e seus pedidos a um grupo de intelectuais, tinha chefes diretos, um diretor artístico e um diretor-presidente ou administrativo.

Tatiana teve de aturar administrações prepotentes, direções artísticas vaidosas, a maioria delas sem se preocupar, um momento sequer, com a orientação de cargos, carreiras e salários. Sem beneficiar estruturalmente a nada. Os bailarinos, como acontece até hoje, só se aposentam entre 30 e 35 anos de carreira, conforme a lei do funcionalismo público, o que é quase uma crueldade, numa carreira atípica, de vida útil limitada. Isso (e outras tantas coisas) incomodava bastante Tatiana. “Não foi fácil, especialmente porque não sou nada política. Digo o que penso e muitas vezes de forma errada, porque sou muito apressada e quero as coisas resolvidas rapidamente e não gosto de ser enrolada.” Mas houve também diretores sensíveis, diretores irreverentes, diretores que, nos embates com Tatiana, protagonizaram verdadeiras cenas cômicas, as quais merecem destaque, pelo menos para que se perpetuem no anedotário da dança.

Após o fim da comissão, dirigiram o Municipal — segundo lembranças de Tatiana — Maciel Pinheiro, que, na opinião da artista, “era uma pessoa muito engraçada”, Silvio Piergili (este, diretor artístico) e, pouco depois, Barreto Pinto, diretor-presidente, que trabalhava ao lado de Murilo Miranda, diretor artístico. Até então as coisas iam correndo bem para Tatiana.

Pouco depois, o primeiro embate com Piergili. Veltchek montou um grande balé para a ópera *Sansão e Dalila*. A dança reproduzia, como pede a ópera, cenas de amor cheias de sensualidade entre escravos, nada demais. “Não tinha sexo explícito, não tinha nada de indecente, nem as roupas, que eram saias com uns sutiãs enormes que iam quase até a cintura”, explica Leskova. Mas, após o espetáculo, Piergili veio falar para Tatiana que o corpo de baile havia se conduzido indecorosamente no palco. Tatiana engoliu a observação, mas como não deixa passar nada, ao invés de orientar a companhia para que fossem mais discretos, ou tentar explicar a

cena para o diretor, botou lenha na fogueira do corpo de baile. Dia seguinte, na *matinée*, as “escravas” se comportaram como beatas e, após o balé, permaneceram sentadas, no palco, como noviças à espera de um sermão. Piergili ficou furioso e perguntou para Tatiana por que as meninas haviam se comportado assim, que não era esse o clima da ópera etc e tal. Tatiana e o elenco riram muito da situação e, no próximo espetáculo, a dança voltou a ter sensualidade.

Sobre Barreto Pinto, Tatiana conta que, embora o diretor fizesse temporadas maravilhosas e convidasse grandes astros para as óperas, ele tinha momentos de descompasso total. “Era completamente maluco, trazia Callas, Tebaldi e mais outros tantos cantores extraordinários, mas sempre alegava que estava sem dinheiro. Além disso, trocava a programação de um dia para o outro.” Certa vez, Elena Nicolai viria cantar a ópera *La Favorita*. Tatiana preparou toda a parte de danças com o corpo de baile, criou, ensaiou, provaram figurinos... mas, três dias antes da estreia, o diretor chamou a bailarina e disse: “Não vai mais ter *La Favorita*, vamos fazer *Aída*”. “Cooo... mo”? — indagou Tatiana, crente de que se tratava de uma piada ou brincadeira de mau gosto. “Vamos fazer *Aída*”, repetiu muito sério o diretor, para uma enlouquecida Tatiana, que chorava e gritava ao mesmo tempo, dizendo que *Aída* tinha três grandes danças. “Eu estava aos prantos e só conseguia dizer ‘vou embora, vou embora’. Mas acabei fazendo os balés para *Aída* em um dia, porque no dia seguinte já era o ensaio geral e eu não podia largar essa batata quente na mão de alguém.”

Está certo que o diretor Barreto Pinto autorizou o pagamento de horas extras para o elenco e que os horários normais de ensaio, daqueles tempos, eram maiores dos que os atuais. “Mesmo assim, foi um sufoco, trabalhamos muito para colocarmos os balés na ópera.”

Tatiana Leskova admirava Murilo Miranda como diretor, ele era um homem culto, amigo de Carlos Lacerda, de Mário de Andrade, que aceitou o desafio de trazer Léonide Massine e que muito fez pelo balé da casa —, mas pessoalmente tinha as suas diferenças com o diretor artístico. “Eu não me entendia muito bem com ele como pessoa. Ele tinha atitudes que me desagradavam”, explica Leskova. Atitudes que desagradam é uma coisa extremamente vaga, então vamos traduzir duas cenas que explicam bem essas “atitudes”.

Primeira cena: Tatiana foi à sala do diretor tratar de assuntos relacionados à companhia de dança. Assim que a bailarina entrou, Murilo fechou a porta e trancou-a com a chave. Tatiana, que nunca foi boba, viu que ele estava com as piores — ou melhores — das intenções em relação a ela. Sua intuição não falhara, logo a seguir o diretor partiu para cima dela. Intempestiva, como de hábito, Tatiana encontrou no canto da sala um guarda-chuva preto, ainda pingando de água da chuva, e fugindo brandia a arma improvisada, ameaçando acertar o diretor. Por alguns momentos correram em círculos, em volta da mesa de trabalho de Murilo. Ela na frente, ele atrás. Como já estavam cansados e tinham mais o que fazer, a cena acabou por aí. Essa imagem persegue Tatiana há anos, sempre lhe provocando risos e uma pitada, um pouco forçada, de indignação. Mais indignada ficou ao saber, tempos depois, que Murilo utilizou a mesma prática com outras pessoas, no mesmo teatro. “Tentou... tentou...”

Segunda cena: Tatiana encerrara suas atividades naquele ano e preparava-se para entrar em férias. Murilo Miranda chamou-a novamente à sua sala, mas desta feita lhe fez uma proposta aparentemente mais pura. Pediu que ela não entrasse em férias, assim como os bailarinos, porque precisava preparar, nesse período, o oratório do *Martírio de São Sebastião*, que estrearia em fevereiro, com grandes artistas convidados, entre eles Geneviève Page. Em

troca, prometeu--lhe o diretor, ela e a companhia receberiam um cachê — visto que era um trabalho extra. Tatiana e alguns bailarinos do corpo de baile passaram as férias preparando o oratório, que foi para a cena na data prevista, mas, o dinheiro, ela e os bailarinos jamais viram.

Depois de muito cobrar, ou mesmo negociar, pois lhe interessava uma licença para viajar até o Uruguai para montar alguns balés, um dia ela partiu para a briga. Foi até a sala (ainda a mesma) do diretor reclamar. Pede daqui, nega dali e Tatiana, já totalmente sem paciência, viu, sobre a mesa em torno da qual corra um dia tentando acertar o diretor com o guarda-chuva, algumas preciosidades literárias. Teve uma ideia luminosa! Lembrou que estava com um livro emprestado pelo diretor, de Mário de Andrade, amigo pessoal de Murilo, com uma afetuosa dedicatória para ele. Tatiana estava tão irada que disse que sequestraria o livro e foi logo avisando: "Só devolvo mediante o pagamento". Poucos dias depois, morria de vergonha do que fizera e acabou devolvendo a obra ao diretor.

Entre as "pérolas" de Tatiana e seus chefes talvez a mais engraçada seja o dia que o então diretor Ruben Dinard, lá pelos anos 1960, a chamou e disse: "Eu resolvi qual vai ser a temporada". A cabeça de Tatiana já ferveu, temendo chumbo grosso. "Meu Deus do céu, o que virá? Pensei em muitas coisas, porque às vezes ele queria botar o dedinho na programação para favorecer 'a' ou 'b'..." Mas o que Tatiana escutou certamente ela jamais pensou. "Vamos fazer o *Capricho Espanhol*, *O Tricórnio* e encenar *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky, com o balé, o coro e a orquestra." "Coro?", indagou Tatiana. E o diretor continuava falando orgulhoso da sua decisão, quando Leskova, não aguentando mais, praticamente gritou: "Como vou colocar coro, se não existe coro na obra musical?".

Quando Adolfo Celli assumiu a direção da casa, no início dos anos 1960, Tatiana ficou esperançosa. Aleluia! Um diretor que era do *métier*, que vinha do tbc (Teatro Brasileiro de Comédia), tinha tudo para realizar uma ótima administração. “Ledo engano. Por incrível que pareça, acho que o Celli foi o pior diretor que o teatro teve, ele não fez nada, era uma pessoa totalmente ausente.” Na direção artística estava a sua grande amiga Maria Clara Machado. De acordo com Tatiana, Maria Clara foi uma diretora muito boa, mas não tinha grande habilidade para tratar com o emaranhado setor público. Clara queria fazer tudo, corria para lá e para cá, mas acabava tropeçando na burocracia. “Ela pensava que ia resolver tudo em um dia e me dizia: ‘Pronto Tatiana, decidi que tem de ser assim...’ , mas nunca era.” Tatiana lembra, com detalhes, da imagem que tinha da amiga enfrentando situações adversas: “Era só ver a pequena Maria Clara enfrentando o corpo de baile para se enxergar todo o problema. Ela parecia um coelhinho dentro de uma jaula encarando as reivindicações dos bailarinos. Sem medo, sem piscar, não sabendo que os direitos dos funcionários públicos se sobrepõem aos seus deveres”. Conta Tatiana que, certa vez, um dos bailarinos recusou-se a dançar num espetáculo e a reação de Maria Clara foi imediata, e até com razão falou para Tatiana expulsar o bailarino. “Ela esqueceu que os bailarinos são funcionários públicos, que um processo de demissão é um desgaste infinito e infrutífero.”

Tatiana conta que Maria Clara, com o seu jeito ágil e animado, acabou sofrendo bastante no Teatro Municipal. Dentre muitas coisas que aconteceram, Tatiana lembra de uma em especial. Sem dúvida, não é a mais grave, mas talvez seja a mais inacreditável e que mostra bem como o poder é suscetível neste país. Certa vez, Maria Clara abriu uma concorrência para estofar as cadeiras do teatro. Alguém, que estava muito interessado em ganhar a concorrência, mandou para a diretora — à guisa de “jabá” — cinquenta quilos de

arroz. Essa não foi a tentativa de suborno mais rica, mas certamente foi a mais agrícola e calórica. “Naturalmente a Clara devolveu todo o arroz, o que não deixou de lhe dar um certo trabalho — mandar carregar as sacas de volta à origem.”

Mais ou menos nessa época o suborno também rondou Tatiana Leskova, mais uma vez. Por consolo, o que lhe foi oferecido era mais valioso que arroz. “Um senhor, que queria que a sua namorada fosse primeira bailarina, me ofereceu um terreno.” Leskova não só não aceitou a propina como mandou o senhor, a namorada e o terreno às favas. E ainda uma vez, por não ser venal, foi insultada com avaliações e previsões que podiam ser resumidas numa só frase: “Você é burra e vai acabar na miséria”.

Outro diretor de que Tatiana se recorda bem é José Mauro Gonçalves, que posteriormente foi, por muitos anos, diretor da Orquestra Sinfônica Brasileira. “Ele era uma pessoa bondosa, vivia correndo de um lado para o outro e não posso dizer que tive problemas na sua gestão.” Mas, mesmo assim, os bailarinos não pouparam o diretor e o apelidaram de “cupim de mármore”, por ser ele um homem pequeno e por viver apressado pelos departamentos cheios de mármore do Municipal, além de ter a fama de “traçar tudo o que lhe aparecesse na frente”. Foi na época de José Mauro (1972) que Tatiana montou a sua nova versão de *O Descobrimento do Brasil*. A produção grandiosa, utilizando o balé, o coro e a orquestra do teatro, precisava de figurantes e Tatiana colocou vários estudantes nessa função, entre eles o filho do diretor. “O rapaz era um amor de menino, muito inteligente e educado e José Mauro ficou feliz de ver o filho no palco.”

Entre bons e maus relacionamentos, o inferno astral de Tatiana no Teatro Municipal foi com os médicos, especialmente quando eles assumiram a direção da casa, o que aconteceu em duas ocasiões. Por lei, todo bailarino podia ter três faltas abonadas por mês, fora



isso precisavam ir ao departamento médico do teatro pedir licença. Tatiana narra que por qualquer “coisinha” os bailarinos (particularmente as mulheres) iam ao consultório do médico (que ficava no nível palco) e “choravam as pitangas”. Normalmente não eram problemas de saúde e sim desavenças com a direção do balé ou com os coreógrafos. “Elas iam à sala do médico e choravam as mágoas: ‘Tatiana não gosta de mim...’, ‘O coreógrafo me colocou no corpo de baile...’, ‘Estou muito infeliz...’ e o coração do médico se amolecia e ele dava a licença. Esses senhores médicos não viam que estavam prejudicando o andamento e o desempenho da companhia, porque é escandaloso dar licença médica por razões fictícias. Na minha última gestão, teve uma bailarina que eu nunca vi nem na sala de aula nem no palco, passou anos e mais anos de licença. É lamentável que isso aconteça”, comenta Tatiana.

O pior que poderia acontecer, aconteceu. Os médicos chegaram ao comando geral da casa. Lá por meados de 1960, a “turma dos médicos”, como diz Tatiana, assumiu a direção. Primeiro foi o Dr. Ruben Dinard — o que queria colocar o coro em *Quadros de uma Exposição* — e depois um outro, Dr. Fernando, cujo sobrenome Tatiana não recorda. Para ela foram tempos ruins. “Essas pessoas, apesar de conhecerem bem o teatro em termos de funcionamento, já que estavam há anos como médicos da casa, e também de conhecerem bem os bailarinos — algumas bailarinas, até bem demais —, não aportaram nada e só criaram problemas artisticamente. Continuaram apoiando certos bailarinos, continuaram ouvindo queixas e também dando licenças. Não eram pessoas do *métier* e só prejudicavam a preparação e os espetáculos.”

Tatiana tem algumas ideias bem estabelecidas — algumas de certo polêmicas — sobre a questão da assistência aos bailarinos. Ela acredita que em nenhum lugar do mundo há médicos à disposição dos bailarinos o tempo todo, especialmente como conselheiros

sentimentais. “Eu acho que agora, graças a Deus, não há mais médico fixo o dia inteiro. Mas era um inferno. Lembro que, nos últimos anos em que dirigi o corpo de baile, foi criada uma comissão do Corpo de Baile (acabatmur) — uma coisa totalmente nefasta, porque era uma comissão paralisante — então, se o médico não houvesse chegado ao teatro, não se podia começar a ensaiar, a comissão não deixava o corpo de baile trabalhar. Também sem médico na casa não se iniciava a aula. E se não houvesse água quente nos chuveiros ou a cantina estivesse fechada, o ensaio era cancelado. Isso é absolutamente ridículo! Imagina se na Ópera de Paris tem médico constantemente. Isso não existe, se acontece uma emergência chama-se o pronto socorro, a ambulância e pronto. Se o bailarino necessita ou deseja uma massagem, marca um horário com o massagista. Em nenhuma parte do mundo existe médico e massagistas *full time* para cuidar dos bailarinos. O que os artistas da dança precisam é de um bom seguro e de um bom plano de saúde”, esbraveja Tatiana e completa: “E também de menos mordomias e salários dignos, além de um regulamento objetivo, coisa que o teatro não tem”.

Naturalmente toda a regra tem exceções e Leskova conta que a prática de licenças médicas infundadas não era comum a todos. “É verdade que alguns bailarinos nunca tiraram essas licenças fictícias, só tiravam licença por um problema realmente grave, mas isso é minoria. O Dennis Gray, por exemplo, é uma dessas raras exceções. Ele é um herói, sempre presente. Pode ter seus defeitos, e quem não os tem, mas ele é a única pessoa que conheci que ama o teatro verdadeiramente. Para ele, o teatro é o ar que respira.”

Outra coisa que sempre irritou Tatiana é o ponto, especialmente o “ponto das damas”. Para quem não sabe o que é “ponto das damas”, são os três dias de licença que as mulheres podem tirar no período menstrual. Leskova acha que é difícil acreditar que no final

do século xx essa prática ainda existisse e que continue até hoje. Ela destaca que isso quer dizer que uma bailarina pode, inclusive, “faltar aos ensaios”, e comenta que, naturalmente, quando o papel é bom, a bailarina não falta, mas quando está descontente as cólicas menstruais ficam “insuportáveis” e podem inclusive fazê-la desfaltar um elenco.

Mas, detendo-nos no ponto tradicional, comum ao funcionalismo público, no Municipal esse ponto tinha três cruces para cada falta diária e era um verdadeiro calvário para Tatiana. Nessa época, o trabalho era dividido em dois períodos, manhã e tarde. Se o bailarino chegasse atrasado, recebia uma cruz, se faltasse toda a manhã, duas cruces, e se faltasse o dia inteiro, recebia três cruces. “Tinha dias que o ponto era um verdadeiro cemitério!”, exclama Tatiana com o exagero que lhe é peculiar. “Eu não estava acostumada a isso. No Ballet Russo não existia ponto, porque sabíamos que tínhamos a obrigação de estar lá e de dançar. Mas no teatro muitas vezes os ensaios não aconteciam, porque não havia elementos suficientes para ensaiar e não é nenhum exagero dizer que também espetáculos não foram para a cena por falta de bailarinos. Cheguei a ter bailarinos que faltaram por 21 dias em um único mês.”

Por um período, a tv Globo teve um corpo de baile bastante grande e com muitos bailarinos do Teatro Municipal. Os horários de trabalho eram os mesmos, portanto, os bailarinos faltavam ao teatro, onde sempre arranjavam uma forma de abonar as faltas. “Como na tv Globo os bailarinos eram contratados, se faltassem iriam para a rua, então faltavam aos ensaios do teatro.” Essa situação criou uma série de embaraços para Tatiana Leskova. O mais grave foi nos anos 1970, quando foi programado o primeiro espetáculo na frente do Teatro Municipal, utilizando as escadarias e o platô de entrada. A obra era *Magnificat*, de Bach, coreografia do

argentino Oscar Araiz, que esteve à frente do corpo de baile em 1974.

Tatiana achava o espetáculo, que reuniria o balé, o coro e a orquestra do Municipal, importante e de grande beleza porque estava programado para ser à noite e teria como cenário, para a bela música de Bach, os vitrais do teatro iluminados. Isso chamaria público ao teatro e apresentaria a companhia, pela primeira vez, à frente da casa de espetáculos. Apesar de seus esforços, o espetáculo não aconteceu, porque o elenco não aparecia para ensaiar. Na última hora a programação foi substituída. Em lugar do corpo de baile do Municipal, dançou o Ballet do Rio de Janeiro. “Foi uma grande bofetada na minha cara e também na dos bailarinos. Não tenho nada contra a companhia que se apresentou, mas não era o elenco profissional da casa. Infelizmente não pude levantar o espetáculo, porque não tinha bailarinos disponíveis.”

Entretanto, o maior desespero de Leskova com seus diretores e comandados ainda estava por vir. Entre 1976 e 1978 foi mudado o regime administrativo do Teatro Municipal, que passou de autarquia para fundação. Também, na época, fizeram os bailarinos optar entre adotar o regime clt (Consolidação das Leis do Trabalho) — para todos, com alguns benefícios salariais — ou permanecer como funcionários públicos. Na verdade, os bailarinos não tiveram grandes escolhas, porque a opção celetista era quase uma imposição. Essa velada imposição fez os bailarinos se insurgirem e alguns deles, inclusive figuras principais, não quiseram optar, alegando que haviam prestado concurso público, o que é uma verdade. No meio do quiproquó, os que optaram pelo regime clt permaneceram no teatro, os outros foram “encostados” ou remanejados de função. Foi um período muito difícil para todos, entrar no teatro era praticamente pisar em campo minado, de tal forma os ânimos

estavam exaltados. Na direção da casa estava agora Geraldo Matheus Torloni.

Para piorar a situação, a desastrosa administração de Adolpho Bloch (como diretor-presidente) e de Geraldo Matheus (diretor artístico) decidiu reformar o Teatro Municipal. Primeiro, foram tiradas as instalações de eletricidade, a “usina” do teatro, que funcionava no porão do prédio anexo; também ali ficava a escola de danças e a oficina cenográfica. Todo o anexo do Teatro Municipal foi abaixo, virou estacionamento, por mais de vinte anos — até que outro anexo fosse erguido, só ficando pronto em 2000. A escola ficou desalojada, como ainda está, os cenários de Picasso, Matisse, Derain, Benois, Masson etc. foram transferidos para um depósito em Inhaúma, chamado de Central Técnica, onde foram comidos por ratos, cupins e destruídos por mofo e por manuseio impróprio, “por desinteresse”, denuncia Tatiana, que ainda complementa dizendo: “Até hoje cenários e figurinos de balés e óperas sofrem com as inundações na ‘central técnica’, necessitando serem refeitos com frequência”.

Depois do anexo, foi a vez do teatro propriamente dito. Por dois anos o Municipal ficou fechado. Enquanto os diretores se preocupavam em colocar mármore, ladrilhos e tapetes por todas as partes, o guarda-roupa, a antiga e espetacular sala do corpo de baile, com espelhos e barras da época de Olenewa, pagos pelos artistas com a caixinha dos espetáculos, foram sendo dilapidados e se transformando em camarins e banheiros. Por fim, o corpo de baile ficou sem teto. “Sempre o corpo de baile é o primeiro a sofrer”, lamenta Tatiana. O mais grave é que a sala de dança construída, que só ficou pronta cinco anos após a reabertura do teatro, é uma sala pequena, sem condições de abrigar uma companhia do porte do elenco do Municipal.

Mas, como bem diz Tatiana, em tudo na vida é preciso ver os dois lados. Na verdade, o teatro precisava passar por uma reforma. Ele já não comportava mais três corpos estáveis. Os camarins e os banheiros eram insuficientes e o teatro estava cheio de infiltrações e sofrendo o desgaste natural do tempo. A prova disso é que, quando vinha uma companhia de balé, quando alugavam o teatro, o corpo de baile e muitas vezes a orquestra ou o coro eram dispensados — uma espécie de férias forçadas — por dez, quinze dias, para que os locadores pudessem utilizar as instalações ou do balé, ou do coro ou da orquestra. Mas a reforma foi catastrófica. Tatiana acredita que não foi por má intenção, mas sim “por ignorância administrativa, foi um crime o que fizeram”.

No pior clima possível, Tatiana, o elenco, coreógrafos e professores saíram arrastando os seus pertences em busca de um local onde a companhia pudesse funcionar. Primeiro pensaram em ocupar o Teatro Villa-Lobos. Mas a sala disponível, no subsolo, com o piso velho e infiltrado, vertendo água, mostrou-se inadequada. Foram então para o Clube Copa-Leme. Lá os pés e os tendões dos bailarinos sofreram, por um bom período — até 1979 — num chão de tacos escorregadio, sem o menor tratamento para saltos, giros e pontas. Um belo dia, Geraldo Matheus Torloni achou que o clube estava pedindo um aluguel muito alto e resolveu não pagar mais. Foi um escândalo que abasteceu toda a mídia carioca com o chamado “despejo do Corpo de Baile”.

Depois de muito bate-boca e muitas entrevistas na imprensa, a companhia foi alojada no Teatro João Caetano, que, por não ter sala de ensaios disponível, mostrou-se igualmente impróprio para a função. Como nômades, Tatiana e seus bailarinos alojaram-se no Teatro Villa-Lobos, cuja sala havia sofrido um leve reparo, e ficaram trabalhando lá, com cheiro de mofo e sem janelas, até voltarem, dois anos depois, para casa — em 1983 —, para a pequena sala

nova do Teatro Municipal, que, como já foi dito, é inadequada. Finalmente, tempos depois, a companhia instalou-se (para aulas e ensaios) no casarão da Lapa, que abriga a Escola de Danças.

Se essa Via Crucis já era insuportável, outros graves acontecimentos pontuaram esse período. O pior e mais trágico foi quando estavam instalados no Copa-Leme. Já foi dito que o regime do Teatro Municipal mudara, os bailarinos agora eram celetistas e vários estavam afastados. Outros foram contratados, mas, por exigência dos próprios bailarinos, os novatos tiveram de se submeter a uma prova perante uma banca, para validar suas contratações. A prova foi feita com a supervisão de Tatiana Leskova e a banca examinadora. Todos os contratados foram obrigados a fazer uma aula e executar uma variação. Por uma fatalidade lamentável, o bailarino Expedito Saraiva, ao finalizar a sua variação, sofreu uma ruptura de um aneurisma cerebral e morreu na sala, diante de seus colegas e de uma horrorizada Tatiana. Expedito havia sido bailarino do Teatro Municipal, entrando por concurso público na década de 1960. Afastara-se para integrar o elenco do Balé Goulbenkian, em Portugal, e retornava ao teatro nessa ocasião, a pedido do professor Jorge Garcia, que tentava atender o desejo do bailarino.

Dia seguinte, a mídia não poupou Tatiana e o cubano Jorge Garcia que aqui estava como *maître de ballet* convidado. As manchetes dos jornais foram as piores possíveis. No jornal *O Globo* podia-se ler, em letras garrafais: “Balé Vermelho – Russa e cubano matam bailarino” e nos demais matutinos as manchetes eram semelhantes. No jornal *Última Hora*, uma prestigiada coluna social narrava o fato com o título: “Assassina”.

Tal fatalidade abalou muito Tatiana Leskova. Pela primeira vez ela achou que não suportaria mais o peso de trabalhar junto ao corpo de baile.

A morte do bailarino ainda rendeu muitos aborrecimentos a Tatiana, entre eles ter de aguentar parte do elenco — os mesmos que exigiram a tal prova — colocar o dedo em riste na sua cara em acusações desumanas, muitas vezes chamando-a de assassina. “Infelizmente, entre os bailarinos há muita gente sem caráter e continuará a haver. São maus elementos em todos os sentidos: maus bailarinos, más pessoas e maus-caracteres. Esses tipos existem em todos os lugares.”

Tatiana conhecia Expedito desde quando ele tinha dezesseis anos e gostava do rapaz, tanto que era fiadora do apartamento que o bailarino alugara, ao retornar ao Brasil. “E eu cumpri com o compromisso e paguei o aluguel até o final do contrato.”

Referindo-se ainda ao trágico acidente, Tatiana observa: “Nessas ocasiões é que deveria haver um médico presente. Um bailarino, antes de passar por uma prova, precisa ser submetido a uma bateria de exames para evitar uma fatalidade dessas. Antigamente, era exigido periodicamente um exame médico dos bailarinos que passavam pela biometria, num teste bem severo que avaliava as suas aptidões físicas e mentais. Lamentavelmente isso acabou, as coisas certas sempre acabam...”

Com todos esses problemas, Tatiana conseguiu continuar lutando pelo balé do Municipal, com uma garra invejável. Não abandonou o barco. Em todas as suas gestões, ou como convidada, sempre “descascou abacaxis” gigantescos, mas seu amor pelo Teatro Municipal e pela dança beirava uma “paixão bandida”, desafiadora, coisa de mulher de malandro. Quanto mais apanhasse, mais força tinha para gerar arte e até para bater nos desmandos que o poder público, e por consequência seus comandados, lhe ofertava.

À sua maneira, Tatiana comandava e não deixava o barco afundar. Quanto maior fosse o problema, mais ela aprumava as costas e levantava o queixo, quase que perguntando



desafiadoramente: “Quem vai bater primeiro?”. E, por incrível que pareça, essa sagitariana de gênio fortíssimo por vezes é possuída de pequenas singularidades inesperadas e nem sempre reconhecidas. Numa dessas vezes, quando estavam no João Caetano, os bailarinos reclamaram, entre outras coisas, que não poderiam ensaiar porque não havia cantina para o almoço no teatro. Tatiana foi à rua e encomendou sanduíches para toda a companhia, pagos com o seu dinheiro. Quando os sanduíches e os refrigerantes chegaram ao teatro ela teve uma péssima surpresa: o elenco se recusou a comer o lanche oferecido. Como uma boba, ficou com mais de sessenta mistos quentes na mão enquanto o elenco saía pela Praça da República procurando restaurantes para almoçar. “Naturalmente nesse dia o ensaio foi para a cucúia.”

Todavia, nem só tragédias e diretores enlouquecidos fizeram o cotidiano de Tatiana Leskova no Teatro Municipal. Existia também o lado tragicômico ou mesmo o puramente anedótico. Por exemplo: no mesmo balé da ópera *Sansão e Dalila*, pelo qual Tatiana fora repreendida pelo diretor Piergilli pelo comportamento do elenco em cena, em outra remontagem, alguns anos depois, foi ela quem “pagou um mico” no palco. Dançava o solo com uma saia leve e um sutiã. Num determinado momento um bailarino pisou na saia, que se rasgou e ficou pendurada. Tatiana teve de arrancar o pano e completar o balé de calcinhas de lamê e sutiã, nada mais. Em outra ocasião, no ensaio geral da ópera *Kovantina*, de Mussorgsky, uma bailarina escalada para uma cena achou o cantor “muito abusado” e avisou Tatiana: “Se ele não se comportar, não entro em cena”. Pobre cantor, estava apenas interpretando o seu papel. O escândalo foi adiante porque o cantor, nada menos que o grande Giuseppe Taddei, do Scala de Milão, sentiu seus brios arranhados e ameaçou parar o ensaio e não fazer o espetáculo. Tatiana não perdeu tempo e falou para a bailarina: “Tire a roupa que vou no seu lugar”.

Em outro episódio, foi surpreendida, quase na hora do espetáculo começar, com a informação de que uma bailarina não viria, estava doente. “Naquela época era assim, faltavam ao espetáculo e avisavam na hora, quando avisavam.” O balé de Maryla Gremo, *Bachiana nº 1*, de Villa-Lobos, era apelidado pela companhia de “o pão-nosso de cada dia” e Tatiana nunca o tinha dançado nem ensaiado. Vestiu a roupa de “retirante”, praticamente na hora do início do balé, para interpretar o papel principal, que por sorte pouco tinha a fazer. Para não dar vexame, Tatiana e o elenco combinaram uma senha: “Quando for para virar de costas e fazer a pose no chão, vocês gritem 33”. E assim foi o balé com uma “retirante” um pouco afobada, a rastejar pelo palco e com o conjunto gritando vez ou outra “33”.

Na ópera *Thaïs*, de Massenet, certo dia uma bailarina faltou. Mais uma vez Tatiana enfiou o figurino às carreiras e entrou no palco para dançar o balé que criara, mas num papel que nunca havia dançado. Desempenhou o que pôde no *pas-de-trois* em que teve de fazer a substituição. *Babushka* Nina, que era uma frequentadora habitual das *matinéés* de domingo, estava na plateia. Tatiana perguntou-lhe depois o que achara do espetáculo. A avó respondeu prontamente: “Foi muito bom, esteve quase tudo ótimo, só que tinha uma bailarina que parecia maluca no palco”. A tal bailarina era a própria Tatiana.

Bem, quando Tatiana começa a desfiar essa “meada de casos”, parece que não vai acabar nunca. Há piadas de ontem que perderam o brilho com o tempo, outras que estão tão vivas e próximas que chegam a nos envolver. Passaram para a história daquele teatro, gueto de egos, cheio de mistérios e futricas, como todos os bons teatros do mundo. Há a história da bailarina que se recusava a dançar sem a malha na perna — isso, fazendo o papel de uma índia; há a outra que não entrou em cena porque não podia

colocar a barriga de fora, vestida de odalisca, outras ainda que alegavam alergia à tinta da maquiagem para pintar o corpo em *O Guarani*. Em quase todas essas situações Tatiana fazia o estilo “deixa que eu resolvo”, ou melhor, entrava em cena, tapando os buracos.

Os coreógrafos e professores também protagonizavam boas cenas. Dennis Gray, por exemplo, ficava na coxia contando a música enquanto o elenco desempenhava uma coreografia sua. Como se enervava, perdia a contagem e aumentava o tom de voz. Então, independente do compasso da música, não era rara a vez em que os bailarinos escutavam Dennis, aos gritos, contando: “16, 24, 32... 96, 104, 112... etc.”

Existiam momentos de relax, de pura diversão. Os aniversários eram comemorados com divertidas festas, reunindo todo o elenco, que convidava Tatiana. Para os noivados, a festa era surpresa. Uma bailarina era especialista no “bolo da noiva”. Esse bolo na verdade era um pavê com os ingredientes que encontravam numa padaria perto do teatro. Biscoito champanhe, frutas em calda, leite condensado. Até aí nenhuma novidade. Esta ficava por conta da decoração: uma “camisinha” recheada com doce de leite, espetada sobre o bolo-pavê. Tatiana relembra esses tempos com nostalgia. É certo que para nossos dias as brincadeiras podem parecer ingênuas, mas ilustram um bom tempo que passou, hábitos perdidos na pressa da modernidade.

Nas décadas de 1950 e 1960, quando os concursos de miss eram disputados, os bailarinos não perdiam a oportunidade de ir assistir-lhes no Maracanãzinho. Depois, nos horários de folga, reproduziam essas competições pelos corredores do teatro. Os rapazes colocavam saltos, os *collants* das bailarinas e imitavam as misses enquanto Tatiana “fingia que não via”.

Nas turnês, o clima era outro. Todos eram amigos e as rixas cotidianas com a diretora desapareciam. Nessas viagens, Tatiana era

tão animada quanto seus comandados. Era bailarina, colega e conselheira. Numa dessas ocasiões, em São Paulo, teve de enfiar uma bailarina no chuveiro gelado, antes do ensaio geral, porque a moça bebera umas e outras e não estava em condições de sequer ficar na vertical. De outra feita, foi Berta Rosanova que pegou uma gripe muito forte. Tatiana escutara falar que gotas de limão no nariz eram um ótimo remédio. Espremeu um limão nas narinas de Berta. Se o resultado foi produtivo nunca se saberá, sabe-se apenas que Berta quase desmaiou de dor.

O lado “médico” de Tatiana curava bolhas no calcanhar — muito comuns e dolorosas nos pés de bailarinas — com compressas de bife de vitela; para descansar e desinchar os pés, muitas rodela de cebola; joelhos doloridos ou lesionados eram tratados com cataplasmas e dores nas costas, com emplastros Sabiá e compressas de Antiflogestine.

As sapatilhas eram tratadas como preciosidades. “Custavam uma fortuna e tínhamos poucas, além disso, na época o Brasil não fabricava sapatilhas de ponta de qualidade, então importávamos sapatilhas inglesas das marcas Freeds, ou Gamba, as melhores que existiam.” Quando as sapatilhas amoleciam, Tatiana e cia. se valiam de todos os truques para conservá-las. “Bordavam a ponta já esfarrapada, derramavam verniz no seu interior para endurecê-las e as colocavam no forno para secar, além de encher a sola de tachinhas para que a alma das sapatilhas durasse mais tempo, sem quebrar. Aqui convém lembrar que não estamos falando em sentido figurado ou romântico, pois, sapatilhas – e sapatos, em geral têm, sim, “alma”: trata-se de uma parte do calçado que serve de reforço, entre a sola e a palmilha.

## Capítulo 26

### Em Nervi, com Massine

Como já foi assinalado, Tatiana passou oito meses trabalhando com Léonide Massine, em Nervi, Itália, no ano de 1960. As pretensões do Ballet Europeu de Nervi eram altas. Uma grande companhia que apresentaria um farto repertório no tradicional festival internacional de dança que a cidade abrigava, nos meses de verão, e, posteriormente, faria uma turnê pelas principais cidades da Europa.

Tatiana estava contratada para remontar *Choreartium*, balé de Massine que utiliza a *Sinfonia nº 4* de Brahms, e *Shéhérazade*, de Fokine, com música de Rimsky-Korsakov, este último com o auxílio do coreógrafo polonês Leon Woizikovsky. Como intérprete, ela se apresentaria nos balés *Choreartium* e *Le Beau Danube*, revezando-se com a bailarina brasileira Yvonne Meyer, na ocasião uma estrela internacional. Por sua vez, Massine trabalhava na sua nova obra, *Decameron*, com músicas do século xiv em arranjo de Claude Arrieu e cenários de A. Manessier, o que, na opinião de Tatiana, resultou em “uma belíssima produção”. O coreógrafo montou ainda *O*

*Barbeiro de Sevilha* e *Le Bal des Valeurs*, com música de G. Auric. Maurice Béjart foi igualmente chamado por Massine e coreografou o balé *Alta Voltagem*, com música de Pierre Henry.

Todos trabalhando juntos, em prol de uma grande temporada, resolveram também morar sob o mesmo teto. Foi um período rico para Tatiana, mas, ao mesmo tempo, bem desgastante. Eram dois apartamentos. No andar de cima estavam acomodados Massine e a mulher Tatiana (a “Madame Maçaneta”), o filho Lorca, o motorista e cozinheiro e o cachorro do casal. No andar de baixo ficavam Tatiana Leskova, a filha de Massine, também de nome Tatiana, e uma amiga da jovem. Tanto Lorca quanto Tatiana Massine eram bailarinos e estavam ensaiando para a temporada.

Tatiana Leskova, além de dançar e remontar os trabalhos propostos, dava aulas para o elenco. “A companhia era muito grande, por isso, eu dava as classes para as moças ou para as solistas.” Entre estas, estavam Carla Fracci, grande bailarina italiana que iniciava a carreira, e a iugoslava Duska Sifnios, que posteriormente fez carreira internacional, trabalhando ao lado de Maurice Béjart, sendo, inclusive, a musa inspiradora do balé *Bolero*, de Ravel. E ainda a francesa Tessa Beaumont e a brasileira Ivonne Meyer.

Os destaques masculinos da companhia eram: Paolo Bortoluzzi, Vassili Sulich, Léonide Massine Jr. (Lorca), Claude Darnet, Harry Haythorne, Adolfo Andrade e René Bom.

Tatiana Massine (a filha) era, como diz Leskova, “uma moça belíssima”, mas não tinha as aptidões artísticas que o pai almejava. Tatiana encontrou certas dificuldades para remontar *Choreartium*. Primeiro, porque não se lembrava bem do segundo movimento do balé. Fez o que pôde e Massine complementou a obra recoreografando. “Infelizmente não foi uma boa versão. O problema é que ele sempre acomodava a coreografia para a filha e ele já tinha

perdido a inspiração.” Segundo a narrativa de Leskova, esse *Choreartium* que estreou em Nervi pouco tinha a ver com o que era dançado no Original Ballet Russo. Tanto que, anos mais tarde, ao remontar a mesma peça para o Royal Birmingham Ballet, na Inglaterra, Tatiana recuperou toda a coreografia original.

A vida de Tatiana ao lado da família Massine foi divertida e tumultuada. Com dois filhos bailarinos, uma mulher que havia sido bailarina e que se tornara remontadora e mais Leskova, o dia a dia, é claro, girava em torno da dança e de todos os problemas que essa arte possa gerar. Tatiana conta que as brigas familiares eram uma constante. “Massine era muito perseguido pelos filhos, eles não lhe davam colher de chá.” No reverso da moeda, o coreógrafo também não era nada fácil. “Ele só pensava no trabalho e era de difícil convivência. A atmosfera da casa não era das mais agradáveis.”

Para Tatiana Leskova é impossível falar sobre Léonide Massine sem lembrar os velhos tempos do Ballet Russo. “Eu tenho tanta coisa para contar sobre o Massine! As brigas familiares, as anedotas, as dificuldades, as suas grandes paixões... daria um bom livro.”

Conta Tatiana que o coreógrafo era um homem de baixa estatura, muito magro, “mas com um rosto e uns olhos extraordinários”. Massine era, como se costuma dizer popularmente, louco por um rabo de saia. Segundo a narrativa de Tatiana, todas as mulheres se apaixonavam por ele e ele, naturalmente, derramava o seu belo olhar sobre todas. Tatiana relembra que na época em que Léonide Massine foi diretor do Ballet Russo de Monte Carlo ele era casado com Eugênia Delarova — “que posteriormente se casou com um milionário de Wall Street” —, mas apaixonou-se pela bailarina Vera Zorina. “Então Massine, Delarova e Zorina moravam juntos num *trailer* que o coreógrafo adquirira durante suas turnês com o Ballet Russo de Monte Carlo, pelos Estados Unidos, para não ter de passar dias e noites em trens e hotéis, como faziam os bailarinos.

Como bailarino, embora Massine tenha sucedido Nijinsky nos Ballets Russos de Sergei Diaghilev, Leskova também não lhe traça o melhor dos perfis. “Ele tinha pernas feias, tortas e certa vez decidiu dançar o *pas-de-deux* do *Pássaro Azul*. É certo” — prossegue Tatiana — “que ele tinha uma técnica clássica razoável, fora aluno do mestre Cecchetti, mas como tinha problemas com as pernas, para dançar esse balé ele colocou panturrilhas falsas. Na variação, cheia de baterias, foi um desespero, as batatas da perna vieram parar na frente. Não ficou nada estético, apesar de ele ser um grande artista”, conclui Tatiana.

Massine também era um apaixonado por seus cachorros. E, entre as muitas anedotas que os animaizinhos protagonizaram, conta Leskova que, certa vez, um de seus cachorros atravessou o palco, muito à vontade, durante o espetáculo, quando estava sendo encenado o balé *Bodas de Aurora*. A administração do teatro multou o coreógrafo, mas ele conseguiu reverter a multa em troca de um piquenique oferecido a todos os bailarinos. Tatiana se diverte contando a história. “Apesar da fama de pão-duro que ele tinha, nesse dia teve de abrir a carteira e pagar a comida de todo o elenco.”

Reminiscências e piadas à parte, a temporada em Nervi foi um sucesso e também muito produtiva para Tatiana, que, depois dela, tornou-se a remontadora oficial dos balés sinfônicos de Massine (*Choreartium*, *Les Présages* e *Le Beau Danube*), abrindo importantes portas internacionais que, no futuro, viriam a consagrá-la na Inglaterra, França, Holanda e Estados Unidos, junto às plateias, aos diretores e aos críticos mais importantes e exigentes do mundo.



## Capítulo 27

### O retorno ao Teatro Municipal

Tatiana voltou ao Teatro Municipal, em 1970, ciente de que teria novamente muitos desafios. A era romântica acabara, os bailarinos agora se organizavam como uma classe de fato profissional, mas, lamentavelmente, sob o impacto das oscilações administrativas, ao balanço das ondas do poder.

A artista sabia, mais do que nunca, que a roupagem de funcionários públicos se sobreporia à roupagem da arte. Mesmo assim, com o seu otimismo gigantesco, acreditou que conseguiria correções de rota e que desenharia o mapa artístico da dança brasileira — o que, aliás, já havia feito com êxito, em boa medida.

Há seis anos afastada do teatro que amava e continua amando, tendo de contentar-se com esporádicas idas e voltas como convidada para remontar um trabalho, mas no dia a dia submetendo-se a assinar o seu ponto e lecionar em pequenas escolas públicas — após a sua passagem pela Escola Martins Pena —, a volta ao Teatro Municipal lhe parecia justa e acontecia num

momento adequado, visto que vinha endossada pelo pedido do elenco que desejava o retorno da ativa diretora.

É certo que pensou duas, três vezes sobre o assunto. Talvez não mais do que isso. O Teatro Municipal sempre a atraiu, o que pesou mais forte. Estaria novamente entre seus pares, no aconchego de sua casa artística.

Antes de voltar, fez uma reflexão de autocrítica. Desta vez, não iria atirar o corpo contra os inimigos, se cuidaria, se pouparia. Nada disso aconteceu. Voltou e continuou igual, incorrendo nos mesmos erros e acertos. Ácida na crítica, cruel na impetuosidade e poderosa no esplendor verbal. Em contrapartida, nessa gestão de mais uma década, ela novamente mostrou a sua característica de trabalho, em que o foco principal é sempre a qualidade e a produtividade. Verdadeiramente ela reformulou o paradigma da arte da dança brasileira, que, se hoje já é história, com certeza no futuro será ainda mais visível.

Tatiana é anacrônica em relação a esse período. Lembra-se em profundidade dos problemas. E eles foram muitos! A maioria já foi contada no capítulo anterior: o despejo do corpo de baile, a reforma do teatro entre 1976 e 1978, as dificuldades com os diretores, a morte do bailarino durante uma prova... etc. Mas, sobre suas criações, o lado bom da história, os sucessos alcançados, ela vacila. Não é falta de memória, atividade mental é o que não lhe falta, mas parece que a lembrança do desconforto fala mais alto. E Tatiana sempre se considerou duramente culpada quando, por um motivo ou por outro, não conseguiu contornar alguma situação. Mesmo assim, puxando um pouco, encontramos muito de interessante para se contar.

Tatiana voltou ao teatro, voltou de fato — mas não na sua função. Como já foi mencionado, o cargo de diretora da companhia nunca foi oficializado e a vaga de coordenadora estava ainda com

Helba Nogueira. Mas Tatiana, na realidade também uma funcionária pública, e agora não mais dançando, passou dois anos assinando a programação como coreógrafa convidada. Independentemente de como era denominada sua função, era ela quem traçava o caminho da companhia e é certo que ela não admitiria que fosse de outra maneira. A situação criou embaraços, mas Tatiana seguiu em frente, como um rolo compressor. "Mãos à obra, vamos trabalhar."

Em abril de 1971, mais uma vez Rudolf Nureyev esteve no Brasil, apresentando-se no Teatro Municipal, desta vez acompanhado pela bailarina argentina Olga Ferri e pelo elenco da casa. No programa, *Les Sylphides*, *Apollon Musagète*, de Stravinsky/Balanchine, e o *pas-de-deux* de *A Bela Adormecida*.

Tatiana, missão cumprida no *back stage*, sentou-se na plateia para assistir ao espetáculo. Certamente na cadeirinha lateral da fila u, sempre o seu lugar preferido. No meio da apresentação tomou um susto. Nureyev, ao iniciar a variação de *Apollon*, ergueu o braço, sinalizando para um atônito maestro Isaac Karabitchevsky que parasse a orquestra. Silêncio profundo no teatro. Nureyev então foi para a boca de cena e entre comandos, palmas e batidas de pé, mostrou o andamento que desejava ao maestro. Tal fato insólito, ainda mais em grandes teatros, rendeu notícia no mundo inteiro. Tatiana encolheu-se. Ela sabia do temperamento difícil do amigo, mas, lá com os seus botões, deu razão a ambos. "Coitados, eles só tiveram tempo de passar uma vez o balé com a orquestra, a música de Stravinsky é muito difícil, foi uma situação embaraçosa e os dois foram prejudicados."

No mesmo ano chegou ao Brasil Hector Zaraspe, professor argentino muito conceituado e que estava trabalhando nos Estados Unidos, tendo ficado por cerca de trinta anos na Julliard School, de Nova Iorque. Tatiana não se lembra de como foi acertada a vinda de Zaraspe, o qual era muito admirado como *maître de ballet*. Diz que

não foi uma indicação sua e supõe que o professor chegou ao Municipal indicado por algum bailarino, com o aval dos seus superiores — na época assinava a direção da casa Antônio Vieira de Mello. Recorda-se, isso com muita clareza, das cenas que Zaraspe propiciou.

Para início de conversa, mestre Zaraspe era “uma estrela”. Acompanhado de um assistente, entrava na sala de aulas, de écharpe, capa e sapatos de aula, com um pequeno saltinho — no estilo dos das irmãs de Cinderela. Ainda na porta da sala ele iniciava um ritual que se repetiu pelos aproximados seis meses em que esteve por aqui. O mestre tirava a capa e entregava-a para o seu assistente, a seguir desenrolava a écharpe e a colocava no braço do assistente, antes de mandar iniciar os *pliés* de cada dia. A companhia observava a cena com espanto e engasgos de risos que muitas vezes chegaram a explodir e a irritar o maestro. Conta Tatiana que Zaraspe, sempre muito exagerado, dramatizava qualquer erro, qualquer deslize dos bailarinos, levando as mãos à cabeça e soltando, invariavelmente, a sua frase predileta: “*Hasta mi madre hace mejor...*”.

Zaraspe coreografou a *Valsa das Flores* para a temporada oficial. Na opinião de Tatiana, “uma coreografia sofrível, mais uma *Valsa das Flores* no mundo. Zaraspe foi um ótimo professor, mas não era um coreógrafo”. Mesmo não sendo lá essas coisas, a coreografia foi para o palco, pelo menos desta vez. O programa ainda contou com dois *pas-de-deux* remontados por Hector Zaraspe: *D. Quixote* e *O Corsário*, que foram interpretados por Nora Esteves e Luis Fuente. Este bailarino espanhol iniciou a carreira na famosa companhia espanhola Rosário e Antonio e posteriormente se transferiu para o Joffrey Ballet, de Nova Iorque. Tatiana, para a temporada, montou, mais uma vez, *Les Sylphides*, a peça mais encenada pela companhia nesses últimos trinta anos, e ainda complementou o programa com

*Rythmetron*, Arthur Mitchell/Marlos Nobre, balé ensaiado por Dennis Gray.

Outras duas temporadas ainda foram à cena nesse ano. A companhia se modificava, jovens e promissores bailarinos começaram a se destacar no elenco e a merecerem atenção especial. Entre as moças, Cristina Martinelli, Nora Esteves, Luciana Bogdanovich, Eliana Caminada, Jacy França, Sonia Vilella, Heliana Pantoja, Norma Restier e Sílvia Barroso, e, entre os rapazes, Aldemir Dutra, Jair Moraes e Jorge Siqueira.

Nora Esteves já subira ao posto de primeira bailarina, Cristina Martinelli estava chegando lá, entretanto, os bailarinos mais experientes continuavam sendo Berta Rosanova, Aldo Lotufo, Dennis Gray, Eleonora Oliosi, Ruth Lima, David Dupré, Johnny Franklin, Cecília Wainstock, Décio Otero, Alice Colino — todos figuras principais, e ainda Emílio Martins, Armando Nesi, Carlos Moraes, Renato Magalhães, Heloísa Menezes e Helena Lobato.

Também novos *maîtres de ballet* surgiram nesse período, oriundos do próprio elenco, a destacar Arthur Ferreira e Eric Valdo.

Tatiana iniciou o ano de 1972 preparando a sua versão coreográfica de *O Descobrimento do Brasil*, poema sinfônico de Villa-Lobos que foi apresentado, acompanhado do coro e da orquestra da casa, sob regência de Mário Tavares, em récita de gala para o presidente de Portugal Américo Rodrigues Tomaz, em visita oficial ao Brasil. A acompanhar a autoridade portuguesa o nada popular presidente militar Emílio Garrastazu Médici. No mesmo ano, o trabalho ainda seria apresentado mais cinco vezes.

Na segunda temporada do ano, Tatiana lançou mão do tradicional *Les Sylphides*, enquanto David Dupré apresentava a coreografia *Quatro Estações*, de Vivaldi. O programa ainda comportava *Rythmetron* e *Lamento*, ambas coreografias de A. Mitchell.

Para o espetáculo comemorativo do 63º aniversário do Teatro Municipal, Tatiana encenou *Coppélia* e *O Combate*, com Nora Esteves e Aldo Lotufo.

No final do ano, nova temporada. Tatiana remontou *Giselle*, que teve nos papéis principais Berta Rosanova e Aldo Lotufo, e Dennis Gray coreografou *Sonata de Outono*, com música de Purcell, que teve como primeiras figuras Eleonora Oliosí, revezando-se com Cristina Martinelli, e Aldemir Dutra. Também foi apresentado, mais uma vez, o balé *O Combate*.

No ano seguinte, Tatiana dedicou-se à montagem de uma de suas peças preferidas, *O Galo de Ouro*, segundo a versão original de Fokine. Trabalho grandioso, que ocupou o corpo de baile, o coro e a orquestra. Pouco depois da temporada da ópera-balé de Rimsky-Korsakov, o corpo de baile do Teatro Municipal trabalhou com o coreógrafo convidado George Skibine. Nada mais, nada menos do que o primeiro namoradinho de Tatiana Leskova. Mas a bailarina não sofreu nenhum tipo de recaída e brinca: "Seus olhos já não estavam mais tão azuis quanto eram antes nem o cabelo tão louro".

Para o balé do Municipal, Skibine montou *Les Noces*, música de Stravinsky; *Daphnis et Chloë*, de Ravel; e *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky, todas as obras na sua própria concepção coreográfica. E Tatiana remontou novamente *Les Sylphides*, desta vez com uma atração especial. "Com os mais lindos cenários já feitos para o balé, uma criação de João Trinta, constituída de camadas de filó e projeção de folhas, ficou excelente, muito bonito e chamou a atenção também de Skibine", elogia Tatiana.

Skibine deu oportunidade para as jovens bailarinas que despontavam no Teatro Municipal. Nora Esteves revezou-se com Cristina Martinelli em *O Pássaro de Fogo* e também foi Nora que interpretou, na opinião de Leskova, uma linda Chloë. Participou da temporada o bailarino convidado James de Bolt.

Ainda em 1973 Tatiana remontou *Coppélia* e *Rythmetron*.

No ano de 1974, Tatiana convida o coreógrafo argentino Oscar Araiz para assinar a temporada oficial da casa, enquanto ela fica — pelo menos como consta nos créditos dos programas — como assessora artística.

Araiz acrescentou ao repertório do Municipal quatro trabalhos seus: *Magnificat*, de Bach; o dueto *Cantabile*, com o *Adágio para Cordas* de Samuel Barber; *Romeu e Julieta*, numa leitura muito pessoal, com três Julietas e três Romeus em cena, música de Prokofiev; e *O Mandarim Maravilhoso*, música de Bela Bartók. Oscar Araiz foi mais um coreógrafo que investiu nas novatas. Desta feita, as contempladas foram Nora Esteves, Cristina Martinelli (que se revezaram em *Cantabile* e *O Mandarim Maravilhoso*) e Eliana Caminada, um dos principais destaques de *Magnificat*, e ainda Lourджа Mesquita, Aldo Lotufo, Aldemir Dutra e Antônio Gaspar.

Para que essa temporada pudesse ser apresentada, Tatiana quase invadiu o gabinete do governador Chagas Freitas, ao qual pediu, pessoalmente, o dinheiro da produção de *Romeu e Julieta*, com coreografia de Oscar Araiz.

Para fechar o ano, Tatiana Leskova levou novamente para o palco do Municipal a sua versão de *O Descobrimento do Brasil*.

O ano de 1975 foi um ano morto e tão cheio de problemas que não consta registro de nenhum espetáculo de dança da companhia do Municipal, ou qualquer outra novidade. Em 1976, conforme já foi dito, o teatro fechou para a maior reforma da sua história, só reabrindo em 1978. Foi o período nômade do corpo de baile, foi o grande tormento de Tatiana Leskova, tal como relatado em capítulo anterior.

Já que quase nada ou nada havia para fazer no Municipal, em 1975, Tatiana Leskova, indicada por Margot Fonteyn, foi trabalhar com o Hong Kong Ballet Group, para o qual montou a sua versão de

*O Quebra-Nozes*. Ela conta que a companhia não era muito forte, “era um grupo bem estruturado, mas mais de alunos do que de profissionais”. Para reforçar o elenco e estrelar a versão fora convidado um casal do Scottish Ballet, que, à última hora, não pôde honrar o compromisso. Tatiana então se lembrou da sua antiga aluna, a bailarina Nora Esteves, que estava trabalhando em Paris — e convidou-a. Nora não tinha os trajes adequados para o balé e Margot Fonteyn socorreu a produção, emprestando à bailarina brasileira os seus próprios *tutus*, um branco e um rosa, como pede o balé. Acompanhando Nora estava o bailarino francês Jean Claude Ruiz.

Mesmo estando o teatro fechado, isso não quer dizer que a companhia ou Tatiana Leskova pararam de produzir. Os espetáculos eram raros e em palcos alternativos, mas Tatiana esforçava-se para que cumprissem, pelo menos, uma temporada por ano.

Em 15 de março de 1978, o Municipal reabriu as suas portas e, mais uma vez, o balé foi preterido. A suntuosa e badalada inauguração apresentou a ópera *Turandot*, de Puccini, com o coro e a orquestra do Municipal, sob a regência de Neeme Järvi e participação especial da cantora russa Glenna Dimitrova.

Entretanto, como tudo na vida tem mão e contramão, pouco depois dessa reinauguração do Teatro Municipal o balé passa a ser a menina dos olhos da casa. As óperas rareiam, até mesmo os concertos se tornam mais esporádicos e, logo a seguir, o balé passa a ser o campeão em número de espetáculos. É verdade que os investimentos em dança nunca foram tão altos quanto os despendidos nas óperas, mas, nesse período, o teatro também passa a abrigar novamente importantes companhias internacionais o que, de certa forma, impulsiona a produção local.

Quando voltou à casa de espetáculos, Tatiana já assinava oficialmente a direção da companhia desde 1976. Como *maître de*



*ballet* convidado estava o cubano Jorge Garcia. O primeiro espetáculo encenado foi *O Lago dos Cisnes* completo, na versão de Garcia, tendo nos papéis principais as primeiras figuras da Ópera de Paris, Ghislaine Thesmar e Michel Denard. No mesmo ano a obra foi reencenada, desta vez com Cristina Martinelli e o argentino Gustavo Mollajoli nos primeiros papéis.

Pouco depois, nova produção e novos espetáculos sob a direção da exigente Leskova. Para a temporada veio o assistente do coreógrafo iugoslavo Milko Sparemblek — Jean Marie Dubrul —, que trouxe para o repertório do Teatro Municipal um dos melhores trabalhos de Sparemblek, *O Triunfo de Afrodite*, com música de Carl Orff, cenários e figurinos do português Arthur Casais. Foi um tiro certo, uma boa produção, muito bem interpretada pelo elenco do Municipal e que teve, nos papéis principais, Heliana Pantoja, o bailarino convidado Aliosha Gorky, Zeni Saramago e Rogério Schubach (mais dois bailarinos que se projetavam na companhia).

Na mesma temporada, Jorge Garcia reprisou a sua versão de *Paquita* e Tatiana ocupou-se de levantar, mais uma vez, o balé *O Combate*.

Garcia encenou também a sua versão do *Pas-de-Quatre 1845*, num espetáculo complementado por: *Missa*, música de Edu Lobo, coreografia de Lourdes Bastos, e mais uma vez *Cantabile* e *Magnificat*, ambas peças de Oscar Araiz. Mais talentos, vários oriundos da Academia Tatiana Leskova, começam a se destacar na companhia: Beatriz Albuquerque, Mônica de Campos, Elisa Baeta, Bebel Seabra, Desirée Doraine, Flávio Sampaio, Jadyr Picanso, Fernando Mendes, Alberto Romero e Paulo Arguelles são alguns dos nomes dessa nova geração.

Os indicadores eram favoráveis, o saldo de 1978 havia sido positivo, dessa forma esperava-se que 1979 fosse melhor. Mas não foi e o ano já começou com o pé esquerdo, sem Tatiana Leskova.

No final desse período estressante, visto que a companhia ainda não tinha local fixo para aulas (continuava no Copa-Leme) e poucas chances para ensaiar no palco, ou na sala do coro do teatro, quando havia disponibilidade, Tatiana, com os nervos à flor da pele, pediu, mais uma vez, o seu afastamento da direção da companhia. O estopim da crise foi banal. Tatiana sentiu-se desrespeitada e, quando isso acontece, ela é um verdadeiro perigo, especialmente em tempos difíceis, tendo de lutar com tantos obstáculos.

A duras penas conseguira organizar uma temporada alternativa e programara o balé *Rythmetron* com Arthur Mitchell, o coreógrafo criador da obra, quando foi surpreendida por um bailarino do elenco que disse já haver acertado com Jorge Garcia — *maître de ballet* convidado — para fazer uma nova coreografia sobre o mesmo tema, para a mesma música de Marlos Nobre. Tatiana não acreditou no que escutou. Subiu nas tamancas e foi perguntar o que estava acontecendo a seus superiores. Virou uma espécie de demônio ao ser informada pelo diretor artístico (Geraldo Matheus Torloni) de que estava “tudo acertado”, de que a proposta do bailarino havia sido aceita. Para Tatiana isso representou um “desrespeito à coreografia original de Arthur Mitchell com música especialmente composta por Marlos Nobre”.

Tatiana sentiu o golpe baixo. Estava indignada por ter a sua autoridade desrespeitada e confessa que “dessa forma não conseguiria trabalhar”. O “bla-blá-blá” de argumentos que escutou lhe soou mais do que fútil, puro lugar comum. O balé *Rythmetron* foi para o palco com a nova coreografia de Carlos Moraes, mas Tatiana estava *off*. Fora embora, abandonara o barco e desta vez nem sequer se dera ao trabalho de escrever uma carta explicando os motivos de seu afastamento. Mesmo assim, impossível como é, foi, como público, assistir ao espetáculo. “E fiquei bem feliz de ver a minha aluna Bebel Seabra dançando o primeiro papel, muito bem.”

Tatiana continuou como público por um período e graças a isso escapou de um dos maiores constrangimentos pelos quais o balé do Teatro Municipal já passou: a desastrosa encenação do balé *Giselle*, na versão de Jorge Garcia, com cenários e figurinos de Arthur Casais, em abril de 1979. Como se diz popularmente, Tatiana viu o circo pegar fogo de camarote, à distância. Livrou-se de boa!

Mesmo antes de *Giselle* ir para a cena, o clima se espessara, parecendo antecipar a catástrofe. No dia 18 de abril, um irado maestro Isaac Karabitchevsky, ao chegar pela manhã para ensaiar o concerto que aconteceria à noite, abrindo a série de assinaturas da Orquestra Sinfônica Brasileira, deparou com um palco ocupado pelos bailarinos, que, sob o comando de Jorge Garcia, ensaiavam *Giselle*, peça programada para estrear no dia 20. A cena era uma babel, com o cenário sendo levantado, trajes sendo provados etc. A orquestra ficou numa “saia justa” e o balé, noutra. Ninguém do alto escalão estava a postos para contornar o problema. Na ocasião, o diretor da casa era Geraldo Matheus Torloni.

Sem nenhuma perspectiva de solução, o maestro optou pelo cancelamento do concerto da noite. Pela primeira vez, em quarenta anos, a Orquestra cancelava uma apresentação. O fato repercutiu muito mal para a administração do teatro. Dia seguinte, o jornal *O Globo* publicou uma extensa matéria, sob o título de “Orquestra ao relento”, na qual acusava duramente a administração pela desorganização da casa de espetáculos e concluía com a seguinte frase: “[... ]por onde se vê que a nossa principal casa de espetáculos, após consumir 100 milhões de cruzeiros em reformas e melhoramentos, continua no mesmo estado em que reabriu no ano passado, ou seja, num clima em que mármore, tapetes e ouropéis apenas funcionam para *épater* os incautos[...]”.

Naturalmente o ambiente ficou tenso para a companhia de dança, que, pela má administração, acabou por passar por vilã. A

opinião pública, irritada com o cancelamento do concerto, já se mostrava hostil e prejudicava *Giselle*. Para agravar a situação, a bailarina convidada, Noella Pontois, estrela da Ópera de Paris, abriu mão do traje oferecido pela produção, alegando que era muito grande para a sua silhueta mignon, o mesmo acontecendo com o bailarino Cyrill Atanassoff, também figura principal da Ópera de Paris. Ambos optaram por usar seus figurinos pessoais para o balé (o que é bastante comum, em se tratando de grandes intérpretes). Mas a notícia vazou e fomentou ainda mais os fuxicos da mídia.

No dia 20 de abril, conforme o programado, *Giselle* estreou. Apesar do clima tenso, nada derrubaria uma boa produção, mas o que se viu foi uma coisa impossível de ser narrada. Um pastiche *kitsch*, para o qual até a menção da obra-prima do romantismo seria um sacrilégio. Nem mesmo a qualidade excepcional dos astros convidados ou o bom desempenho do corpo de baile salvou a produção. Quando o maestro Henrique Morelenbaum baixou a batuta e a cortina se fechou, um público atônito, de olhos arregalados pelo espanto, não sabia o que fazer. E, a princípio, não fez nada. Poupança os artistas convidados, o elenco, o maestro e a orquestra. Mas, quando o cubano Garcia e o português Casais subiram ao palco, a vaia foi calorosa, melhor, estrondosa.

Tatiana não quer nem comentar o assunto. No primeiro ensaio de vaia, ela já estava na rua, com as chaves do carro na mão e, mesmo afastada do teatro por motivos que considera torpes, lamentou muito o ocorrido. "Mas aquela produção com um coração *pink* cintilante no palco e uma árvore com luzes natalinas foi realmente inacreditável", confessa Leskova, com economia de palavras.

Pouco depois do desastre dessa *Giselle*, Jorge Garcia partiu e, mais uma vez, Tatiana Leskova foi chamada às pressas para reestruturar o elenco. Voltava como um médico de cti em situação

de extrema emergência, aliás esse faz muito o seu estilo. Não relutou nem fez exigências, sabia que o balé do Municipal precisava dela naquele momento.

Em junho, já assinando novamente como diretora artística do elenco, leva para cena uma temporada variada, composta por: *Concerto em sol* — estreia —, coreografia de Renato Magalhães, música de Ravel; *Rythmetron*, na concepção original de Arthur Mitchell, com música de Marlos Nobre; e *Magnificat*, de Bach, com coreografia de Oscar Araiz.

Uma qualidade de Tatiana é saber organizar um espetáculo. Ela não se aperta e acredita que se deva aproveitar sempre e bastante o repertório da casa. “Alguma coisa se tem de fazer e como, invariavelmente, as verbas são escassas, por que não encenar o que se tem de bom?” Irrita-se quando os diretores só pensam em novas e mirabolantes produções. “Precisamos fazer coisas novas, mas também aproveitar o que temos, afinal o Teatro Municipal tem um grande repertório, um patrimônio. Uma peça, uma produção, não é como um vestido de noiva que se usa uma vez e se guarda.”

Para essa temporada em particular, que estreou em 29 de junho de 1979, pouco mais de dois meses após a malfadada *Giselle*, Tatiana encomendou uma obra nova, estimulando um coreógrafo de casa, um dos bailarinos solistas da companhia, e o resultado foi bom. Não teve problemas com o coreógrafo ou com o elenco, mas teve um grande atrito inesperado, por conta da sua escolha dos artistas para a elaboração dos cenários e figurinos. Os figurinos Tatiana confiou a Kalma Murтинho e os cenários à artista plástica Ana Letícia.

Estava Tatiana sentada na sua sala (definitivamente batizada de “Butantan”), quando um espumante e ciumento figurinista adentrou o recinto, cobrando-lhe a escolha. Ele já havia trabalhado para Tatiana várias vezes, entre elas criando os figurinos do balé *Catulli*

*Carmina*, também coreografado por Renato Magalhães, e achou-se no direito de exigir que Tatiana o escolhesse novamente para a função, ou seja, para criar os cenários e figurinos do *Concerto em Sol*. A discussão foi calorosa. Ofensa daqui, ofensa dali e o figurinista partiu para a ação, esbofeteou Tatiana em pleno “Butantan”. Tatiana narra a cena: “Em determinado momento, ele ficou roxo de raiva, quando viu que eu já havia feito a minha escolha e partiu para cima de mim, me dando um tapa na cara. Essa foi a primeira e última vez que fui esbofeteada por um homem — ou por qualquer pessoa — na minha vida”.

A cena não parou por aí. Tatiana esbofeteada era quase caso de polícia ou de manicômio. Agora ela é quem estava espumando — e partiu para a retaliação. Proibiu a entrada do figurinista no Teatro Municipal, proibição que de fato chegou a ser mantida. O personagem em questão sempre fora um frequentador assíduo do Teatro Municipal e conhecia Tatiana desde os tempos do Ballet da Juventude. Folclórico na indumentária, ele gostava de frequentar a casa de espetáculos trajando túnicas mais brilhantes do que as dos mandarins, coberto de broches e comendas. Por uns tempos, as estreias no Municipal ficaram privadas dos desfiles desse personagem, conhecidamente bizarro, que também exercia a função de crítico de artes. Ao final de um curto período, porém, a paz acabou voltando e Tatiana e o figurinista não só fizeram outros trabalhos juntos, como continuaram se relacionando civilizadamente. “Passei a borracha, mas não esqueci.”

Em agosto desse mesmo ano, mais uma produção do balé foi para o palco. Era preciso botar a companhia para trabalhar. Mais uma vez foi encenado o indefectível *Les Sylphides*, bem como *O Triunfo de Afrodite* e, como novidade, *Petrouchka*, balé burlesco em quatro atos de M. Fokine, música de Stravinsky, roteiro de Benois e

Stravinsky, cenários de Benois, que estreou em 1911 com os Ballets Russos de Sergei Diaghilev.

Para remontar o balé, *comme il faut*, Tatiana trouxe ao Brasil o polonês Yurek Lazowski, conhecido remontador da obra e que havia brilhado no Ballet Russo de Monte Carlo. E para interpretar o papel de Petrouchka, o boneco de pano, criado originalmente para o genial Nijinsky, foi convidado o bailarino francês Jean Mark Torres, do Ballet du XXème Siècle, de Maurice Béjart. Cristina Martinelli interpretou a Bailarina de Porcelana, revezando-se com Alice Colino e Helena Lobato, Emílio Martins estreou no papel do Mouro. Coube a Dennis Gray interpretar o Mago. Mais tarde, o bailarino argentino Ruben Chayan, que estrelou *Les Sylphides* ao lado de Cristina Martinelli/Áurea Hammerli e Alice Colino, revezou com Jean Mark Torres o papel-título de Petrouchka.

Era noite de ensaio pré-geral. A companhia, no palco, passava os balés. Tatiana, na primeira fila, estava acompanhada do remontador Lazowski e das antigas colegas de Ballet Russo, Nina Verchinina e Tamara Grigorieva (esta última, residente em Buenos Aires, fora convidada especialmente para a ocasião). Na plateia, estrelas da Ópera de Paris que se apresentariam dias depois, tais como Dominique Khalfouni, Wilfrid Piollet, Claire Motte, Patrick Dupond, Jean Guiserix, Denys Ganio e Jean-Yves Lormeau, faziam parte do seletto público, que ainda contava com alguns jornalistas, bailarinos e professores convidados.

*Les Sylphides* percorreu a cena com a competência de sempre. *O Triunfo de Afrodite* foi muito bem executado, impressionando os convidados, que não regatearam aplausos em cena aberta, durante a apresentação. Chegou a vez de *Petrouchka*. Um breve intervalo para receber e colocar as roupas que chegavam, como sempre quase na hora, da Central Técnica de Inhaúma. Bem, aí o “bicho pegou”, foi um Deus nos acuda. Lazowski, incrédulo com o figurino

que lhe foi apresentado, teve um chilique preocupante. O coreógrafo gritava e puxava, rasgando, partes da roupa do “boneco Petrouchka”, enquanto Tatiana, no máximo da aflição, abria, fechava e derrubava a bolsa, à cata daqueles comprimidinhos sublinguais que impedem ou amenizam um infarto do miocárdio. Não que ela precisasse dos comprimidos, mas os havia comprado exatamente para situações de estresse, temendo pela saúde de Yurek Lazowski, que tinha problemas cardíacos.

O epicentro do problema foi que a responsável pela técnica do teatro, Tatiana Memória, havia achado muito pobre a roupa de *Petrouchka*, especialmente por ser ele o personagem principal do balé, e mandou acrescentar detalhes de riqueza absolutamente incompatíveis com o personagem. “Foi um problema”, explica Leskova, “Petrouchka é um boneco de pano que contracena com outro boneco rico, o Mouro, e com a Boneca de Porcelana. O figurino que chegou tinha uma camisa de crepe georgette, cheia de babados, e uma calça de tafetá de seda xadrez, em suma, totalmente inadequado, fora de estilo, e Lazowsky perdeu o controle, coberto de razão.” Seis meses depois do incidente, Yurek Lazowsky morreu de problemas cardíacos. Esperemos que a malfadada experiência com *Petrouchka* no Brasil não tenha acelerado a sua morte.

Em outubro o balé do Municipal fez ainda mais uma temporada, mantendo *Petrouchka*, *O Triunfo de Afrodite* e completando o programa com *Rythmetron*.

No ano de 1980 Tatiana pediu mais uma vez o seu afastamento do Teatro Municipal.

Há algum tempo a funterj (Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro) tinha novos diretores: Guilherme Figueiredo (que sucedeu a Adolpho Bloch) e, respondendo pelo departamento artístico, Luis Paulo Sampaio. O escritor Guilherme Figueiredo era



um amigo pessoal de Tatiana Leskova de longa data. A artista também nutria grande simpatia por Luis Paulo Sampaio. Desde que Guilherme assumira a direção, Tatiana ficara feliz, porque trabalharia com um intelectual que apreciava muito e, por consequência, esperava que as coisas corressem melhor. É bom lembrar que há alguns anos o Teatro Municipal havia mudado o seu regime e que, agora uma autarquia, era o carro-chefe da Funterj.

Enganou-se. Nada estava dando certo. Guilherme Figueiredo, a despeito de todas as suas qualidades intelectuais que Tatiana jamais negou, desde que assumira o posto ficara possuído por uma onda nacionalista, quase ufanista. "Ele só queria balés brasileiros, com temática brasileira, música brasileira etc." Tatiana sempre foi contra a nacionalização da arte e da cultura, fosse onde fosse. "O que é bom é bom em qualquer parte do mundo e atravessa o tempo e o espaço físico. Nacionalismo demais é um perigo, a regionalização cultural nunca deu certo", opina Tatiana, que, independentemente da sua posição, sempre investiu também em obras brasileiras. "Uma coisa é se fazer um balé brasileiro, outra é ter uma programação exclusivamente nacionalista." Então, por posições antagônicas e por problemas meramente profissionais, os dois se desentenderam no início de 1980. Tatiana queria seguir a sua linha de trabalho e Guilherme batia o pé, firme na sua posição: "Só balés brasileiros ou temas nacionais".

Como fator agravante, os salários dos bailarinos estavam novamente defasados e atrasados e todas as solicitações que Tatiana fazia, por memorandos, custavam a ser atendidas ou, simplesmente, não o eram. O problema já vinha se arrastando desde o ano anterior. Tatiana ainda programou a primeira temporada do ano com *Paquita*, *Micaretas*, música de Tom McCoy e Egberto Gismonti; *Cantabile* e *Catulli Carmina*, mas, quando o espetáculo foi para o palco, no dia 17 de abril, ela já estava afastada. Tivera uma

grande discussão com Guilherme Figueiredo. Como resposta às reivindicações apresentadas, o escritor lhe enviara uma grande cesta de rosas na cor chá. Mas nada mudara e Tatiana já estava exausta.

No dia 10 de maio, irredutível na sua posição, Tatiana enviou uma carta ao diretor do Departamento Artístico da funterj, Luis Paulo Sampaio, pedindo o seu afastamento. Uma carta lamuriosa, mais pessoal do que profissional, quase uma desculpa pelo que estava fazendo.

Tatiana Leskova ficou longe do Teatro Municipal até 1987 quando, mais uma vez, reassumiu a direção do balé, até 1990, ano em que novamente colocou o seu cargo à disposição.

Sempre que se afastava do Teatro Municipal, Tatiana depositava toda a sua carga de energia na academia. Não que negligenciasse o seu papel de mestra, enquanto dirigia o Corpo de Baile, mas, ao ser “pega pela perna”, como de fato aconteceu várias vezes, ela canalizava toda a sua força para a preparação de seus alunos, usando toda a sua imensa capacidade de trabalho para fazer com que conquistassem rendimento máximo — e isso com aquele ímpeto próprio, como em tudo o que fez e faz na vida.

Em pouco tempo o estresse, a depressão e mesmo a irritação se dissiparam. Tatiana sempre foi positivista e adepta da filosofia de que a finalidade da vida é a própria vida. Recuperou a alegria, quase infantil, ao descobrir a sua produtividade e, por certo, a respeitabilidade e credibilidade em outros mercados da dança, muito especialmente no mercado internacional. Mal teve tempo de chorar sobre o leite derramado e já estava em plena forma, trabalhando como *maître de ballet* convidada do Arteballetto, em Reggio Emilia, na Itália. Depois, também como professora convidada, passou uma temporada no Conservatório de Dança dirigido por Vladimir Dokudovsky, de Nova Iorque. E o ano de 1980 chegava ao fim mostrando a Leskova que, mesmo distante da sua “doença”

preferida, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para ela se abriam outras portas no mundo, igualmente levando-a ao melhor da dança.

Em 1981 intercalou as suas atividades na Academia Tatiana Leskova com nova temporada nos Estados Unidos, agora em Saratoga, trabalhando no Skidmore College, a convite de seus amigos Oleg e Mirèille Briansky. Na volta, uma temporada no Teatro Municipal de São Paulo, também como professora convidada. Outro ano encerrado e cheio de realizações para Tatiana.

Já em 1982 ela não se afastou do Brasil. Preparou com muito esmero o espetáculo comemorativo dos 30 anos da Academia Tatiana Leskova. Vários profissionais abrilhantaram o espetáculo. A grande maioria antigos alunos de Tatiana, que se sentiram honrados em participar da festa. Vários bailarinos estrangeiros quiseram participar do espetáculo. Cristina Martinelli e o bailarino tcheco Pavel Foret dançaram o *pas-de-deux* do 2º ato de *O Lago dos Cisnes*; Eliana Caminada e o norueguês Eric Wennes interpretaram *Festival das Flores*; Áurea Hammerli e também Eric Wennes dançaram *Daphnis et Chloë*, coreografia de Renato Magalhães; Sandra Queiroz e o bailarino belga Koen Onzia foram os intérpretes principais da *Suíte* de Tchaikovsky (coreografia de Tatiana Leskova); Rosângela Calheiros com o marido francês Philippe Tallard — ambos já radicados na Alemanha — interpretaram *Medéa*, na música de Bohuslav Martinů; e Nilsen Jorge e Pavel Foret dançaram o *pas-de-deux* de *Spartacus*, de Khachaturian, pela primeira vez encenado no Brasil. Esses foram alguns dos muitos destaques apresentados no programa, que contou ainda com alunos da Academia Tatiana Leskova.

O espetáculo encenado na Sala Cecília Meirelles foi um sucesso e voltou mais duas vezes ao palco, sempre com casa lotada. Tatiana diz que as condições não eram muito favoráveis, mas que a festa foi muito prestigiada. “Os bailarinos dançaram num chão duro,

inadequado, num teatro sem coxias e com uma iluminação precária, mas todos deram o máximo de si e as apresentações foram muito boas.”

No ano seguinte Tatiana voltou aos Estados Unidos para mais uma temporada de aulas no Conservatório de Dança de Nova Iorque. Em 1984 presidiu o júri do Concurso Interamericano de Ballet de Trujillo, Peru, e recebeu a condecoração de Cidadã Carioca. Em 1985 foi convidada de honra do v Concurso Internacional de Moscou. Essa foi a primeira visita de Tatiana à terra de seus antepassados e ela teve permissão para viajar até São Petersburgo, cidade natal de seus pais.

Tatiana iniciou o ano de 1986 lecionando, como professora convidada, no Tanz Forum de Colônia, Alemanha, e no mesmo ano regressou à Europa, agora convidada pela Royal Academy of Dancing, de Londres. Nesse mesmo ano, Tatiana Leskova foi homenageada pelo governo francês, que lhe concedeu a comenda de Officier des Arts et des Lettres du Ministère de la Culture et de la Communication de France.

## Capítulo 28

### Recaída

Pronto! O tempo passara num sopro de produtividade e inter-relacionamentos profissionais. Tatiana já estava novamente apta a ter uma recaída na sua “doencinha” predileta, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Convidada no início de 1987, a incorrigível Tatiana aceitou e partiu para mais um *round* dessa luta de quase quarenta anos.

É óbvio que nada mudara nem mudaria de qualquer um dos dois lados. Mas Tatiana parece que procurava o ônus da prova com chances zero de sobrevivência. Mais uma vez, ela partiu para a cruzada, acreditando no que estava fazendo. Nessa batalha não existe vencedores ou perdedores, muito menos culpados. O sistema é ocioso e Tatiana é veloz e insaciável. Condimentos dicotômicos, sem dúvida, mas graças a essa situação pouco comum é que o Corpo de Baile do Teatro Municipal conseguiu escrever a sua história, superar os obstáculos — o maior de todos a pouca credibilidade dada à dança nacional em tempos passados — e

vencer uma gama imensa de dificuldades. Já é quase redundância dizer que Tatiana Leskova muito contribuiu para isso.

Milagres acontecem e muitos críticos e historiadores de dança apontam essa fase como a gestão mais importante de Leskova frente ao balé do Municipal, devido à qualidade dos programas apresentados.

Novamente nada foi fácil e Tatiana admite: “Eu me dei mal desde o início”.

Ao chegar ao teatro, no seu passo sempre apressado e com a cabeça borbulhante, Tatiana Leskova, agora com o posto de diretora artística e *maître de ballet* da companhia, deu de cara com o bailarino João Carvalho, representante da comissão de bailarinos. Conversa vai, conversa vem, e Tatiana soube pelo representante que a tal comissão — formada pelos bailarinos Carlos Mascheroni, Antonio Gaspar, Ricardo Fernando, Nina Rita Farah e Ana Lúcia Quevedo — pretendia escolher o repertório, a programação, a escalação do elenco, os professores convidados etc. “Aí vem encrenca”, pensou a diretora e completou o raciocínio se perguntando: “O que é que estou fazendo aqui?”.

Tatiana continuou se questionando e tentando contornar a situação; após esse primeiro incidente deu de ombros, acreditando que superaria o problema — e se enfiou no trabalho. Montou a sua equipe, que era constituída por Eliana Karin, Eugênia Feodorova (professoras convidadas), Dennis Gray e Aldo Lotufo. O corpo de baile tinha de dançar e a companhia tinha outras coisas mais interessantes do que uma comissão de bailarinos. Ana Botafogo já era estrela da casa, Cecília Kerche também, Áurea Hammerli, Nora Esteves e Cristina Martinelli idem. As duas últimas voltavam à companhia depois de um período de trabalho no exterior. Um bom time de primeiras bailarinas, bastante jovens. Entre os rapazes havia, de igual modo, uma nova safra, a destacar: Fernando

Mendes, Hélio Bejani, Manoel Francisco, Paulo Rodrigues, Francisco Timbó e Antônio Gaspar, Rodolfo Rau e Joseny Coutinho, além de outros.

O dinheiro, como sempre, “uma tristeza”. O mais grave é que Tatiana não podia receber pelo seu cargo. Fora chamada como diretora (regente) e professora, mas oficialmente essa vaga estava ocupada por alguém que trabalhava no coro. Coisas de Teatro Municipal. Tatiana já estava aposentada e fora contratada como prestadora de serviços. Seguiu em frente, crente que mais dia, menos dia, o assunto se resolveria. “Passei quatro meses sem receber um centavo, além da minha mixuruca aposentadoria.”

O regime mudara novamente. Agora o Municipal pertencia à Funarj e posteriormente teria mais autonomia, quando passou à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (ftm-rj).

A vida foi seguindo, Tatiana preocupava-se em montar uma boa temporada quando — de novo — “bateu de frente” com a comissão de bailarinos. Com muitos novos talentos no conjunto, ela estava preocupada em dar oportunidades a bailarinos que, na sua opinião, eram merecedores de promoção. Esmiuçando os escaninhos da burocracia, Tatiana viu que era impossível abrir um concurso, todavia, encontrou uma boa brecha, visto que havia vagas disponíveis para corifeus, solistas e primeiros solistas. Reuniu-se com seus assessores e juntos fizeram uma votação secreta, para ver quem deveria ser promovido. A reunião foi longa e houve praticamente unanimidade na escolha dos nomes. Todos os envolvidos — Tatiana, Aldo Lotufo, Eugênia Feodorova, Eliana Karin e Dennis Gray — assinaram um protocolo com as promoções que só seria apresentado à direção geral da casa no dia seguinte, para ser homologado.

Naquele dia, o expediente foi longo e Leskova e seus assistentes deixaram o teatro à noitinha. Na manhã seguinte, ao

chegar ao Teatro Municipal, dois bailarinos da comissão — Carlos Mascheroni e Nina Rita —, de acordo com o relato de Tatiana, interpelaram a diretora, “bradando, de dedo em riste na minha cara”. A notícia havia vazado e até hoje Tatiana se pergunta como. Mas o fato é que a comissão já sabia das promoções e, pior, não as aprovava. “Não aprovavam porque eles não eram os beneficiados. Foi um escândalo geral, um bate-boca tremendo, vergonhoso”, relembra a artista que não conseguiu promover ninguém. E, segundo Tatiana, até hoje há bailarinos que foram prejudicados naquela época e ainda sofrem as consequências.

O relacionamento entre Tatiana e a comissão de bailarinos do Municipal sempre foi o pior possível. Ela explica a sua posição: “Lamentavelmente, foi um período terrível e havia choques quase cotidianamente. Uma comissão pode ser muito boa, quando faz o que deve ser feito. Entre outras coisas, defender os interesses da classe, batalhar pela melhoria da condição de trabalho e de salários etc. Mas uma comissão não tem o menor direito de suspender um ensaio ou espetáculo apenas porque falta água quente nos chuveiros, ou de não deixar a cortina subir porque o médico ainda não tinha chegado ao teatro. Pior, tentar escalar um elenco ou se achar no direito de interferir na escolha do repertório e dos professores”.

Nas palavras de Tatiana, a tal comissão — “da qual felizmente bons bailarinos, como Antônio Gaspar e Ricardo Fernando, logo se afastaram” — gerava uma indisciplina catastrófica na companhia, em que todos se davam ao direito de exigir, ou meramente palpitar sobre o que bem entendessem. Ela cita alguns exemplos de pedidos ou sugestões a que foi submetida. “O meu secretário, um funcionário público requisitado da Conlurb, se achou no direito de participar dos espetáculos, queria entrar em cena”. Outro exemplo: “Uma bailarina no pós-parto, totalmente fora do peso, disse que



queria a contratação de 'coreógrafos modernos' para atender a todos os tipos de físico". Um outro bailarino sugeriu: "Vamos fazer o *Grand Pas-de-Quatre 1845* com rapazes". Explicando: a obra é encenada com quatro mulheres que representam as musas do romantismo Maria Taglioni, Fanny Cerrito, Carlota Grisi e Lucille Grahn. Na versão masculina a coreografia foi apenas encenada pelos geniais *drags* do Ballets Trocadero de Monte Carlo, companhia formada exclusivamente por bailarinos do sexo masculino que interpretavam e ironizavam, nas pontas e com nomes femininos, trechos de grandes clássicos — por sinal, muito bem apresentados e sem nenhuma conotação gay. Tatiana ainda se exaspera quando fala sobre o assunto. "Acho que eles queriam uma coreografia semelhante, em que Taglioni, Grisi e cia. dessem lugar a Vestris, Blasis, Bournonville e Viganò..."

Entre as inúmeras queixas que escutava, uma era constante. Acusavam-na de só gostar de bailarinas francesas, por que elas eram (e são, em geral) magras e alongadas. "Como se a dança permitisse bailarinas cheias e pesadas!", replica Tatiana.

Num clima de "um dia é da caça e o outro do caçador", Tatiana e a Comissão batiam boca quase que cotidianamente. Ela avançava e recuava no trabalho. Avançava quando furiosa, jurava que não seria "abatida" e não largava o osso. Recuava quando era traída pela emoção. De fato, Tatiana, durante esse período, sofreu uma séria depressão nervosa que quase a botou na lona, a nocaute.

Mas, antes que isso acontecesse, ela conseguiu encher de charme e competência uma série de produções de dança.

É interessante lembrar que, nesse período, a dança se reformulava no Brasil e no mundo. Por aqui havia uma gigantesca pirueta, transformando a dança, graças ao empresariado e à entrada da iniciativa privada apoiando o setor.

A popularidade da dança aumentara consideravelmente: como arte e como atividade de participação, ela começava a mesclar-se a outras formas de arte, fazendo sentir sua presença. Eis alguns indícios dessa reviravolta, entre os quais se incluem: o sucesso dos filmes explorando o tema; o advento do bailarino como ator ou atriz, na ala internacional; a chegada à Broadway de musicais sem enredo nem personagens — apenas dança pela dança —, de conteúdo puramente coreográfico, conforme o sugerido pelo título *Dancing*, de Bob Fosse; para citar apenas o exemplo mais marcante. E ainda: o aumento da bibliografia da dança e seus expoentes — no Brasil e no mundo—, um número maior de programas de tv dedicados à dança e a maior exploração dessa arte por parte da mídia.

Essa mudança, que já se fazia sentir desde o início dos anos 1980, atingia o seu clímax nesse momento (entre 1986 e 1990). A dança agora era a “queridinha” do público, da mídia e da estrutura do Municipal e, embora vivesse de poucas verbas, a exemplo da pasta da Cultura, sempre a mais pobre do país, já dava sinais de vitória. E vitória em dança é apenas não ser um negócio perdedor.

O terreno era propício. Tatiana Leskova sabia disso e, apesar dos bate-bocas, das depressões e da Comissão, ela queria mostrar a sua fatia profissional com um acabamento irrepreensível, como o momento pedia. Nada mais de improvisações ou de trajes de um balé adaptados para outro. O mundo mudara e a cena também.

Ao mesmo tempo, as mais criativas forças coreográficas do país se punham a par desse surto de interesse, respondendo a ele com uma onda de produções que colocou a dança no centro da mídia, favorecendo os novos bailarinos, que despontavam e passavam a ter nome e sobrenome muito familiares aos ouvidos da população, quase que na mesma proporção de astros *pops* ou “televisivos”. Isso foi muito bom. Por um lado, acabara o anonimato romântico de nossos heroicos bailarinos do passado e, ao mesmo tempo, qualquer

criança sabia o que faziam Ana Botafogo e Cecília Kerche — citando apenas dois exemplos: eram bailarinas e dançavam.

No Brasil, tal reviravolta foi o resultado de esforços empresariais que trouxeram ao país companhias internacionais tais como: Ballet du XXème Siècle, de Maurice Béjart — por várias vezes —, Ballet de Stuttgart, Ballet do Teatro Bolshoi, Nederland Danz Theatre, Twyla Tharp Dance Company, Merce Cunningham Dance Company, Martha Graham Company, Cullberg Ballet, Ballet Antonio Gades, Wuppertal Tanz Theater, de Pina Bausch, Lar Lubovitch Dance Company, Momix, entre muitos outros. Os responsáveis por esse enriquecimento foram, muito especialmente, os empresários Dante Viggiani, Mirian Dauelsberg e Walter Santos, que organizou os ótimos Festivais Internacionais de Dança (em cinco edições), e ainda a dupla Monique e Sylvia Gardenberg, responsáveis pela produção do disputado Carlton Dance.

Assim, se Tatiana tinha uma Comissão de Bailarinos a atormentá-la, tinha também o boom do balé a seu favor.

Retornando à trajetória da biografada, o primeiro espetáculo de que o balé participou, nessa sua terceira gestão, foi na ópera *Orfeu e Eurídice*, de Glück. Ela era responsável, como diretora, pelo elenco, mas não coreografou nem ensaiou essa produção, que teve como bailarinos principais Paulo Rodrigues, Antônio Gaspar e Francisco Timbó, revezando-se no papel de Orfeu, e Áurea Hammerli, Cecília Kerche e Daniela de Rossi, revezando-se no papel de Eurídice. Vale notar que a ópera era revivida no Teatro Municipal graças ao dinamismo do diretor de ópera, Fernando Bicudo, que voltou a trazer ao Brasil os grandes nomes do *bel canto*, em produções memoráveis. Em *Orfeu*, os cantores convidados foram Petra Malakova (como *Orfeu*) e Patrizia Morandi (como Eurídice).

A primeira produção, para valer, do balé da casa, sob direção de Leskova, só aconteceu em outubro de 1987. Tatiana chamou o

espetáculo de *Ballet para a Primavera*. Queria fazer uma “gala”, a exemplo do que vinha se popularizando no mundo inteiro, ou seja: vários bailarinos convidados, todos nomes internacionais, para dançar com nossas brilhantes “pratas da casa” números pequenos, compondo um *divertissement* de celebridades. “Mas, para variar, o dinheiro não deu”, reclama Tatiana. Contentou-se em trazer apenas dois astros de calibre internacional, os jovens argentinos Julio Bocca e Maximiliano Guerra, que dançaram ao lado de Ana Botafogo, Cecília Kerche, Áurea Hammerli e Nora Esteves.

O programa não trazia novidades, mas foi muito bem apresentado. Os balés encenados foram: *Concerto em Sol*, Ravel/Renato Magalhães; *Paquita (grand pas)*, de Minkus; *O Corsário (pas-de-deux)*, música de Drigo; e *O Triunfo de Afrodite*, Carl Orff/Sparemblek, desta vez tendo como intérpretes principais Márcia Antunes e Paulo Rodrigues.

Em dezembro, Tatiana remontou e fez a direção geral de mais uma produção de *O Descobrimento do Brasil*, com o corpo de baile, o coro e a orquestra sinfônica da casa, regida pelo maestro Roberto Duarte.

Se Tatiana se incomodava, a ponto de adoecer, com os embates com a comissão de bailarinos, é porque ainda não sabia o tamanho da encrenca que estava por acontecer, a partir dessa produção.

*O Descobrimento do Brasil* já fora encenado em muitos espetáculos, desde 1960: em 1961, 1972, 1974 e agora em 1987. Sempre lembrando que a primeira versão foi elaborada junto com Eugênia Feodorova e apenas a abertura da obra contou com um roteiro de Circe Amado. Nas versões de 1972 em diante, os quatro *Poemas Sinfônicos* de Villa-Lobos, originalmente criados para um filme em 1937, foram coreografados soberanamente por Leskova, com roteiro, cenários e figurinos de Arlindo Rodrigues.

Inconformada com a grande produção de 1987, um pouco diferente, mais atualizada e mais rica do que as anteriores, Circe Amado entrou com uma Notícia Crime, na 33ª Vara Criminal do Rio de Janeiro, acusando a produção de plagiar o seu "roteiro original", como se, por acaso, a descrição do descobrimento do Brasil não houvesse sido narrada, em todos os seus detalhes, no célebre documento histórico conhecido como a *Carta de Pero Vaz de Caminha*.

Como resultado da Notícia Crime, o balé, programado para dez apresentações, foi embargado e o Municipal proibido de dar continuidade à temporada, até que o caso se resolvesse e Tatiana, Arlindo e cia. fossem inocentados da acusação de plágio.

Por uma coincidência trágica, Arlindo não assinava os cenários e figurinos dessa versão, a exemplo do que fizera tantas vezes. Já muito doente quando do início da produção, o cenógrafo e carnavalesco contribuía apenas com o roteiro, que, por sinal, já havia brilhado num inesquecível carnaval da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel. Tatiana se encarregou da coreografia, Hélio Eichbauer dos cenários e ambos se basearam nas versões anteriores (1972 e 74), até mesmo como uma homenagem a Arlindo Rodrigues, que morreu antes da obra estrear.

Tatiana, antiga amiga de Arlindo, sabendo que a família dele não estava em boa situação financeira, abriu mão do seu percentual na obra, em benefício da irmã do cenógrafo. Um gesto solidário — e inútil, porque nem ela nem a irmã do cenógrafo, que também morreu pouco depois, viram a cor do dinheiro.

Um espetáculo *subjudice* era uma experiência nova e inimaginável para Tatiana Leskova, que, por algum tempo, até se esqueceu dos problemas cotidianos, partindo para defender com unhas e dentes a originalidade da criação de Arlindo Rodrigues, bem como a sua dignidade então questionada. Desta vez, não adiantava

bater o pé, atropelar ou xingar: “Plágio uma ova!”. Existia um mal maior, um processo, nº 5195/87, que corria numa vara criminal.

No dia 18 de dezembro de 1987, dois peritos convocados pelo juiz da 33ª Vara Criminal compareceram ao Teatro Municipal para assistirem à obra questionada e darem o seu parecer. Os peritos nomeados foram Henrich Gandelman, famoso advogado especialista em direitos autorais, e a jornalista especializada em dança Suzana Braga (coincidentemente, quem assina esta biografia).

A situação pendia para o bizarro, com algumas notas de comicidade. No palco, o balé sendo encenado, com trajes, cenários. A orquestra sinfônica executava a exuberante música de Villa-Lobos sob a batuta de Rogério Duarte, os cantores, como de praxe, davam um belo recital, especialmente naquele dia de acústica ímpar, porque na plateia do imponente Municipal apenas se achavam os dois peritos, o diretor-presidente da casa, José Carlos Barboza, e a diretora do balé, Tatiana Leskova. Todos munidos de uma montanha de papéis, programas, citações, roteiros etc.

Se dentro do Municipal o espetáculo aconteceu em *petit comité*, na entrada de serviço, um grupo de manifestantes protestava contra a situação, em defesa da memória e da honra de Arlindo Rodrigues, liderados por Fernando Pamplona, outra grande figura do Teatro Municipal, que brilhou com inúmeros cenários e figurinos para a casa.

O laudo pericial, como não poderia deixar de ser, foi óbvio e favoreceu a produção, colocando por terra as pretensões da reclamante. Em síntese: a obra não era um plágio, o roteiro de Arlindo Rodrigues se fundamentava em fatos históricos, de domínio público, era baseado na carta de Pero Vaz de Caminha e na sequência musical dos quatro *Poemas Sinfônicos* de Heitor Villa-Lobos, que, por sua vez, ao consolidar os mesmos, visando sua execução em concertos, colocou nas partituras a informação:

“Segundo Pero Vaz de Caminha”. Ufa! Mais uma batalha vencida para Tatiana Leskova. Agora, merecidas férias, antes de um novo e tortuoso ano de trabalho.

Para 1988, Tatiana preparou três grandes e boas temporadas.

A primeira aconteceu dentro do iv Festival Internacional de Dança. Essa era a primeira vez em que o balé da casa se apresentava no concorrido evento, organizado pela Aulus — tendo à frente o empresário Walter Santos. Tatiana ficou feliz com o convite feito à companhia. Não era para menos, o Festival Internacional trazia o que havia de melhor na dança mundial. Nesse ano, por exemplo, o Ballet do Municipal dançaria entre espetáculos do Ballet de Stuttgart, do Pilobolus Dance Theatre, do grupo Nureyev and Friends, com a participação do famoso astro dissidente, junto às estrelas da Ópera de Paris.

Tatiana preparou um repertório misto, pronto a agradecer a gregos e troianos, constituído de: *Les Sylphides*, balé branco, bom para abrir um programa; *Grand Pas Hongrois*, de Glazunov, remontado por Eugênia Feodorova; *O Quebra-Nozes (pas-de-deux)* e o balé *Concerto*, com o *Concerto para Piano nº 3*, de Prokofiev. O autor da obra, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras, é um dos nomes mais incensados da mencionada força coreográfica emergente no país. Participaram do espetáculo, nos papéis principais, Ana Botafogo, Cecília Kerche, Cristina Martinelli, Áurea Hammerli, Alice Colino, Heliana Pantoja, Sílvia Barroso, Paulo Rodrigues, Hélio Bejani, Antônio Gaspar e Betina Dalcanale.

Logo após essa primeira temporada, que aconteceu no mês de junho, Tatiana e cia. já aceleravam os ensaios para a temporada de outubro, quando, pela terceira vez na história do Copo de Baile do Teatro Municipal, seria encenado *O Lago dos Cisnes* completo. Quase trinta anos separavam a primeira produção (1959) dessa de 1988. A intermediária fora a de Jorge Garcia, em 1978. O balé, de

grande complexidade, envolve cerca de setenta bailarinos, um grande número de trajes e um grande cenário e era, até então, uma peça bissexta no Brasil, exatamente pela dificuldade de montagem e de produção. Além disso, o *Lago*, um cartão de visitas da dança mundial, necessita de bailarinos bem especiais, com condições técnicas e físicas adequadas aos papéis, principalmente para interpretar Odette-Odile.

Tatiana Leskova, com anos de experiência nas costas, sabia que o Municipal estava com uma boa safra de bailarinas e uma, em especial — Cecília Kerche —, reunia todas as condições técnicas e acadêmicas para o papel, além de um *phisque du rôle* ideal, só comparável a grandes estrelas internacionais. Também alguns rapazes brasileiros já estavam aptos a interpretar o Príncipe Sigfried, principal personagem masculino do balé. Tatiana partiu para a ousada produção do *Lago* de olho em Cecília Kerche, a jovem primeira bailarina, que, no momento, lhe parecia prestes a alçar voos maiores — e ela não se negaria a dar esse “empurrãozinho”.

Entretanto, outras primeiras bailarinas brilhantes também poderiam (e queriam) dançar o *Lago*. A princípio Tatiana não viu em Ana Botafogo uma intérprete ideal para esse balé e alertou a maior estrela da casa sobre suas dúvidas. Ana, de sua parte, acatou a decisão da mestra. A bailarina conta, em seu livro — *Ana Botafogo na Magia do Palco* —, que chegou a ficar desencorajada. Ela mesma acreditava “não ser a bailarina ideal, fisicamente, para atuar no segundo ato. Na sua concepção (e na de todos os *maîtres de ballet*), Odette, a Rainha dos Cisnes, “teria de ser mais longelínea, com pernas e braços mais longos”.

Depois Ana Botafogo reagiu: pediu a Tatiana Leskova o direito de aprender o balé, de ter as mesmas chances das outras primeiras bailarinas, e, caso não vencesse os desafios, não dançaria. Tatiana consentiu e escalou para os ensaios Cecília Kerche, Nora Esteves e



Ana Botafogo. Para o papel de Sigfried escolheu Paulo Rodrigues e Francisco Timbó (ambos primeiros bailarinos da casa). É bem verdade que Tatiana reforçou o elenco masculino, convidando Jean-Yves Lormeau, *étoile* da Ópera de Paris, e Jorge Esquivel, primeiro bailarino do Balé Nacional de Cuba. Chamou também a bailarina francesa Elizabeth Platel, outra estrela da Ópera de Paris.

Para colocar o balé em pé, Tatiana entregou a remontagem a Eugênia Feodorova, a mesma que em 1959 havia produzido *O Lago dos Cisnes* completo, em quatro atos, pela primeira vez no Brasil e na América do Sul. Tatiana, como diretora do elenco e, agora, como diretora de produção, entregou a Eugênia dois vídeos do Balé Kirov, de São Petersburgo, assinalando dessa forma a versão que queria ver encenada, ou seja, a de Petipa/Vinogradov. Leskova convidou Berta Rosanova, a antiga intérprete de Odette-Odile, para ensaiar, como *coach*, as primeiras bailarinas brasileiras, selecionadas para o papel.

Os ensaios se estenderam por mais de dois meses. Eram exaustivos, a produção era pesada, mas estava tudo correndo bem. Os cenários de Hugo de Ana — o conhecido cenógrafo argentino que Tatiana fora buscar em Madri — começaram a ser levantados e estavam muito bonitos, agradando a exigente diretora; a confecção dos figurinos era periodicamente supervisionada, posto que Tatiana não queria mais nenhuma surpresa desagradável, depois da experiência que tivera com *Petrouchka*. Apesar do estresse normal de uma grande produção tudo estava em dia, as bailarinas/estrelas progrediam e até mesmo surpreendiam. A estreia já estava agendada na pauta do Municipal, dia 15 de abril, e Tatiana a entregara para a brasileira Cecília Kerche e o cubano Jorge Esquivel. Tudo nos conformes, sem brigas nem “barracos”.

Menos de um mês antes da estreia, uma grande tragédia se abateu sobre todos.

Tatiana, naquela manhã, já trabalhara bastante e, perto do meio-dia, foi para a sua sala cuidar de alguns assuntos burocráticos. O telefone tocou e ela atendeu quase que mecanicamente, acreditando tratar-se de qualquer coisa relacionada à produção. O que escutou do outro lado da linha a deixou muda e gelada. Era a pior notícia possível. Falavam do Salvamar e pediam que ela localizasse a bailarina Ana Botafogo, porque o seu marido, Graham Bart, havia sido tragado por uma onda quando observava, em companhia de um amigo, uma ressaca no Leme. O amigo fora encontrado e salvo, mas Graham estava desaparecido.

Ana estava com algum problema de saúde, fizera aula pela manhã com Aldo Lotufo, na academia de Tatiana Leskova, e fora dispensada do ensaio. Tampouco estava em casa. Tatiana pegou o carro e saiu em disparada para o Salvamar, em Copacabana, acompanhada da bailarina Irene Orazen. Sua secretária, Ruth Souza, ficou no teatro, tentando localizar alguém da família de Ana. Tatiana inteirava-se do assunto, no posto de Copacabana, quando viu chegar o Dr. Ernani Fonseca, pai de Ana Botafogo. A secretária localizara o médico na clínica onde trabalhava. Reunindo toda a sua coragem, Tatiana foi ao encontro do Dr. Ernani para lhe dar a última notícia que gostaria de dar na vida, a de que seu genro estava desaparecido.

O fato foi uma bomba no meio da produção. Graham Bart era um bailarino muito querido por todos no Teatro Municipal, onde dançara muitas vezes. Um jovem bonito, alegre e amigo de todos. Além disso, estava casado com Ana Botafogo, também uma pessoa muito especial. Para piorar a situação, passaram-se longos dezesseis dias até que o corpo do bailarino fosse encontrado. Nesse clima, ninguém tinha boa cabeça para trabalhar, porém a estreia aproximava-se a passos largos.

A essa altura Ana já vencera todas as dificuldades estilísticas e as dúvidas da diretora sobre a sua participação no balé e estava escalada para estreiar no dia 16 de outubro, ao lado do bailarino Paulo Rodrigues. Quando a bailarina conseguiu retornar aos ensaios, o balé já estava no palco. Explicando: primeiro os ensaios acontecem em salas e já bem próximo à estreia é que vão para o palco, para passar o balé com a orquestra, organizar o *placement* da companhia e dar os arremates finais. “Eu achei que a Ana não teria condições de dançar, de superar o seu drama em tão pouco tempo. Mas ela foi uma guerreira, sabia que se desistisse era como que desistir da vida e triunfou. Para falar a verdade eu fiquei muito surpreendida com a interpretação de Ana Botafogo em *O Lago dos Cisnes*. Ela dançou com muita emoção, com muita dor, com muito amor e compartilhou esses sentimentos com o público.”

Antes da estreia, no dia 15, outro problema. Felizmente esse não foi trágico, mas Tatiana quase que se demite, ou coloca o cargo à disposição, mais uma vez. A propósito, só narramos três afastamentos de Tatiana Leskova, mas outras tantas vezes a impetuosa Tatiana saiu por uma porta e voltou por outra. “Mas nunca pela janela”, completa a diretora reincidente — ou melhor dizendo, recidiva, já que o Municipal sempre foi para ela uma espécie de “doença intermitente”, com surtos de tempos em tempos.

O balé já estava no palco — como já foi explicado — para os últimos ensaios com a orquestra. Tatiana ensaiava o casal que estrearia a peça, Cecília Kerche e Jorge Esquivel, quando o bailarino reclamou do andamento da orquestra na sua variação, que achou muito acelerado para o seu *ballon* (saltos com grande sustentação no ar, que requerem um tempo mais lento). Tatiana pediu então ao maestro Mário Tavares que “ralentasse” — ou seja, moderasse o andamento um pouquinho para atender às necessidades do bailarino. Tal fato não é uma estranheza em dança. Cada bailarino

tem o seu *timing* e, como reza a cartilha do bom relacionamento entre orquestra e dança, quando o balé é o foco principal do espetáculo, o maestro pode adaptar ligeiramente o andamento de acordo com o solista. Naturalmente estamos falando de primeiros bailarinos.

Como de praxe, véspera de estreia é sempre exasperante, o clima é normalmente tenso e, portanto, não se sabe e talvez nunca se saberá, até mesmo por se conhecer o temperamento de Tatiana e o estado emocional em que se encontrava, entre uma tragédia e uma depressão, de que forma ela pediu essa “pequena gentileza” ao maestro. O fato é que Mário Tavares não gostou muito da ideia e retrucou. Por sua vez, Tatiana também retrucou e em segundos estavam se espetando. O maestro então levantou a batuta e ofereceu-a a Leskova, dizendo: “Fique no meu lugar, conduza a orquestra”. Tatiana revidou: “Nada disso, eu vou embora”. A seguir fez a já famosa “cena da bolsa”: catou-a, juntou a montanha desordenada de anotações, enfiou a bolsa no braço e saiu do palco. Foi embora. Todos tremeram nas bases, Tatiana voltaria? Mas tudo não passou de um alarme falso. Horas depois Tatiana reapareceu, como se nada houvesse acontecido.

Resumindo, *O Lago dos Cisnes* foi uma bela produção, nossos bailarinos saíram-se muito bem, assim como os artistas convidados. O público compareceu em massa e não economizou aplausos. Foi um grande sucesso e um marco de produção na carreira de Leskova e do Corpo de Baile do Teatro Municipal.

Já em novembro, um mês depois, outro programa subia ao palco do Teatro Municipal para encerrar o ano. Uma produção mais simples, na verdade um *divertissement* que tinha, como já diz o nome, variadas opções para o público e uma gama de artistas principais de primeira ordem. Os convidados da temporada foram mais uma vez Jean-Yves Lormeau e Jorge Esquivel, que já estavam

no Brasil, e a bailarina argentina Cristina Delmagro, do Teatro Colón de Buenos Aires, que dançaram ao lado dos primeiros bailarinos brasileiros Ana Botafogo e Paulo Rodrigues. No programa: *Esmeralda*, de Pugni; *Diana et Actheón*, também de Pugni; *Coppélia*, de Delibes; vários *grand pas-de-deux* e o *grand pas de Paquita*, música de Minkus.

No período das férias, estendendo-se até março, o Teatro Municipal passou por mais uma reforma; desta vez, a obra correspondia à recuperação da sala de espetáculos, incluindo os elementos decorativos, a recuperação das pinturas e do pano de boca, do estofamento e do equipamento básico.

O jornal *O Globo* publicou, no dia 9 de março de 1989, uma nota na qual comentava que "... toneladas de veludo, uma quantidade de couro correspondente a 1600 cabeças de gado e tapetes de forração suficientes para cobrir uma vez e meia o gramado do estádio do Maracanã foram gastos na primeira das três fases de reestruturação do Teatro Municipal, que estará concluída amanhã, quando será aberta a temporada artística de 1989".

Sendo assim, o balé só foi entrar em cena, nesse ano, no dia 25 de maio, novamente dentro da programação do Festival Internacional de Dança. O balé escolhido por Tatiana foi *Giselle*, na versão bem sucedida do inglês Peter Wright, que já o havia montado no Brasil em 1982 (com reedições em 1984 e 1986), na gestão de Dalal Achcar. Fazendo valer a sua máxima de que dança não é vestido de noiva para se usar uma só vez e de que o que é bom deve ser aproveitado, Tatiana chamou, mais uma vez, o coreógrafo Peter Wright para trabalhar na sua versão de *Giselle*, que, comprovadamente, é uma das mais importantes que existem no mundo, com belos cenários do também inglês Peter Farmer.

Mal as atividades do balé recomeçaram, *Giselle* também começou a ser preparada. Como é hábito, a princípio com um

assistente do coreógrafo. Desta vez, o assistente enviado por Wright foi Dennis Bonner. As bailarinas escolhidas para o papel título foram Ana Botafogo e Cecília Kerche. Os bailarinos escalados para o papel de Conde Albrecht foram Paulo Rodrigues e Francisco Timbó. Nessa produção o único artista convidado foi Jean-Yves Lormeau, o bailarino francês, quase que uma prata da casa, pois, vinha, com bastante frequência, estrelar balés no Brasil, há cerca de uma década.

Os ensaios estavam correndo bem. Tatiana estava satisfeita até porque, de certa forma, a produção se tornava econômica, pois os cenários e os figurinos de Peter Farmer já existiam, tinham sido “milagrosamente” preservados das produções anteriores e precisavam apenas de alguns reparos. Agora, Tatiana tinha quase certeza de que não haveria maiores sobressaltos nessa montagem, exceto os cotidianos — e grandes — aborrecimentos que tinha com o elenco, ainda por conta da comissão de bailarinos, a qual, definitivamente, ela nunca engoliu, conforme todos os seus relatos. Mas, se alguém já viu uma produção entrar no palco sem um grande susto a anteceder-la, esse alguém não foi Tatiana Leskova.

Dez dias antes da estreia chegou o coreógrafo Peter Wright. Era hora de passar o balé corrido, de iniciar os ensaios de palco, com a orquestra. Pela primeira vez, o maestro Silvio Barbato iria reger a Orquestra Sinfônica Brasileira para um balé. Tudo pronto para a produção ir para a cena quando Barbato, estudando as partituras, deu-se conta de que o material de orquestra que tinha em mãos não casava com a sequência que os bailarinos dançavam. O maestro então avisou a Tatiana e ao coreógrafo sobre o fato. O clima foi de sobressalto, de Deus nos acuda.

Para melhor entendimento desse fato, convém esclarecer que alguns coreógrafos fazem adaptações na partitura, na música (nesse caso de Adolphe Adam), de acordo com a sua versão. Uma versão é

praticamente uma criação e o coreógrafo dispõe determinadas cenas mais atrás ou mais adiante, conforme a sua imaginação achar que se encaixam melhor na trama. Também pode haver trechos reduzidos ou dobrados, o que não é considerado um pecado, porque não se trata de uma música sinfônica e sim de uma obra musical criada especificamente para um balé. Isso assim é há mais de 160 anos — a idade de *Giselle* —, o que quer dizer que muita água já rolou, coreográfica e musicalmente. Resumo da história: a partitura que fora entregue a Barbato não era a partitura da versão de *Giselle* criada por Peter Wright.

Tatiana quase teve um chique, Peter Wright, outro, e Barbato, mais um. “Mas, como?” se interrogava Tatiana, sem saber que solução daria para o caso, pouco mais de uma semana antes da estreia. Ela sabia que fizera tudo certinho e dera tudo errado. Entrara em contato com o editor Mário Bois, na França, cuja empresa, Éditions Mário Bois, empresaria e distribui os materiais de orquestra para a maioria dos grandes balés. As partituras (com a versão de Wright) já tinham estado no Brasil por três vezes e agora tinham chegado outras completamente diferentes. A situação era desesperante.

Tatiana partiu para a luta. Procurou daqui e dali — e descobriu que aquele material de orquestra que viera eram as partituras da versão antiga de *Giselle* do Teatro Municipal. A charada estava mais ou menos decifrada. O arquivo do Municipal, ao devolver o material para Mário Bois, após a última encenação do balé no Brasil, se equivocara e mandara o material errado. Se era assim, então em algum lugar do país (preferencialmente do teatro) o material da versão de Peter Wright estaria guardado.

Era o momento de empreender uma busca. Tatiana pôs mãos à obra — e nada. Ela conta que até mesmo Ana Botafogo e o convidado Jean-Yves Lormeau auxiliaram nessa diligência, indo

procurar a antiga diretoria do balé (Dalal Achcar) para verificar se ela estava com as partituras ou se sabia onde estavam. Novamente tudo deu em nada. Foi o maestro Barbato quem salvou a situação. Inteirando-se das alterações de Wright, passou os poucos dias e noites que tinha pela frente reorganizando a música, de acordo com a coreografia. “Ele foi um herói!”, exclama Tatiana.

Por fim, mais uma vez, entre mortos e feridos todos se salvaram e a obra-prima do romantismo foi para o palco, bela e etérea como sempre. Até a cortina se abrir e o maestro iniciar o balé, Tatiana ainda tinha a respiração travada e um bolo no estômago, mas tudo correu nos conformes. Por certo, o público que assiste a uma obra tão delicada como *Giselle* nunca pode imaginar que todo aquele romantismo, toda a fragilidade da peça passem por situações tão explosivas, enlouquecidas e estressantes antes de chegar ao seu resultado final.

Após os espetáculos no Rio, o balé do Municipal fez uma temporada no Municipal de São Paulo com a obra, que teve ótima aceitação. E se alguém ainda estiver interessado em saber sobre a tal partitura desaparecida, ela reapareceu antes de a companhia viajar para São Paulo. Como se vê, na caixinha de surpresas do Teatro Municipal, milagres também acontecem.

Em julho, nova temporada. O balé do Municipal contava agora com pequeno apoio da iniciativa privada e Walter Santos (da Aulus) estava produzindo a companhia. Então, com o pé quase saindo da lama, Tatiana partiu com fôlego acelerado para colocar a companhia dançando mais.

Para a segunda temporada do ano, que aconteceu em final de julho, programou *Les Sylphides* — balé que nunca se cansou de dançar ou de remontar —, *Concerto*, de Pederneiras, música de Prokofiev; *O Corsário (pas-de-deux)*; e *Paqueta (grand pas)*.



Como *Les Sylphides*, como já se pode constatar, sempre foi um balé muito encenado, Tatiana resolveu dar um “banho de loja” na produção. Novos cenários e novos figurinos. Quanto aos figurinos, nada de mais, apenas repor as roupas que já estavam usadas, porque o balé de Fokine obedece aos figurinos originais, no melhor estilo romântico, com pouquíssimas alterações.

Para criar os cenários, Tatiana contactou o inglês Peter Farmer, que já havia criado os ótimos cenários de *Giselle*. Mas quando o cenário foi armado no palco o produtor Walter Santos quase teve um ataque. Eram iguais, ou quase iguais aos do 2º ato de *Giselle*. Naturalmente o estilo desses dois cenários é bem semelhante, mas, como diz Tatiana: “Gastar um dinheirão, mandar buscar os croquis na Inglaterra (o cenógrafo não veio ao Brasil) e ficar com um cenário igual ao que ele mesmo criou para um outro balé é inadmissível”.

Nesse período, Tatiana pôde observar e ajudar a desenvolver mais uma nova e bela geração que despontava. Teresa Augusta, Norma Pinna, Márcia Faggioni, Sandra Queiroz, Laura Prochet, Betina Dalcanale e Enéas Brandão são alguns dos nomes que se destacavam. Sobre este último, Tatiana comenta: “Foi o maior talento masculino que vi no Teatro Municipal, pena que não soube desenvolver a sua carreira”.

Nesse ano de 1989, o Corpo de Baile do Teatro Municipal dançou muito. Em setembro já cumpria nova temporada, agora uma remontagem de *O Lago dos Cisnes*, que fora produzido no ano anterior. Nessa temporada dançaram os principais papéis do balé Cecília Kerche, Ana Botafogo, Nora Esteves, Francisco Timbó e Paulo Rodrigues.

E em dezembro Tatiana coreografou *O Quebra-Nozes* — a sua versão do balé, roteirizado por Maria Clara Machado, com cenários de Maurício Sette. Os artistas principais foram: Nora Esteves, Áurea Hammerli, Cecília Kerche, Francisco Timbó, Paulo Rodrigues, o

veterano Dennis Gray (como Drosselmeyer) e ainda Cristina Costa, Norma Pinna e Antônio Gaspar, como solistas.

Ainda em 1989, Tatiana encontrou tempo para trabalhar, pela primeira vez, a convite de Rudolf Nureyev, na Ópera de Paris, onde reconstruiu o balé *Les Présages*, de Leonid Massine, com grande êxito. Tal fato, que representou uma virada definitiva na carreira de Tatiana Leskova, será narrado com detalhes no próximo capítulo.

Para 1990, Tatiana acertara a vinda do coreógrafo francês Pierre Lacotte e do seu assistente, Maurice Ranchet, para trabalhar com a companhia o balé *La Sylphide*, uma obra-prima do período romântico, originalmente criada por Filippo Taglioni em 1832, especialmente para a sua filha Maria Taglioni, a musa do romantismo — “*Marie pleine de grâces*”, como era chamada a bailarina, dentro do movimento que encantou o mundo. *La Sylphide* conta com libreto de Adolphe Nourrit, cenários (originalmente) de Pierre Ciceri, figurinos de Eugène Lami (que imortalizou o traje branco e longo, o *tutu* romântico) e música de Jean-Madeleine Schneitzhoffer. Esse foi o primeiro balé completo — dois atos e três cenas — criado para a bailarina dançar na ponta dos pés, dando à interpretação um tom fantástico, o máximo da imponderabilidade, algo fora do alcance dos simples mortais.

Com o tempo, tudo o que restou da obra de Taglioni foi o roteiro, as referências e o *tutu* romântico. É bem verdade que, dois anos depois da estreia de *La Sylphide*, em Paris, Auguste Bournonville fez a sua versão coreográfica da obra, mantendo o mesmo libreto, para o Real Balé da Dinamarca, a fim de lançar um dos maiores nomes da dança dinamarquesa, Lucile Grahan, no papel. A versão de Bournonville — com música de Herman Severin Lovenskojold — conserva-se praticamente intacta até os dias de hoje.

Para recuperar a obra de Fillippo Taglioni, o professor e coreógrafo francês Pierre Lacotte ficou oito anos pesquisando as descrições e anotações da época em que o balé foi composto. Em 1971 a obra foi enfim recomposta e filmada para uma produção de tv francesa. Assim como Filippo presenteou a filha com o papel de *La Sylphide*, Lacotte presenteou a sua mulher, a bailarina Ghislaine Thesmar. No ano seguinte, o balé foi incorporado ao repertório da Ópera de Paris, passando a ser considerado uma relíquia de restauração, e Ghislaine Thesmar foi elevada ao posto de *étoile* da famosa companhia, graças à sua interpretação no balé.

Tatiana havia visto a produção de Lacotte e, como nunca sonhou pouco, decidiu trazê-la para o Municipal. No Brasil a obra fora encenada apenas duas vezes. A primeira, em 1954, na versão de Bournonville — sintetizada por Victor Gsovsky —, com o Balé dos Champs Elysées, e a segunda, em 1987, já na versão de Lacotte, com o Balé do Teatro Colón, de Buenos Aires.

Como o balé é muito estilístico, cheio de detalhes, Tatiana convidou um casal de bailarinos franceses, ambos estrelas da Ópera de Paris, Elizabeth Platel e Manuel Legris, para estrear a obra no Rio de Janeiro e seguirem em turnê por São Paulo e Brasília. Após a turnê, nova temporada no Municipal, desta vez com artistas brasileiros que, segundo Tatiana, já teriam absorvido todo o clima do trabalho. A bailarina brasileira escolhida por Pierre Lacotte para interpretar *La Sylphide* foi Ana Botafogo. O papel de James foi dado a Paulo Rodrigues e só essa dupla teve o privilégio de dançar o balé, na sua primeira produção brasileira.

A estreia do balé estava programada para abril. Nesse ano as férias foram mais curtas e os bailarinos já voltaram ao teatro trabalhando duramente. A complexidade da produção exigia isso e já no ano anterior a peça começara a ser esboçada. Pierre Lacotte estava no Brasil com seu assistente, ensaiando a companhia, os

solistas e os artistas principais (Ana Botafogo e Paulo Rodrigues). Como em *La Sylphide* existem muitos truques e efeitos especiais, os cenários — reproduções dos originais de Ciceri — começaram logo a ser feitos para que os bailarinos tivessem tempo de se adaptar a todas as situações, entre elas voos e súbitos desaparecimentos, quase práticas de ilusionismo.

Na França, os bailarinos convidados esperavam o sinal verde, ou melhor, o dinheiro para embarcarem para o Brasil a fim de se juntarem à produção. Como eram bailarinos experientes e que já haviam dançado o balé, não havia necessidade de que chegassem com muita antecedência, apenas cerca de uma semana antes da estreia.

O sinal verde não chegou, ao contrário: chegou um imenso sinal vermelho, chamado Plano Collor, que trancou todo o dinheiro da produção no banco. Pierre Lacotte, que permanecia no Brasil, já havia adiado uma vez a estreia por causa das dificuldades que encontrou para ensaiar o balé. Tatiana conta que o coreógrafo reclamava constantemente do calor nas salas de aula inadequadas, onde não cabia toda a companhia. “O desespero era total, ensaiávamos na sala do coro, quando ela estava disponível. Lacotte queria que se instalasse ar refrigerado na sala, o calor era insuportável, mas os cantores não admitiam refrigeração na sua sala”, explica Tatiana.

Naturalmente os bailarinos franceses só viriam após os problemas financeiros e de estabilidade do país serem sanados. Não havia dinheiro para nada e o clima era de loucura e insegurança.

Pierre Lacotte, já que estava aqui de certa forma prisioneiro, e com certeza também sem poder receber, decidiu que o balé iria para a cena com os bailarinos brasileiros Ana Botafogo e Paulo Rodrigues no final do mês de abril e intensificou os ensaios com a dupla, quase esfolando os bailarinos, apanhados de surpresa. Mas Ana sempre

agradeceu muito a essa maratona de ensaios, porque pôde trabalhar diretamente com o coreógrafo os mínimos detalhes do difícil papel. “Lacotte fez um trabalho de escultor com a Ana, trabalhou muito a bailarina e ela respondeu admiravelmente bem a isso.”

Tatiana arrancava os cabelos em busca de uma solução inexistente. Nada era viável na situação em que o país se encontrava. O caixa era zero e o balé tornou a ser adiado — não sem antes causar mais um problema para todos.

Lacotte e Tatiana não disseram nada aos bailarinos sobre o novo adiamento e empurraram a produção até um “pseudo” ensaio geral. Mas os bailarinos pressentiam que a estreia não aconteceria, até mesmo porque eles também eram vítimas do Plano Collor e estavam cientes da situação de penúria. Entretanto, como Pierre Lacotte viajaria, não podia ficar indeterminadamente no Brasil, foram para o palco passar o balé, fazer acertos de cenários, treinar os efeitos especiais etc.

Havia igualmente problemas de música, de andamentos a serem acertados. O ensaio estava marcado para as oito da noite. O corpo de baile normalmente trabalha das nove da manhã às quatro da tarde, mas em época de ensaios de palco esse horário é alterado. Na hora certa, os bailarinos saíram dos seus camarins com os trajes do balé e se posicionaram no palco, ao lado do coreógrafo. Na orquestra, meia dúzia de gatos pingados. Esse não é um hábito da Orquestra Sinfônica Brasileira, que sempre cumpre os horários estabelecidos.

De repente, começaram a aparecer alguns músicos, quase afogados. Chovia torrencialmente no Rio de Janeiro e os bailarinos, há muitas horas fechados no teatro, não perceberam o temporal que caía sobre a cidade.

Por fim o ensaio teve de ser cancelado. Pior do que isso, ninguém conseguiu voltar para casa, porque o Rio estava

literalmente inundado. Os bailarinos e o pessoal de apoio, bem como os diretores, estavam famintos e exaustos. Conseguiram que alguém abrisse a cantina e comeram o que ali existia a essa hora da noite. Pão, leite, presunto, uma sobrinha de comida fria do almoço, nada mais.

Hora de dormir. Todos se arrumaram como podiam pelos camarins. Pierre Lacotte, Tatiana, a pianista Lila Santana (que também fora secretária de Leskova) e alguns bailarinos insones foram para o palco “fazer uma baguncinha”, diante do imponderável. Lila sentou-se ao piano e, na penumbra da luz de serviço, começou a dedilhar antigas canções francesas. Lacotte logo ficou animado e, a plenos pulmões, começou a cantar. Segundo Leskova, “a noite do dilúvio foi bem divertida”. Quando o sono veio, Tatiana dormiu num camarim no andar do palco e Pierre Lacotte terminou uma de suas últimas noites cariocas — pelo menos nessa atrapalhada temporada, em que nada aconteceu — cochilando na poltrona de outro camarim.

O balé *La Sylphide* só pôde estreiar no dia 28 de agosto, quando a produção conseguiu, pelo menos, amenizar os problemas financeiros. Pierre Lacotte retornou ao Brasil e trabalhou bem mais os bailarinos brasileiros. A estreia no Rio e os espetáculos da turnê que foram cumpridos tiveram a participação dos franceses Elizabeth Platel e Manuel Legris, conforme o programado inicialmente. E no dia 22 de setembro, o balé voltou ao palco do Municipal, para uma temporada maior, oito récitas, com Ana Botafogo, Paulo Rodrigues e Áurea Hammerli (no papel de Effie) e Enéas Brandão “mostrando todo o seu talento” no solo do primeiro ato.

Existe um consenso entre críticos, historiadores, pesquisadores, bailarinos e público em geral. Essa foi a melhor produção que o Teatro Municipal apresentou em dança nos últimos vinte anos, ou melhor: talvez o trabalho mais elaborado e que melhor mostrou a

companhia em toda a sua plenitude. Ana Botafogo teve um desempenho belíssimo e Tatiana não hesita em dizer que “esse foi o melhor papel que Ana dançou em sua carreira”.

A lamentar que, quando o balé finalmente foi para o palco, a sua idealizadora, Tatiana Leskova, que tanto lutara por essa produção, estivesse novamente assistindo o espetáculo na “sua cadeirinha predileta da plateia”, lá no cantinho da fila U, como público. Mais uma vez havia saído da companhia.

Foram muitos os motivos que a levaram a abandonar o barco, final e definitivamente. É certo que o tormento do Plano Collor, paralisando uma produção tão grande, pesou bastante na sua decisão e agravou sua depressão, mas a razão não foi só esse entrave, nem os problemas emocionais que atravessava.

Por fim, Tatiana entendera que, para poder dar continuidade a um trabalho artístico, com o alto nível pretendido e condizente com o gabarito e as tradições do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, já não era mais suficiente apenas a sua força de trabalho, a sua energia no estilo “rolo compressor”. “Eu necessitava de um mínimo de condições de trabalho, o que vinha reivindicando desde 1987, e alguém precisava botar ordem na casa para que entrassem em vigor alguns princípios elementares de disciplina, a começar pelo acatamento não só às minhas determinações, como regente de balé ou diretora, mas, do mesmo modo, às decisões dos coreógrafos e dos *maîtres de ballet*. Naturalmente, da presidência do teatro é que deveria partir e ser reforçada essa disciplina, o que não acontecia.” Tatiana também se queixava há muitos anos da falta de um regulamento interno em que se basear.

Na sua carta a José Carlos Barboza (diretor-presidente da casa), em 21 de maio de 1990, ela reforça essas suas reivindicações de sempre: “[...] É inadmissível, por exemplo, que uma associação de classe venha a interferir na parte artística de um corpo de baile, a

ponto de questionar indicações de elenco, feitas pelos coreógrafos, ou *maîtres de ballet* e/ou pela regência do balé”.

Mais adiante, Tatiana coloca a sua posição com mais força: “É imprescindível que o responsável artístico pelos trabalhos coreográficos de sua autoria tenha absoluta liberdade de decisões, na escolha de bailarinos. Nenhum coreógrafo do mundo, por mais demagogo ou inexperiente que fosse, faria concessões a quem quer que interferisse em seu trabalho, sendo ele o maior interessado e responsável pelo êxito de sua obra. A simples possibilidade de interferência, por uma associação de classe, no setor artístico, criaria uma dualidade de comando de duvidosos resultados.”

Tatiana explica, com muita propriedade, que os elementos de uma companhia sempre hão de ter a sua capacidade física e artística em constante mutação. “Haverá sempre os que estejam crescendo em rendimento pessoal e experiência profissional. Outros estarão declinando em sua capacidade física ou artística. Haverá sempre os que estejam saindo e os que estejam chegando. Eis uma lei da vida, uma realidade a ser constantemente conferida e avaliada, tarefa que cabe à direção do balé, aos coreógrafos e professores.”

Por fim, sublinhando tudo o que já dissera inúmeras vezes e mostrando claramente o seu descontentamento, Tatiana entrega o seu cargo, afirmando: “Estou certa de que a rigidez que norteia o nosso procedimento, na regência do balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, solidamente alicerçado no respeito mútuo e no respeito à hierarquia, constitui uma contribuição à formação profissional dos bailarinos, tornando-os aptos a integrarem qualquer companhia de balé de alto nível internacional”. E arremata dizendo: “Tenho plena consciência de que a minha atuação, como regente do balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro — através da escolha de repertório, organização de temporadas, programação de espetáculos, contatos no exterior com bailarinos, coreógrafos e



cenógrafos da mais alta projeção em todo o mundo, remontagens dos grandes clássicos do balé, capacidade de ser fiel ou de fazer manter a fidelidade máxima às coreografias originais dos grandes balés — só foi possível graças ao meu acervo de conhecimentos e à minha bagagem artística, acumulados ao longo de mais de cinquenta anos de experiência profissional no cenário mundial da dança”.

Tal documento, repleto de questionamentos tão sérios, não foi respondido de imediato. Talvez nunca houvesse uma resposta, se uma reunião entre a direção geral da casa, Leskova e os bailarinos não fosse agendada, em caráter de urgência. É claro que a reunião se transformou rapidamente em “lavagem de roupa suja” e Leskova perdeu definitivamente a paciência e a saúde com o que viu e escutou.

Era um dia comum, lá no final de maio de 1990. Tatiana já enviara o documento, dizendo tudo o que queria e o que achava necessário ao diretor-presidente da Fundação Teatro Municipal, José Carlos Barboza. Isso, de certa forma, a deixava melhor com a vida, um pouco mais leve, menos atormentada. “Que acontecesse o que tivesse de acontecer, minha consciência estava tranquila.” Naquele dia Tatiana fez o caminho de costume, entre Copacabana e o Municipal, pela orla, como sempre gostou de fazer. E também como sempre admirou a paisagem, o Corcovado, o Pão de Açúcar, o aterro, o mar, a igrejinha do Outeiro da Glória, isso nunca falhava para afastar os sintomas de tensão ou de depressão.

Entrou no teatro com o passo “dez para as duas”, apressado de sempre. Sorriu para o porteiro, que lhe deu o mesmo “bom-dia” de quarenta anos. Afinal, porteiros não são bailarinos e acompanham toda a vida dos artistas que passam pelo Municipal. Foi para a sua sala — ainda o “Butantan” — quando recebeu o chamado, convocando-a para uma reunião na sala do corpo de baile. Largou a

bolsa, sempre gorda de papéis e anotações, e para lá se encaminhou, achando tudo normal. “Mais uma reunião, mais reclamações...!”

Quando chegou à sala tomou um susto. Todo o corpo de baile estava reunido. “Foi uma visão horrível, me senti no Tribunal de Nüremberg.” Conta Tatiana que o corpo de baile estava disposto em semicírculo, no fundo da sala, a contestada comissão de bailarinos um metro à frente dos demais. Olhou para a direita e viu três primeiras bailarinas (Nora Esteves, Ana Botafogo e Cecília Kerche) sentadas num mesmo banquinho, daqueles bancos compridos e finos, próprios para ensaios de palco. Todas as três estavam com a perna direita cruzada sobre a esquerda e todas as três mostravam um *cou de pied* (colo do pé) muito esticado e balançando contra a perna de apoio. No centro, José Carlos Barboza estava sentado numa cadeirinha velha e outra igual, ao seu lado, era destinada a Tatiana Leskova.

Tatiana diz que se sentou no lugar indicado e a reunião teve início. Segundo ela conta, a tal reunião tinha ares de inquisição. Depois reformula o conceito, dizendo que “inquisição não, porque é uma palavra muito sofisticada. Era interrogatório mesmo, ‘barraco geral’, reedição do ai-5 ou qualquer outra coisa muito feia que alguém possa imaginar”.

Antes que o dito “barraco” se inflamasse, Tatiana, ainda em estado de choque ante o imprevisto da situação, observou que uma das primeiras bailarinas — Nora Esteves — se levantara do banquinho, pedindo licença para se ausentar. Tinha hora no médico, desculpou-se a artista. O lugar ficou vago; mais dois ou três minutos de bate-boca e outra primeira bailarina também pediu licença para sair: “Tinha marcado hora no dentista”, desculpou-se, desta vez, Ana Botafogo. Cecília Kerche “sobreviveu” um pouco mais no banquinho, no qual estava agora só, com o seu lindíssimo pé a balançar. Mais

dois minutos de gritaria e Tatiana diz que Cecília também se levantou, pedindo licença para sair, e foi mais “criativa”: desculpou-se porque tinha um compromisso urgente.

Tatiana estava atônita com a criatividade das “suas” primeiras bailarinas. As três tinham marcado compromissos no mesmo dia, na mesma hora, em dia de expediente normal! Mas agora era Tatiana quem não aguentava mais. Após mais alguns minutos de troca de ofensas, de interrogatório e explicações, sentiu que chegara ao seu limite. Pior do que isso, ter de mostrar desalento e fragilidade diante de seus subordinados. Sentiu que aquele pesadelo que vez por outra vinha perturbar os seus triunfos e o seu sossego se materializara. “Era um pesadelo de verdade, um horror.” Intempestiva, como de hábito, levantou-se da cadeira e abandonou a sala. “Vou embora para sempre!” Desta vez, com certa estranheza, percebeu que o tom da sua voz era contundente.

Saiu da sala “desabada”, mas decidida. Achou inútil continuar se humilhando diante de “especialistas em futricas e desmandos”.

Agora caminhava pelos corredores do teatro de forma mais lenta. O peso da decisão a fazia confundir o sentido das coisas. Os amplos e emaranhados caminhos do teatro para ela se assemelhavam, nesse momento, aos que conduzem à nave de uma catedral. Até certo ponto a imagem faz sentido, porque o Teatro Municipal foi sempre “sagrado” para Tatiana Leskova e até chegar à sua sala parecia que percorria um cortejo de despedida do seu amado templo.

Abriu a porta do seu gabinete já mais calma e pronta a arrumar as suas coisas para partir. Pela primeira vez na vida Tatiana sentiu o gosto da derrota. A batalha estava perdida e ela viu que não conseguiria abrir caminho entre os cadáveres. Resolver aquele tipo de impasse era façanha para políticos. “Infelizmente eu nunca soube ser política...”

Antes de sair, mais uma surpresa. Um fato inofensivo, em qualquer outro dia, mas naquele, não. Tatiana organizava os seus sempre desorganizados apetrechos, quando viu, na sua sala, um belo arranjo de flores. “Que gentileza”, pensou, enquanto abria o cartão ainda com certo nervosismo. Leu apenas o nome do remetente — Cecília Kerche. Tatiana ficou sensibilizada com o gesto da bailarina. “Que moça sensível...” e já estava quase às lágrimas quando a porta se abriu e uma constrangida Cecília Kerche falou: “Desculpe, dona Tânia, guardei as flores na sua sala porque era o local mais seguro. Vou levá-las para a minha amiga, sabe... aquele compromisso urgente de que falei ao sair da reunião...”. Tatiana se sentiu desmontar. Era o arremate do dia. Hoje, ela conta a história com uma nota forte de humor, mas na hora deve ter doído bastante. Não que Cecília tenha feito alguma coisa de errado para a diretora, que, ao contrário, sempre gostou muito da bailarina e é eloquente ao elogiá-la; entretanto, aquele incidente constrangedor, num momento de extrema fragilidade, acabou com a última gota de esperança de Leskova, num dos piores dias da sua vida.

Tatiana foi embora do Teatro Municipal jurando nunca mais voltar. Passou quase dois anos em tratamento médico, para curar a grave depressão em que caíra. Mas “nunca mais” é uma expressão forte demais no relacionamento de Tatiana Leskova com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Até hoje ela tem resistido. Teve uma única recaída quando, em 1998, voltou ao teatro para remontar *Les Présages* para a companhia. Foi um convite honroso e específico, feito por Emilio Kalil, diretor-presidente da casa, e Jean-Yves Lormeau, quando esteve dirigindo o balé do Municipal, de forma que aceitou. Afinal, fora ela quem reconstruía esse mesmo balé de Léonide Massine, em 1956, para o Municipal. E agora já o reconstruía para os maiores teatros da Europa e dos Estados Unidos, assim como *Choreartium*,

outro balé sinfônico de Massine. Tatiana achou justo que o Municipal reintegrasse a peça ao seu repertório. Quanto a *Choreartium*, ela não quis remontar a obra aqui no Brasil. “A companhia não tem dezesseis bailarinos suficientemente fortes tecnicamente no conjunto para interpretar o quarto movimento da peça”.

Resiste à ideia de uma volta, mas é, ainda, absolutamente vulnerável a tudo o que acontece na casa de espetáculos. Também é muito assediada: a cada crise, a cada quiproquó, a cada desentendimento que acontece no Teatro Municipal, o nome de Tatiana, quer ela queira ou não, está sempre na pauta do dia. Basta um diretor sair ou ser afastado que o primeiro nome a ser lembrado é o dela. Recentemente, em 2004, com a saída do diretor Richard Cragun, a bolsa de apostas do Rio de Janeiro e a do Brasil apontaram Leskova como a número um para ocupar o cargo.

Ela não quer ouvir falar sobre o assunto, mas, quando interrogada, “olho no olho”, se realmente não aceitaria um dia voltar ao teatro, responde, com certa precaução: “É... (pausa)... eu talvez me sentisse bem dando uma consultoria, talvez aulas, mas nada mais, dirigir eu não quero nunca mais”, enfatiza. Mas, para quem conhece Tatiana Leskova, não será surpresa se um dia for enxertado mais um capítulo nesta história, com o título de “Mais uma vez”. Energia e disposição é o que não lhe faltam.

Quando Helena Severo assumiu a presidência da casa, chamou Tatiana Leskova como conselheira do departamento de dança. “Mas acho que como conselheira fui um fracasso, tudo o que falei (e ela não fala pouco) não foi aceito. Na verdade essa suposta comissão ou Departamento de Dança nunca se concretizou”.

## Capítulo 29

### “Virar a página”

Tatiana sempre teve um lado fênix, outro nômade e também cosmopolita. Tem graves queixas do país onde escolheu viver há sessenta anos. Resmunga, com certa constância, que o Brasil não perpetua os seus valores. Suas principais queixas são: “A dificuldade para realizar e produzir qualquer trabalho, a falta de apoio dos órgãos públicos e privados, a desorganização existente no setor, o que dificulta qualquer empreendimento, e a falta de conhecimento específico dos superiores — pessoas que estão em cargos públicos, ligados à arte, mas sem cultura geral e sem conhecimento técnico”.

O que ela também cobra, com insistência, é o reconhecimento e o respeito à dança e a seus artistas, o que acredita que o país não oferece. Está certa por um lado. Aqui as modas passam com bastante rapidez, e arte — especialmente a dança — ainda é um campo limitado.

Por outro lado, sendo o Brasil um país em desenvolvimento, que luta com graves prioridades, nunca pôde dar a Tatiana Leskova as

condições de trabalhar com a arte da dança que ela encontra no exterior e que em síntese é o seu “sonho de consumo”: “Fora do Brasil, nos grandes centros, tudo é facilitado para que o resultado do trabalho seja da melhor qualidade possível”. Isso é uma longa discussão na vida de Tatiana, dela para com ela mesma, nem sempre entendida e que muitas vezes causa polêmicas desnecessárias. Mas uma coisa ela não perdoa mesmo: “As pessoas usarem o Terceiro Mundo como escudo servil para a falta de realizações ou de cultura. Uns atribuem a preguiça e a falta de empenho ao clima quente, outros à falta de incentivo, outros aos baixos salários... etc. Em suma, as pessoas usam o Terceiro Mundo como uma eterna ‘desculpa’ para as não realizações”.

O fato principal, nessa história que estamos narrando, é que, em dezembro de 1988, Tatiana estava irritadíssima com o Teatro Municipal, estava num momento de reflexão negativa, questionava a sua “vida brasileira”, sofria de crises de depressão cada vez mais frequentes e tentava heroicamente recuperar a sua autoestima. Em suma, como se diz popularmente, estava chegando ao fundo do poço. E para a fênix Tatiana, quanto mais fundo for o poço mais alto será o seu voo. Ela detesta ser prisioneira dos seus dramas.

A ressurreição chegou por telefone. Eram duas horas da madrugada e uma sonolenta Tatiana atendeu o telefone que tocava insistentemente. Do outro lado da linha estava Rudolf Nureyev (Rudy), ligando de Nova Iorque, que teve de repetir o seu nome para acabar com o sono de Tatiana. A pergunta do lado de lá era cheia de objetividade. “Tânia, você conhece bem a coreografia de *Les Présages*, pode remontar o balé para a Ópera de Paris?” Tatiana respondeu: “Naturalmente, já dancei tantas vezes esse balé...”. Depois das tradicionais despedidas de lá para cá e vice-versa, a conversa foi encerrada. Tatiana ainda se lembra que Nureyev — na

época diretor do Balé da Ópera de Paris — disse que posteriormente alguém a contataria. Desligou o telefone e voltou a dormir.

No dia seguinte, a ressaca. “Que loucura! Será que me lembro mesmo do balé...? Será que o convite é para valer...?” Duas longas semanas se passaram e nada. O telefone não tocava, nenhuma correspondência oficial chegava. Dezoito dias depois, quando Tatiana já estava dando o caso por encerrado, talvez um mal-entendido, o administrador da Ópera de Paris (Jean-Luc Choplin) a procurou — também por telefone — e, ainda mais objetivamente, foi direto aos fatos e às datas. O balé estrearia dia 16 de fevereiro, no momento a companhia estava em turnê, nos Estados Unidos, voltaria a Paris e teria férias de 1º a 15 de janeiro —, mas Nureyev mandava pedir que Tatiana chegasse antes do retorno do elenco, para assistir aos vídeos da companhia, conhecer os bailarinos e fazer a sua seleção para solistas e corpo de baile. O balé teria cinco *casts* e as figuras principais o próprio diretor (Rudolf Nureyev) queria selecionar. Tatiana escutou tudo, desta feita não interrompeu o seu interlocutor. Ficou no aguardo do contrato, que o administrador disse que enviaria em breve.

Ao final da conversa, o ego de Tatiana já estava bem mais lustroso, a autoestima saíra da fase de risco, mas o coração se acelerou, porque percebeu que tinha de começar a recuperar o balé o mais breve possível e que antes de ir a Paris ainda precisava de um *pit stop* em Nova Iorque, onde, por alguns dias, faria uma pesquisa na Lincoln Center Library, na esperança de que a filmagem, feita em 1956, no Brasil, estivesse em bom estado e lhe reavivasse a memória. Massine morrera em 1979 e parte do seu acervo, inclusive esse filme, fora para a famosa instituição nova-iorquina.

O contrato chegou e Tatiana teve mais uma surpresa agradável ao saber que receberia 125 mil francos (pouco mais de 20 mil dólares) pelo trabalho e que naturalmente teria as suas despesas de



viagem e estadia cobertas. Um fantástico cachê, se comparado aos que lhe eram pagos no Brasil.

Tatiana começou a preparar a reconstrução do balé ainda aqui no Brasil. Mais uma vez se valeu dos pedacinhos de filmes que o médico australiano (Dr. Anderson) havia feito, ainda na época do Ballet Russo de de Basil, que ela utilizou para remontar a obra, em 1956, para o Teatro Municipal. Da Austrália havia vindo um outro vídeo, referente a um especial feito para a tv — *O Nascimento do Balé Australiano* —, que mostrava trechos de *Les Présages* com os artistas do Original Ballet Russo.

Acreditando que tinha um bom material inicial, Tatiana começou a observar o vídeo e viu que alguma coisa estava errada. “Todo mundo era canhoto, todos faziam as piruetas e os movimentos para a esquerda e entravam pelas coxias contrárias.” Logo se deu conta de que o filme, originalmente em 16 mm, havia sido invertido ao ser passado para vídeo. Mas também não se apertou, fez valer uma das suas muitas facetas, a praticidade, e começou a fazer suas anotações vendo o filme por um espelho.

Por fim, partiu para o seu maior desafio, queria mesmo algo assim, no estilo “dar a volta por cima”. Essa era a primeira vez que Tatiana voltava a Paris para trabalhar, desde os seus tempos de estagiária da Opéra-Comique. E voltava no melhor estilo, para reconstruir uma obra consagrada de Léonide Massine, um marco dos anos 1930, que seria encenada, também pela primeira vez, no Palais Garnier, um dos mais famosos teatros do mundo.

Nos poucos dias em que esteve em Nova Iorque, Tatiana dedicou-se à pesquisa da obra. Ela conta que a filmagem que procurava na Lincoln Center Library era péssima. “Os bailarinos eram do tamanho de moscas, quase não dava para se ver nada. No segundo movimento, por um acaso era eu quem estava dançando, a pedido do coreógrafo, no dia da filmagem: pude enxergar bem, até

bem demais, porque estava filmado quase em close, via minha cara e às vezes meus pés ou braços. O terceiro movimento, *Frivolité*, também estava filmado bem de perto e me reconheci. De toda forma, esses movimentos, como eu havia dançado e já havia reconstruído o balé, não eram um problema. O problema eram os conjuntos, especialmente do terceiro e do quarto movimento da sinfonia de Tchaikovsky.”

Com as anotações, os pedaços de filme — que sempre guardou como relíquias — e a sua boa memória, conseguiu montar o quebra-cabeças e partiu para Paris.

É certo que Tatiana partiu com algumas dúvidas e inseguranças. A maior de todas era referente aos detalhes da coreografia, afinal, ela reproduzira o balé em 1956, ou seja, há mais de trinta anos. E, como sempre, queria fazer o melhor possível, especialmente num espetáculo para a Ópera de Paris, numa temporada que lembraria os dez anos da morte de Léonide Massine.

No primeiro dia de trabalho, sofreu uma crise de insegurança, digna de uma debutante. “Quando cheguei na Place Diaghilev, na entrada dos artistas da Ópera de Paris, olhei para o prédio e pensei: ‘É aqui que vou trabalhar’. E tive uma crise de taquicardia. Enfrentei o medo e entrei: o balé estava de férias, mas a secretaria não, e quando me entregaram a planilha de trabalho, com as divisões de ensaio — com cinco salas à disposição e meu nome bem em cima — quase desmaiei, cheguei a suar frio.”

Leskova venceu esse primeiro surto de insegurança — coisa pouco comum à sua personalidade — e começou logo a ver os vídeos, rememorar o balé, anotar os nomes dos prováveis solistas e... não resistiu e até foi tratando de escalar os elencos, embora já advertida de que isso caberia a Nureyev.

Tudo começava a se encaixar. Pouco depois, mais uma crise de treme-treme. A companhia havia voltado das férias e ela seria

apresentada ao elenco. “Entrei na sala e lá estava o elenco completo.” Tatiana conta que respirou fundo e disse: “*Bonjour*, vamos trabalhar.” “E não senti mais nervoso nenhum durante os quase dois meses em que fiquei preparando a obra, assistida pelos ensaiadores e *maîtres de ballet* Eugène Polyakov e Patrice Bart.”

Mais tarde, juntou-se a Tatiana, em Paris, a ex-bailarina Nelly Laport, que, por um período, integrara o conjunto do Original Ballet Russo e que vive há muitos anos no Brasil. Nelly, ainda no Brasil, auxiliou Tatiana a lembrar o papel da Ação (Action), o qual havia aprendido com Nina Verchinina (a criadora do papel).

Naturalmente nem tudo foram flores nesse período de ensaios. Tatiana, “birrenta”, nem sempre concordava com a escolha dos primeiros bailarinos escalados por Rudolf Nureyev para a estreia. Por exemplo, ela acreditava que Marie-Claude Pietragalla, bailarina escalada para o terceiro *cast*, tinha uma performance mais forte no primeiro movimento (como Action) do que Françoise Legrée, a escolhida para a estreia, ou que Elizabeth Platel (no segundo elenco) poderia desempenhar melhor La Passion, no segundo movimento, do que Florence Clerc, que na opinião de Tatiana estava “bem acima do peso”. Mas as diferenças de opinião não chegaram a ser traumáticas, até mesmo por serem todos excepcionais bailarinos.

Por fim o elenco da estreia foi decidido: primeiro movimento: L’Action, Françoise Legrée; Tentation, Laurent Hilaire; segundo movimento: La Passion, Florence Clerc; L’Homme, Charles Jude; Le Destin, Wilfrid Romoli; terceiro movimento: La Frivolité, Monique Loudières, e quarto movimento, os principais bailarinos mais todo o conjunto.

A data da estreia aproximava-se e o nervosismo habitual que antecede a uma produção não é diferente na Ópera de Paris. Nureyev quis preservar absolutamente tudo como era no original de Massine. Acertou em muitas coisas, mas não nos figurinos. Em vão

Tatiana pedia que fizessem os figurinos (originais de André Masson) um pouco mais leves e mais curtos, mas, ao contrário, ficaram até mais longos. Tatiana detestou os figurinos e, como de praxe, reclamou com todas as palavras, pontos e exclamações. Também os bailarinos não se sentiram confortáveis nas roupas e alguns chegaram a dançar ou ensaiar de mau humor ou mesmo muito zangados. “No mais tradicional mau humor francês.”

Sobre os trajés, Tatiana lhes dá total razão, mas quanto à guerrinha de vaidades, que por lá também acontece, dá de ombros e explica: “Bailarino é bailarino em qualquer parte do mundo. Todos têm as mesmas queixas e lá na Ópera há coisas muito piores. *Étoile é étoile*, primeiro bailarino é primeiro bailarino, solista é solista, corifeu é corifeu. Não existe a menor flexibilidade”. Ela diz que o bailarino Laurent Hilaire fez tudo o que deveria fazer, e muito bem, mas estava furioso porque não achava que o seu papel (*Tentation*) fosse para um *danceur étoile*. “E o pior é que ele estava com a razão, o seu papel era para um primeiro bailarino ou solista. Mas dançou muito bem e no quarto *cast* foi contemplado com o primeiro papel do segundo movimento (*L’Homme*).”

Já o intérprete de *Le Destin*, Wilfrid Romoli, quase chorou de tristeza ao vestir o seu figurino. “Coitadinho, a roupa ficou feia mesmo e gastaram uma fortuna no seu figurino, sua malha foi tecida na Alemanha, mas não ficou nada bom”, confessa Tatiana, que afaga com uma mão e bate com a outra “Lamentável é que ele se recusou a colocar os sapatos com um pequeno salto (sapatos de dança de caráter), dançou de sapatilhas e o papel pede os sapatos com saltos, mas pagou caro por isso, porque teve de fazer todos os movimentos apoiado nos calcanhares, sacrificando os tendões.”

Outro incidente, bem comum aos bastidores de um teatro, especialmente na antevéspera de estreia, é a briga dos pares dos duetos. Desta vez os protagonistas foram Elizabeth Platel e Jean-

Yves Lormeau. Ambos dançavam, no segundo elenco, *La Passion*, em que há um dueto que preenche quase todo o adágio do segundo movimento da sinfonia de Tchaikovsky. Elizabeth, assim como algumas outras estrelas, começara a aprender o balé um pouco mais tarde, porque estava em turnê com Rudolf Nureyev e mais um pequeno grupo de artistas, *Nureyev and Friends*. Jean-Yves estava ensaiando desde o início. Quando chegou a vez de a dupla passar o ensaio geral, no palco, destinado ao segundo elenco, aconteceu quase um pugilato. A bailarina queria fazer de uma forma, o bailarino, de outra. Depois de "se estranharem" bastante em cena, Jean-Yves Lormeau largou a bailarina só, no palco, e se sentou na coxia, com a pior cara do mundo. Elizabeth Platel continuou o balé fazendo, do que deveria ser um duo, um solo.

Tatiana conta detalhes e intimidades de outra companhia, para que todos fiquem cientes de que uma produção sempre tem problemas, em qualquer parte do mundo, que isso não é especialidade brasileira. "Mas o respeito pela arte e o desempenho profissional é que fazem a diferença", ressalva a mestra.

Problemas mesmo Leskova teve quando o balé foi para o palco. Por sorte, os cenários reconstituídos das maquetes e dos desenhos originais de André Masson ficaram "uma beleza".

"O cenário é uma obra-prima de arte surrealista", sublinha Tatiana, ao falar do imenso painel de cores fortes criado por Masson. Foi exatamente porque o cenário é muito forte e bonito que Tatiana teve uma briga, das boas, com Nureyev, quando o balé foi para o palco para os últimos ensaios.

Ela conta que, quando foram montar a luz, a coisa ficou preta. "Acho que Nureyev pirou, colocou uma luz branca intensa, que rebatia nas cores fortes do cenário. Eu queria a graduação normal, com mudanças de cores, cena por cena, tal qual Massine fazia e assinalou na partitura. Bem, tivemos uma grande discussão, um

bate-boca em russo, para ninguém botar defeito.” Por fim, Tatiana se deu por vencida. Nureyev conseguiu ser mais teimoso do que ela e, além do mais, era o dono da casa. Mas diz que não engoliu aquela “luz horrível” e que, durante a estreia, Nureyev estava na coxia da direita e ela na da esquerda e todos podiam sentir a tensão no ar.

Terminado o espetáculo, a birrenta Tatiana continuou na coxia. Nessa grande noite de estreia, não entrou no palco para agradecer os aplausos, que também eram direcionados a ela. Mais tarde Nureyev, com certo mau humor, perguntou: “Por que você não entrou no palco?”. E ela retrucou: “Você não veio me chamar”. Depois, tudo bem, só aplausos e glórias. “Mas a luz continuou horrorosa”, insiste Tatiana.

Pouco tempo depois, *Les Présages* era assunto e matéria em jornais e revistas dos quatro cantos do mundo. Se o público francês aceitou a obra muito bem, a crítica (internacional) considerou que se tratava de muito mais do que uma obra de arte bem montada: era o resgate de um importante patrimônio artístico-cultural.

O jornal francês *Libération* publicou, em 22 de fevereiro de 1989, um elogioso artigo assinado por Laurence Louppe, com o título “Massine e Masson, de bom augúrio”.

No texto, o autor enaltece a importância da obra de Massine, a beleza dos cenários e a fidelidade da reconstituição feita pela Ópera de Paris e, naturalmente, não deixa de mencionar o trabalho de Leskova: “Uma coreografia complexa, que Massine, contrariamente a seu hábito, não pensou em anotar...”

Segundo o autor, foi “graças à memória fenomenal da bailarina Tatiana Leskova, hoje trabalhando no Brasil”, que essa obra pôde ser revivida. Laurence Louppe se mostra entusiasmado com a personalidade e dedicação de Leskova: “Foi ainda ela, ardente, ativa e espiritual, que veio mostrar todos os movimentos aos bailarinos da Ópera.”

O *The New York Times* enviou a mais famosa crítica de dança da América, Anna Kisselgoff, que em matéria especial, com procedência de Paris, no dia 5 de março, avalia a obra com o título de “*Revival* de Massine pelo elenco da Ópera de Paris”. Após falar sobre a vida de Massine e a criação do balé, bem como sobre a polêmica que chegou a causar a obra, considerada em sua época como “sacrílega” por pretender que música sinfônica fosse dançada, a autora comenta que se pode ainda hoje concordar com a alegação de que é pesada a alegoria da luta do homem contra seu destino. No entanto, para Kisselgoff, isso é de menor importância, tão boa é a produção apresentada por Tatiana:

“Fica-se com a complexidade dos grupos contrapontísticos de Massine, com a potência do corpo de baile masculino francês e com a pureza e o impacto do classicismo da maior parte da coreografia.

Tatiana Leskova, uma ex-bailarina do Original Ballet Russo que também contribuiu para a *revival* de *Cotillon*, de Balanchine, para o Joffrey Ballet, encenou esta *revival*. Ela participou da última montagem completa de *Les Présages*, realizada sob a direção de Massine em 1956, no Rio de Janeiro.

A *revival* permanece fiel à ambientação de Massine, mas mostra solistas com nomes alegóricos apresentando passagens de pura dança. No entanto, como o elemento dança tem tanto impacto, apenas a última das quatro partes parece fora de moda. Isso porque a figura do Destino (Wilfrid Romoli) invade o palco com um regimento, um ensemble masculino, para significar o início da guerra.”

A autora observa, porém, que “não há dúvida sobre o poderoso impacto” do balé e, apesar de classificar como datada a última

parte, ressalta que Massine estava certo: “*Les Présages* advertia sobre a guerra. Hitler chegou ao poder um mês antes da première da obra”.

O inglês Clement Crisp, conhecido pela sua acidez crítica, rasgou elogios no *Financial Times*, de Londres:

“Quem diria que veria *Les Présages* depois de tantos anos? Foi o que dissemos na noite de sexta-feira: ex-membros do Ballet Russo de Basil, que se lembravam do primeiro balé sinfônico de Massine, em seus grandes dias; críticos que se lembravam apenas da sombra do balé que de Basil trouxe de volta a Londres em 1947 e novatos para os quais essa obra fundamental dos anos 1930 era apenas uma lenda. Mas, lá estava o balé no palco da Ópera de Paris, vividamente restaurado por Tatiana Leskova, uma bailarina da companhia do de Basil, cuja memória e compreensão tornaram essa *revival* possível.”

Após tecer comentários sobre as emoções da música e descrever os personagens, o crítico destacou, sobre o espetáculo apresentado:

“Mas o mais importante é que lá estava o convincente texto de uma grande criação de um grande coreógrafo, cujo trabalho se havia deteriorado e — a se julgar pela versão horrível de *Gaîté Parisienne* do American Ballet Theatre — caído em descrédito. Ao contrário do abt, que se esforçou passando rouge nas faces de um cadáver, a Ópera de Paris e Mme. Leskova recolocaram em ordem, teatralmente, um balé significativo.”



Mas talvez a maior fidelidade de narrativa quanto à história de *Les Présages* tenha sido da antiga colega de Leskova no Ballet Russo, Tamara Tchinarova Finch, no que escreveu como colaboradora da publicação inglesa *Dancing Times*. O texto — “*Les Présages* revivido” — começa por uma apresentação das duas artistas e da obra:

“Tamara Finch somava-se a Tatiana Leskova quando dançavam com o Ballet de Basil. Quando o balé se dividiu, separaram-se, com Tatiana indo para a América do Sul e Tamara permanecendo com o segmento da Austrália. Mas uma firme amizade havia sido forjada e quando Tatiana reviveu *Les Présages* para o Ballet da Ópera de Paris, em fevereiro de 1989, foi um grande reencontro, o delas. *Les Présages* foi o primeiro dos balés sinfônicos de Massine. Não tem enredo, porém, não é totalmente abstrato. A sinfonia tem um tema sobre o Homem e seu Destino. Massine concebeu a produção em quatro seções, correspondendo aos movimentos da sinfonia. Primeiro, a Vida; depois, a Paixão; terceiro, a Frivolidade e finalmente, como ele disse, ‘o auge do destino do homem, por meio do conflito’. Aqui Tamara e Tatiana falam do presente e do passado.”

Tamara Finch conta que foi de Londres a Paris para a estreia. Após uma descrição do balé, diz que a música (de Tchaikovsky) lhe evoca muitas lembranças da vida “como uma grande família, no balé”, das apresentações de uma única noite nos Estados Unidos, do frio nos camarins, do faz e desfaz de malas em intermináveis viagens de trem, de *banana splits* comidos às carreiras etc. Comenta que temia, porém, que o balé estivesse ultrapassado:

“Em minha mente, eu podia ver ainda as performances maravilhosas do elenco original: Verchinina, como a Ação, Baronova e Lichine como a Paixão, Woizikovsky como o Destino, Riabouchinska como a Frivolidade. Essas interpretações se tornaram lendárias, para todos os que as viram, então, eu teria de olhar tudo com outro olhar, agora que já vira tanto desde aqueles dias.”

Tamara teve, no entanto, uma surpresa:

“Quando vi, percebi que Tatiana Leskova tinha produzido um milagre de remontagem, e o impacto é imenso. Pode ser mesmo que agora, que a Segunda Guerra Mundial já está no passado, o tema de *Les Présages* seja ainda mais forte.

Na minha avaliação — e posso até nem ter deixado de lado as velhas impressões —, a presente versão é poderosa, vivamente emocionante (...) Tatiana Leskova trabalhou sem parar até o último dia antes da *première*, enfatizando, sobretudo, a caracterização dos papéis.”

Explicando que o balé é característico da concepção de “espetáculo completo” — unificando a música, a coreografia, os cenários e figurinos —, que foi apresentada por Massine nos anos 1930, a crítica e ex-bailarina comenta:

“Agora revivido, *Les Présages* deve ser julgado nesse contexto. Nos anos 1930 era muito *avant-garde*, e ainda hoje resiste muito bem ao teste. Cabe a Massine todo o mérito, mas, não apenas a ele — também à Tatiana Leskova, por um trabalho excelente.”

Outro monstro sagrado da crítica internacional, o exigente John Percival, assinou uma longa reportagem na revista especializada *Ballet Today* com o título de "Expandindo os limites". O subtítulo de apresentação da matéria diz: "John Percival assiste a um programa revolucionário em Paris".

O autor comenta que Rudolf Nureyev desejava, no seu programa para a Ópera de Paris em fevereiro e março, mostrar quatro obras de coreógrafos russos (*Les Sylphides*, de Fokine, 1908; *Serenade*, de Balanchine, 1934; *Les Présages*, de Massine, 1932 e *Les Noces*, de Nijinska, 1923).

"Surpreendentemente, a única obra que restou desse esquema original foi aquela que ele deveria considerar como a que tinha menos chances de ser um dia revista, *Les Présages*, que parecia ter desaparecido para sempre, com o fim do Original Ballet Russo de de Basil, em 1952, embora agora saibamos que Massine a reapresentou em 1956 no Rio de Janeiro, onde Tatiana Leskova, uma ex-bailarina de de Basil, se tornara diretora de balé. É ela que é a responsável pela *revival*, e os que conheceram bem *Les Présages*, no decorrer dos anos 1930, parecem concordar em que ela fez um trabalho maravilhoso."

Segue-se a descrição do balé e a crítica do desempenho dos bailarinos:

"Massine nunca poderia ter tido um corpo de baile tão forte como o que a Ópera de Paris lhe deu. Mas seus principais papéis foram dançados por alguns artistas extraordinários. Segundo todos disseram, Marie-Claude Pietragalla, no papel de Ação, teve um desempenho notável, entre os elencos de Paris, mas, infelizmente, não pude vê-la. Os melhores desempenhos,

quando estive presente, foram Charles Jude, nobre na aparência, romântico na atitude, intensamente compenetrado, como o Herói, e também os de Monique Loudières (mas não na primeira noite, quando ela parece ter tido um ataque de nervos) e Elisabeth Maurin, como Frivolidade. Wilfrid Romoli fez o Destino com sinceridade e empenho; no entanto, para esse difícil papel são necessários não apenas os movimentos intensos, grotescos, e o sério empenho que ele mostrou, mas também uma personalidade que se imponha: fiquei desejando ver alguém como Jean Guiserix (ou talvez Nureyev — por que não?) no papel.

Com *Les Présages*, Massine lançou o balé sinfônico, que dominaria os anos 1930...”

Esses são apenas alguns exemplos do muito que foi publicado pela imprensa mundial com referência àquela que foi considerada uma fenomenal reconstrução, por Tatiana Leskova, da primeira obra sinfônica de Massine. É fato, como bem se pode observar, que ela já fizera isso no Brasil, em 1956. Mas santo de casa não faz milagres e, nesse ponto, Tatiana está coberta de razão ao se queixar, lamuriar ou resmungar. Nós não temos o hábito de preservar obras históricas em dança. E, quando isso acontece, a maioria dos especialistas se apressa em rotulá-las de datadas, ultrapassadas, sem uma pesquisa mais profunda que inclua, como deveria incluir, a análise do contexto sóciopolítico e cultural do período em que determinada obra foi composta.

Também, como se pôde constatar, Tatiana Leskova aos 67 anos deu a volta por cima, virou a página do Teatro Municipal com pompa e propriedade e agora, sem depressões, sem recaídas, estava pronta para novas empreitadas que não tardaram a chegar.

Por mais de uma década, Tatiana dedica-se a remontar as obras sinfônicas de Massine — *Les Présages*, *Choreartium* e *Le Beau Danube*, balés dos quais é remontadora oficial, herança que Massine lhe deixou após as temporadas no Brasil e o trabalho conjunto em Nervi, na Itália. “Eu descobri o outro lado da dança, o lado do respeito, da dignidade, da honestidade, do puro profissionalismo.”

## Capítulo 30

### “Portas Abertas”

Com o sucesso da *REVIVAL* Massine, em Paris, Tatiana passou a ser disputada por inúmeras companhias internacionais para organizar programas semelhantes. Já em 1990 houve dois convites importantes. O primeiro veio do conhecido evento Jacob's Pillow, em Massachusetts (Estados Unidos), para que ela remontasse extratos dos balés sinfônicos de Massine que seriam apresentados na série de espetáculos *Ballets Repertory*. O segundo veio do velho amigo Peter Wright, diretor do Birmingham Royal Ballet (Inglaterra), que desejava incluir no repertório da companhia — antigo Sadler's Wells Royal Ballet — o balé *Choreartium*, de Massine, com a *Quarta Sinfonia*, de Brahms. Ambos os convites eram para 1991 e Tatiana, com a moral em alta e emocionalmente revigorada, aceitou os dois.

Primeiro partiu para Massachusetts. Lá o evento, idealizado há mais de meio século por Ted Shawn e Ruth Saint-Denis, é extremamente interessante. Nesse ano reuniu doze estudantes de dança americanos pré-selecionados em todo o país e doze

estudantes também pré-selecionados na Rússia. Todos na faixa de quinze, dezesseis anos, prontos a ingressar em companhias profissionais. Esses estudantes ficaram, por um mês (julho — período de férias), aprendendo trechos de balés de repertório moderno que, ao final do estágio, foram encenados e apresentados ao público. Depois das apresentações nos Estados Unidos, o grupo fez uma turnê também pela Rússia.

Ao que parece Tatiana não perdeu muito tempo e praticamente “esfolou” os jovens bailarinos que participavam do Jacob’s Pillow naquele ano de 1991. Os ensaios e as demais atividades eram abertos a uma seleta plateia constituída de críticos, especialistas e bailarinos. Vejamos o que Robert Johnson escreveu sobre o trabalho de Tatiana em *The New Dance Review*, cujo título do artigo é “A multicultural Tatiana Leskova está restaurando as obras sinfônicas perdidas para uma nova geração de bailarinos”:

“O festival de Dança Jacob’s Pillow, em Lee, Massachusetts, tem sido muitas coisas para muita gente, durante os quase cinquenta anos de sua fundação como uma confortável casa de veraneio para a dança moderna americana. No verão passado, o Pillow mostrou mais uma vez sua versatilidade, proporcionando espaço, tranquilidade e apoio para o Projeto Repertório de Balé, um empreendimento que ofereceu ao público a oportunidade de ver trechos de duas obras sinfônicas ‘perdidas’ de Léonide Massine.”

Johnson destaca que *Les Présages*, com a *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky, e *Choreartium*, com a *Quarta* de Brahms, chocaram os observadores, em seu tempo, ao serem apresentados pela primeira vez, pois, não se usava então música sinfônica para balés, mas encantaram o público, e sublinha:

“Os balés são marcos de sua época, consolidando o progresso feito por outros coreógrafos que tinham sido anteriormente atraídos pela forma sinfônica (...). As primeiras obras sinfônicas de Massine também lançaram as bases para o futuro desenvolvimento do balé no século xx.”

Para o crítico, a iniciativa comandada por Tatiana foi uma grande ocasião para o Projeto Repertório de Balé, pois, embora apenas tenham sido apresentados sete minutos do primeiro movimento de *Les Présages*, que tem 43 minutos, e dez minutos e meio dos originais 47 de *Choreartium*, “[...] foi a primeira vez em que as duas obras foram vistas nos eua, sob qualquer forma, desde meados de 1940. A turnê que se seguiu às performances do Jacob’s Pillow levou também essas obras de época pela primeira vez, em todos os tempos, à União Soviética.”

Ele observa que a atmosfera informal no Jacob’s permitia reunir dados e se informar com uma proximidade que de outra forma seria impossível:

“Abrigado sob as ramagens verdejantes, o observador interessado podia assistir aos ensaios, falar com os bailarinos e — o melhor de tudo — travar conhecimento com Mme. Tatiana Leskova, uma ex-bailarina do Ballet Russo que é responsável pela ressurreição dessas obras-primas de Massine.

Madame Leskova é uma mulher esbelta, de altura mediana, cheia de energia e com um andar rápido. Como é comum a muitos bailarinos, sua aparência não deixa adivinhar sua verdadeira idade (68). Ela fala inglês com o sotaque particular e os maneirismos de uma russa criada na França, mas que passou a maior parte de sua vida no Brasil”.



Depois de narrar longamente a vida de Leskova, como ela conheceu Massine e como foram recriados *Les Présages* e *Choreartium* (fruto de um encontro casual, numa rua de Paris, de Massine e Leskova), o autor louva “o imenso esforço envolvido nessas reconstruções”, bem como o constante empenho de Tatiana junto aos bailarinos e a incrível forma física da própria Tatiana. Tais pontos para ele ficaram evidentes ao assistir a um dos ensaios de *Choreartium*, quando ela corrigiu a solista — aluna de uma academia russa, mas que, pelo que se via, não estava no mesmo nível de Tamara Toumanova, para quem movimentos dos mais difíceis tinham sido criados:

“‘Dobre-se!’ — gritou Tatiana para a jovem, num determinado momento. ‘Toumanova ia até aqui!’ E quando a bailarina — a quem estava sendo pedido que se curvasse de lado, até ficar com o tronco na horizontal — manifestou descrença, Tatiana insistiu: ‘Ela ia, sim!’ Madame demonstrou então o movimento, com admirável flexibilidade.”

O autor considera que a obra de Massine tem aspectos de surpreendente modernidade; manifesta sua concordância com Tatiana sobre a relevância de se procurar reconstruir os balés de Massine, e conclui assinalando:

“Para o mundo do balé, em geral, a *revival* dessas importantes obras significa uma rara segunda chance de recuperar e examinar o passado e estabelecer o tipo de continuidade que uma verdadeira tradição clássica exige.”

Ao deixar Massachusetts, Leskova rumou para Nova Iorque. Foi ver os novos figurinos para o balé *Les Présages*, já que assinara um contrato com o Joffrey Ballet, de Nova Iorque, para remontar o balé completo na próxima temporada, ou seja, em 1992.

Tatiana não retornou ao Brasil, mal teve tempo de colocar as roupas na mala e partir para a Inglaterra, no início de setembro.

A missão era igualmente desafiadora, remontar o balé *Choreartium* completo para o Birmingham Royal Ballet (antigo Sadler's Wells Royal Ballet), a convite do diretor, Peter Wright. Outra obra de Massine a que o mundo não assistia desde 1960, quando a convite do próprio coreógrafo — e também a seu lado — Tatiana remontara o balé em Nervi, na Itália. Mas também mais de trinta anos haviam se passado desde essa recuperação da obra feita por Tatiana.

Mais uma vez Tatiana estava munida de pesquisas. Ela, por vezes, chega ao preciosismo de recortar fotos e pedaços de fotos em diferentes movimentos das coreografias e colá-las em sequência como se fosse uma partitura animada. Desta vez, Tatiana tinha filmagens de partes dos espetáculos realizados na Itália. “Mas os filmes eram muito ruins, não dava para se ver nada e na versão de Nervi, Massine havia adaptado todo o segundo movimento para a filha dançar”, comenta. Então, Tatiana consultou primeiro Nina Verchinina — que estreara o balé, em 1933 — para que ela lhe mostrasse a sua parte, no segundo movimento. Mas Verchinina não se lembrava mais da obra.

Assim, Tatiana mandou buscar Tamara Grigorieva, outra ex-bailarina do Original Ballet Russo, radicada na Argentina, que havia se revezado com Verchinina no papel e, com o auxílio dela e de Nelly Laport (que aprendeu esse movimento para mais tarde auxiliar Tatiana), reproduziu as partes principais do balé na sala de sua academia, no Brasil. Ela e Grigorieva prepararam a bailarina

brasileira Francisca Timbó, que havia sido aluna de Leskova, para filmar essas cenas que complementaram a pesquisa. Naturalmente Tatiana já havia feito essa produção logo após assinar o contrato com o Birmingham, ainda em 1990, pois, como já foi dito, entre os Estados Unidos e a Inglaterra, ela mal teve tempo de arrumar a mala.

Pouco tempo era mais uma preocupação que Tatiana levava na bagagem. O balé estava programado para estrear no dia 25 de outubro, ela teria, pois, menos de um mês e meio para conhecer a companhia, ensaiar e colocar o balé no palco. Mas, como diz Tatiana, “quando o elenco é verdadeiramente profissional, com bons elementos e boa disposição para trabalhar, seis semanas são suficientes para se produzir e ensaiar um trabalho, até mesmo uma sinfonia”. Além disso, confiava na sua agilidade e na sua já famosa memória de elefante.

Os preparativos correram dentro da normalidade. O tempo foi suficiente e, desta vez, Tatiana teve carta branca para escolher todo o elenco e as primeiras figuras, de comum acordo, é claro, com o diretor da companhia. Os solistas escolhidos para a estreia (primeiro elenco) foram: Karen Donovan e Joseph Cipolla — primeiro e quarto movimentos; Samira Saidi, segundo movimento; Sandra Madgwick, Chenca Williams e Michael e Kevin O’Hare, terceiro movimento.

Um ponto positivo, que ajudou a dissipar o tradicional nervosismo que antecede uma estréia, foi que, desta vez, os figurinos ficaram muito bons e agradaram a todos. Coube à cenógrafa e figurinista Nadine Baylis esse mérito. A artista conservou o traço original dos trajes (e dos cenários) concebidos por Constantin Terechkovitch e Eugene Lourié, em 1933, mas deu-lhes leveza e modernidade, segundo a opinião dos críticos que escreveram sobre a obra e da própria Tatiana. Outra felicidade que Leskova encontrou nessa produção foi ter sido “muito bem assistida

pelo *maître* e ensaiador Desmond Kelly, pelo coreógrafo Denis Bonner e por Nelly Laport”.

Três dias antes da estreia o jornal inglês *The Times* parecia antever o sucesso da obra numa longa matéria, em que a jornalista Debra Craine fala sobre o balé e entrevista Tatiana Leskova.

Já no olho da matéria, uma frase da vibrante Tatiana: “Eu não inventei nada para este balé. Quando faltava alguma coisa, digamos quatro compassos, eu me perguntava o que Massine fez em outros balés e então copiava os passos dele”.

Mais adiante, a jornalista conta como foi possível o trabalho:

“Massine morreu em 1979, e a tarefa de recriar sua obra-prima coube assim a Tatiana Leskova, bailarina do Ballet Russo de 1939 a 1945, e que foi a responsável pela última montagem de *Choreartium* há trinta anos, bem como pela revival pela Ópera de Paris, em 1989, de *Les Présages*, o primeiro balé sinfônico”.

A seguir, a autora conta das dificuldades e do empenho de Tatiana em remontar o balé.

“Leskova dedicou o ano passado ao estudo de filmes amadores de *Choreartium*, imersa na música e pesquisando na memória de seus colegas bailarinos do Ballet Russo. A produção de 1960 não ajudava: devido ao custo proibitivo de se contratar um coreógrafo, o balé nunca foi escrito; o único registro dele era um filme incompleto.”

Após citar Tatiana, dizendo que o filme é ridículo, não se vê nada, a jornalista prossegue:

“Ainda assim, o filme despertou a memória de Tatiana, e com a ajuda de Tamara Grigorieva, outra bailarina do Ballet Russo, os passos para cada um dos 24 bailarinos (do corpo de baile) foram reconstruídos. O resultado, segundo Leskova, ‘é entre 97% e 98% fiel’”.

Mais adiante, Debra Craine conta que , “desta vez, *Choreartium* está sendo anotado e filmado profissionalmente, de modo a ser preservado para a posteridade, afinal, quase sessenta anos após sua *première*. Leskova espera que o resultado recupere a reputação do coreógrafo”.

Por fim, a autora conclui assinalando que o que Tatiana fez nem todos fazem, ou fariam:

“Enquanto Leskova tentou se lembrar de cada detalhe da coreografia original de Massine, Kenneth MacMillan se esqueceu da sua para *The Burrow*, que também está sendo recuperado após um período de trinta anos. A obra feita para o Royal Ballet em 1958 também não foi anotada — só mal filmada, mas MacMillan não se importa: decidiu recoreografar tudo”.

Um detalhe importante a acrescentar é que o balé mencionado, *The Burrow*, de MacMillan, dividia o espetáculo com *Choreartium* e com o *Divertimento nº 15*, de George Balanchine. E no dia programado, 25 de outubro, *Choreartium* estreou no grande palco do Birmingham Hippodrome para uma plateia, acima de tudo, curiosa em conferir a ressurreição desse balé sinfônico, criado há sessenta anos e que causara grande escândalo no mundo ortodoxo da dança e da música de então, pela falta de temática ou de libreto e principalmente pela apropriação da música de Brahms para uma coreografia. *Choreartium*, na concepção de Massine, limitava-se à

mais pura transposição para a dança da reação emocional a música, numa composição cheia de grandes grupos, semelhantes a afrescos em movimento.

O resultado do trabalho talvez tenha ido além das expectativas da exigente Tatiana. O público sentiu o impacto, reagindo imediatamente com uma estrondosa ovação, e, a seguir, a crítica inglesa e, como é de praxe nas grandes produções europeias, também a crítica internacional cobriram de elogios o espetáculo, a performance e, naturalmente, a gloriosa Tatiana.

No dia 28 de outubro, Clement Crisp assina, no *Financial Times*, a sua crítica sobre o trabalho, com o título "*Choreartium*":

"As inconstâncias do gosto do público, a guerra e o declínio do Ballet Russo ante os emergentes conjuntos nacionais fizeram cair no esquecimento muito do trabalho de Massine, especialmente essas criações sinfônicas que eram muito de sua época como resposta dramática à música de então. Uma revival dos destinos de Massine — há muito necessária — começou a se anunciar quando, há três anos, a Ópera de Paris convidou Tatiana Leskova, uma das estrelas do Ballet Russo, para produzir *Les Présages*. A prodigiosa memória de Madame Leskova e sua eficiência em ensinar o estilo de Massine a artistas com treinamento e temperamento muito diferentes dos que tinham aqueles para os quais o balé foi criado fizeram da *revival* da Ópera de Paris uma grande reafirmação da importância de *Les Présages*.

Agora, Peter Wright trouxe Madame Leskova para restaurar *Choreartium* para o palco, para o Birmingham Royal Ballet. O resultado é fascinante, inteiramente convincente — o que uma *revival* de pós-guerra, há trinta anos, não foi. A única mudança digna de nota foi que Nadine Baylis criou novos cenários e

figurinos, belos e simpáticos (embora estes últimos tenham sido inspirados nos originais). A decoração de 1933, de Terechkovich e Lourié, não foi muito apreciada.

[...] Para Massine, a música sinfônica era essencialmente narrativa, com a emoção dominando a forma, o entendimento subjetivo inspirando um imaginário teatralmente vivido. Em *Choreartium* vemos o melhor desse estilo [...] Para o repertório, a restauração de Massine traz de volta à vida um trabalho que deveria reter um lugar de honra em qualquer abordagem do balé deste século (xx). À Tatiana Leskova, a Peter Wright e aos artistas do brb, imensa gratidão.”

John Percival foi outro renomado crítico de dança que aplaudiu a recuperação do balé e o trabalho criterioso de Tatiana Leskova. Na sua crítica do dia 28 de outubro de 1991 — “Grande ambição realizada” —, publicada no *The Times*, ele comenta:

“A primeira grande virtude do balé é a muito ambiciosa meta de Massine: não apenas adequar a dança à música, mas, como ele escreveu em sua autobiografia, recriar, com corpos humanos, a sensação de grandeza física por ele experimentada nas ruínas do Templo dos Gigantes, em Selinus, na Sicília. Consequentemente, a coreografia é cheia de orgulhosos e amplos gestos e grandiosos grupos esculturais. Mas é, de igual modo, imensamente variada, não apenas segundo as variações da música, como também em textura, padrão e tratamento.

[...] O balé foi levado à cena com autoridade por Tatiana Leskova. Os novos figurinos de Nadine Baylis preservam, em geral, as linhas dos notáveis trajes originais, inclusive os sapatos de salto, usados pelos homens com suas malhas: um detalhe sutil, contribuindo para o vigor da coreografia.”

No mesmo dia 28 de outubro, o jornal *The Guardian* publicou a crítica de Mary Clarke, intitulada "*Choreartium*":

"Quando foi anunciado que o Sadler's Wells Royal Ballet iria para Birmingham, Peter Wright disse que uma de suas ambições era montar, para a sua companhia ampliada, no grande palco do Hippodrome, uma revival de *Choreartium*, de Massine. Na sexta-feira, esse sonho se tornou realidade: *Choreartium* foi revivido — e foi um incrível sucesso.

Rudolf Nureyev demonstrou pela primeira vez que os balés sinfônicos que Massine criou em começos da década de 1930 podiam ser hoje igualmente viáveis quando convidou a ex-bailarina do Ballet Russo Tatiana Leskova para reviver o primeiro deles, *Les Présages* (com a *Quinta* de Tchaikovsky), para o seu Ballet da Ópera de Paris.

A obra proporciona ao brb um trabalho que mostra plenamente os recursos da troupe, dos homens tanto quanto das mulheres, e que dá continuidade à restauração de Massine em seu lugar de direito como um dos maiores coreógrafos deste século."

O jornal *The Independent*, em matéria publicada também no dia 28 de outubro de 1991, na seção Dança, estampa um belo título: "Grandes heróicos". Judith Mackrell é quem assina a crítica. A autora descreve a obra que, conforme conta, provocou escândalos em 1933 exatamente pela ousadia e modernidade, para a seguir, tal como seus colegas de todos os demais periódicos ingleses, exaltar o trabalho de Leskova:

"Em primeiro lugar, ele (Massine) teve a coragem de se apropriar da *Quarta Sinfonia* de Brahms para seu balé, assim



ofendendo aos que seguiam a norma da época de que só música adequadamente trivial ou especialmente composta serviria para balé. Em segundo lugar, preparou um balé de cinquenta minutos, sem personagens, tema ou enredo e cujo único assunto era a ideia de grandeza física aliada à pura música.

[...] O fato de que *Choreartium* pareça tão impressionante deve ser, é claro, um tributo à revival de Tatiana Leskova. Como uma das primeiras que dançaram o balé, ela dedicou mais de um ano à pesquisa e à reconstrução da obra. Ela também treinou os bailarinos para dançarem de uma forma completamente fiel ao espírito do balé. [...] Graças ao brb, podemos agora ver *Choreartium* como obra-prima de seu tempo e também como um dos grandes balés deste século.”

Em 3 de novembro do mesmo ano, *The Observer* publica um artigo de Jann Parry, “Veja a música, ouça o balé”, em que os aplausos já começam no subtítulo, em que se pode ler: “Jann Parry aplaude a *revival* de Massine em Birmingham”.

Segundo o autor, “o Birmingham Royal Ballet iniciou sua temporada com um triunfo — a *revival* de *Choreartium*”, que o público “recebeu com êxtase”.

Jann Parry elogia os figurinos de Nadine Baylis — “o que fez com que o balé parecesse novo em folha” — e traça uma comparação entre *Les Présages*, encenado na Ópera de Paris, há dois anos, e o balé com a *Sinfonia* de Brahms, ora apresentado. Conclui que ambos são impactantes, mas acredita que *Choreartium* ainda levou uma certa vantagem. E, naturalmente, fala de Tatiana e da sua importância nas duas produções:

“Tatiana Leskova é responsável por resgatar do esquecimento os dois balés, assim restaurando a reputação de Massine como coreógrafo sério, para as novas gerações que só conhecem seus balés cômicos. Ela também teve sucesso em inspirar o elenco do brb para dançar magnificamente. Joe Cipolla sacode seus cachos byronianos e flexiona seu torso e seus pulsos, como um matador; ele e Karen Donovan abrem caminho em meio às ondas de bailarinos, mergulhando e se erguendo com os violinos.”

O *The Daily Telegraph* também registrou o fato e, em artigo publicado em 28 de outubro de 1991, Kathrine Sorley Walker, uma profunda estudiosa do Ballet Russo — autora do livro *De Basil's Ballet Russes* —, comentou:

“Obra-prima de Massine”

“Visão e intenção, em larga escala, marcam *Choreartium*, de Léonide Massine (falecido), com a *Quarta Sinfonia* de Brahms. Levada à cena pela primeira vez em 1932, pelo Ballet Russo de Monte Carlo, esta notável raridade parece uma nova criação, na revival de Tatiana Leskova para o Birmingham Royal Ballet, no Birmingham Hippodrome.”

Por sua vez, Nicholas Dromgoole, crítico de artes do *Sunday Telegraph*, em 3 de novembro de 1991, elogiou a iniciativa da recuperação da obra e a sua qualidade, abrindo sua matéria com o sugestivo título: “O beijo da vida para Massine” e nela assinalando:

“Indiretamente, devemos a Rudolf Nureyev a *revival*, pelo Birmingham Royal Ballet, na semana passada, no Birmingham Hippodrome, de *Choreartium*, de Massine. Foi ele quem

convidou Tatiana Leskova, que dançou na produção original, para o Ballet Russo, para reencenar outra obra muito semelhante de Massine, *Les Présages*, para a Ópera de Paris, em 1989, e Peter Wright, o diretor do brb, sabiamente seguiu pelo mesmo caminho, com *Choreartium*.

A obra teve considerável influência em sua época, sendo a primeira tentativa respeitável de usar uma peça de um grande compositor, a *Sinfonia nº 4* de Brahms, como base para um balé sem enredo, 'grandeza física para a pura música', como disse Massine. Ele encenou o balé para o Ballet Russo no Alhambra Theatre em 1933. O balé foi bem recebido pelo público, na época, mas gerou uma furiosa onda de correspondência para os jornais, da parte de amantes da música que não estavam dispostos a ceder boa música para balés."

Sublinhando tudo o que havia sido dito e escrito, *Choreartium* também brilhou nas páginas do *The New York Times*, em crítica assinada por Jack Anderson (dezembro de 1991), que assistiu a peça in loco e a considerou "a revelação do ano".

A matéria tem como título: "Um clássico há muito negligenciado ainda causa admiração":

"A revelação do ano, no balé, acaba de acontecer na Inglaterra. O Birmingham Royal Ballet apresentou a *revival* de *Choreartium*, de Léonide Massine, lendária obra dos anos 1930. Embora há muito negligenciada, a obra não perdeu seu poder de impressionar.

Baseada na *Sinfonia nº 4* em mi menor de Brahms, *Choreartium* é um vasto mural em movimento, que faz muita coreografia recente parecer insignificante, em comparação. A produção

britânica foi grandemente aclamada ao ser apresentada pela primeira vez em outubro, em Birmingham.

Tatiana Leskova, uma ex-integrante da companhia de de Basil, recuperou com sucesso *Les Présages*, para a Ópera de Paris, em 1989, e deverá supervisionar a produção do Joffrey Ballet, na próxima primavera. A Sra. Leskova e Nelly Laport, outra bailarina de de Basil, foram as responsáveis pela produção de *Choreartium* que não é visto em Nova Iorque desde 1941.”

Tatiana, com certeza, ficou exultante com o reconhecimento. Fizera a sua cama internacional e poderia, perfeitamente, nela se deitar e viver de louros. Mas relaxar e viver de glórias não faz o perfil da artista. Ela gosta é de trabalho, muito trabalho.

Pela primeira vez, desde que abandonara o Original Ballet Russo, o nome de Tatiana Leskova circulava pelo *grand monde* da dança. Isso a deixou mais do que satisfeita, excitou sobremaneira o seu lado de artista, o seu lado cosmopolita e a sua exigência perante a arte. Coisas que pensava haver perdido com os anos e mais anos de tormentos, trabalhando como funcionária pública, num país que, na sua opinião, não prestigiava (ou prestigia) os artistas como eles merecem. Como em tudo na vida de Tatiana, ela tem em parte razão nesse questionamento. Talvez tenha esquecido, porém, o grande desenvolvimento da dança brasileira que, por mais de quarenta anos, ocorreu sob sua batuta.

Como madame Leskova não gosta de parar, muito menos de descansar, agora seria a vez de montar *Les Présages* para o Joffrey de Nova Iorque. O “filão” Massine, que descobrira quase que por acaso, a colocara de novo no centro do mundo da dança. E ela queria viver e sobreviver a esse momento com alegria, sentindo que na vida não existe hora para se aprender ou produzir.

Já sabemos que Leskova teria como próxima meta o Joffrey Ballet de Nova Iorque, mas apenas por uma questão de coerência vamos concluir o relato sobre a sua performance na Inglaterra, que teve bons desdobramentos.

Dois anos após a triunfal estreia do Birmingham Royal Ballet com *Choreartium*, Tatiana foi chamada novamente a Birmingham para reeditar a obra. O motivo era importante. A companhia faria a sua estreia londrina abrindo a temporada de 1994, no Covent Garden, com o balé de Massine. Tatiana, já mais familiarizada com a função e com a companhia, empenhou-se em fazer, como sempre, o melhor.

A estreia em Londres foi um sucesso. Agora seria redundante reproduzir todas as críticas e opiniões, visto que o balé já havia sido amplamente avaliado, comentado e muito bem aceito desde a sua estreia no Birmingham Hippodrome, conforme já foi assinalado acima.

Entretanto, vale mencionar que, para coroar esse capítulo e dar os louros a quem merece, o Birmingham Royal Ballet recebeu o mais importante prêmio teatral da Inglaterra: o prêmio Lawrence Olivier, o equivalente inglês ao Oscar, por *Choreartium*.

Na noite de 17 de abril de 1994, numa cerimônia cintilante de estrelas e personalidades, o apresentador da festa, o ator Alan Bates, anunciou, entre outros, o prêmio Melhor Nova Produção de Dança. O vitorioso foi *Choreartium*. Ao subir ao palco para agradecer a premiação, Sir Peter Wright, diretor do Birmingham Royal Ballet, prestou particular tributo a Tatiana Leskova pela reconstrução da obra.

Tatiana não estava presente à cerimônia de premiação. Mesmo assim teve o "gostinho" de conferir a estatueta e o diploma. Quando Peter Wright esteve, mais uma vez, no Brasil, fez questão de trazer o prêmio e o certificado e de encontrar Tatiana. Juntos posaram para

muitas fotos, várias publicadas no *Dancing Time*, de Londres, e outras tantas guardadas por Tatiana junto às relíquias da sua vida.

Depois dessa rápida conclusão, é hora de voltar no tempo. Agora estamos em 1992 e Tatiana, após uma rápida passagem pelo Brasil, quando se munuiu de mais anotações e pesquisas, já está em Nova Iorque ensaiando os bailarinos do Joffrey Ballet para o primeiro balé sinfônico de Massine, *Les Présages*, com a *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky.

Apesar de todo o empenho em ver os figurinos quando estivera em 1991 nos Estados Unidos (Jacob's Pillow) com uma rápida esticada a Nova Iorque, Tatiana não gostou do resultado final dos trajes. "Eram cópias deturpadas dos figurinos originais do Masson, as cores ficaram horrorosas, quase *pink*, nada a ver com os trajes do balé, mas *voilà...*"

Tatiana teve ainda alguns embates com o elenco, que, na sua opinião, custou a pegar o estilo Massine. Também é verdade que não trabalhava com os artistas da Ópera de Paris, que, em 1989, valorizaram a obra. Mas conseguiu erguer o trabalho na sua primeira produção completa nos Estados Unidos.

Como a estreia não seria em Nova Iorque, mas sim em Washington, Tatiana realizou um ensaio geral aberto à crítica, a bailarinos profissionais e convidados especiais, no estúdio da companhia, no City Center de Nova Iorque. Tatiana diz que lamentavelmente o ensaio foi sem figurinos e sem o poderoso cenário de André Masson — e que entre os convidados estavam os críticos Jack Anderson, Clive Barnes, George Dorris e ainda membros da família Massine como Tatiana (mãe) e Tatiana (filha) para avaliar a autenticidade da obra. Certamente tão exigente plateia não deixou Tatiana Leskova muito tranquila, mas, como ela é uma excelente relações públicas, sem dúvida deve ter transitado entre todos com o maior *glamour* e agilidade.

Tatiana nos conta que, sempre que vai encenar uma obra de Massine, tem de passar pela autorização dos quatro filhos do coreógrafo. “E não adianta um assinar dizendo que está tudo ok; é preciso que os quatro filhos estejam de acordo, o que quer dizer, que haja um consenso entre Lorca, Peter, Theodore e Tatiana Massine.”

Apesar das preocupações preciosísticas de Tatiana Leskova, o ensaio agradou. Para se ter uma ideia do que ela produziu, basta ler o que o *The New York Times* informou, no domingo, dia 3 de maio de 1992:

“Como não vai apresentar uma temporada em Nova Iorque nesta primavera, e a *revival* de *Les Présages* despertou um enorme interesse, o Joffrey fez uma récita especial, para a imprensa, em janeiro, no estúdio do grupo, no City Center”.

O crítico Jack Anderson, que assinava o texto (seção Dance View), mencionava o temor existente de que a obra estivesse muito ultrapassada e fosse desagradar, dado o seu caráter alegórico, pois, em sua opinião, “só a palavra alegoria já pode fazer tremer o público de balé”.

Mas, embora ressaltando que “uma avaliação completa” do balé deveria aguardar a estreia em teatro, o crítico a seguir acentuava a qualidade do balé de Massine, que “demonstra que as alegorias podem ser eloquentes experiências teatrais”. Para isso, porém, é preciso “escolher os movimentos simbólicos certos para cada momento, o que requer gênio coreográfico”, acentuava Anderson, para frisar que Massine sem dúvida era um gênio — uma avaliação a ser, no caso, compartilhada em boa medida com Tatiana, que soube “habilmente”, no dizer do jornalista do *The New York Times*, recuperar a obra-prima.

Nesse período, o Joffrey Ballet passou por uma série de dificuldades financeiras que impediram a sua apresentação em Nova Iorque. Ficou cumprindo turnê pelos Estados Unidos até 1993 quando finalmente conseguiu estreiar o balé na capital cultural norte-americana. Mesmo assim, *Les Présages* foi assunto no *The New York Times* mais duas vezes, em ambas com críticas elogiosas assinadas por Anna Kisselgoff. A primeira quando abriu o Performing Arts, no Kennedy Center, em início de junho de 1993, e a segunda quando finalmente o balé se apresentou em Nova Iorque, em abril de 1994.

Vejamos a opinião da mais conceituada crítica de dança dos Estados Unidos:

“Coreógrafo do passado respira de novo”

“Aparentemente relegado aos livros de história, após sua última apresentação em 1956, *Les Présages* ganhou de repente uma *revival* extraordinariamente vívida em 1989, com o Balé da Ópera de Paris. Agora, em sua primeira produção americana, o trabalho revive de novo na grande montagem, mais dramática e muito diferente, que o Joffrey Ballet apresentou na terça-feira, na abertura de sua temporada no Kennedy Center para o *Performing Arts*.

(...) Este ecletismo (referindo-se a crítica aos números que compunham o programa) não chega a preparar o espectador para a mudança estilística de *Les Présages*. Massine foi claramente inspirado pela dança moderna, nas unidades de coro que cortam e recortam toda a peça, sob forma tanto de ameaça como de exaltação. É óbvio que esses coros têm um ar 1930, em sua função simbólica, mas são datados no melhor sentido da palavra ao lembrarem um estilo que tem sua validade própria. Essas passagens são magnificamente executadas, com a costumeira plasticidade e energia dos bailarinos do Joffrey.”



Na ocasião, a crítica ainda destacou que o balé fora à cena com montagem “de duas associadas de Massine, Tatiana Leskova, assistida por Nelly Laport (a equipe responsável pela montagem de 1989, em Paris)”.

Sobre a estreia em Nova Iorque, Anna Kisselgoff escreveu:

“O Joffrey revive o lendário balé de Massine”

“(...) Aqui também o Joffrey manifestou sua costumeira ousadia, ignorando os limites da moda em estética. Novamente ele pesquisou muito na *avant-garde* do passado do século xx e recuperou uma grande obra, que já chegou a ficar relegada aos livros de história. Embora Massine (1895-1979) possa ser lembrado por milhões apenas como o sapateiro no filme *Os Sapatinhos Vermelhos (The red shoes)*, de 1948, ele foi na verdade o mais importante coreógrafo dos anos 1930 e 1940, e a fusão da dança expressionista alemã com o idioma clássico do balé, que é a sua assinatura, em *Les Présages*, é típica de seu espírito inovador.

O Joffrey vem há dois anos apresentando em turnê sua produção, com a réplica do brilhante pano de fundo de André Masson. Nova Iorque teve de esperar até a noite de quarta-feira, quando se realizou a abertura de sua primeira temporada de repertório aqui, desde março de 1991.”

Referindo-se ao programa com quatro peças, a crítica diz:

“Apesar de o desempenho ter sido extremamente bom, em relação a todas as quatro obras, o interesse naturalmente se concentrou em *Les Présages*, que foi encenado por Tatiana Leskova (...).”

Mais esse endosso da inflexível crítica norte-americana e Tatiana sabia que havia, definitivamente, alterado as suas relações com a dança. Continuava a comandar bravamente a sua academia, mas a sua inflexibilidade em abrir concessões nessa arte começara a se traduzir em prejuízos financeiros. Conseguia, porém, se aguentar, o mundo a chamava e... como gostava disso! Os convites lhe pareciam um reconhecimento que, se tardio, pois, ela já estava com 70 anos, era necessário para provar que sabia, que podia e que fazia. Além de tudo, tais reconhecimentos vinham sempre pontuados de pequenas gentilezas a que não estava habituada, bem como de compensações financeiras que também nem sequer ousara sonhar em qualquer momento na vida. Mas, acima de tudo, como não se cansa de repetir, “de honestidade, de trabalho e respeito”.

Tatiana, que em outros tempos dividira a cama em estreitas cabines de trens de segunda classe, que fizera “safáris de dança” por estradas poeirentas, agora viajava em *business class*, recebia flores nas estreias (tal qual no Original Ballet Russo) e tinha críticas elogiosas. Não existe depressão que sobreviva a isso nem ego que não fique mais esplendoroso. Mesmo assim, sua situação financeira não estava boa. É certo que os cachês que recebia por remontagem eram imensamente maiores do que os que receberia no Brasil, mas era uma remontagem por ano, quando havia, e ela passou a contar com isso e a precisar disso.

Nos primeiros dias de 1994, ela já estava novamente na estrada. Agora remontaria *Les Présages* para o Balé Nacional da Holanda (Het National Ballet). A estreia aconteceu em fevereiro e foi mais um sucesso e um amontoado de críticas elogiosas. Desta vez, Tatiana conseguiu que fossem feitos figurinos novos e mais leves e ficou muito satisfeita com eles. O cenário continuou sendo a famosa tela de André Masson. Em junho do mesmo ano (1994), conforme já

foi dito, voltou à Inglaterra para refazer *Choreartium* para a *saison* londrina do Birmingham Royal Ballet, e em novembro-dezembro também de 1994 dedica-se à recuperação de outro balé de Léonide Massine, *Le Beau Danube*, para o Balé da Ópera de Nice, na França, que estreou no dia 23 de dezembro. Mais outro sucesso.

E, de sucesso em sucesso, o tempo foi passando e Tatiana era outra pessoa. Dar a volta por cima já significava pouco quanto ao que fizera. Virar a página também. Ela entendera realmente que o seu pensamento crítico precisava encarar mudanças. E mudara. Contestatória, ficaria para sempre, mas o seu foco de atenção já não eram mais os problemas cotidianos e sim as pesquisas, os verdadeiros quebra-cabeças e suas bem resolvidas soluções para reproduzir as obras do velho companheiro, ao qual dissera um dia que não poderia seguir caminho com a sua companhia. Isso quando ainda era praticamente criança.

De certa forma, a “herança Massine” pesou igualmente de forma negativa na vida de Tatiana. Tendo de passar invariavelmente pelo crivo familiar, nem sempre as coisas eram fáceis, até mesmo porque, diz ela: “Lorca, o único filho de Massine que prosseguiu na carreira, não se lembra direito das obras do pai — ele nunca dançou esse repertório, nem o viu no palco, era uma criança, nasceu em Nova Iorque no ano de 1944 — e, como é coreógrafo, costuma refazer a seu bel prazer alguns momentos dos balés. Disso eu não gosto!”

Aliás, Tatiana é pura fidelidade. Muitas vezes faz e refaz uma cena até ter certeza absoluta de que Massine a desenhou coreograficamente *assim*, no canto esquerdo do palco, com os bailarinos virando para o lado direito. Preciosismos de Leskova, que também fica muito atenta às alterações que o próprio Massine teve de fazer na sua obra para burlar empresários, litígios etc. “O que

vale é o original”, diz sempre, mesmo tendo de discutir com velhas colegas do Original Ballet Russo.

A rixa com Lorca Massine sobre *fidelidade* é antiga. Nada pessoal, Tatiana tem até mesmo certo carinho pelo filho de Massine, que conheceu aos dezesseis anos, em Nervi, mas não reconhece nele aptidões coreográficas ou pesquisa suficiente que lhe permitam ser fiel à obra do pai e, muito menos, fazer sombra, como artista, ao velho Massine. Em 1989, quando estava remontando *Les Présages* para a Ópera de Paris, Lorca Massine assistiu a um ensaio, achou que o quarto movimento “não surtia bastante efeito” e decidiu fazer algumas modificações. Tatiana reagiu como um tigre: “Nada disso, não vou deixar você mexer na coreografia do seu pai. O balé vai para o palco como Massine o fez”. Para sorte de Tatiana, Nureyev presenciou o incidente e cortou as pretensões de Lorca imediatamente, intercedendo a favor de Tatiana: “A responsável pela reconstrução do trabalho é Tatiana Leskova”.

Em 1996, Tatiana volta aos Estados Unidos e remonta novamente *Les Présages*, desta vez para o Joffrey Ballet de Chicago (agora a companhia estava sediada em Chicago), e em 1997 reproduz novamente o balé na Holanda (Het National Ballet). Em 1998, o mesmo balé é encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro tendo nos principais papéis Renata Versiani (Action), Ana Botafogo (Frivolité), Fernanda Diniz com Francisco Timbó (Passion) e Paulo Rodrigues (Destino). Esse foi o elenco de estreia. Outros bailarinos interpretaram os papéis principais em diferentes récitas. Entre eles, Daniela Cardin e Sandra Queiroz (Action); Tereza Augusta e Cláudia Motta (Passion); Flavia Burlini e Roberta Marques (Frivolité) e Bruno Cesário (Destino).

Em 1998, Tatiana deu uma parada no Brasil. Aos 76 anos, resolveu “plantar” mais um trabalho, mais um movimento de dança nessa terra fértil em talentos e infértil em patrocínios. “Eu queria

apenas fazer alguma coisa que prestasse. Viajava, voltava e via que nada acontecia no Brasil, então decidi criar um grupo de dança.”

Assim Tatiana Leskova criou, com o apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e da Funarj, o projeto e a companhia Bailarinos e Amigos com Tatiana Leskova. Engana-se quem pensar que a mestra das sapatilhas organizou um conjunto puramente acadêmico. Muito ao contrário, apostou na modernidade. Nada muito experimental ou conceitual, mas numa nova dinâmica de trabalho. Aliás, Tatiana não tem grandes preferências estilísticas. Respeita tudo e investe igualmente em tudo, só não gosta de ser enganada. Como ela costuma dizer: “Bailarino com boa escola e boa técnica pode dançar qualquer estilo. Quem tem boa base de dança acadêmica pode seguir o rumo que desejar, porque já aprendeu a cartilha, já aprendeu a ler e depois disso cada um escolhe o seu caminho. Infelizmente a dança escolhe apenas alguns, é a lei da arte, independentemente de estilos. Se nem todo mundo pode dançar, o mesmo acontece com os coreógrafos. Não é dado a todos talento e criatividade. Ser um coreógrafo implica numa grande responsabilidade perante o público e responsabilidade perante os bailarinos. Não se pode usar a capacidade dos bailarinos à toa, enganá-los, enganar o público.”

O novo grupo tinha como primeira proposta a divulgação da dança dirigida para um público jovem, de forma não elitista, atual e dinâmica, expressando-se em novos estilos coreográficos. O elenco era composto de doze bailarinos fixos — Adriana Duarte, Ana Luiza Moll, Ana Paula Czerwinski, Deborah Ribeiro, Ivelise Tricta, Fabrícia Cavalcante, Rachel Ribeiro, Carlos Cabral, Edson Farias, Newton Pinto, Paulo Ernani, Sérgio Martins, quase todos alunos (ou ex-alunos) de Tatiana e alguns já integrantes do Corpo de Baile do Teatro Municipal. O conjunto era complementado pelos bailarinos convidados Renata Versiani, Bruno Cesário e Fauzi Mansur, três

jovens bailarinos em ascensão no quadro do Municipal. A eles vieram juntar-se, pouco depois, Roberta Marques, André Valadão, Cristiane Quintan e Rodrigo Negri.

Os programas continham obras de Luis Arrieta, *Trindade*, música de Samuel Barber; Victor Navarro, *Vivaldi*; Renato Magalhães, *Lied*, de Richard Strauss; Renato Vieira, *Elements*, música de Mozart. O coreógrafo argentino Eduardo Ibañez criou *Impressões sobre Tango e Milonga*, músicas de Rodolfo Montironi e Julian Plaza; e Yonice Satie apresentou *Mozartiando*, música de Mozart, entre outras peças.

A companhia, que de forma pioneira investia em novas plateias, num público que raramente tem acesso à dança, em periferias, num trabalho, como diz Leskova, “mambembe da melhor qualidade”, durou apenas dois anos. “Uma pena!” Como sempre, faltou patrocínio da iniciativa privada, o que acabou por inviabilizar o grupo, que cumpriu o circuito do sesi, viajou pelo interior do estado e se solidarizou com o Projeto Renascer. “Acho que o erro foi meu”, penitencia-se Leskova. “Eu não fiz uma companhia vendável, faltava ao repertório um apelo comercial.”

Realmente lamentável a falta de continuidade do Bailarinos e Amigos com Tatiana Leskova. Primeiro, porque apresentava um produto de qualidade, com bailarinos muito especiais, alguns dos quais hoje brilham no Teatro Municipal, como Rodrigo Negri e Cristiane Quintan, e com outros que seguiram brilhantes carreiras internacionais, como Roberta Marques (recentemente promovida a primeira figura do Royal Ballet de Londres) e Bruno Cesário (que integrou o Ballet de Genève, Suíça, o Culberg Ballet, da Suécia e hoje está no Ballet de Lyon, na França). Segundo, porque privou o público menos abastado do contato com a própria Tatiana, que além de apresentar os espetáculos compartilhava seus valiosos conhecimentos por meio de palestras, aulas e *workshops*, na

tentativa de informar e de despertar novos talentos e vocações. Tatiana nada recebia por seu trabalho, seu cachê sempre foi destinado a instituições de caridade, os bailarinos recebiam por espetáculo e os coreógrafos, que fizeram um preço “bem especial”, receberam por suas criações ou remontagens.

Tatiana lamentou muito o insucesso financeiro do seu grupo, mas não se desesperou — como fizera em outras ocasiões. Já era uma “gata escaldada” e também não tinha mais tempo nem paciência para muitas lamentações: conhecia muito bem as dificuldades de captação de verbas para a dança brasileira.

Remontara *Les Présages* para o Teatro Municipal (final de 1998) e preparava-se para voltar à Holanda, já recebera o contrato para remontar *Choreartium* para o Het National Ballet (Balé Nacional da Holanda).

Em inícios de dezembro de 2000, Tatiana iniciava os ensaios de *Choreartium*, em Amsterdã, onde ficaria ainda em janeiro e parte de fevereiro, até a estreia da produção.

Depois de um pequeno intervalo tentando, mais uma vez, “plantar” em terras brasileiras, voltava à vida nômade, uma tônica em sua existência. A idade não a atrapalhava em nada, nessa viagem completou 78 anos (no dia 6 de dezembro) cheia de viço produtivo. Ainda apta a entrar num *collant* ou mesmo num macacão de ensaio, sem excedentes de carne ou de peles a balançar, madame Leskova mostrou com invejável destreza todas as sequências de *Choreartium*, balé em quatro movimentos, com 24 integrantes no corpo de baile e mais dez solistas. Na tarefa foi auxiliada pelos assistentes Malin Thoors e Wim Brockx e também pelo coreólogo Denis Bonner, que veio da Inglaterra, por alguns dias, para ajudar Tatiana a refazer o quarto movimento.

O melhor da história é que Leskova adorou essa produção. Não teve problemas, nem com o diretor Wayne Eagling — com o qual já

trabalhara, em 1994 — nem com o elenco. “Bailarinos muito bons, que se adaptaram muito bem ao estilo da peça.” Para ela o resultado de *Choreartium*, na Holanda, foi o seu melhor trabalho, “o mais redondo, o melhor resolvido”. Atribui o fato em parte ao elenco. “São bailarinos de várias partes do mundo, com a cabeça aberta para todos os estilos, além de possuírem excelente técnica. Os franceses, da Ópera de Paris, são bailarinos maravilhosos, mas não são nada fáceis. Os ingleses dançam sempre como ingleses, muito fechados no seu estilo e repertório e, embora, disciplinados, não aceitam muito bem propostas diferentes, é como se estivéssemos transgredindo o seu mundo estilístico.”

Outro fator que auxiliou Tatiana a trabalhar com muita tranquilidade foi que os figurinos, cenários e planos de luz foram os mesmos de Birmingham, que já haviam provado a sua validade e adequação. “O Het National comprou a produção inglesa e o trabalho foi apenas o de retocar um traje ou outro, de reforçar a tinta numa roupa etc. Nada de problemas.”

Quando questionada sobre todas as reconstruções dos balés de Massine que já fez, Tatiana não hesita em afirmar que a de 2001, para a Holanda, foi a melhor. “Primeiro porque eu já estava com o trabalho mais apurado, já havia corrigido alguns defeitos. Sempre se tem o que corrigir e não paro de ver os pedaços de filmes antigos e descobrir uma coisinha aqui, outra ali. Segundo, porque a companhia se entregou por completo, sem nenhuma resistência e, como já falei, são ótimos bailarinos, todos altíssimos, longos, jovens e bonitos.” O elenco da estreia teve nos papéis principais: Sofiane Sylve e Tamás Solymosi acompanhados de Igone de Jongh e Tamás Nagy e ainda Natalia Hoffmann, no primeiro movimento. No segundo, a solista foi Enrichetta Cavallotti. No terceiro movimento, Larissa Lezhenina e Viacheslav Samodorov — bailarinos russos do Kirov — foram os principais solistas e mais Marisa Lopez e Altin



Kaftira. No quarto movimento dançaram todos os principais e mais os 24 bailarinos e bailarinas do corpo de baile.

A bailarina brasileira Daniela Cardin também teve a chance de dançar o segundo movimento do balé, no terceiro *cast*.

O que a crítica holandesa achou do trabalho de Tatiana? Muita coisa ela não sabe. Wayne Egling (o diretor da companhia, que é inglês), mandou uma carta a Tatiana dizendo que as críticas eram todas excelentes, muito favoráveis, mas "lamentavelmente todas em holandês e alemão". Tatiana conseguiu, posteriormente, ter acesso a algumas delas. Jornais de prestígio e importantes publicações, como *De Telegraaf*, *Haagsche Courant*, *Het Parool*, por exemplo, disseram muita coisa. Mas tudo tão unanimemente positivo que difícil é apontar quem elogiou mais.

Após sublinhar que *Choreartium*, apresentado pelo National Ballet, "representa um marco na história da dança", Maja Landweer, de *Haagsche Courant*, em 12 de fevereiro de 2001, lembrou:

"A obra-prima de Massine esteve desaparecida por muitos anos e já era quase considerada como definitivamente perdida, quando, em 1991, a bailarina Tatiana Leskova conseguiu recuperá-la, usando sua memória, e agora, dez anos depois, a ensaiou com o National Ballet, para ser apresentada na Holanda pela primeira vez."

O balé, tal como foi refeito e encenado por Tatiana, "pode ser considerado um sucesso" e "um enriquecimento encantador" dos repertórios, na opinião de Landweer, que observou, no título de sua matéria, sobre o que foi visto no palco: "*Choreartium* é um prazer para os olhos e ouvidos".

Por seu lado, *De Telegraaf*, em 8 de fevereiro de 2001, ressaltou a importância de Tatiana, em sua dupla atuação, como restauradora

da obra e como responsável pelo espetáculo com o balé holandês. Para o autor da crítica, Berjan ter Braak, foi uma verdadeira revelação de um ponto fundamental para se entender a evolução da dança:

“Peças perdidas de um quebra-cabeças que aparecem de súbito em seus lugares certos: os que acompanharam o evento sabem a satisfação causada. De repente, surge a conexão que ajuda a tornar mais compreensíveis o passado e o presente. O National Ballet consegue ser, por vezes, o intermediário dessa conexão: faz isso em seu novo programa Brahms, com o balé *Choreartium*, de Léonide Massine.”

Depois de destacar que era “a Tatiana Leskova e sua atenta supervisão” que eram devidos tanto “a recuperação dessa obra-prima de 1933”, como o espetáculo mostrado, Berjan ter Braak colhe e aproveita numerosas informações de Tatiana, em sua matéria — que é uma quase entrevista com a bailarina, tantas são as citações. O crítico manifesta de forma ainda mais clara sua admiração por ela, ao comentar: “Felizmente foi Leskova quem colocou Massine de novo no mapa”.

Esse entusiasmo foi expresso igualmente por Francine van der Wiel, de *Het Parool*, em 12 de fevereiro de 2001: “A apresentação de *Choreartium* (‘a arte da coreografia’), de Massine, uma première para o National Ballet, só foi possível graças à reconstrução de Tatiana Leskova”, escreveu a jornalista holandesa, para quem o espetáculo ensaiado por Tatiana tornava a companhia holandesa uma “séria candidata ao título de monumento do balé”, pois “Leskova teve sucesso em inspirar o grupo para uma grande realização”.

O crítico Hartmut Regitz, numa extensa avaliação do programa e da obra de Massine, "The National Ballet e Brahms em Amsterdam", na publicação *Ballet Tanz*, diz que "esse coreógrafo da Rússia transfigurou o espaço em arte":

"Até mesmo Léonide Massine se preocupava com a possibilidade de o balé se achar em um *cul-de-sac* (beco sem saída), sendo por isso que pensou em uma saída, desde o início. 'Acredito que a dança pode fazer muito mais do que veicular lendas, histórias e contos de fadas', escreveu ele no prefácio de *Ballet n° 7*, de Serge Lido, em 1957.

Massine propôs uma 'forma sinfônica' que desenvolvesse o mesmo poder de comunicação da música interpretada, uma forma que não se exaurisse na demonstração de virtuosidade na dança [...]

Depois de *Les Présages* e *Choreartium*, em 1933, ele aprofundou suas ideias em 1936, na *Symphonie Fantastique*, com música de Hector Berlioz. Aventurou-se a apresentar seu conceito numa sinfonia de Beethoven, dois anos mais tarde, *Sétima Sinfonia*, dançada pelo Ballet Russo de Monte Carlo. Essa não foi necessariamente sua obra de maior sucesso, mas foi, de certo, a que teve mais repercussão. Sem os serviços de Massine, como pacificador (preparando o caminho), e sem os debates que ele provocou, as sinfonias de Kenneth MacMillan, John Neumeier e Uwe Scholz não poderiam ter sido montadas [...]

[...] Em *Choreartium*, Massine (que morreu em Borken, na Westphalia, em 1979), atinge o seu auge de beleza no segundo movimento. Trata-se de uma formação feminina que segue a tradição clássica de *La Bayadère*, mas que é, porém, muito diferente. É que mesmo quando o corpo de baile dança *en point*, a peça parece se basear mais numa tradição da dança

moderna, representada por Martha Graham (que acabara de criar *Primitive Mysteries*, uma das suas primeiras peças nos EUA). Massine apresenta um 'balé de freiras', para dezoito bailarinas em vestes cor de ferrugem e pelo tornozelo. Serpenteando e pendendo, elas se inclinam em seus passos e dançam pelo palco, primeiro, reunindo-se ao término da performance em torno da solista, Daniela Cardin, e se consolidando de forma fascinante como numa frisa [...]

[...] É especialmente o *allegro non troppo* que relembra o trabalho, com base em Brahms, de Cranko (que pode ter conhecido a primeira reconstrução de *Choreartium* por Tatiana Leskova, em Nervi, em 1960). Com sua movimentação consciente, mantendo em sua composição tanto a potência como o aspecto contrapontístico, a obra de Massine, desse modo, nunca cai no vazio — como o *Quarteto de Schöenberg* de Brahms, por um certo Balanchine e cuja presença no mesmo Programa Brahms do National Ballet da Holanda não representa, necessariamente, uma honra. Pelo menos em *Choreartium*, o 'Michelangelo da dança' (como Massine foi chamado por Arnold Haskell) está um passo à frente de seus competidores do Ballet Russo."

Tatiana Leskova ficou muito feliz com o resultado do seu trabalho e com a repercussão internacional e mais ainda porque, de certa forma, sentiu que havia resgatado a memória coreográfica de Léonid Massine. O fato não se deve à pura amizade. Talvez Tatiana nunca tenha sido uma amiga íntima do coreógrafo, por vezes até o rotula de "um chato, sempre absorto nas suas criações", mas por reviver a importância do autor das obras sinfônicas para o mundo.

Engana-se quem pensar que ela parou. Em 2004 viajou para Copenhage, Estocolmo, Paris, sempre ligada a assuntos de dança.

Pouco depois estive no Chile fazendo uma seleção dos números da Ópera de Pequim, que viriam ao Brasil. Em seguida, passou pela Argentina e, em 2005, preparou-se para uma viagem a Moscou onde foi tema de um documentário; continua ainda a sua pesquisa sobre Massine, cheia de detalhes, com muita autocrítica e revendo ainda os pedacinhos dos filmes que um dia vieram da Austrália. “Quero saber tudo, estar apta para qualquer remontagem e, muito especialmente, para poder criticar quem se atrever a remontar um trabalho do Massine levemente”, diz a endiabrada senhora de 82 anos, que roda o mundo sozinha e para a qual o tempo custa a passar. A memória é estupenda e, quando o corpo ganha um quilo, perde dois com aulas de Pilates, massagens, longas caminhadas e muita, mas muita energia.

## Capítulo 31

“Vamos Dançar? — Sobre alunos,  
amigos, opiniões e  
lembranças...”

Desde a primeira ideia desta biografia, Tatiana decidiu-se por não falar nos alunos em particular — “cometeria injustiças, esqueceria muitos” —, mas sim no coletivo. Nesta obra, os alunos e os bailarinos vão surgindo de acordo com as situações reveladas. Assim, é bem provável que, mesmo sendo tomadas todas as precauções, muitos nomes não sejam citados, mas estão todos presentes na vida de Tatiana. Na supermemória também não dá para guardar, afinal são centenas, milhares, ela mesma perdeu a conta.

Quando Leskova entra num lugar público, num teatro, numa festa, chovem centenas de pessoas a cumprimentá-la, estalar beijos, acenar. Jovens, muito jovens, velhos, pessoas de meia-idade. E a pergunta é sempre a mesma: “Oi, dona Tânia, a senhora se lembra

de mim? Fiz aula na sua academia, está lembrada?” Ela gosta desse cortejo, mas muitas vezes fica em situações embaraçosas, buscando o nome da pessoa. É aquela velha história, o tempo passou, o corpo mudou, os filhos chegaram, os netos também. Por mais que exercite a sua memória, Tatiana não tem como se lembrar de muitas pessoas e, às vezes, isso a deixa irritada. Reconhece a fisionomia, talvez vagamente, mas como não consegue descobrir o nome, acha que é falha da sua cabeça. Entra no carro e vai até em casa tentando descobrir como se chama a pessoa. Às vezes, passa dois, três dias sacudindo a galeria da memória e, posteriormente, na maior felicidade, consegue se recordar do nome.

É certo que os bailarinos que estão na ativa ela reconhece um por um e fala, dá bronca, elogia e aplaude quando as coisas correm bem. Certo ainda que se lembra de todos os alunos que formou, “que foram meus frutos”, e se profissionalizaram. Mas esses também são tantos e tão espalhados pelo mundo que Tatiana, se ousasse listá-los, incorreria de igual modo em algum “fatal esquecimento”.

Como ela própria diz, não é só o estrelato que traduz um bom aluno. “Tive alunos muito bons, com muitas qualidades, mas nem todos chegaram lá. Algumas se casaram e abandonaram a dança, outros desistiram, outros” — lamenta — “morreram precocemente e outros, simplesmente, não conseguiram desenvolver carreira. Não podemos esquecer que o fator sorte também existe na vida de um bailarino.” Cita alguns exemplos: “Maria Costa Leite foi uma das maiores promessas que já vi. Tinha tudo, físico, beleza, técnica, musicalidade, mas era um pouco preguiçosa e talvez por isso tenha desistido da dança muito cedo. Cristiane Palha foi outro talento que deixou de dançar precocemente e Marcelo Gonçalves era lindo, tinha todas as qualidades, chegou a ir para os Estados Unidos onde, infelizmente, morreu muito jovem, num acidente de carro”.

Tatiana perde um tempo puxando pela memória e se dá por vencida, desiste de se lembrar de tudo. “Na realidade, quando eu penso na lista de bailarinos que fizeram aulas na minha academia ou que trabalharam comigo no Teatro Municipal, ela é tão extensa que chega a dar um branco. Não falo somente dos meus alunos, mas de bailarinos que vinham fazer aulas durante um mês, dois meses, uma semana e iam embora, voltavam para as suas companhias ou sumiam, seis meses depois retornavam... o que quero dizer é que é imensa a quantidade de pessoas, entre fixas e rotativas, que passou pela minha academia em cinquenta anos. Mas, muitas vezes, eu posso olhar e fico muito orgulhosa, com esses ‘filhos meus’ que estão pelo mundo todo, inclusive no Brasil.”

As duas “preciosidades” mais recentes na vida de Tatiana Leskova são duas bailarinas da mesma faixa etária, mas que Tatiana conheceu em épocas diferentes: Pollyana Ribeiro e Roberta Marques. Na verdade, nenhuma das duas foi aluna “criada” por ela. Pollyana veio das aulas com a tia Hortência Mollo, na Ilha do Governador, e da Escola de Danças Maria Olenewa. Um belo dia Pollyana foi fazer aulas na academia de Tatiana Leskova, estava com onze, doze anos. Tatiana ficou sensibilizada com a garra e a decisão da menina e conseguiu uma bolsa para ela no Harrid Conservatory, um centro de formação para jovens talentos na Flórida, eua . A jovem partiu, aos quatorze anos, com o auxílio de Tatiana e mais uma ajuda da White Martins e, pouco tempo depois, já estava no elenco do Balé de Boston, no qual hoje (com menos de trinta anos) tem o posto de primeira figura e mais de dez anos de profissionalismo nas costas.

Roberta Marques também veio da Escola de Danças Maria Olenewa. Como todas as promessas da dança carioca, apareceu na Academia Tatiana Leskova para aperfeiçoar a sua técnica. A mestra logo percebeu o talento da jovem e promissora artista e dois ou três anos mais tarde Roberta já participava, como convidada, do grupo



Bailarinos e Amigos com Tatiana Leskova. Hoje, ela vibra com o sucesso da bailarina, que depois de uma expressiva passagem pelo Teatro Municipal do Rio, onde dançou importantes papéis principais — *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida*, *Romeu e Julieta*, *La Bayadère*, entre outros —, foi recentemente contratada como primeira figura do Royal Ballet, de Londres. Lê todas as críticas e matérias publicadas sobre a artista em jornais e revistas de diferentes países e mesmo à distância palpita, dá conselhos e, quando pode, tenta assistir às apresentações da bailarina, como fez no ano passado, em Washington, quando Roberta estrelou, no Kennedy Center, o balé *La Bayadère*.

Ciumenta e desconfiada, Tatiana não perdoa se uma das suas “preciosidades” vier ao Brasil e não ligar para ela ou não a visitar. É capaz de ficar deprimida, de se achar esquecida, de pensar que o sucesso subiu à cabeça das meninas. Isso tanto com Pollyana quanto com Roberta ou com qualquer outra das suas “eleitas”.

Há igualmente os casos, raros, de bailarinos que frequentam a sua casa. Outros muitos a procuram para obter orientações, chorar as mágoas ou aprender um balé e nem sempre gostam do que escutam. “Faço críticas e dou conselhos, que por vezes não são aceitos, mas faço isso com todo o carinho e honestidade.” Algumas exceções acontecem, como, por exemplo, Cristina Martinelli, que foi sua aluna, desde os onze anos, chegando a primeira bailarina do Teatro Municipal, e que a visita com frequência. Há também a “trinca do prosecco”: Laura Prochet, Bárbara Lima (ambas do Municipal) e Paola Minh (que abandonou a dança) não dispensam uma visita mensal à antiga e eterna mestra, quando, nesses dias, esquecem maridos, filhos e problemas para falar do óbvio, ou seja, de dança. Muitas vezes essas reuniões, regadas a vinho espumante e sempre divertidas, servem como “terapia” para desopilar o estresse do cotidiano das moças e da mestra.

Tatiana é uma mulher sozinha. Não tem mais nenhum parente vivo e não teve filhos. "Infelizmente sempre tive de trabalhar muito e, por anos, cuidei da minha família, dessa forma não poderia me dedicar a uma criança"; mesmo assim, costuma dizer que é "cheia de filhos": "Minha casa é o palco e minha família, todos os bailarinos do mundo".

Mas aí de quem esquecer de seus queridos "filhinhos de quatro patas". Até hoje criou seis cachorros, todos bassets, e todos cobertos de mordomias. "Gosto de bassets porque eles são naturalmente *en dehors*", brinca, referindo-se às patas dianteiras dos cães bem abertas, viradas para fora, como se deve virar os pés, em dança. O dinheiro podia faltar para muitas coisas, mas nunca faltou nada para Suzy, a primeira, Pupsik, Cooky e Pepita, esta última companheira que Tatiana resolveu dar a Cooky para que ele tivesse uma vida normal. O relacionamento de Cooky e Pepita deu quatro frutos. Depois veio Tootsy, que está imortalizado em *crayon* da artista plástica Maura de Barros na sala de Tatiana. Atualmente ela tem o "doce Toddy", um outro basset, com um pedigree duvidoso, mas cheio de afeto e alegria nos seus três anos e meio. Toddy foi presente de quatro alunos no dia em que Tatiana fechou a sua academia, em 2002. Assim como os outros, Toddy tem padrinho, madrinha, caderneta de poupança, seguro médico, festa de aniversário e roupa de festa, além de ser um assíduo frequentador da praia de Ipanema. "Ele é o meu garoto de Ipanema." Outra faceta surpreendente de madame Leskova, que não consegue dizer qual foi o seu preferido. "Sinto muito amor, cada um foi diferente, sinto muitas saudades dos meus 'filhinhos de quatro patas', como se fossem realmente filhos."

Tatiana tem sempre como ponto de partida a sua grande mestra, Lubov Egorova. Foi com ela que aprendeu toda a base da sua dança e se desenvolveu até iniciar sua carreira profissional.

Sendo Egorova uma bailarina russa, vinda do Teatro Mariinsky, de São Petersburgo — hoje Kirov —, o seu método e estilo, obviamente, foram russos. Egorova, dois anos mais nova do que Vaganova, fez parte da brilhante geração daquele famoso teatro — bailarinas que se transformaram, após a Revolução Russa, em mestras fantásticas, quase todas radicadas em Paris. Mas após essa primeira fase, na França, Tatiana sofreu influência de numerosos professores, tais como: Boris Kniazhev, Anatole Oboukhov, Pierre Vladimiroff, Valentina Pereyaslavec, entre muitos outros grandes professores e coreógrafos com os quais trabalhou.

Ela afirma que passou a vida recebendo influências de todos esses grandes mestres. “A gente está sempre aprendendo e cada professor ou coreógrafo que passou pela minha vida, quer como artista do Original Ballet Russo, quer como bailarina, professora e diretora do Teatro Municipal, me ensinou algo. De todos eu procurei extrair o que me interessava e mais tarde fui passando esses ensinamentos para meus alunos.” Dentre os muitos, destaca Michel Fokine, George Balanchine, Léonide Massine, William Dollar, Harald Lander. E complementa o seu pensamento: “Com um bom professor ou coreógrafo, independente da sua escola ou estilo, sempre se aprende uma coisa nova, uma forma nova de trabalhar e eu sou muito curiosa e interessada, aproveito tudo ao máximo”.

Já no que se refere à carreira de um bailarino, Tatiana é dura e, por vezes, intransigente: “A dança é uma arte com A maiúsculo. Eu gosto muito da forma como os bailarinos são chamados na Rússia, lá eles são *artistas da dança* e é isso o que devem ser. Em quase todos os grandes teatros, como a Ópera de Paris, ou o Teatro Municipal do Rio, por exemplo, a gente pode ler lá em cima, normalmente na fachada, entre ornatos, as palavras ‘Poesia’, ‘Música’, ‘Dança’, ‘Drama’, ‘Comédia’. Eu fico sempre muito emocionada quando leio

essas fachadas. A dança igualada a todas as artes. Vejo como se fossem as musas de Apolo”.

Tatiana não se cansa de afirmar que: “Dança é arte. O corpo é seu meio de expressão, é o seu instrumento”. E, o mais importante, salienta a mestra, é “amar muito a dança, amar de verdade, porque é uma arte que precisa de muito desprendimento e de muito sacrifício. É uma vida de trabalho, suor, lágrimas, fé, dedicação e disciplina”. A seguir, para exemplificar o que prega, tira do baú uma das suas histórias engraçadas, sempre exagerada na narrativa. “Pouco depois que cheguei ao Brasil, tive de ir fazer exame médico, uma espécie de perícia. O médico estava me examinando, achou os meus reflexos muito rápidos e perguntou o que eu fazia. Disse que era bailarina e ele então exclamou: ‘Bailarina, que vida boa!’ Quase esganei o tal médico, porque ele não tinha noção da vida de sacrifício que eu levava. Falei poucas e boas para ele. Melhor, nem tanto quanto queria, porque mal sabia falar português e não consegui expressar tudo o que desejava.”

Como professora, Tatiana passou por situações delicadas. “Os pais colocam os filhos (normalmente as meninas) numa academia, muitas vezes até com sacrifícios econômicos e esperam logo grandes resultados ou, o que é pior, prejulgam que a criança é um talento, uma gracinha etc. Os pais não podem se iludir, a carreira não é nada fácil e os resultados demoram a chegar — isso quando chegam — e dependem de grande sacrifício e vocação. Poucos têm condições para atingir o posto de artistas principais ou solistas, mas podem ser excelentes elementos no corpo de baile, posição tão nobre e importante quanto qualquer outra. Não existiriam companhias de dança se todos os bailarinos fossem figuras principais.”

Tatiana diz que cansou de ser cobrada por mães sem o menor critério de avaliação da arte, “mães que me perguntavam se a filha de sete ou oito anos ia ser uma estrela. Elas não indagavam se a

filha teria chances de se desenvolver na dança, se conseguiria se tornar uma profissional e sequer perguntavam se a criança gostava de dançar. Nada disso, pensavam logo no estrelato. Ora” — fala uma Tatiana bastante irritada com uma situação que deve ter sido uma constante na sua vida —, “avaliar uma criança de sete anos é uma coisa impossível, dá apenas para ver se ela tem facilidades físicas, o que também não é tudo na dança, e nada mais. Só anos e mais anos de estudo e de dedicação é que vão revelar um bailarino.”

Ela volta a insistir que bailarino, sem amor — “eu diria paixão” — pela dança, não existe. “Os bailarinos têm de ter consciência e se dedicar com muito, mas muito amor, de corpo e alma, ao que fazem. Não adianta chegar no palco e dançar, cumprir tabela. Isso não é arte, não tem a menor graça. Mas, muitos dos nossos bailarinos estão fazendo isso e o que é muito mais grave, praticamente escolhendo o que vão dançar. Agora, no Brasil, todo mundo ou é ou foi primeiro bailarino ou solista.” Tatiana prossegue explicando que naturalmente existem exceções. “Temos, sim, gente maravilhosa, a prova disso é que temos bailarinos fazendo sucesso nos quatro cantos do mundo, bailarinos que mostram com muita honra a capacidade da dança brasileira.”

Tatiana acredita que essa mentalidade de “artista principal” precisa ser mudada. “Oxalá todos fossem! Mas a vida nos conta que não é bem assim. Quando comecei a dançar, a mentalidade nas grandes companhias era bem diferente. O que eu e minhas jovens colegas queríamos era dançar muito. O lugar em que nos colocassem no palco era o que menos importava, queríamos dançar cada vez mais balés. Para quem realmente gosta da dança já é um prêmio entrar para uma companhia profissional, fazer a última fila do corpo de baile. Depois de anos de estudo o bailarino vai ter finalmente os meios e o caminho para se expressar e deve ficar muito contente.”

Sobre métodos e escolas de dança, Leskova não é excludente e muito menos discrimina métodos ou estilos, embora acredite que “um bailarino, com base clássica, bem formado, pode executar bem todos os estilos, porque ele tem o alfabeto da dança no corpo”.

Tatiana é muito exigente no ensino da dança (independentemente da modalidade). Chama sempre a atenção para o trabalho de pés, braços, estilo etc. Em suma, todo o cuidado é pouco, segundo a mestra, quando o corpo humano é o instrumento de trabalho. “Precisa ser afinado com a delicadeza com que se afina um violino.” Ela reclama que as bailarinas de hoje não saltam mais, “não voam, apenas abrem as pernas no ar”, porque não têm massa muscular suficiente. “Bailarinos, homens ou mulheres, têm de ser magros, bem magros, mas não anoréxicos, sem musculatura. E os tendões têm de ser fortes e elásticos, senão como é que vão impulsionar e aguentar os saltos?”

Por fim, Tatiana diz que um bailarino se desenvolve é no centro das aulas, especialmente nos *allegros* que dão velocidade, coordenação e capacidade técnica. “Não existem bailarinos só de *adágios* — a barra é unicamente para aquecer — ou só de piruetas.”

E, se o bailarino ou aspirante não estiver disposto a todo esse sacrifício e mais ainda, a ter de ficar na beira do tanque lavando suas malhas, muitas vezes de madrugada, depois dos espetáculos, então “que desista, é melhor que pare logo, procure outra profissão, porque a vida de bailarino, mesmo com muitas compensações, é dura e sofrida”.

Que Tatiana Leskova é linha dura, quase uma “carne de pescoço”, não existe a menor dúvida, mas existe uma unanimidade entre os artistas em apontar que ela tem a fórmula “mágica” para aprimorar a técnica de um bailarino e para assumir o comando de uma situação. Muitos profissionais acreditam que, por outro lado,

quando “ataca” sem razão, Tatiana é pródiga em reconhecer o seu erro.

Vamos ver o que alguns profissionais disseram sobre a mestra. Não são depoimentos encomendados para um livro; estes, em geral, não valem muito, porque as pessoas invariavelmente se apressam em falar sobre os pontos positivos do biografado ou da biografada. Os depoimentos que constam aqui são depoimentos comuns, retirados da grande imprensa.

Quando, em 1998, Tatiana estava remontando *Les Présages* para o Balé do Teatro Municipal, ela escolheu Ana Botafogo para interpretar o papel que foi dela no passado. Em matéria da jornalista Adriana Pavlova (no jornal *O Globo*, de 10 de outubro de 1998, Ana dá a sua opinião sobre o trabalho profissional de Leskova:

“Ela é absolutamente severa e exigente. Suas aulas são sinônimo de muita técnica e resistência física. [...] Não adianta aparecer no estúdio para fazer aula com preguiça. Para dona Tânia não existe meio esforço, a força e o empenho têm de ser totais e completos. Com ela não tem descanso. Isso pode parecer cruel, mas é perfeito para um artista que quer se desenvolver.”

Na mesma matéria, a coreógrafa Deborah Colker, que quando pertencia ao Grupo Curinga fazia aulas para manter a forma na conhecida academia de Tatiana Leskova, elogia o lado severo da mestra:

“Ela era muito severa, tinha uma varinha com a qual comandava todas as aulas [...] Não sei se é coisa de criança, mas minha impressão era que suas unhas eram enormes e era com elas

que dona Tânia segurava a gente e exigia uma postura perfeita. Isso foi ótimo na minha formação.”

Deborah Colker equivocou-se quanto às unhas, dona Tânia sempre as manteve médias, discretas e pintadas de claro, mas é muito boa a alegoria, a ideia de garras de comando. E Deborah gostou tanto que, anos mais tarde, já coreógrafa e diretora de uma conhecida companhia de dança moderna, chamou Tatiana Leskova para dar aula para seus bailarinos.

Um outro exemplo é dado pela bailarina Renata Versiani. Hoje Renata é bailarina da companhia de Deborah Colker, mas em 1998 era uma das jovens que mais se projetavam no Teatro Municipal, onde desempenhou vários e importantes primeiros papéis. Renata, em várias ocasiões, sentiu na pele o temperamento de Tatiana Leskova, tanto como bailarina profissional, quanto como aluna.

“Ela é direta e não pensa duas vezes quando tem de dizer alguma coisa [...]. Ela repetiu várias vezes para mim no ano passado (1997) que eu não deveria fazer o papel principal de *O Lago dos Cisnes*, porque precisava de mais experiência. Foi duro ouvir isso dela, mas depois dona Tânia não teve pudor em reconhecer que aquele balé fez com que meu trabalho evoluísse muito. Ela sabe reconhecer quando errou, isso ela sabe como ninguém.”

O velho companheiro Dennis Gray conheceu Tatiana ainda dançando com o Original Ballet Russo:

“Durante os ensaios de *Paganini* em São Paulo, observei atentamente uma bailarina, fazendo uma linda variação. Em um dos intervalos, vendo-me sentado no chão, ela perguntou, em



francês, se eu dançava. Respondi afirmativamente [...] Só mais tarde soube que conversara com a grande bailarina Tatiana Leskova”.

Após essa introdução bonita e um relacionamento de sessenta anos, Dennis também levou a sua bronca. É dele esse depoimento pescado no tempo:

“[...] Às vezes nos desentendíamos, como na ocasião da remontagem de *Bodas de Aurora*, na qual Tatiana me deu um dos principais papéis (um dos três Ivãs). Certa noite, o público insistia em que reprisássemos; como não encontrei Tatiana para pedir sua permissão, falei com os outros bailarinos e voltamos para o palco. Quando saí de cena, levei uma descompostura, da qual nunca mais esqueci. Na época eu era muito jovem e não acreditava no que Tatiana sempre nos dizia. ‘Não vamos bisar nada, vamos deixar o melhor para o público, porque pode acontecer algum imprevisto’. Somente mais tarde, ensinando e criando coreografias, concluí como é importante a experiência de um professor.”

Emilio Kalil, quando Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, registrou um belo depoimento sobre Tatiana, do qual transcrevemos uma parte.

“ (...) ao longo dos últimos anos tenho tido o privilégio de enriquecer-me com a sua sabedoria artística e seu profundo conhecimento do *métier* da dança, dotes tão marcantes de Tatiana Leskova quanto a generosidade de seus sempre preciosos conselhos artísticos e a beleza de seu amor pela dança brasileira.”

Aldo Lotufo, grande bailarino brasileiro e *partner* constante de Tatiana, disse certa vez:

“Um fator relevante para a formação de excelentes bailarinos na escola Tatiana Leskova é a unidade de ensino. Os professores procuram seguir seus critérios e adotam o seu método de transmitir o longo aprendizado.”

Aldo fez tal afirmação com conhecimento de causa, pois, a esse tempo, o bailarino era um dos professores da Academia Tatiana Leskova, onde, por muitos anos, auxiliou a colega na formação de jovens bailarinos.

Essas são apenas algumas opiniões de artistas que conheceram em maior ou menor escala o crivo de exigências de mestra Tatiana Leskova. Outras muitas poderiam ser citadas. Tantas, que talvez se precisasse fazer um “anexo” a esta biografia.

Tatiana aproveita a oportunidade para dizer que “todo o cuidado no palco é pouco, acidentes e incidentes acontecem”. Ela se lembra particularmente de uma situação que considera vexatória e que lhe aconteceu quando dançava *Paganini*, de Fokine, uma de suas maiores interpretações. “Eu estava no segundo movimento do balé e fui fazer uma diagonal difícil, com bastante técnica, giros etc. Nisso, caiu o aplique que usava no cabelo. Era um aplique com cachos e buclês, olhei rapidamente para o estrago e quis morrer, parecia um ‘cocô de vaca’ solto no palco. Foi uma situação dramática. Naturalmente continuei a minha variação, mas tendo a certeza de que o público não olhava mais para mim e sim para aquele ‘objeto estranho’ no palco.” Tatiana diz que se a bailarina perder uma pena da roupa, ou se cair um pedacinho de papel no palco, automaticamente a visão do público vai se fixar naquilo.

Se há algo que Tatiana não suporta é ver balés de repertório mal remontados ou coreografias deturpadas. “É como contar uma mentira, eu fico furiosa, me sinto ferida.” A seguir, explica que um mesmo balé tem versões diferentes, especialmente os grandes clássicos, em que muita coisa dos conjuntos se perdeu no tempo. “Mesmo assim ninguém pode se apropriar de uma coreografia, isso é roubo. Que façam a sua versão e assinem: fulano de tal, baseado na obra de Petipa, por exemplo. Mas, de toda forma, ninguém sério mexe nos *‘grand pas-de-deux’* ou nas variações dessas obras. Esses são momentos do balé que permaneceram, atravessaram um século ou mais. São as joias que continuam a tradição da dança.”

Sempre dizendo que bailarinos não são feitos apenas de pés e pernas, mas sobretudo de cabeça, Tatiana explica que “o trabalho do artista da dança tem de nascer da alma. Ele não pode mentir a si mesmo, não pode tapar o sol com a peneira. Alguém sempre vai sentir que a *verdade* não está lá”. Ela também não gosta de comparar estilos e escolas. “Naturezas diferentes são diferentes mesmo. Não podemos comparar um bailarino russo com um francês ou inglês, ou com um brasileiro. O russo, por exemplo, dança como o italiano canta Verdi e como o alemão canta Wagner. O brasileiro tem muito jeito e alguns têm grande talento, mas não têm muita constância. No Brasil os bailarinos de verdade, os profissionais da dança, sofrem com graves problemas: falta de apoio, divulgação e melhores condições de trabalho. Passar fome a vida inteira não tem a menor graça e, infelizmente, é o que tem acontecido com alguns dos nossos artistas.”

Falando sobre coreógrafos e coreografias, Tatiana Leskova é ainda mais dura e mais crítica. E entra no assunto sem muita cerimônia: “Me desculpem, mas estou cansada de assistir a gato por lebre. Basta!”. Prossegue a avaliação de forma clara: “Você pode ser um coreógrafo ou profissional, ou apenas uma pessoa que cria

passos sobre a música. Eu tive experiências coreográficas. Dessas, poucas me satisfizeram. Diria que apenas umas três ou quatro obras que criei eu considero relativamente boas. Vamos ver... *Variações Sinfônicas*, que para a época não estava mal; a segunda versão de *O Descobrimento do Brasil*, lá nos anos 1960; *Os Comediantes*, um balé fácil, que agradava bastante, e o meu melhor trabalho, que acredito ser *Pélleas et Melisande*. Mas o que eu faço bem, o meu ponto forte” — fala uma Leskova cheia de propriedade — “é que eu recrio os grandes balés dos outros muito bem. Foi assim com *O Galo de Ouro*, de Fokine, com *Les Sylphides*, também de Fokine, com os balés sinfônicos de Massine e outras tantas obras de repertório que recriei e remontei para o Teatro Municipal”.

Sobre o seu interesse pelos balés sinfônicos de Léonide Massine, o que a fez dar uma virada de 360º numa idade em que muita gente já dependurou as chuteiras, ela comenta que sempre gostou de dançar esses balés e que sempre entendeu a importância que eles tiveram para a nova forma coreográfica. “Adoro música, e dançar sobre uma sinfonia é diferente de dançar uma música composta para balés dos tempos antigos, como músicas de Minkus, Drigo etc. São músicas muito confortáveis e agradáveis para a dança, mas não são músicas. Então, quando você dança uma sinfonia é como cantar uma ópera. ‘Você dança com outro estado de espírito, tem outra inspiração para os movimentos.”

Agora, se alguém quiser pisar nos calos de Tatiana, vê-la furiosa, perdendo o controle, é falar ou apresentar a ela coisas que ela, definitivamente, desconsidera. “Detesto essa mentira, que está instaurada no Brasil — e também em algumas partes do mundo — algo muito destrutivo que vem no invólucro da pós-modernidade, pós-contemporaneidade... etc. Modernidade, contemporaneidade, não tem nada a ver com essas teorias vazias nas quais muitos investem, até acreditam e querem se fazer acreditar que são

artistas. Isso é um perigo, especialmente porque as pessoas que pregam essa 'seita' são, na grande maioria, formadores de opinião, e os 'bailarinos' adeptos do modismo se atrevem a entrar num palco para fazer qualquer coisa, sem a mínima escola, sem preparo físico, sem nenhum estilo, sem nada. Eu me sinto ofendida e sofro na pele. A gente trabalha uma vida inteira para se aprimorar e é muito triste ver esse 'trabalho' destruindo a arte, desrespeitando o artista."

Tatiana antes de criticar vai assistir. É uma das pessoas mais constantes em todos os espetáculos de dança (e também de música, teatro etc.). Entretanto, ultimamente tem chegado ao limite da sua paciência. "Outro dia, saí de um espetáculo com tanta raiva, me sentindo tão humilhada que quase bati com o carro. Como pode uma pessoa se intitular coreógrafo e apresentar um trabalho para um público pagante, se lhe faltam todos os atributos para o *métier*, tais como: conhecimento, base, vocabulário de dança, cultura, talento criativo, senso estético e honestidade?"

Na opinião da artista, o Brasil tem bons coreógrafos e boas companhias, mas ela acredita que é necessário que se estimule não só o que temos de bom como também o surgimento de outros artistas. Dentre os poucos que estão na sua lista de bons profissionais ela destaca: "Luis Arrieta, Rodrigo Pederneiras, Henrique Rodovalho, Ana Vitória, uma moça de grande talento que ainda vai se desenvolver mais, Deborah Colker, que apresenta produções muito bem cuidadas, Yvonce Satie, que faz trabalhos bem interessantes e Tíndaro Silvano, que tem uma inteligência perspicaz e é um bom pesquisador". Destaca algumas companhias brasileiras que lhe dão prazer de assistir: "Grupo Corpo, Cisne Negro, Quasar e, naturalmente, o Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando acerta o passo", entre outras.

O teatro e o palco para Tatiana são coisas seríssimas. "Para o artista o teatro é a sua igreja, você pisa no palco com fé na sua arte,

que é a sua religião. O artista não é um ateu, ele tem de acreditar no seu trabalho. Palco não é laboratório e público não é cobaia.”

A elétrica Tatiana pensa em fazer uma paródia do balé *A Bela Adormecida*, “que é cheio de símbolos do bem e do mal, um prato cheio para uma análise”, com a situação (que ela entende como caótica) da dança no país. “Na verdade estou à procura de um príncipe encantado que desperte a bela dança brasileira. Nossa dança está enfeitiçada por uma Carabosse (a fada má) que espalha seus ratos que roem os pés, os braços e a alma da arte. Psicodança pode ser entendida como terapia, não como espetáculo. Dança conceitual, dança pontual, dança experimental, dança performática são nomes vagos para espetáculos.”

Tatiana Leskova preocupa-se também com o ensino da dança no país e lembra que o corpo de um bailarino é como um violino que precisa ser afinado, “precisa de harmonia e domínio”. “Muitas das boas academias estão fechando, isso falando em academias de balé, porque, quanto a academias de dança moderna, pouco ou nada existe no Brasil. Precisamos de professores de dança moderna que possam ensinar técnicas de escolas importantes, como as desenvolvidas por Martha Graham, Paul Taylor, Hanya Holm, Doris Humphrey, Merce Cunningham, entre outros. Somos deficitários em técnicas modernas. Onde os bailarinos vão aprender? A falta de um bom ensino é um convite para que o aluno, o pretense artista, se ‘entregue às feras’ e faça verdadeiras deturpações da dança.”

“Quando vou a um concerto, posso observar que a plateia sabe distinguir Chopin de Debussy ou Beethoven de Schöenberg. Nas óperas encontro, às vezes, até jovens com partituras no colo, seguindo o desenvolvimento da música e sabendo quando a coisa não está como deveria ser, quando o cantor não atinge a nota esperada. Sublime! Mas, nos espetáculos de dança, o público é uma festa. Festa composta pela família, pelos colegas, pelos amigos e

vizinhos. Quando aparece um *tutu* no palco, uma coroa e a bailarina faz muitos *fouettes*, tudo vira um delírio para o público, que não percebe que o importante é o espetáculo como um todo e não a filha, a amiga ou amigo que está lá no palco ao alcance da vista, sendo reconhecidos não importando muito o que está sendo representado, seja lá bom ou ruim, tanto faz. Felizmente toda a regra tem exceção e nós temos grandes, ótimos bailarinos que não precisam desse ambiente de festa e, com toda dignidade, interpretam coreografias de ótimos coreógrafos e só fazem valorizar suas obras.”

Para Tatiana a chama que Maria Olenewa acendeu há mais de setenta anos e que “eu e outros tantos profissionais lutamos para manter acesa está se extinguindo. *Dança é uma arte*” — repete mais uma vez — “e precisa de bons artistas. Para ver se me entendem, vou comparar a dança com a gastronomia. Se a pessoa não sabe cozinhar, não sabe escolher bons ingredientes e não tem uma boa receita, a comida não vai prestar”.

Por fim, para sintetizar todas as “atrocidades” feitas com a dança, que a deixam com as faces vermelhas de fúria e a respiração ofegante, Tatiana retira uma folha da *Revista Balletto 2000* e brande um artigo de Vicent le Baron, de fevereiro de 2005, sobre três apresentações feitas no Théâtre de la Ville, de Paris, no qual se lê que foram “três espetáculos no mínimo controvertidos, em que a não-dança reinava como mestra”. Le Baron comenta que “Jean Fabre e o seu escabroso *The Cruying Body*, Wim Vanderkeybus e a violência gratuita de *Sonic Boom*, e a seguir, Marco Berrettini, com *No Paradera* provaram que o público considerado passivo começa a se cansar e não deixou passar, sem nada dizer, essas tristes representações. Em apartes os espectadores puderam se mostrar incendiários e também agressivos querendo surrar o diretor do teatro quando, em outra performance, um sujeito se passando por

bailarino fez xixi no palco, na direção do público, durante o espetáculo. *Tout pour epater les bourgeois*, para chocar e incomodar. Será que o mundo é tão vazio, pobre e chato? E a criatividade tão inexistente?”.

Com a impaciência que lhe é peculiar, ela afirma que cada palavra dessa crítica é verdadeira, concordando plenamente que a não-dança é uma “dessacralização dos artistas, da performance e a colocação em perigo da direção. Faço minhas as palavras desta crítica! E acho ótimo que isso tenha acontecido no exterior para que não pensem que eu reclamo apenas dos brasileiros, embora acredite que o nosso público ainda está muito passivo”.

“Meu Sambaqui, o paraíso terrestre”

Tatiana tem ainda muita coisa a contar, afinal foram sessenta anos de Brasil, anos vividos com grande intensidade. E, cada vez que pensa que fez “uma burrice” ao abandonar tudo e permanecer no Brasil, se contradiz com deliciosas lembranças. “Que boas lembranças, que tempos maravilhosos!”, exclama, vaga no tempo, perdida nesses momentos.

Nem sempre a dança está presente nessa Tatiana evocativa, que conclui: “Não fiz burrice não, o amor valeu, meu trabalho também, isso me deixa em paz comigo mesma, porque eu acho que fiz o melhor que pude”.

E quando lhe perguntam afinal de que país ela mais gosta ou onde se sente mais em casa, ela ri e faz uma paródia de Josephine Baker, que cantava na canção... “*J’ai deux amours, mon pays et Paris.*” Tatiana exagera um pouquinho mais. “*J’ai trois amours, mon pays, Rio de Janeiro e Paris.*”

Entre as boas lembranças, Búzios tem sempre lugar de destaque. Era lá que Tatiana tinha seus poucos momentos de prazer



e de lazer, sempre na companhia de bons amigos. Quase todos os amigos se foram, mas ela relembra com grande emoção a península que conheceu “virgem”.

Diz que, em 1944, antes de fugir do Original Ballet Russo, foi apresentada por Luiz Reis ao hoje famoso balneário. “Eu tinha três dias livres entre a temporada do Rio e a de São Paulo e Luiz me levou para Búzios. Naquele tempo a viagem era longa, a estrada de terra, mas depois de passar algumas horas até Cabo Frio, de tomar um excelente café da manhã, no restaurante Don Bosco, fomos pela estradinha de terra para a Praia da Ferradura. O paraíso, a vista mais linda do mundo!”

Na Ferradura só existia uma casa, uma das propriedades da família Honold (família materna de Luiz). “A casa não era muito bonita, era a casa do zelador de uma antiga plantação de bananas.” Nada mais havia ali, conta Leskova.

Mais tarde, Tatiana desfrutou do conforto de uma esplêndida casa, na Praia de Azeda, que Nina, mãe de Luiz Reis, mandou construir para o filho em 1952. Ao lado, finalizando as pequenas praias de Azeda e Azedinha, ficava um descampado, alto e íngreme. Tatiana apaixonou-se por aquele pequeno terreno, que tinha uma grande ribanceira e uma bela vista para uma igreja. Passou a desejar ter a sua própria casa naquele lugar.

Enquanto não conseguia realizar seus planos, Tatiana continuava usufruindo do conforto da grande casa em Azeda e vendo Búzios nascer. “Primeiro foi Jacques Sampaio, que vivia numa bela casa ‘estilo colonial buziano’; foi o Jacques quem estabeleceu uma norma de construção em Búzios; depois, José Carlos Laport, marido de Nelly, que comprou uma salga de peixes e a transformou numa bela casa. O fotógrafo Jean Manzon e a mulher Anita compraram uma casa de pescadores e a reformaram e assim Búzios foi crescendo, ficando cheio, com o privilégio de todos se

conhecerem, serem amigos. A casa do Luiz vivia cheia de amigos. Era o Renato Archer, o Osvaldo Penido, Rubem Braga, Fernando Sabino, Lulu e Antoninha Sampaio, e mais os primos Gilda, Edgard e Vera e os filhos. Ah! Que vida maravilhosa!”, exclama Tatiana. “Foram os anos gloriosos de Búzios, não tinha peruagem, a gente vivia muito à vontade, pescando, nadando e fazendo um *brunch* lá pelas quatro da tarde.”

Tatiana diz que por vezes ela, Luiz e os amigos voltavam das pescarias com sessenta, setenta peixes. “Depois assávamos os peixes, também fritávamos camarões, porque naquele tempo ninguém tinha colesterol alto.”

Em 1965, Tatiana resolveu que era a hora de ter a sua casa no balneário. Teve chances de escolher vários terrenos, mas naturalmente optou pelo terreno alto, que namorava há tantos anos. “Eu queria aquele platô com vista para a igreja.” O terreno ela ganhou, mas para construir a casa hipotecou o seu apartamento da rua Toneleros. “Como o terreno tinha uma ribanceira, resolvi abrir um buraco no meio dele para construir a casa.” Depois, sem nenhum projeto arquitetônico ou de engenharia nas mãos, decidiu começar os trabalhos, mas viu que era inviável fazer uma casa dentro de um buraco. Jacques Sampaio a socorreu: mandou fazer duas grandes cisternas no tal buraco e plantou a casa sobre elas. Tatiana estava brigada com Luiz e não queria pedir nada a ele, nem queria que ele palpitasse. Mas depois de muitas trapalhadas e dificuldades aceitou o auxílio de Luiz. Batizou a casa com o nome de Sambaqui, que, segundo apurou, quer dizer cemitério de ossos, no idioma dos índios que habitaram a região.

A casa ficou linda e tinha o que Tatiana mais queria, uma lareira na sala. Era uma casa pequena com sala, cozinha e três quartos. Mais tarde, Luiz construiu um anexo de presente para Tatiana, com um quarto, precedido de uma pequena sala, com varandas e

banheiro privativo. A casa de Tatiana passou a ser uma das mais disputadas e mais harmoniosas do balneário.

Antes disso, Búzios começou a ser um paraíso descoberto por grandes estrelas. Martine Carol foi a primeira, ficou hospedada na casa de Jean Manzon. Depois foi Brigitte Bardot, que veio várias vezes desfrutar do sol de Búzios ao lado do seu namorado Bob Zaguri. Às tardes, Tatiana e Brigitte se entretinham jogando crapô. "Ela adorava jogar, mas detestava perder; certo dia, eu ganhei da Bardot várias vezes, e ela ficou de cara emburrada." Tatiana diz que a atriz francesa era "uma graça, uma tânagra". Conta também que Brigitte tinha o hábito de tomar banho de mar sem a parte superior do biquíni. "Nós não podíamos fazer isso porque os pescadores eram muito xucros, podiam até nos bater, mas respeitavam a Bardot e diziam: 'ela pode porque ela é uma atriz, é o trabalho dela'."

Em pouco tempo, a casa de Tatiana em Búzios também era uma festa para os amigos. Bailarinos, novas e velhas amizades frequentavam a sua casa, mas dentre todas essas amizades Tatiana destaca uma: Maria Clara Machado, que foi sua companheira tanto nos momentos mais difíceis como nos momentos mais criativos.

Hoje a casa de Búzios não existe mais na vida de Tatiana, que, atravessando dificuldades financeiras, teve de vendê-la, há uns doze anos. A casa, ou melhor, o dinheiro que ela rendeu, transformou-se em supermercado: arroz, batata, macarrão, carne, peixe, ovos foram o destino da venda do imóvel. Mas, acima de tudo, o caro condomínio que Tatiana pagava no apartamento da avenida Atlântica, uma espécie de presente grego que herdou, acabou consumindo os últimos tijolos, ou melhor, os últimos trocados da casa que ela amava. "Tive de vender tudo, eu estava em parafuso, recebia uma miséria do Teatro Municipal por mês." Bem, a casa foi embora e Maria Clara também. Não esperou para ver a biografia da amiga para a qual se apressou a escrever uma apresentação, tão

logo o projeto Tatiana Leskova começou a ser elaborado, após vencer a concorrência da bolsa de pesquisa da RioArte, em 1996. “Maria Clara foi embora, lamenta Tatiana, isso é uma lacuna muito grande na minha vida.”

Tatiana diz que Maria Clara não foi a sua amiga mais antiga nem aquela com a qual passava a maior parte do tempo. “Mas ela foi muito importante como amiga, de verdade. Eu quero falar dela porque eu a tenho no meu coração. A Clara, com o seu temperamento de bandeirante, era uma pessoa muito ágil e fiel. Estava sempre a postos quando os amigos necessitavam. Quando eu tive uma grande depressão eu tinha de falar com alguém e a Maria Clara estava sempre disposta a me escutar. Quando não vinha à minha casa, me chamava para tomar um chazinho com a Selma (a madrasta que criou Maria Clara). Em suma, ela foi a amiga que me passou mais calor e mais segurança.”

Tatiana conheceu Maria Clara nas “domingueiras do Aníbal”, reuniões que o escritor Aníbal Machado (pai de Maria Clara) costumava dar na sua casa, na Visconde de Pirajá, quando recebia intelectuais e artistas das mais variadas áreas. “Nessas domingueiras não fiquei logo amiga da Clara, porque ela ficava auxiliando o pai e bastante ocupada junto com outra amiga comum, a artista plástica Ana Letícia, preparando as ‘batidas’ da melhor cachaça mineira que eram servidas nas reuniões. Mais tarde, nos anos 1960, Clara foi nomeada diretora do Teatro Municipal e eu lá estava como diretora do Corpo de Baile. Nos aproximamos muito nessa ocasião, porque trabalhar com a Clara era produtivo, divertido e cada dia era diferente do outro. Ela vinha do Teatro Tablado, que era um teatro independente, um teatro criado por ela e que não tinha a burocracia do funcionalismo público. Então lidar com a Clara era entre divertido e apavorante. Ela se virava para mim e dizia: ‘O que é que está acontecendo? Ah, o problema é que o bailarino não quer dançar, não

quer trabalhar? Então mande-o embora e não esquite a cabeça'... Mas eu lidava com servidores públicos, uma espécie que a Clara nunca entendeu."

Certa vez Tatiana convidou Maria Clara Machado para ficar um mês em Búzios. Ambas estavam precisando de umas férias à beira-mar. Nessa ocasião, ficaram ainda na casa do Luiz, na Azeda, porque a de Leskova não estava pronta. "Foi um mês maravilhoso e muito criativo", diz Tatiana. "Um dia, a Clara viu as folhas de *bougainville* rodopiando pelo chão e se inspirou para criar *A Menina e o Vento*. Pensou, a princípio, em fazer um roteiro para balé, mas aí perguntou a minha opinião e logo vimos que não havia uma música e que música para dança, para uma orquestra sinfônica, é uma coisa muito cara e, para variar, não havia dinheiro, então a Clara mudou a ideia original e criou a peça teatral."

Tatiana prossegue narrando que, de outra vez, estava bem distraída dirigindo seu carro para Búzios e levando Maria Clara para um final de semana. Por problemas de trânsito, ou de interdição da estrada, Tatiana teve de pegar a estrada velha para o balneário. Já estava com um certo mau humor ocasionado pela poeira, pelos buracos, quando ouviu Maria Clara exclamar na maior felicidade: "Tribobó, que nome maravilhoso!" Referia-se à localidade de Tribobó, que Tatiana tinha de atravessar por aquela estrada. Ao chegar a Búzios, Maria Clara logo começou a trabalhar e, em pouco tempo, concluía mais uma de suas peças de sucesso, *Tribobó City*.

Tatiana resume suas lembranças de Maria Clara Machado como uma pessoa "muito crítica, muito feroz, mas sempre muito amiga e uma amiga que colocava a gente para cima, porque tinha um excelente senso de humor. Como artista eu não preciso dizer nada, porque todo mundo sabe a importância do seu trabalho e da sua arte. Sinto muitas saudades dela...".

Já que Maria Clara pegou o trem da história, partiu antes do nascimento desta biografia que tanto demorou a ser gerada, nada mais justo do que trocar o seu prefácio por um posfácio.

É o que podemos chamar com certeza de chave de ouro:

“A vida de Tatiana Leskova é uma lição de persistência, uma busca sem medo de realização total de uma profissão e uma vocação. Mas de nada adiantaria esta busca se Tânia, como a chamamos carinhosamente, não tivesse um talento excepcional para a dança.

Quando a conheci no Teatro Municipal, em 1961, e depois na convivência em Búzios, ela muito me ensinou. Aprendi que o talento pouco vale sem o esforço. A buscar sempre não só fazer o melhor, como o perfeito.

Dela guardo grandes recordações, tanto de nossas conversas como de descobertas sobre o mundo da dança, os bastidores dos teatros internacionais, os grandes encontros e desencontros que a vida lhe trouxe.

Tânia nunca fez concessões à preguiça, ao desânimo, mantendo-se fiel à sua arte e suas convicções, com uma coragem rara hoje em dia, quando os jovens querem chegar cedo demais ao sucesso, desanimando no primeiro embate com as dificuldades.

Que este livro sirva de estímulo para os novos artistas que estão surgindo, seus discípulos e seus amigos também. São pessoas como Tânia que tornam a vida mais bela e mais fácil de ser vivida. Tenho orgulho de ser sua amiga.”

Tatiana ainda pede a palavra. Está certo, ela sempre tem de ter a última palavra, não fosse ela madame Tatiana Leskova.

O que Tatiana nos diz, no final da sua biografia, é quase uma declaração de amor misturada a um pedido de desculpas. “Eu luto pela dança no Brasil porque sou mais brasileira do que qualquer coisa. Vocês, sempre digo, são brasileiros natos, não escolheram. Eu escolhi.”

E vai além: “Sou perfeccionista, sempre acho que poderia ser melhor, sou exigente e, por isso, tenho sido muito criticada e até temida. Mas eu não faço as coisas por maldade e sim porque eu quero, eu exijo que elas sejam melhores. Eu quero ver dias melhores para a dança brasileira, espero por isso há sessenta anos. *Por favor, não demorem muito, porque não sou eterna*”.

Tatiana conclui a sua biografia afirmando:

“Eu sou uma bailarina sim, mas sou antes de tudo uma mulher, uma artista culta, com interesse muito grande em vários setores. Se quiserem algum dia me perguntar outras coisas, estou à disposição. Muito obrigada.”

## Referências Bibliográficas

- Baril, Jacques. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Seuil, 1964.
- Beaumont, Cyril. *Supplemente to Complete book of ballets*. Nova Iorque: Putnam, 1952.
- Botafogo, Ana; Braga, Suzana. *Ana Botafogo na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Caminada, Eliana. *História da dança – evolução cultural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Carvalho, Edméa A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.
- Chaves Jr., Edgard de Brito. *Memórias e glórias de um teatro*. Rio de Janeiro: Americana, 1971.
- Chujoy, Anatole; Manchester, p.w. *The dance encyclopedia*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1967.
- Clarke, Mary; Vaughan, David. *The encyclopedia of dance and ballet*. Londres: Pitman, 1977.
- Faro, Antônio, José. *A dança do Brasil e seus contratadores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.
- \_\_\_\_\_. Sampaio, Luís Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- Ferguson, Ian. *Stars of dance*. Londres: 1984.
- García-Márquez, Vicente. *The Ballet Russe: Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte-Carlos, 1932-1952*. Nova Iorque: Knopf, 1990.



García Victorica, Victoria. *El Original Ballet Russe em América Latina*. Buenos Aires: Arturo Jacinto Álvarez, 1948.

Gards, Alex. *Ballet laughs*. Nova Iorque: Greystone Press, 1941.

Griffiths, Paul. *Stravinsky – the master musicians*. Londres: J. M. Dent, 1992.

Halls, Hugh, *Ballet in Australia: from Pavlova to Rambert*. Melbourne: Georgian House, 1948.

Koegler, Horst. *The concise Oxford dictionary of ballet*. Londres: Oxford University Press, 1977.

Krokovar, Rosalyn. *The new Borzoi book of ballets*. Nova Iorque: Knopf, 1956.

Leskova, Tatiana. *Entrevista para a Library of the Performing Arts – Dance collection oral history project*. Nova Iorque: (s.n.), 1981.

\_\_\_\_\_. Programa *Eu sou daqui* n<sup>o</sup>7. Produção: Marcelo Mungiolli. Rádio mec, 1994.

Lifar, Serge. *La danse*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1965.

Massine, Leonid. *My life in ballet*. Londres: MacMillan, 1968.

Pereira, Roberto. *Tatiana Leskova – nacionalidade: bailarina*. Série memória 6. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

Portinari, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Nos pasos da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Robert, Grace. *The Borzoi book of ballets*. Nova Iorque: Knopf, 1946.

Schonberg, Bent. *World ballet and dance 1989-1990; 1991-1992*. Londres: Dance Books, 1989; 1991.

Sucena, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Brasília: Minc, 1989.

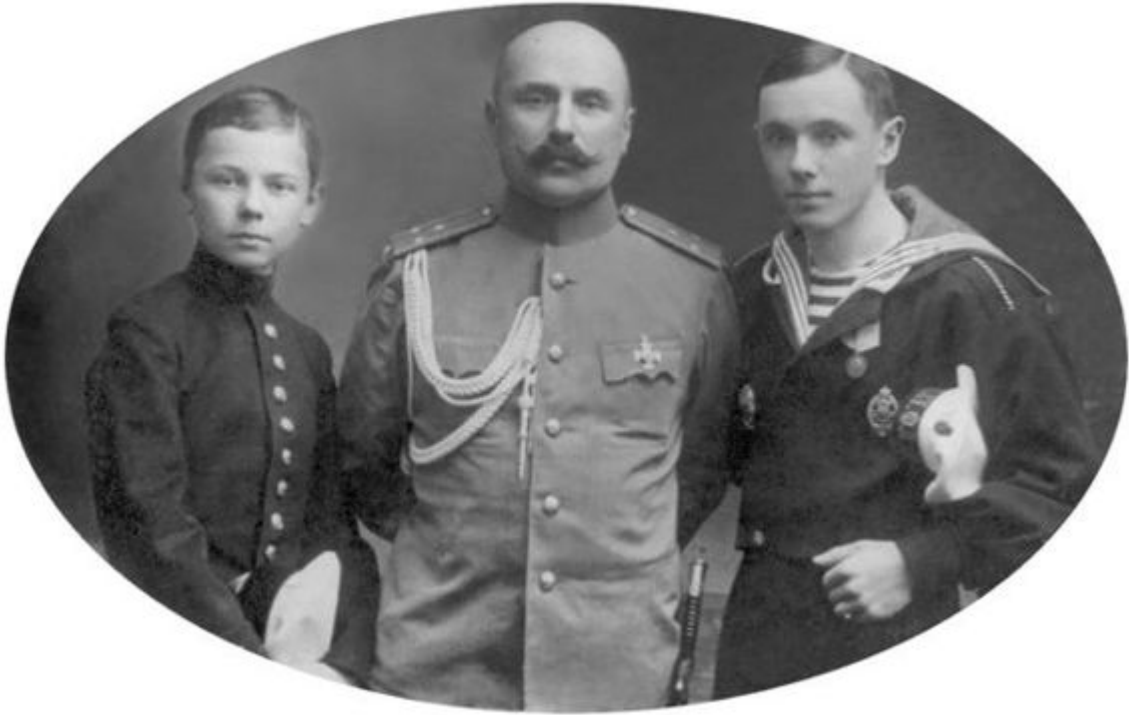
Walker, Kathrine Sorley. *De Basil's Ballet Russe*. Londres: Hutchinson, 1982.

Wilson, G. B. L. *A dictionary of ballet*. Londres: Adam & Charles Black, 1974.

Wiser, William. *Os anos loucos – Paris na década de 20*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.



Tatiana Leskova (1955).



O tio paterno, Iaroslav, o avô, Andrei Leskov, e o pai, Georges.



A avó paterna, Olga Leskova.



Helena, a mãe de Tatiana Leskova (1930).



A avó, a mãe e o pai de Tatiana (anos 20).



Os tios maternos, Boris, Irina e Kyra.



Maria Feodorovna, mãe do Tzar Nicolau ii, madrinha de Tatiana Leskova.





Tatiana e o pai em Paris (1924).



Como aluna de Lubov Egorova, aos 13 anos (1935).



Com o primeiro namorado, George Skibine, no Ballet de la Jeunesse (1937).



A primeira professora, Lubov Egorova.



Tatiana Leskova e Anna Volkova (anos 40).



Em espetáculo pelos 10 anos da morte de Diaghilev,  
organizado por Serge Lifar em 1939.



No balé *Baile de Graduados*, em Sidney (1940).



Caricatura de Baile dos Graduados publicada no New York Times (1940).





Na Austrália, em 1940.



Com a avó, Nina, na Rua Tonelero.



Primeira viagem ao Brasil, em 1942.



Em Buenos Aires (1943).



Com o grupo Ballet Society (1949).



No Rio, com Serge Lifar e a Ópera de Paris (1950).



Tatiana como "Giselle" (1953).



No Teatro Municipal, em 1956.





Foto-montagem de Fernando Pamplona (anos 60).



Tatiana Leskova em 1968.



Tatiana em 1975.



Com Yurek Lazowsky, Nina Verchinina e Tamara Grigorieva (anos 80).



Com Rudolf Nureyev, em 1985.



Maria Clara Machado, Nelly Laporte e Tatiana Leskova (década de 1990).



Tatiana com o retrato do bisavô, Nicolai Leskov (1990).



Remontagem de *Lés Presages* com o Balé da Ópera de Paris (1989).

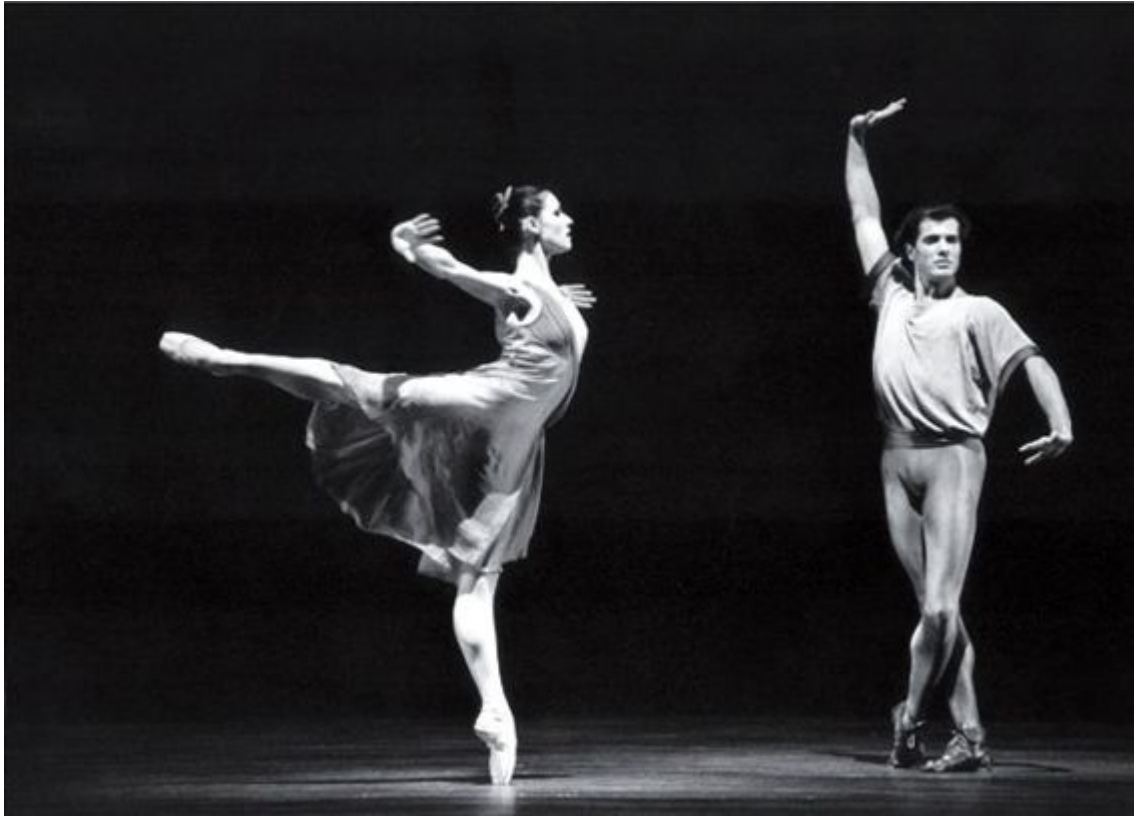




Remontagem de Lés Preságes com o Balé do Teatro Municipal (1998).



Samira Saidi na remontagem de *Choreartium* com o Birmingham Royal Ballet (1992).



Remontagem de *Choreartium* com o Balé Nacional da Holanda (2001).



Ensaio de *Choreartium* com o Balé Nacional da Holanda, em 2001.



Recebendo o prêmio Laurence Olivier das mãos de Peter Wright (1994).



Dalal Achar, Tatiana e Nelly Laport, no aniversário de 80 anos de Leskova (2002).



Com Emílio Kalil, no aniversário de 80 anos (2002).

## Índice onomástico

Abellan, Ricardo  
Accioli, Lúcia Marina  
Achcar, Dalal  
Adam, Adolphe (Charles)  
Adams, Richard  
Addor, Ady  
Albuquerque, Beatriz  
Alexandrov, Grisha  
Almeida Beatriz de  
Almeida, José Carlos Cabral de  
Alonso, Fernando  
Amado, Circe  
Amboise, Jacques D'  
Anderson, Jack  
Andrade, Adolfo  
Andrade, Aires de  
Andrade, Mário de  
Andreiev, Leonid  
Andréu, Jaime  
Angélica, MarIa (pseud. Berta Rosanova)  
Antunes, Márcia



Araiz, Oscar  
Archer, Renato  
Argentinita, La (nasc. Encarnación López Julvez)  
Arguelles, Paulo  
Argyle, Pearl (nasc. P Wellman)  
Arrieta, Luíz  
Arrieu, Claude  
Atanassoff, Cyril  
Auric, Georges  
Aznavour, Charles

Bach, Jahann Sebastian  
Baeta, Elisa  
Baker, Josephine  
Bakst, Leon  
Balanchine, George [nasc. Georgi (Melitonovitch) Balanchivadze]  
Bandeira, dr. Jorge  
Banfield, R. de (Raffaello de Banfield Tripcovich)  
Bantti, Pierino  
Barbato, Silvio  
Barber, Samuel  
Barbieri, Fedora  
Barboza, José Carlos  
Bardot, Brigitte  
Barnes, Clives  
Baronova, (Mama)  
Baronova, Irina  
Barros, Antonio  
Barros, Maura de  
Barroso, Marlene  
Bart, Graham  
Bart, Patrice  
Bartók, Béla  
Baryshnikov, Michail

Bastos, Lourdes  
Bates, Alan  
Baudelaire, Charles  
Bausch, Pina  
Baylis, Nadine  
Beaber, Jack  
Beaumont, Comte Étienne de  
Beaumont, Tessa  
Beethoven, Ludwig Van  
Bejani, Hélio  
Béjart, Maurice  
Belardi, Marlene  
Benois, Alexander (Nicolaievitch)  
Bento, Antônio (Antônio Bento de Araujo Lima)  
Berrettini, Marco  
Berkowitz, Marc  
Berlioz, (Louis) Hector  
Bessy, Claude  
Bicudo, Fernando  
Bittner, Irina Medem (Irene) [tia maternal]  
Bizet, Georges  
Bloch, Adolfo  
Blok, Alexander  
Blum, René  
Bocca, Júlio  
Bocchino, Alceu  
Bogdanovich, Luciana  
Bois, Mário  
Bolt, James  
Bom, René  
Bonner, Dennis  
Boris, Tio [casado com tia Irene]  
Bortoluzzi, Paolo  
Botafogo, Ana (nasc. Ana Maria Botafogo)

Bounine, Ivan  
Bournonville, August  
Boussac, Jean de  
Bouzas, Antonio  
Braak, Bert Jean Ter  
Brahms, Joannes  
Brandão, Enéas  
Brantes, Josemary  
Brenner, Vera  
Briane, Mireille  
Briansky, Oleg  
Bruhn, Erik  
Bruyère  
Bulcão, Athos  
Burlini, Flávia  
Busser, Henri

Cabral, Carlos  
Calder, Alexander  
Calheiros, Rosângela  
Callas, Maria  
Caminada, Eliana  
Campos, Mônica  
Capeller, Tamara  
Carbonel, Luisa  
Cardin, Daniela  
Carijó, Edmundo  
Carol, Martine  
Carvalho, João  
Casais, Arthur  
Cavalcante, Fabrícia  
Cavallotti, Enrichetta  
Cavina, Rojan  
Cecchetti, Enrico

Celli, Adolfo  
Cerrito, Fanny  
Cesário, Bruno  
Chanel, Coco  
Charles, Ray  
Chase, Lucia  
Chaurand, Jacques  
Chauviré, Yvette  
Chevalier, Maurice  
Chopin, Frédéric François  
Choplin, Jean Luc  
Ciceri, Pierre  
Cilea, Francesco  
Cipolla, Joseph [Joe]  
Clarke, Mary  
Clerc, Florence  
Cocteau, Jean  
Cole, Nat King  
Colino, Alice  
Colker, Deborah,  
Conde, Mário  
Consuelo, Beatriz (nasc. B. C. Cardoso)  
Cony, Carlos Heitor  
Cooky (basset de Tatiana Leskova)  
Copland, Aaron  
Coralli, Jean  
Corseuil, Jacques (nasc. J. C. Filho)  
Cosme, Luís  
Costa, Beatriz  
Costa, Cristina  
Coutinho, Joseny  
Cragun, Richard (Allan)  
Craine, Debra  
Crisp, Clemente

Cunha, Wilma Lemos  
Cunningham, Merce  
Czerny, Carl  
Czerwinski, Ana Paula

Dalcanale, Betina  
Dandré, Victor  
Danilova, Alexandra (Dionisieвна)  
Darnet, Claude  
Darsonval, Lycette  
Dauelsberg, Miriam  
De Ana, Hugo  
De Basil, Coronel (nasc. Vassili Grigorievitch Voskresenski)  
Debussy, Claude  
Del Monaco, Mario  
Delarova, Eugênia  
Delibes, (Clément Philibert), Léo  
Delmagro, Cristina  
Della Costa, Maria,  
Denard, Michel  
Denissova, Alexandra  
DeRain, André  
Désormière, Roger  
Di Frasso, Condessa  
Di Stefano, Giuseppe  
Diaghilev, Sergei (Pavlovitch)  
Diaz, Felipe  
Dyck, Peter Van  
Diecken, Sandra  
Dietrich, Marlene  
Dimitrova, Ghena  
Dinard, dr. Ruben  
Diniz, Fernanda  
Dokudovsky, Vladimir

Dolin, Sir Anton (Sidney Francis Patrick Chippendall Healey-Kay)  
Dona Tânia (Tatiana Leskova)  
Donizetti, Gaetano  
Donovan, Karen  
Doraine, Desirée  
Dorati, Antal  
Dorris, George  
Douglas, Ana Maria  
dr. Anderson  
dr. Fernando  
Drigo, Ricardo  
Dromgoole, Nicholas  
Drottnerova, Martha  
Duarte, Adriana  
Duarte, Rogerio  
Dubrul, Jean-Marie  
Dukas, Paul  
Dumenil, Madame  
Dupond, Patrick  
Dupré, David  
Duthoit, Lucien  
Dutra, Aldemir  
Dutra, Eurico Gaspar (presidente)

Eden, Anthony  
Edgar (primo de Luiz Reis)  
Eduardo vii (rei da Inglaterra)  
Eglevsky, André  
Egorova, Lubov (princesa Nikita Troubetzkoi)  
Eichbauer, Hélio  
Eleta, Angel  
Erlanger, Barão Frédéric d'  
Ernani, Paulo  
Esquivel, Jorge

Esteves, Nora  
Ewerton, Luís

Fabre, Jean  
Faggioni, Márcia  
FalLa, Manuel de  
Farah, Nina Rita  
Farias, Edson  
Farmer, Peter  
Faro, Antônio José C.  
Feijó, Maísa  
Feodorova, Eugenia,  
Feodorovna, Imperatriz Alexandra  
Feodorovna, Tzarina-Mãe Maria Dagmar  
Fernando, Ricardo  
Ferraz, (Hélio) Paulo  
Ferraz, Regina Benevides  
Ferreira, Arthur (A. F. dos Santos)  
Ferreira, Dicléa (de Souza)  
Ferreira, João Procópio (nasc. João Álvaro de Jesus Quental Ferreira)  
Ferri, Olga (nasc. O. Ethel F. de Lommi)  
Field, John  
Figueiredo, Guilherme  
Finch, Tâmara (Tchinarova)  
Fitzgerald, Ella  
Flor de Oro  
Fokine, Michel (nasc. Mickhail Fokine)  
Fonseca, Ernani  
Fonseca, Jacqueline  
Fonteyn, Dame Margot (nasc. Margareth Hookham)  
Foret, Pavel  
Fortes, Paulo  
Fosse, Bob  
Fracci, Carla

França, Cirley,  
França, Eurico [Nazaré], Nogueira  
França, Jacy  
Francisco, Manoel  
Franck, César  
Frank, Daniel  
Franklin, Johnny,  
Freitas, (Antônio de Pádua) Chagas [governador]  
Fuente, Luis

Gades, Antônio  
Galley, (Horst Wilhem) Richard  
Gallo, Fortunato  
Gandelman, Henrique  
Ganio, Denys  
Garcia, Jorge  
Gard, Alex (Alexis K. Gard)  
Gardenberg, Monique  
Gardenberg, Sylvia  
Gaspar, Antônio  
George, Lloyd, (primeiro-ministro Inglês)  
Gershwin, Georgette  
Gidali, Marika  
Gilda (prima de Luiz Reis)  
Giraudoux, Jean  
Gismonti, Egberto  
Giuliano, Juan  
Gladkovska, Constantia  
Glazunov, Alexander (Konstantinovich)  
Gelpke, Gisela  
Glück, Christoph Willibald  
Goldsborough, Florence  
Goldsborough, Laird  
Gollner, Nana



Gomes, Carlos  
Gonçalves, José Mauro  
Gonçalves, Marcelo  
Goncharova, Margarita  
Goncharova, Natalia (Sergeievna)  
Gorky, Alosha  
Gounod, Charles François  
Graham, Martha  
Grahm, Lucile  
Grande, Rosa Del  
Grant, Cary  
Grant, Georgina  
Grantzeva, Tatiana  
Gray, Denis  
Gremo, Maryla  
Griffths, Paul  
Grigoriev, Serge (Leonovitch)  
Grigorieva, Tâmara  
Grisi, Carlota  
Guerra, Maximiliano  
Guinle (irmãos)  
Guinle, Arnaldo  
Guinle, Carlos  
Guiser, Ismael  
Guiserix, Jean  
Guy, Constantin

Hammerli, Áurea  
Hanya, Holm (nasc. Johanna Eckert)  
Hartmann, Yvette (Marina Svetlova)  
Haskell, Arnold Lionel  
Hawtrej, Guss  
Hawtrej, Jacqueline  
Haydée, Márcia

Haydn, Joseph  
Haythorne, Harry  
Heifetz, Jascha  
Henry, Pierre  
Hilaire, Laurent  
Hindemith  
Hoffmann, Natalia  
Honold, Eugênio  
Horowitz, Joseph  
Horwart, Julia  
Humphrey, Dóris  
Hurok, Sol (Solomon Israelevitch)  
Ibañez, Eduardo  
Irene, tia (Irina Medem Bittner) [tia materna]  
Iuqui, Leda (nasc. D. Rivas)  
Ivanov, Lev

Jambay, Ceme  
Jarvi, Neeme  
Jasinsky, Roman  
Jeanmarie, Zizi  
Johnson, Robert  
Jongh, Igone de  
Jorge, Nilsen  
Jouvet, Louis  
Jude, Charles  
Jukov, Marechal Georgui

Kabalevsky, Jimitri  
Kaftira, Altin  
Kalil, Emílio  
Karabitchevsky, Isaac  
Karin, Eliana (nasc. Eliana Britto)  
Karsavina, Tamara

Kchessinska, Mathilda  
Kelly, Desmond  
Kerche, Cecília  
Key, Lorna  
Khachaturian, Aram (Litch)  
Khalfouni, Dominique  
Kisselgoff, Anna  
Klein, Jacques  
Kniazev, Boris  
Koriakoff, Michel  
Kovach, Nora (nasc. N. Kovats)  
Kremnev, Nicolas  
Krieger, Edino  
Kuprina, Lydia

Labis, Attilio  
Lacerda, Carlos  
Lacotte, Pierre  
Ladre, Lara, 66  
Ladre, Marian  
Lage, Gabriela Besanzoni  
Lami, Engène  
Land, Michael  
Lander, Harald (nasc. Alfred Bernhardt Stevnsborg)  
Landeweer, Maja  
Laport, José Carlos  
Laport, Mônica  
Laport, Nelly (nasc. Nelly Hawtrey)  
Larkina, Moussia (Moscelyne Larkin)  
Larose, Madame  
Launert, Olga Ivanovna (Olga Leskova) [avó paterna]  
Lazowski, Yurek  
Le Baron, Vincent  
Legrée, Françoise

Leite, Carlos, 165  
Leite, Maria Costa  
Leskov, Andrei (Nikolaievitch) [avô paterno]  
Leskov, Georges (Youri Andreievith Leskov) [Pai]  
Leskov, Hélène (Helena) [mãe]  
Leskov, Iaroslav (Andreievith) [tio paterno]  
Leskov, Nicolai (Semyonovich)  
Leskova, Olga (Olga Ivanovna Launert) [avó paterna]  
Letícia, Ana  
Lezhenina, Larissa  
Lido, Serge  
Lifar, Serge  
Lima, Bárbara  
Lindberg, Yuco (nasc. Johannes I.)  
Lindenau, Yara Von  
Liola [mãe de Tatiana] (nasc. Baronne Helene Medem/Helene Alexandrovna Medem)  
Liszt, Franz  
Litowtski, Inês  
Lobato, Helena  
Lobo, Edu  
Lopes (Gonçalves), Pitágoras  
López, Marisa  
Loreida, Helga  
Loring, Eugene (nasc. Leroy Kerpestein)  
Lormeau, Jean-Yves  
Lotufo, Aldo  
Loudières, Monique  
Louppe, Laurence  
Lourie, Eugene  
Lovenskojold, Herman Severin  
Loy, Mirna  
Lozano, Amalia  
Lupesco Mme. (Olga Lupesco)

Lupo, Josette

Machado, Aníbal (Monteiro)

Machado, Djenane

Machado, Maria Clara

Mackenzie, Kenneth

Mackrell, Judith

Macmillan, Sir Kenneth

Madgwick, Sandra

Magalhães, Renato

Magno, Paschoal Carlos

Maillol, Aristide

Malakova, Petra

Manessier, Alfred

Mansur, Fausi

Manzon, Anita

Manzon, Jean

Marinho, Roberto

Markevitch, Ygor

Markova, (Dame) Alicia (Lilian Alicia Marks)

Markova, Dóris

Marques, Roberta (Alonso)

Martinelli, Cristina

Martinů, Bohuslav

Martinoli, Lídia

Martins, Emílio

Marx, Roberto Burle

Mascheroni, Carlo

Massenet, Jules

Massine, Léonide (Fedorovitch)

Massine, Lorca (Leonid Massine Jr.)

Massine, Madame (Tatiana)

Massine, Tatiana

Massini, Peter

Massini, Theodor  
Masson, André  
Matarazzo, Família  
Matisse, Henri  
Maurin, Elisabeth  
Mccoy, Tom  
Medem, Barão Alexander (avô materno)  
Medem, Barão Karl Karlovitch (bisavô materno)  
Medem, Boris (tio)  
Medem, Helena Alexandrovna (mãe),  
Medem, Helena Vladimirovna (1ª esposa de Georges Leskov)  
Medem, Nina (Vladimirovna) [nasc. Nina Schlitter, avó materna (babouchka)]  
Medem, Valódia (tio)  
Médici, General Emílio Garrastazu (presidente)  
Mello, Antônio Vieira de  
Melucci, Beatriz  
Memória, Tatiana  
Mendes, Fernando  
Menezes, Heloisa  
Mesquita, Lourdja  
Meyer, Yvonne  
Mignone, Francisco  
Milloss, Aurel Von (nasc. A.M. de Miholy)  
Milton, Nancy  
Minh, Paola  
Minkus, Alois Louis  
Miranda, Carmen  
Miranda, Murilo  
Miró, Joan  
Miskovitch, Milorad  
Mitchell, Arthur  
Mocchi, Walter  
Moll, Ana Luiz  
Molière (Jean Baptiste Pogvelin)

Molineux  
Mollajoli, Gustavo  
Mollo, Hortência  
Montironi, Rodolfo  
Moraes, Carlos (C. Américo M. Machado)  
Moraes, Jair  
Morandi, Patrizia  
Moreira, Marisa  
Morelenbaum, Henrique  
Morelli, Wilson  
Morozova, Olga  
Motta, Cláudia  
Motte, Claire  
Moulin, Geneviève  
Moulin, Marie Thérèse  
Mozart, Wolfgang Amadeus  
Müller, Luizinha  
Muricy, Andrade  
Murtinho, Kalma  
Mussorgsky, Modest (Petrovitch)

Navarro, Vitor  
Nègre, Mirelle  
Negri, Rodrigo  
Nesbitt, Dorothy (Buckeridge)  
Nesi, Armando  
Nestirovska, Lídia  
Netto, Accioly  
Neumeier, John  
Nijinska, Bronislava (Fominitshina)  
Nijinska, Kyta  
Nijinsky, Vaslav (Fomich)  
Niná (ver Regina Honold Reis)  
Nobre, Marlos

Nogueira, Helba  
Nourrit, Adolphe  
Nunes, Mário  
Nureyev, Rudolf (Hametovitch) [Rudy]

O´Hare, Kevin  
O´Hare, Michael  
Oboukhov, Anatole  
Oei, Deborah (Débora Oei Prince) [Debbie Oei]  
Offenbach, Jacques  
OleNewa, Maria  
Olguin, Rodolfo  
Oliosi, Eleonora  
Onzia, Koen  
Orff, Crl  
Orloff, Nicholas  
Oro, Flor de  
Osato, Sono  
Otero, Décio  
Oukhtomsky, Vladimir  
Ozeray, Madeleine

Pádua, Antônio de  
Paes Leme, Bela  
Page, Geneviève  
Palacios, Armando  
Palha, Christiane  
Pamplona Fernando  
Panaiev, Michel  
Pantoja, Heliana  
Parry, Jann  
Patou, Jean  
Paula, Aloísio de (Nascimento Brito)  
Pavlova, Adriana



Pavlova, Anna  
Pederneiras, Rodrigo (nasc. R. P. Barbosa)  
Peguy, Charles  
Penido, Osvaldo  
Penna, Nilson  
Penteado, Yolanda  
Pepita (basset de Tatiana)  
Percival, John  
Pereyaslavet, Valentina  
Perrot, Jules Joseph  
Perry, Carlo (S)  
Petipa, Marius  
Petroff, Paul, (nasc. P. Eilif Wilhelm Petersen)  
Piaf, Edith  
Picanso, Jadyr  
Picasso, Pablo (Ruiz)  
Pidgeon, Walter  
Piergili, Silvio  
Pietragalla, Marie-Claude  
Pinheiro, (Francisco Gomes) Maciel  
Pinna, Norma  
Pinto, José Barreto  
Pinto, Newton  
Platel, Elisabeth  
Plaza, Julián  
Pleasant, Richard  
Poland, Harold  
Polyakov, Eugène  
Pontois, Noélia  
Popova, Nina  
Portinari, Maribel  
Poulenc, Francis  
Preobrajenska, Olga (Josifovna)  
Prevóst, Elizabeth

Prima Nina  
Prochet, Laura  
Prokofiev, Serge (Sergeievitch)  
Proust, Marcel  
Pugni, Cesare  
Pupik (Basset de Tatiana)  
Purcell, Henry

Quinn, Anthony  
Quesada, Charo  
Quevedo, Ana Lúcia  
Quick, Jean  
Quintan, Cristiane

Rabovsky, Istvan (nasc. István Rab)  
Rachmaninov, Sergei (Vasilievitch)  
Rainha Maria Antonieta  
Rameau, Pierre  
Ramírez, Eduardo  
Ranchet, Maurice  
Ratto, Gianni  
Rau, Rodolfo  
Ravel, Maurice  
Rayet, Jacqueline  
Razoumova, Galina  
Regitz, Hartmut  
Rei Afonso <sup>xiii</sup> (Espanha)  
Rei Carol <sup>ii</sup> (Romênia)  
Reis, Luiz Honold  
Reis, Murilo  
Reis, Otávio [Monteiro]  
Reis, Regina Honold [Niná]  
Reodrigues, Nelson  
Respighi, Ottorino

Restier, Norma  
Riabouchinska, Tatiana  
Ribalovsky, George  
Ribeiro, Carlos Flexa  
Ribeiro, Celina  
Ribeiro, Deborah  
Ribeiro, Pollyana  
Ribeiro, Rachel  
Ribon, Roberto de  
Ribon, Trude de  
Riisager, Knudaage  
Rimisky-Kporsakov, Nicolai  
Rios, Consuelo  
Rios, Fernando  
Rocha, (José) Caribé da  
Rodvalho, Henrique  
Rodrigues, Amália  
Rodrigues, Arlindo  
Rodrigues, Dulce  
Rodrigues, Júlia  
Rodrigues, Milton  
Rodrigues, Oneide  
Rodrigues, Paulo  
Romanova, Maria (mãe de Ulanova)  
Romero, Alberto  
Rosanova, Berta (Berta Rosenblat Santos) (pseud. Maria Angélica)  
Rosay, Madeleine  
Rossi, Daniela de  
Rossi, Neide  
Rossini, Gioacchino  
Rostoff, Dimitri  
Rouault, Georges  
Rubinstein, Arthur  
Rudenko, Lubov

Ruedo, Nivardom  
Ruiz, Jean Cloude

Sabino, Fernando (Tavares)  
Saint-Léon, Arthur (Charles Victor)  
Salacrou, Armand  
Sampaio, Antininha  
Sampaio, Flávio  
Sampaio, Jacques  
Sampaio, Luis Paulo (Lulu)  
Santana, Lila  
Santos, Jonas  
Santos, Walter  
Saraiva, Expedito  
Satie, Erik (Alfred Leslie)  
Sayão, Bidu  
Schneitzhoffer, Jean Madeleine  
Schubach, Rogério  
Schwehoff, Igor  
Seabra, Bebel  
Semionova, Marina (Timofeievna)  
Sereda, Kyra Medem (nasc. Ana) [tia maternal]  
Serrano, Lupe  
Sette, Mauricio  
Severo, Helena  
Severo, Raul  
Shabelevsky, Yurek  
Sheham, Gabéria  
Shostakovich, Dmitri  
Sicardi, Alberto  
Sierra, Martinez  
Sifnios, Duska  
Siqueira, Jorge  
Skibine, George (Barisovitch)

Slavenska, Mia (nasc. Čorak)  
Sofiane, Sylve  
Solo, René Del  
Solymosi, Tamás  
Sorley Walker, Katherine  
Sparemblek, Milko  
Spedini, Henrique  
Spessivtseva, Olga (Alexandrovna)  
Steiner, Max (nasc. Máximo)  
Stenn, Anna  
Stepanova, (Mama)  
Stinco, Nino  
Stoudenmire, Nathaniel (Michael Land)  
Strauss, Johann, Jr  
Strauss, Richard  
Stravinsky, Igor (Fiodorovitch)  
Stroganova, Nina (nasc. N. Rigmor Storm)  
Stuckart, Barão (Max) Von  
Sulich, Vacili  
Svetlova, Marina (nasc. Ivete  
Hartman)

Taddei, Giuseppe  
Tagliavini, Ferruccio  
Taglioni, Filippo  
Taglioni, Marie  
Tallard, Philippe  
Tallchief, Maria  
Tamiroff, Akim  
Tavares, Mário  
Tchaikovsky, Peter  
Tchelichev, Pavel  
Tcherkas, Constantin  
Tchernicheva, Lubov

Tchesnakova, Irina  
Tebaldi, Renata (Renata Ercília  
Clotilde Tebaldi)  
Teffé, Maneco  
Terechkovitch, Constantin  
Theilade, Nini  
Thesmar, Ghislaine  
Thoors, Malin  
Timbó, Francisca  
Timbó, Francisco  
Tomaz, Américo de Deus Rodrigues [presidente]  
Torloni, Geraldo Matheus  
Torres, Jean-Marc  
Toumanova, (Mama)  
Toumanova, Tamara  
Tricta, Isvelise  
Trinta, João  
Troubetzkoy, Principe Nikita  
Trujillo Molina, Rafael Leónidas [presidente]  
Tudor, Antoni  
Tupine, Oleg,  
Tupine, Vassili  
Turgeniev, Ivan  
Tzar Nicolau ii

Ulanova, Galina  
Upshaw, James  
Urdanianu, Ernest

Valadão, André  
Valdo, Eric (Erivaldo Cavalcanti)  
Valois, Marcel  
Vandoyer, Jean Louis  
Vargas, Alzira (do Amaral Peixoto)

Vargas, Getúlio (Dornelles)  
Vargas, Pedro  
Veiga, Antenor MayRinky  
Vega, Letícia de la  
Veltchek, Vaslav  
Vera, (prima de Luis Reis)  
Verchinina, Nina (N. V. De Beusacq)  
Versiani, Renata  
Vianna, Angel (Maria Ângela Vianna)  
Vieira, Renato  
Viggiani, Dante  
Viggiani, Nicilino  
Villa-Lobos, Heitor  
Vinogradov, Georgy  
VirusBova, Nina  
Vitória, Ana  
Vladimiroff, Pierre  
Volkova, Anna (apel. Ania)

Wainstock, Cecília  
Walker, Kathrine Sorley  
Weil, Luís  
Wennes, Eric  
Wiel, Francine Van Der  
Will, Ebba  
Williams, Chenca  
Winters, Maurice  
Woizikovisky, Leon  
Wolff, Bob  
Wolff, Gertrude  
Worth  
Wright, Peter

Yenakieva, Juliana

Young, Loretta

Youskevich, Igor

Youra (Georges Leskov) [pai]

Zaguri, Bob

Zaraspe, Hector

Zeretelli, Príncipe

Zirmaya, Blanca

Zorina, Vera

Zucco, Giselle Maxim



[1] Título de um conto de Carlos Lacerda, escrito em 1944, inspirado na história de Tatiana Leskova.