



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Conceito de “bailarino ideal”:

uma reflexão a partir do estágio na
Compagnie Illicte aquando da criação de *Le
Lac des Cygnes*

Viviana Neto Costa

Orientadora:
Professora Doutora Cecília de Lima

Junho de 2026

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de
Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na área de Especialização em Interpretação

2026



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Conceito de “bailarino ideal”:

Uma reflexão a partir do estágio na
Compagnie Illicte aquando da criação de *Le
Lac des Cygnes*

Viviana Neto Costa

Orientadora:
Professora Doutora Cecília de Lima

Junho de 2026

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de
Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na área de Especialização em Interpretação

2026

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer ao diretor artístico da *Compagnie Illicite*, Fábio Lopez, por me ter acolhido como estagiária na sua companhia e por se ter mostrado sempre disponível e acessível ao longo de todo o estágio, respondendo com generosidade às minhas inúmeras questões.

Agradeço igualmente aos bailarinos da *Compagnie Illicite*, que me receberam de forma tão calorosa e partilharam comigo as suas perspetivas, experiências, desafios e inquietações, contributos fundamentais para o desenvolvimento e aprofundamento desta investigação.

Dirijo um agradecimento especial a Filipe Portugal, São Castro e Clara Andermatt por terem dedicado parte do seu tempo a responder aos meus emails repletos de questões e reflexões, sempre com humildade, generosidade e disponibilidade.

À Professora Doutora Cecília de Lima, que me orientou e apoiou ao longo de todo o mestrado, agradeço profundamente a confiança, a disponibilidade, a persistência e a empatia com que acompanhou este percurso.

Serei eternamente grata aos meus amigos e colegas de profissão que, apesar da distância, continuam a inspirar-me e a desafiar-me a observar, questionar e refletir sobre arte. Um abraço muito especial aos meus alunos que, mesmo sem o saberem, alimentam diariamente a minha curiosidade, a minha sede de conhecimento e a minha vontade de partilhar.

Aos meus pais, expresso a minha mais profunda gratidão pelo apoio incondicional que me deram ao longo deste percurso. Sem o seu amor, compreensão e constante incentivo este trabalho não teria sido possível. Por fim, à Mel e à Miko que estiveram ao meu lado horas a fio durante a escrita deste relatório.

Resumo

Qualquer bailarino recém-formado que inicia o exigente processo de audições e candidaturas em busca de um contrato profissional confronta-se inevitavelmente com questões relativas às suas competências, ao seu valor artístico e às expectativas dos diretores artísticos e coreógrafos perante os quais se apresenta. É a partir desta inquietação que surge o presente relatório, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança, na área de especialização em Interpretação. A investigação procura refletir sobre a seguinte questão: o que caracteriza um “bailarino ideal” no contexto de companhias de repertório clássico e neoclássico?

A investigação tem como objeto de estudo a *Compagnie Illicite* e o seu diretor artístico, Fábio Lopez, entidade que acolheu o estágio que sustenta este trabalho. Ao longo do relatório são abordados temas como o papel criativo e autoral do bailarino-intérprete, a noção de técnica enquanto finalidade e função expressiva na abordagem de Lopez, a influência das metodologias coreográficas na autonomia do intérprete e os conceitos de “moving identity” (Jennifer Roche), “hired body” (Susan Leigh Foster), presença e incorporação do movimento. São igualmente discutidas perspetivas críticas sobre o corpo na dança clássica, a partir de Sally Banes e Geraldine Morris. Complementarmente, analisa-se a relevância das práticas somáticas na formação e performance do bailarino, com destaque para a Alexander Technique e o Método Feldenkrais, enquanto abordagens que promovem presença, organicidade do movimento, consciência sensorial e integração entre visualização e ação física.

Mais do que propor uma definição conclusiva de “bailarino ideal”, este processo de investigação desloca a questão de um modelo generalista e replicável para uma perspetiva singular, relacional e contextual. Neste sentido, o relatório desenvolve uma reflexão crítica sobre os processos de construção identitária do bailarino-intérprete perante uma visão artística da dança clássica e neoclássica na contemporaneidade.

Palavras chave: Interpretação em dança, identidade do bailarino, corpo, companhia de repertório, coreógrafo residente

Abstract

Any recently graduated dancer entering the demanding process of auditions and applications in search of a professional contract is inevitably confronted with questions concerning their skills, artistic value, and the expectations of the artistic directors and choreographers before whom they present themselves. It is from this concern that the present report emerges, developed within the framework of the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices at the Escola Superior de Dança, in the specialisation area of Performance. The research seeks to reflect upon the following question: what characterises an "ideal dancer" within the context of classical and neoclassical repertory companies?

The research takes as its object of study the *Compagnie Illicite* and its artistic director, Fábio Lopez, the institution that hosted the internship underpinning this work. Throughout the report, themes such as the creative and authorial role of the dancer-performer, the notion of technique as both purpose and expressive function in Lopez's approach, the influence of choreographic methodologies on the performer's autonomy, and the concepts of "moving identity" (Jennifer Roche), "hired body" (Susan Leigh Foster), presence, and embodied movement are examined. Critical perspectives on the body in classical dance are also discussed through the work of Sally Banes and Geraldine Morris.

In addition, the report analyses the relevance of somatic practices in dancers' training and performance, with particular emphasis on the Alexander Technique and the Feldenkrais Method as approaches that foster presence, organicity of movement, sensory awareness, and the integration of visualisation and physical action.

Rather than proposing a definitive definition of the "ideal dancer," this research process shifts the question away from a generalist and replicable model toward a singular, relational, and contextual perspective. In this sense, the report develops a critical reflection on the identity-construction processes of the dancer-performer within a contemporary artistic vision of classical and neoclassical dance.

Keywords: Interpretation, dancer, identity, body, repertory company and resident choreographer

Índice

1. Introdução	7
2. Enquadramento e problemática da investigação	10
2.1. Contextualização e motivação profissional da autora para a realização do estágio	10
2.2. A questão de investigação	12
2.3. Contextualização da entidade acolhedora do estágio - <i>Compagnie Illicite</i> e o diretor artístico - Fábio Lopez	13
3. Metodologias de investigação	16
3.1. Uma abordagem experiencial: participação enquanto membro do corpo de baile em <i>Le Lac des Cygnes</i>	16
3.2. A observação ativa e Diário de Bordo	17
3.3. As entrevistas a Fábio Lopez e aos bailarinos	18
4. Estado da arte	22
5. Abordagem de Fábio Lopez à recriação de <i>Le Lac des Cygnes</i>	24
5.1. Fortes inquietações face à crítica	24
6. Análise e reflexão	29
6.1. O papel criativo e autoral do intérprete	29
6.1.1. Processo de criação coreográfica de Fábio Lopez	30
6.1.2. Papel autoral do bailarino	32
6.2. O papel da técnica.....	37
6.2.1. A técnica como finalidade	38
6.2.2. A técnica e linguagem de dança clássica em George Balanchine e Jean-Christophe Maillot	39
6.3. A noção de identidade do bailarino	41
6.3.1. Conceito de “moving identity” de acordo com Jennifer Roche	42
6.3.2. “Balletomania” de Sally Banes	44
6.3.3. “Hired body” de Susan Leigh Foster	45
6.4. A presença e a incorporação de movimento	47
7. Uma nova perspetiva perante a ideia de “bailarino ideal”: redirecionar a questão de investigação	51
8. Conclusão: Da Alteridade à Identidade - a inversão do vetor investigativo.....	56
9. Referências bibliográficas	59
10. Anexos	62

Anexos

Anexo A: Entrevista a Fábio Lopez – diretor artístico e coreógrafo residente da <i>Compagnie Illicite</i> – fevereiro 2025	62
Anexo B: Entrevista aos bailarinos da <i>Compagnie Illicite</i> – fevereiro 2025	73
Anexo C: Diário de Bordo de quatro semanas de processo de criação na <i>Compagnie Illicite</i>	81

Figuras

Figura 1: Fotografia da primeira página do Diário de Bordo	18
Figura 2: Fotografia da estreia de <i>Le Lac des Cygnes</i> de Fábio Lopez	29
Figura 3: Fotografia de ensaio em estúdio da produção <i>Le Lac des Cygnes</i> de Fábio Lopez.. ..	37
Figura 4- Fotografia da estreia de <i>Le Lac des Cygnes</i> de Fábio Lopez	50

1. Introdução

Este relatório de estágio foi escrito como parte integrante e conclusiva do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança (Instituto Politécnico de Lisboa), na área de especialização em Interpretação. O estágio foi realizado em Bayonne, França, com a *Compagnie Illicite* dirigida por Fábio Lopez e constou do processo criativo e estreia da sua nova criação *Le Lac des Cygnes*. As quatro semanas de estágio decorreram entre 20 de janeiro e 15 de fevereiro de 2025, data da sua estreia. Enquanto bailarina com um percurso que assenta na formação em dança clássica e dança contemporânea complementada com uma carreira artística em contextos profissionais internacionais e em jeito de confrontação com frustrações profissionais de bailarina em início de carreira, decidi dedicar-me ao estudo do papel de intérprete no contexto de companhias com linguagem de dança clássica e neoclássica.

A problemática delineada neste relatório propõe uma reflexão crítica sobre a manifestação das competências e atributos do “bailarino ideal” sob a ótica do coreógrafo Fábio Lopez, acompanhando o processo de criação e apresentação da sua nova obra, *Le Lac des Cygnes*.

No Capítulo 2 (Enquadramento e Problemática da Investigação), procede-se à contextualização do meu percurso académico e profissional na área da dança, explicitando as motivações que moldaram a perspetiva analítica inicial. De seguida, formula-se a questão de investigação e caracteriza-se a instituição de acolhimento, a *Compagnie Illicite*. Dada a centralidade do diretor artístico, que acumula o papel de coreógrafo da peça, considerou-se fundamental mapear a sua biografia, conferindo especial relevo ao seu percurso coreográfico.

O Capítulo 3 (Metodologias de Investigação) desdobra-se em três eixos essenciais desenvolvidos durante a experiência de estágio: a observação ativa; a aplicação de entrevistas semiestruturadas a Fábio Lopez e aos bailarinos da companhia; e, a minha experiência como bailarina em estúdio e em palco.

O Capítulo 4 (Estado da Arte) reúne e analisa criticamente a literatura académica prévia, convocando estudos de investigadores nacionais e artigos de autores internacionais, com particular foco na problemática da interpretação na dança clássica.

Seguidamente, o Capítulo 5 (Abordagem de Fábio Lopez à recriação de *Le Lac des Cygnes*) debruça-se sobre as premissas estéticas e as motivações que guiaram o coreógrafo na sua releitura da obra original de Marius Petipa. Neste capítulo, aprofundam-se as suas metodologias de estúdio e problematiza-se o papel da crítica institucional e mediática, quer na visão autoral de Lopez, quer como vetor de legitimação e sustentabilidade da *Compagnie Illicite*.

O Capítulo 6 (Análise e Reflexão) constitui o núcleo analítico deste relatório, dedicando-se à análise dos acontecimentos e das práticas observadas durante o estágio. Esta secção visa mapear os atributos e as competências que configuram o perfil do intérprete na *Compagnie Illicite*, cruzando com a minha experiência profissional - tanto no presente estágio como no percurso profissional prévio – e com uma sólida fundamentação bibliográfica. A articulação teórica contrapõe a rigidez institucional do estágio ao pensamento de autores contemporâneos fundamentais (como Louppe, Foster, Banes, Roche e Morris).

No Subcapítulo 6.1 (O Papel Criativo e Autoral do Intérprete), caracteriza-se o processo de criação de Fábio Lopez, evidenciando a sua estrutura marcadamente hierárquica e a adoção de uma abordagem de cariz não colaborativo. Introduce-se, a partir daí, a discussão conceptual entre as noções de 'bailarino' e 'intérprete', problematizando o estatuto da colaboração na criação coreográfica contemporânea. Para tal, a metodologia de Lopez é contraposta às perspetivas de autores como Laurence Louppe, Filipe Portugal, Maria José Fazenda e Alexandre Ferreira.

O Subcapítulo 6.2 (O Papel da Técnica) delimita o conceito de técnica no contexto desta experiência, analisando a forma como Lopez operacionaliza esta ferramenta enquanto coreógrafo. Adicionalmente, estabelece-se um paralelo comparativo com as metodologias de renomados coreógrafos neoclássicos dos séculos XX e XXI, nomeadamente George Balanchine e Jean-Christophe Maillot.

Por sua vez, o Subcapítulo 6.3 (A Noção de Identidade do Bailarino) assume-se como uma componente fulcral do relatório, ponderando sobre os vetores que definem a noção de identidade artística derivada da perceção somática, no movimento e na presença em estúdio e em palco. A reflexão articula-se com os debates contemporâneos sobre identidade e interpretação, convocando o conceito de 'moving identity' proposto por Jennifer Roche, que teoriza a singularidade motriz do bailarino como o amálgama da sua formação, memória e individualidade anatómica. Em simultâneo, discutem-se as contingências da formação clássica através dos conceitos de “Balletomania”, de Sally Banes, e de “balletically constructed individuals”, de Geraldine Morris, contrastando a propensão para a reprodução de arquétipos estéticos rígidos do processo criativo de Fábio Lopez. Explora-se, ainda, a premissa do “hired body” de Susan Leigh Foster, refletindo sobre a versatilidade exigida ao intérprete que transita entre linguagens coreográficas e processos criativos distintos.

Por fim, o subcapítulo 6.4 (Presença e Incorporação do Movimento) encerra esta secção ao investigar os fenómenos da presença cénica e da corporização, ancorando a discussão na experiência da autora na prática de técnicas somáticas, especificamente através dos métodos de Alexander e Feldenkrais.

No capítulo 7 (Uma nova perspectiva perante a ideia de “bailarino ideal”: redirecionar a questão de investigação) a partir da compreensão desenvolvida sobre a noção de “bailarino ideal” no contexto da *Compagnie Illicite*, proponho um redirecionamento da questão de investigação, convocando uma nova perspectiva sobre este conceito. Assim, o relatório conclui-se com uma reflexão sobre a construção consciente de uma identidade artística enquanto bailarina-intérprete, dissociada da ideia de um modelo universal e replicável de “bailarino ideal”. Em vez disso, assume-se a responsabilidade individual pela descoberta e definição daquilo que poderá constituir o ideal artístico em relação ao próprio percurso e singularidade de cada intérprete.

O capítulo da conclusão aponta para a viragem epistemológica e emancipatória da investigadora-intérprete, que inverte o vetor da sua pesquisa ao transitar de uma busca externa e normativa impressa na noção "bailarino ideal" para uma auto inquirição artística. Diante da fratura entre o modelo autoritário e a rigidez técnica observada e experienciada no estágio e as suas próprias aspirações artísticas, o relatório propõe a descoberta de uma identidade artística consciente que desconstrói a noção de um arquétipo universal e redefine o "bailarino ideal" como uma “moving identity” assente na autenticidade sensório-somática, na presença cénica e na indissociabilidade entre os papéis de bailarina e intérprete.

A oportunidade de acompanhar e experienciar a recriação de um bailado do repertório clássico pelo coreógrafo português Fábio Lopez - diretor artístico da sua própria companhia fora do país natal - proporcionou-me simultaneamente distância crítica para observar, proximidade para vivenciar os processos de criação e disponibilidade para dialogar com colegas de profissão. As suas partilhas, marcadas por inquietações e frustrações comuns ao percurso do bailarino-intérprete, alimentaram a reflexão desenvolvida ao longo deste relatório e contribuíram para a formulação das questões e considerações que nele se apresentam.

2. Enquadramento e problemática da investigação

No contexto de uma companhia neoclássica, mais do que uma técnica padronizada, valorizo a versatilidade, a criatividade, a curiosidade, a capacidade de improvisar e a disponibilidade para experimentar e descobrir novos caminhos. Considero igualmente essenciais competências como a consciência e o domínio do corpo, a musicalidade, a relação com o espaço e a capacidade de expressar emoção e teatralidade. Estes elementos constituem, para mim, aprendizagens fundamentais para o desenvolvimento de um intérprete completo. (Andermatt, 2025, comunicação pessoal por email)

Esta citação foi a resposta de Clara Andermatt à questão “O que procura num bailarino?” A coreógrafa considera que o ponto de partida para aquilo que procura num bailarino passa sempre pelas características individuais, pela sensibilidade, e pelo percurso e experiência de vida. Filipe Portugal, partilha da mesma perspetiva ao responder que procura num bailarino a capacidade de estar em constante descoberta de si próprio, a humildade e “disponibilidade para essa procura interior, a capacidade de ir além do que já domina e a abertura para crescer e transformar-se através da arte da dança.” (Portugal. F, 2025, comunicação pessoal por email)

O processo de seleção e audição em dança revela uma aparente dicotomia: embora diferentes coreógrafos procurem características idiosincráticas nos intérpretes, subsiste a hipótese de existirem competências transversais universais. A partir da minha experiência prática em contextos de audição, emergiu a necessidade de investigar se é possível mapear um núcleo comum de aptidões valorizadas pelo mercado coreográfico contemporâneo no contexto de coreógrafos e companhias de repertório clássico e neoclássico. Assim, esta investigação propõe-se a analisar criticamente a viabilidade de um arquétipo de “bailarino ideal”, investigando quais as competências técnicas e artísticas que potenciam a empregabilidade e o interesse neste contexto

2.1. Contextualização e motivação para a realização do estágio

Victor Hugo Pontes considera que o desafio da escolha dos intérpretes tem vindo a ser dificultado pelo aumento exponencial de candidatos com grande capacidade de responder de forma singular às propostas lançadas, sejam estas técnicas ou criativas, no contexto de uma audição. (Fernandes & Xavier, 2025, p.27)

A transição entre o contexto formativo e a inserção no mercado de trabalho coreográfico é frequentemente marcada pela incerteza e pela instabilidade estrutural. Neste percurso, partilhado por uma vasta comunidade de intérpretes à escala global, o bailarino confronta-se com a necessidade de conciliar a sua singularidade artística com as exigências técnicas de um mercado de trabalho desafiante e saturado. A minha experiência profissional enquanto recém-licenciada espelha esta realidade complexa: um panorama caracterizado por companhias e projetos geograficamente dispersos onde o processo de seleção se torna um percurso intensamente vulnerável para o intérprete, que compete numa vasta panorama de candidaturas e corpos possíveis.

O percurso da minha formação artística e experiência profissional passou por uma formação em dança clássica e dança contemporânea. Entre a formação no *Pôle National Supérieur de Danse in Hightower*¹ e os estágios em companhias europeias como *Ballet du Capitole*, *Opera de Lyon* e *Moradni Divadlo Olomouc*, foram alguns os processos de criação, recriação e remontagem que experienciei e observei. O ano que precedeu a minha integração no mestrado foi um ano desafiante e profundamente enriquecedor a nível profissional. Correspondeu à temporada em que trabalhei como bailarina estagiária na companhia de dança estatal alemã *Saarländisches Staatstheater*, sob a direção artística de Stijn Celis. Uma temporada que contou com repertório distinto em termos de linguagem e contexto histórico: *Bella Figura* de Jirí Kylián, *Green Table* de Kurt Jooss e *Antikthon* e *The Privacy of Things*, ambas novas criações do diretor artístico e coreógrafo residente Stijn Celis. Foi também uma temporada de audições (consequência da minha posição de bailarina estagiária com o *Saarländisches Staatstheater*), tal como tinha sido o ano anterior, quando dancei com a companhia júnior francesa *Cannes Jeune Ballet*.

Ao longo deste percurso de desenvolvimento técnico e identitário que tenho vindo a experienciar enquanto bailarina, a procura por legitimação e reconhecimento por parte de diretores artísticos e coreógrafos inseridos em circuitos de referência tem sido um vetor central, particularmente presente em contextos de audição. A experiência exaustiva e inquietante destas fases seletivas gerou a motivação para investigar quais as qualidades e

¹ O Pôle National Supérieur de Danse Rosella Hightower foi fundado em 1961 pela bailarina Rosella Hightower em Cannes, França, atualmente representa uma das escolas superiores de dança mais reconhecidas a nível europeu. Paula Cantalupo é a diretora artística e pedagógica do PNSD Rosella Hightower e da sua companhia júnior – Cannes Jeune Ballet. A escola conta com uma equipa pedagógica renomada e oferece aulas de dança clássica e dança contemporânea nos primeiros anos de formação e disciplinas complementares, como: anatomia, música, história da dança, cultura coreográfica e ateliers de composição, nos últimos três anos de formação que levam à obtenção do diploma DNSP Danseur. O último destes três anos (DNSP3) corresponde ao Cannes Jeune Ballet cuja programação combina peças de repertório, criações de jovens coreógrafos e remontagens ou criações de conhecidos coreógrafos internacionais. Funciona como uma ferramenta de inserção profissional e permite aos bailarinos desenvolver a sua “artistic personality” (pnsd, 2024) através de encontros com diversos criadores e novas experiências em palco. Ingressei na escola em setembro de 2018, na turma DNSP Préparatoire e obtive o meu DNSP Danseur em julho de 2022, após um ano enquanto bailarina do Cannes Jeune Ballet.

características mais valorizadas por companhias e criadores que trabalham no circuito da dança clássica e neoclássica. Nesse sentido, no âmbito deste Mestrado, direcionei o meu objeto de estudo para a realização de um estágio de interpretação, concebido como o terreno ideal para a observação participante e recolha de dados desta investigação.

Da lista de entidades parceiras da Escola Superior de Dança, a *Compagnie Illicite* foi aquela com a qual me fez mais sentido estagiar, por ser uma companhia de repertório neoclássico com direção artística de Fábio Lopez, cujo percurso profissional passou por Maurice Béjart² e Thierry Malandain³.

O meu estágio na companhia decorreu nos meses de janeiro e fevereiro de 2025, onde, a convite de Fábio Lopez, participei na recriação de *Le Lac des Cygnes* - uma coreografia de Fábio Lopez, com música de Piotr Ilitch Tchaïkovski, cenografia de Enki Bilal e Hugo German e figurinos de Olivier Bériot - com estreia a 15 de fevereiro de 2025 na Salle Lauga, na cidade de Bayonne. Durante este estágio, tive oportunidade de experienciar a dinâmica de criação da companhia no meu próprio corpo, em estúdio e em palco.

2.2. A questão de investigação

A partir das inquietações mencionadas, emerge uma problemática abrangente em torno das características que definem a relevância técnica e artística do intérprete. Contudo, dada a manifesta amplitude de um mapeamento universal, tornou-se metodologicamente necessário delimitar o objeto de estudo através de um estudo de caso. Assim, a investigação foi circunscrita à *Compagnie Illicite*, uma estrutura de matriz neoclássica que se alinha com a minha linha de formação e identidade enquanto intérprete.

A imersão nas dinâmicas quotidianas e criativas desta companhia, através da observação participante, do diálogo reflexivo com os seus membros e da análise em estúdio e em palco, constituiu o suporte metodológico para responder à seguinte questão de investigação: O que define o “bailarino ideal” no contexto específico da *Compagnie Illicite*?

Para operacionalizar esta questão central, estruturaram-se as seguintes sub questões orientadoras:

² Béjart foi um dos mais influentes e transformadores coreógrafos da Europa que trabalhava com vocabulário da dança clássica e se deixou inspirar pelo movimento Hippie norte-americano e pela mitologia oriental.

³ Thierry Malandain é um coreógrafo considerado extremamente musical e que, segundo Jean-Frédéric Saumont (2025), imagina a sua obra como um triturar do vocabulário académico que se transforma numa linguagem moderna e universal.

- a) Qual o papel da proficiência técnica do bailarino na edificação da obra coreográfica desenvolvida durante o estágio?
- b) De que modo se manifesta e desenvolve o papel coautor e criativo do intérprete ao longo do processo de trabalho?
- c) Como se caracteriza a evolução da dinâmica relacional entre o coreógrafo e os bailarinos no decorrer do processo criativo?
- d) Que implicações conceituais, estéticas e ideológicas estão subjacentes à expressão “bailarino ideal” neste contexto?

A reflexão em torno destas perguntas ancora-se na experiência empírica do estágio, articulando a observação, recolha de testemunhos e análise desta experiência com o referencial teórico e os debates em torno dos estudos sobre o papel do intérprete de dança na contemporaneidade.

2.3. Contextualização da entidade acolhedora do estágio- *Compagnie Illicite* e o diretor artístico Fábio Lopez

Fundada em 2015 por Fábio Lopez, o seu diretor artístico e coreógrafo residente, a *Compagnie Illicite*⁴ é formada por sete bailarinos residentes cuja formação artística e prévia experiência profissional passa por escolas e companhias europeias como: a Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional em Lisboa, Portugal; Junior Ballet Antwerp em Antuérpia, Bélgica e a Delattre Dance Company em Mainz, Alemanha. Está sediada nos Studios Oldeak em Bayonne, localizado na Cité des Arts. Oldeak representa uma plataforma coreográfica que acolhe a *Compagnie Illicite* e Bilaka.⁵ É relevante sublinhar que o repertório da *Compagnie Illicite* conta com criações e reposições de coreógrafos como: Maurice Béjart, Christine Hassid, Thierry Malandain e Hans van Manen. “La compagnie développe (...) un travail académique respectueux de l’histoire et des fondements de la danse classique tout en l’accompagnant d’un discours chorégraphique très contemporain, très actuel, s’ouvrant en cela au plus grand nombre”⁶ (*Compagnie Illicite*, 2025).

Destaco alguns dos exemplos de produções de natureza diversas que foram construindo a identidade da *Compagnie Illicite*. Em 2019 a companhia apresentou uma nova

⁴ A companhia do diretor artístico e coreógrafo residente Fábio Lopez foi chamada *Compagnie Illicite* desde a sua fundação até agosto de 2025. A partir dessa data passou a chamar-se *Ballet Illicite*. Por o meu estágio ter sido realizado entre os meses de janeiro e fevereiro de 2025, ao longo deste relatório de estágio farei referência à companhia de Fábio Lopez como *Compagnie Illicite* pois era a sua designação no momento do estágio.

⁵ Companhia de nova dança basca dirigida por um coletivo de quatro artistas. Bilaka produz espetáculos que revisitam o património coreográfico do País Basco.

⁶ Minha tradução da citação: A companhia desenvolve (...) um trabalho académico que respeita a história e os fundamentos da dança clássica, mas que a acompanha com um discurso coreográfico muito contemporâneo, muito atual, abrindo-se a um maior número de pessoas.

criação do bailarino e coreógrafo português Miguel Ramalho, intitulada *Uprise*, uma peça que gira à volta do debate emocional e social causado pelo movimento e que provoca o questionamento nos bailarinos e público sobre a sua própria existência e objetivos (Ballet Illicite, 2025). Uma das bailarinas da companhia descreve o processo de criação desta peça, como uma experiência inspiradora e contrastante com o restante repertório que a companhia costuma apresentar (entrevista aos bailarinos, fevereiro 2025); uma verdadeira revolução na perspetiva da bailarina, que a fez questionar a sua “moving identity” (conceito de Jennifer Roche aprofundado no subcapítulo 6.3.1) e o seu percurso na dança. Em 2024 *Cor Perdut* de Nacho Duato é remontado por Aleix Mañé, um “ballet contemporain” nas palavras dos Grands Ballets Canadiens (2025). Em 2022, Fábio Lopez coreografa *La Belle au Bois Dormant* com música de Piotr Ilitch Tchaikovsky e Maurice Ravel, com uma narrativa baseada na história tradicional e na versão de Marius Petipa de 1890:

Pour la danse, j'ai mélangé la chorégraphie originale de Marius Petipa – parce que c'est notre mission de garder certains pas pour la nouvelle génération – avec ma propre chorégraphie. Quant à la trame, je l'ai transformée en créant un nouveau personnage et en cultivant différentes choses, c'est un parti-pris très personnel.⁷ (Lopez apud Bertrand, 2022)

Fábio Lopez inicia os seus estudos em dança aos onze anos de idade, na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional, em Portugal. Uma escola que durante oito anos tem como principal objetivo preparar os seus talentosos alunos a projetarem-se no mundo da dança nacional e internacional. Fábio percorre estes oito anos de estudo com sucesso. Em entrevista realizada durante o estágio (ver Anexo A - Entrevista a Fábio Lopez- diretor artístico e coreógrafo residente da *Compagnie Illicite* – fevereiro de 2025) revela ter encontrado a sua direção, no mundo da dança, quando em 2004 assistiu ao espetáculo da companhia de Maurice Béjart. A companhia apresentava-se em Lisboa, interpretando as peças *Boléro* de Maurice Ravel e *L'Oiseau de Feu* de Igor Stravinsky. Assistir às criações contemporâneas do Ballet Gulbenkian foi também crucial na sua formação e ambições artísticas.

Após um curso de verão na prestigiada Juilliard School, surge a oportunidade de integrar a escola como bolseiro. Contudo, Lopez tem o desejo de vir a trabalhar com o coreógrafo francês Maurice Béjart e, assim, ingressa na École-Atelier Rudra Béjart em Lausanne. Abandona a escola em 2006, o ano antes da morte do coreógrafo. É, então, com 19 anos que

⁷ Minha tradução da citação: Para a dança, eu misturei a coreografia original de Marius Petipa, porque é a nossa missão manter certos passos para a nova geração, com a minha própria coreografia. Quanto ao enredo, transformei-o ao criar um novo personagem e ao cultivar coisas diferentes. É uma escolha muito pessoal.

audiciona e integra o ensemble do Malandain Ballet Biarritz. Seguiram-se anos desafiantes, de uma grande exigência técnica e emotiva como bailarino e mais tarde como coreógrafo. Em entrevista para L'Oeuil d'Olivier, Fábio Lopez afirma o seguinte sobre a sua experiência de nove anos na companhia de Thierry Malandain :

Pour évoluer au cœur de la compagnie, explique-t-il, il faut captiver l'attention de Malandain, lui donner envie de travailler avec nous. Lui seul décide si l'on peut aller vers des partitions plus complexes, plus dures. Petit à petit, j'ai pris de l'assurance, ma technique s'est affinée et j'ai pu ainsi aller vers des pas, des enchaînements qui m'étaient difficiles à tenir à mon arrivée.⁸ (D'Amore, 2018)

Após o seu grande êxito na peça *Magnifique* criada em 2005, o bailarino Fábio Lopez despede-se do *Malandain Ballet Biarritz*. Uma lesão nas costas impede-o de continuar a sua carreira de bailarino e acompanhar a carga e exigências que esta exige do corpo. No ano de 2015 torna-se muito claro para o bailarino que está a viver um momento de reinvenção. Já tendo tido oportunidade de explorar, subtilmente o universo da composição coreográfica aquando dos seus estudos na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional e posteriormente sob a orientação de Maurice Béjart (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025) e tendo ganho o prémio ADAMI/Synodales em 2012, presidido por Emilio Calcagno, com a sua criação *Inês*, Fábio Lopez avança para a fundação da sua própria companhia – *Compagnie Illicite* (atualmente *Ballet Illicite*), sediada em Bayonne.

⁸ Minha tradução da citação: para evoluir no seio da companhia é necessário captar a atenção de Malandain, para que ele tenha vontade de trabalhar connosco. Só ele decide se podemos avançar para partituras mais complexas, mais difíceis. Pouco a pouco, ganhei confiança, a minha técnica tornou-se mais refinada e pude, assim, avançar para passos e sequências que eram muito difíceis de manter quando cheguei

3. Metodologias de investigação

A investigação alicerça-se numa metodologia de investigação artística baseada na prática interativa entre a experiência prática e a reflexão teórica (De Lima. C, 2023) Esta metodologia desenrolou-se através de um modelo triangular entre diferentes perspetivas e modos de análise: 1) uma perspetiva experiencial decorrida da participação no processo de criação e da apresentação em palco da peça *Le Lac des Cygnes*, 2) uma perspetiva de observação ativa registada através do diário de bordo e 3) a recolha de informação verbal realizada através de entrevistas ao coreógrafo e bailarinos. Este modelo triangular é suportado pelo cruzamento e confrontação da particularidade do processo de interpretação em questão com diversas referências bibliográficas apresentadas ao longo do relatório, permitindo uma contextualização mais ampla e uma análise e reflexão mais aprofundada das sub-questões que aqui se colocam, como: o papel da técnica de dança, o papel criativo e autoral do intérprete, a noção de identidade do bailarino e as noções de presença e incorporação de movimento.

Ressalvo que esta metodologia de investigação baseada na prática, através da participação ativa no processo criativo enquanto intérprete, exigiu uma preparação prévia focada na dimensão psicofísica (corpo-mente) face às solicitações específicas da companhia. Assim, previamente ao início do estágio, a minha preparação estruturou-se em três eixos complementares: primeiramente, uma investigação documental sobre a identidade da *Compagnie Illicite*, o seu repertório e a linguagem de movimento do coreógrafo, permitindo-me antecipar as dinâmicas de movimento; em segundo lugar, o reforço do treino técnico em dança clássica e o condicionamento neuromuscular; e, por fim, uma preparação mental transversal às práticas físicas, direcionada para o desenvolvimento da concentração, da disponibilidade criativa e da reativação da memória cinestésica associada aos códigos clássicos e neoclássicos.

3.1. Uma abordagem experiencial: participação enquanto membro do corpo de baile de *Le Lac des Cygnes*

Durante as quatro semanas de processo criativo procurei não só participar ativamente, assim como todos os bailarinos, nos ensaios: aprender o movimento, compreender a musicalidade que Lopez pretendia e incorporar as nuances, dinâmicas e intenções do seu imaginário.

Surgiu a oportunidade de integrar o processo criativo. Juntar-me aos bailarinos no centro do estúdio⁹, para a criação da secção que precede a *coda* do segundo ato, como primeiro *cast* (Ballet Illicite, 2025, minuto 55:42 a 56:47). Foi um momento do estágio fundamental, pois permitiu-me compreender um pouco melhor o processo de criação de Lopez e explorar a minha presença neste *morceau*.

Outro aspeto relevante e que me chamou à atenção neste momento de criação, foi a relação que construí com os restantes bailarinos: em palco uma relação de escuta mútua; e fora dele de partilha e de cooperação. A observação ativa foi fundamental aquando dos ensaios de duetos e solos, durante os quais aproveitei para observar a condição e interpretação dos bailarinos em estúdio, a dinâmica das suas relações com o diretor artístico e coreógrafo e a sua abordagem à linguagem de Lopez. Lopez já começava o ensaio com uma ideia estruturada de movimento, formação e musicalidade que iria passar aos bailarinos. Algumas adaptações eram feitas ao longo da aprendizagem da coreografia previamente preparada, organizada e estabelecida pelo coreógrafo. Algum movimento poderia eventualmente ser coreografado apenas em estúdio, na maioria das vezes, no corpo do próprio coreógrafo (ex-bailarino) e, assim, reproduzido pelos bailarinos. “(...) Mais uma vez, a colaboração entre coreógrafo e intérprete é mínima. (...) O coreógrafo cria sobre ele próprio e o intérprete reproduz o que vê.” (Anexo C- Diário de bordo de quatro semanas de processo de recriação na *Compagnie Illicite*). Uma vez em palco, a imaginação de Lopez ganhou vida e o comprometimento dos bailarinos em entregar a performance técnica e artística que o coreógrafo expectava, foi evidente. A preparação física de todos os bailarinos envolvidos na recriação no período de ensaios de palco e pré-estreia, foi exemplo disso. A ambição de apresentar uma obra que pudesse vir a ser aclamada pelo público e pela crítica era uma enorme preocupação para Lopez, para a qual nenhum dos bailarinos hesitou em contribuir.

3.2. A observação ativa e diário de bordo

O Diário de Bordo consistiu numa metodologia escrita diária, realizada durante e/ou após os ensaios, concebida enquanto um registo de ocorrências e reflexões primárias que derivaram dos ensaios em modo de escrita informal e momentânea, porém focadas em três desdobramentos relativos à problemática: A) a natureza das exigências do coreógrafo perante os bailarinos, B) o processo e métodos criativos para o desenvolvimento da peça, C) o modo

⁹ Para a aprendizagem e análise do restante material criado, ao longo das manhãs e tardes de ensaios, não me era possível viajar livremente pelo estúdio. Apenas durante a aula de aquecimento diária fui convidada a inserir-me no núcleo da companhia. Este momento específico da criação permitiu que eu me sentisse mais inserida e presente no processo, colocando-me numa posição de exposição e responsabilidade.

como o coreógrafo partilha a sua visão artística com os bailarinos e como estes contribuem no processo criativo.

O Diário foi estruturado cronologicamente por dias e por secções coreográficas, consistindo num processo de registo escrito sobre o curso diário dos ensaios, o qual abrangeu observações concretas e reflexões originais mais imediatas e diretamente respeitantes a ocorrências específicas. Por exemplo: no dia 21 de janeiro de 2025 escrevo “Não se trabalha com intenções ou sensações, mas com diretrizes e proposições físicas específicas” ou como no dia 3 de fevereiro de 2025 escrevo em tom de reflexão “ Como é que um bailarino, no seu repertório, no seu movimento, existe?”

Esta abordagem escrita permitiu situar e concretizar a pertinência e ramificações das questões de investigação, servindo como ponto de partida para instigar uma reflexão mais aprofundada. Do mesmo modo, permitiu ainda estabelecer uma conexão entre a percepção e conhecimento experiencial desenvolvido ao longo dos ensaios com uma linguagem verbalizada, possibilitando uma consubstanciação dessa percepção experiencial

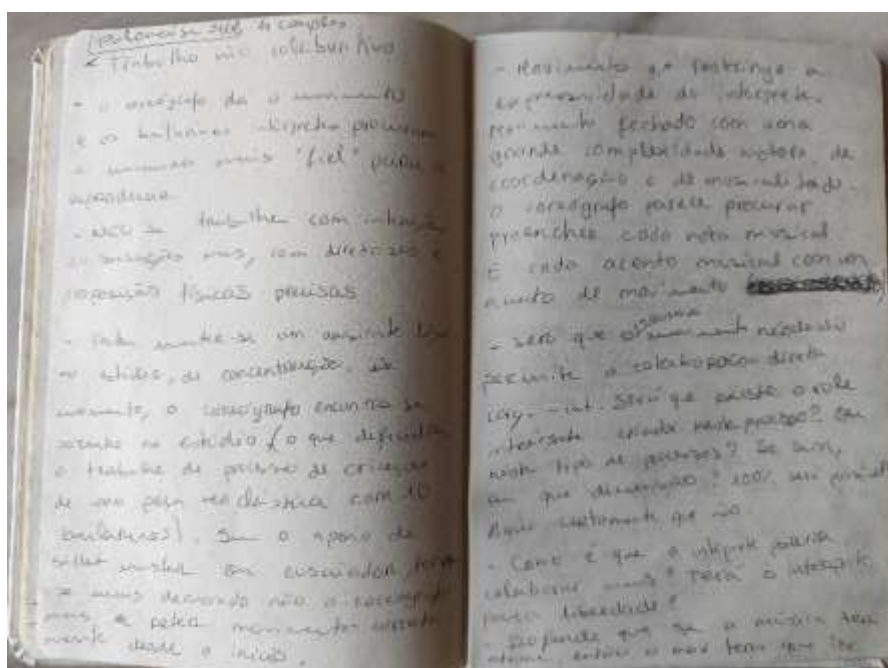


Figura 1- Fotografia da primeira página do Diário de Bordo

3.3. As entrevistas a Fábio Lopez e aos bailarinos

Foram realizadas duas entrevistas, uma ao coreógrafo Fábio Lopez (Anexo A- Entrevista a Fábio Lopez – diretor artístico e coreógrafo residente da *Compagnie Illicite*- fevereiro 2025) e outra a alguns dos elementos do grupo de bailarinos que dançaram a peça (Anexo B- Entrevista aos bailarinos da *Compagnie Illicite*- fevereiro 2025). Ambas as

entrevistas seguiram um guião semi-aberto, o qual partiu de questões previamente concebidas e, todavia, permitiu aos entrevistados abrir as suas respostas para outros aspetos ou detalhes não contemplados antecipadamente mas que vieram a revelar-se de importância significativa.

A entrevista a Fábio Lopez realizou-se no dia 11 de fevereiro de 2025, no seu escritório. Teve como objetivos principais compreender o contexto e visão artística da criação e incluir na pesquisa uma explicitação verbal em primeira mão, sobre a questão central a este estudo: “O que é que procura num bailarino que trabalhe ou possa vir a trabalhar na *Compagnie Illicite*?”. As perguntas e orientação da entrevista foram informadas não apenas pela problemática do estudo, mas também pela minha experiência e reflexões ao longo das quatro semanas de ensaio decorridas até então. Deste modo, desenrolou-se através das seguintes questões centrais:

- Como é que a criação (da obra coreográfica) começou ?
- Quais as metodologias que segue?
- Como é que os bailarinos convidados a integrar esta peça se juntaram ao *ensemble*? Porque é que os escolheu?
- O que é que o Fábio procura num bailarino que faça ou possa vir a fazer parte da companhia?
- Existem mais membros da equipa artística da companhia à exceção de Fábio? Se colabora com ballet master ou ensaiadores?
- Fundar uma companhia era uma ambição sua?
- E quanto à vontade de coreografar?

Fábio colaborou com muito agrado, abertura e ponderação, abordando detalhadamente o seu percurso artístico, o seu estudo prévio para a criação da obra tal como suas preocupações com a opinião da crítica, as suas metodologias, a fundação e evolução da sua companhia e a partilha do seu propósito enquanto diretor artístico de uma companhia independente. Referiu o que procura num bailarino e aprofundou os valores que defende enquanto ex -bailarino, coreógrafo e diretor artístico.

A entrevista aos bailarinos realizou-se no dia 13 de fevereiro de 2025, sentados nas primeiras filas da plateia no intervalo de um dos ensaios de palco na Salle Lauga. Os bailarinos presentes foram: Alessandra de Maria, bailarina ítalo-russa que fez parte da companhia Intranzyt em Portugal antes de se juntar à *Compagnie Illicite* e Salomé Goualle, bailarina francesa que se juntou à companhia de Fábio Lopez em 2022 e previamente dançou em Toulouse na *Compagnie François Maudit*. Ambas bailarinas que participam nas várias produções da *Compagnie Illicite* ao longo de toda a temporada. Nesta entrevista participou também Gaël Alamargot, ex bailarino do *Ballet National de Marseille* e atual bailarino

freelancer que está a trabalhar com Fábio Lopez pontualmente em *Le Lac des Cygnes*, mas não nas restantes produções da temporada.

À semelhança da entrevista com Fábio Lopez, os aspetos centrais focaram: a perspetiva e experiência dos bailarinos face ao processo criativo e a sua opinião face ao modo como o coreógrafo aborda a participação e colaboração dos bailarinos no processo. Outro aspeto que procurei focar na entrevista foi a perceção destes bailarinos quanto à relevância, qualidade e capacidades exigidas na *Compagnie Illite*:

- O que é consideras que faz de um bailarino um bom bailarino?

- Para ti, o que faria um bailarino sobressair entre tantos outros?

Coloco também a seguinte questão, procurando que o bailarino se posicione no papel do coreógrafo:

- Se surgisse a oportunidade de criares ou coreografares algo, há alguém com quem escolhesses trabalhar, bailarino da companhia ou não? E porquê?

Finalmente, procurei compreender a forma como se percecionam enquanto bailarinos e intérpretes, a imagem que esperam que um coreógrafo tenha do seu trabalho e aquilo que pretendiam projetar de si próprios enquanto artistas. As respostas foram surgindo de forma espontânea e sucessiva, sendo que o carácter informal e cúmplice da relação entre todos rapidamente marcou a dinâmica da conversa e a qualidade da interação.

Foi importante compreender que todos desejavam ter tido mais oportunidade de diálogo e partilha ao longo do processo de criação e que apreciavam sempre que Fábio Lopez solicita colaboração. As múltiplas oportunidades proporcionadas em termos de repertório e contacto com diferentes coreógrafos são um dos aspetos mais atrativos da companhia. Apesar de serem capazes de identificar o contributo que trazem para a companhia, não parecem sentir-se valorizados e apreciados, lamentando a falta de um voto de confiança da parte do coreógrafo. Ao longo da entrevista surge a expressão “bailarino com mente aberta” como sendo uma característica intrínseca ao bailarino que atinge um nível de alta capacidade e prestígio. De acordo com uma das bailarinas que participou na entrevista, para além da aquisição e demonstração de um domínio técnico e artístico fenomenal, esta “mente aberta” contempla o elemento essencial que um bailarino deve possuir.

Ambas as entrevistas permitiram aprofundar perspetivas e pontos de vista fundamentais para uma compreensão abrangente da dinâmica de trabalho entre o coreógrafo e os intérpretes. Por um lado, foram verbalizadas e contextualizadas as competências e os modos de trabalho que o coreógrafo espera da companhia; por outro, a perspetiva dos bailarinos sobre as suas próprias expectativas e desejos colaborativos ao longo do processo criativo revelou-se um vetor de análise relevante para a reflexão da problemática.

A prática artística, a observação participante, a comunicação formal e informal e o registo sistemático em diário de bordo constituíram os pilares metodológicos deste estágio. Esta imersão experiencial e empírica proporcionou uma interconexão de questões, inquietações e tensões críticas que conduziram aos conceitos essenciais para a construção do enquadramento teórico.

4. Estado da arte

Grande parte da investigação académica dedicada ao processo criativo em dança tem privilegiado a análise dos processos, metodologias e fundamentos conceptuais da criação, centrando-se predominantemente na perspetiva do coreógrafo ou da obra produzida. Os estudos que realçam a voz do intérprete ou relativos ao papel do intérprete na criação tendem a ficar para segundo plano. Jennifer Roche sublinha a importância de haver mais investigação e publicações sobre o papel do intérprete com destaque para o investimento no processo de criação: “There is little current research available from dancers interrogating the dance-making process and I posit that this is an important and innovative research perspective.” (Roche, 2011, p.2)

Ao longo deste relatório serão apresentados e discutidos contributos de alguns dos autores que se têm debruçado sobre o papel do intérprete no processo criativo, tais como Sandra Meyer Nunes (2013) e Alexandre Ferreira (2012). Nunes (2013) escreve sobre o criador-intérprete na dança moderna e contemporânea através da relação da dança com outras áreas de conhecimento abordando diversos modos colaborativos no processo criativo. Ferreira (2012), debruça-se sobre a transformação do bailarino ao longo dos séculos de história da dança e sobre a sua presença na criação de dança contemporânea, não só enquanto criador, como também enquanto intérprete, analisando a relevância do papel do bailarino/ intérprete na criação.

No contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança, Roberto José Seller, Catarina Branco e Marta Jardim abordam o papel intérprete de formas distintas.

Seller (2024) pretende celebrar o potencial do ‘bailarino’ investigando a sua evolução e transformação, no sentido da “transformação física, social, intelectual e artística dos bailarinos numa companhia de repertório de dança contemporânea e como estes se desdobram na sua estrutura.” (Seller, 2024, p.8) e a libertação proporcionada nos mais diversos contextos interpretativos e colaborativos, a partir de um estágio com a GöteborgsOperans Danskompani. Menciona o que gera eficácia na interpretação, nomeadamente a técnica intrínseca ao indivíduo e o desenvolvimento de uma empatia física como reflexo do trabalho dramático e coreográfico.

Catarina Branco (2024) foca-se num único processo criativo como alicerce da sua investigação e baseia-se em conceitos desenvolvidos por Né Barros: cartografia do corpo e dramaturgia do corpo. Ao longo da escrita do seu relatório, Branco convida-nos a acompanhar as suas reflexões sobre as várias etapas do processo de criação da obra ‘*Onde estás?*’ de Né Barros e Jorge Gonçalves. Segue uma linha de questionamento que passa pelo intérprete,

pelo seu lugar na criação, pela dança contemporânea, pelo intérprete que tem em si própria e pelo corpo: “(...) o que é um intérprete? Qual é o lugar do intérprete na criação? O que é dança contemporânea? Quem sou enquanto intérprete? Que características e potencialidades encontro em mim? Como é que os simbolismos do corpo definem o intérprete? Como é que esses simbolismos definem a nossa percepção dos corpos em palco? Que história conta um corpo?” (Branco, 2024, p.10)

Marta Reis Jardim (2024) insere-se no processo de criação e interpretação da obra *‘A hora em que não sabíamos nada uns dos outros’* de Olga Roriz, descrevendo “o universo de mistura entre dança e teatro e a presença de personagens dentro de um corpo expressivo” (Jardim, 2024, p. 6). Explora a personagem expressiva ao longo de todo o processo de criação desta obra, sublinhando as suas facetas interpretativas e criativas.

Em complemento à investigação e análise já feita pelos meus colegas em torno do bailarino e intérprete em dança contemporânea: da sua transformação e libertação, da criação e os seus processos, da interdisciplinaridade e o que dela surge, pretendo direcionar o foco da minha investigação para o bailarino e intérprete de dança clássica. Explorar as suas exigências e peculiaridades que o diferenciam ou não da dança contemporânea e que justificam a minha determinação: a formação, o rigor do movimento, o legado artístico que a prática de dança clássica carrega. Pretendo enfatizar e aprofundar o discurso sobre as limitações no corpo, no movimento e na consciência investigadas por Geraldine Morris (2022) e Sally Bannes (apud Louppe, 2012), respectivamente, no contexto de uma recriação neoclássica assim como a natureza mais ou menos colaborativa do processo criativo. Deste modo, proponho-me investigar as características e competências associadas à construção da ideia de “bailarino ideal”, reconhecendo o carácter necessariamente subjetivo desta problematização. A escolha desta noção como eixo central da reflexão e da investigação, articulada com o contexto particular do estágio confere especificidade à investigação e distingue-a dos trabalhos desenvolvidos pelos restantes colegas.

5. Abordagem de Fábio Lopez à recriação de *Le Lac des Cygnes*

Le Lac des Cygnes é uma obra clássica do século XIX. Fábio Lopez iniciou a sua pesquisa para a recriação dois anos antes da estreia. Uma encomenda feita pela municipalidade de Bayonne após as várias representações da sua última recriação de um bailado clássico: *La Belle au Bois Dormant*, em 2022.

Nas palavras de Lopez (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025), a leitura e estudo de *The Life and Ballets of Lev Ivanov: Choreographer of The Nutcracker and Swan Lake* do musicólogo Roland John Willey representam o início da pesquisa e investigação teórica que levaria ao processo criativo de *Le Lac des Cygnes*. Segundo o coreógrafo, a obra do musicólogo contém informação exclusiva sobre *Undina*, uma ópera em três atos composta em 1869 por Pyotr Ilyich Tchaikovsky, que nunca foi apresentada ao público na sua totalidade e cuja grande parte das partituras foi queimada em 1973. Da composição musical desta ópera fazia parte a partitura que atualmente reconhecemos como o *pas-de-deux* do 2º ato do bailado *Lago dos Cisnes*, na qual as vozes deram lugar às partituras de violoncelo e violino.

Como apaixonado pela teoria e história da dança clássica ocidental, Lopez procurou incessantemente recuperar a partitura original de *Duet: Undina and Uldbrand* sobre a qual coreografou o dueto que seria o ponto de partida para a recriação do bailado integral. Interpretado por Alessandra de Maria e David Claisse, o dueto foi apresentado ao público, numa primeira instância, sob o formato de peça/narrativa independente. Segundo o coreógrafo, as suas criações são, frequentemente, impulsionadas pela construção de um dueto, sendo que a criação desta peça seguiu o mesmo método. Ao ser o primeiro segmento das suas peças a ser coreografado, o dueto torna-se um espaço de experimentação para a construção do vocabulário da peça, através da influência da música e da narrativa “para ver se consigo ir mais longe” (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025). Somente depois de apresentar o dueto numa gala, achou que podia dar continuidade à sua recriação.

5.1. Fortes inquietações face à crítica

Para a recriação desta peça e durante o seu processo criativo, Lopez mostrou-se disponível à partilha do seu trabalho, ideias e conceitos com colegas de profissão que, em algum momento da sua carreira, já passaram pela experiência de recriação do grande clássico de 1895, como: Matthew Bourne e Jean-Christophe Maillot, para nomear alguns. Fábio Lopez relata, em contexto de entrevista, que “Os coreógrafos também se apoiam. (...) Eu tenho tido imenso apoio de amigos.” (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025). Nesta partilha, Fábio não só procurava não se sentir solitário no processo criativo, como contava com a opinião e julgamento crítico de colegas que respeita e admira. Na entrevista, Fábio Lopez revela que a aprovação e reconhecimento por parte de colegas e da crítica é uma

preocupação central na criação da peça. Também pela sobrevivência da companhia não podia permitir que a crítica revisse o seu trabalho como desrespeitoso e que a sua ambição “de que um dia esta coreografia vai ser dançada por uma grande companhia, maior que a minha.” (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025) não fosse credível. Da mesma forma que Lopez partilha estas inquietações, também outros nomes da dança expressam as suas preocupações relativas à resposta da crítica e do público às suas criações ou a potenciais recriações de *chef d’oeuvre* de grandes nomes da dança. Por exemplo, George Balanchine menciona:

Il m’est difficile de parler de la chorégraphie de Petipa en m’appuyant sur les ballets que l’on montre aujourd’hui en Occident sous son nom. Aurait-il reconnu pour siennes les danses qui lui sont attribuées aujourd’hui ? Je crois que certains peintres célèbres de la Renaissance italienne n’auraient pas été très heureux s’ils avaient pu voir certaines des toiles qui sont aujourd’hui exposées sous leur nom dans de grandes galeries européennes ou américaines. Si elles y figurent c’est plutôt à cause de la vanité de leurs acquéreurs que de la certitude de leur attribution.

D’innombrables versions du Lac des Cygnes existent de Tokyo à New York et cela ne manque pas de provoquer en moi une légitime inquiétude, car aucune de ces versions ne reproduit, même de loin, l’écriture de Petipa et d’Ivanov, sans parler de la structure formelle du ballet.¹⁰ (Balanchine, 1990, p. 113)

Enquanto Balanchine expressa a sua insatisfação e frustração face às múltiplas versões e variações que, na maioria das vezes, toma o legado de Petipa, Amélie Bertrand (responsável editorial e fundadora do site *Danses avec la plume*) apresenta outra perspetiva:

Certaines et certaines peuvent y voir une trahison du ballet original. Et pourquoi donc? Les grands classiques sont là pour être préservés, mais aussi pour devenir une source d’inspiration pour les créateurs et créatrices de leur temps. Déformer *Le Lac des cygnes*, le triturer, le transformer, est aussi une forme

¹⁰ Minha tradução da citação: É-me difícil discutir a coreografia de Petipa com base nos bailados atualmente exibidos no Ocidente sob o seu nome. Teria reconhecido como suas, as danças que hoje lhe são atribuídas? Creio que alguns pintores famosos do Renascimento italiano não teriam ficado muito satisfeitos se pudessem ver algumas das pinturas agora expostas sob os seus nomes em grandes galerias europeias ou americanas. O facto de estas estarem expostas, deve-se mais à vaidade dos seus compradores do que à certeza da sua atribuição. Existem inúmeras versões de O Lago dos Cisnes, de Tóquio a Nova Iorque, e isso não deixa de me causar legítima preocupação, pois nenhuma dessas versões reproduz, nem de longe nem de perto, a escrita de Petipa e Ivanov, muito menos a estrutura formal do bailado.

d'hommage à ces ballets intemporels, aux multiples possibilités d'interprétation¹¹ (Bertrand, 2025)

Amélie Bertrand escreve na perspectiva do coreógrafo que recria o grande clássico de Petipa, com uma nova coreografia. É certo que Fábio Lopez assume a coreografia de Petipa como grande inspiração, porém, é a sua própria coreografia que vemos ser interpretada pelos onze bailarinos em palco. Embora o coreógrafo norte-americano escreva sobre reposições do bailado de Petipa “sous son nom” (Balanchine, 1990, p.113) e o coreógrafo franco-português tenha recriado o bailado, inspirando-se em Petipa, a perspectiva de Balanchine reflete-se na preocupação de Lopez. Este é o *Lac des Cygnes* de Fábio Lopez mas há uma forte preocupação em não desrespeitar o original. Por conseguinte, encontro relevância na relação que um coreógrafo tem com a crítica e a expectativa que coloca sobre a sua criação, o que me leva a questionar: Que influência tiveram estas inquietações e expectativas de Lopez na seleção dos bailarinos para a sua companhia e para a criação *Le Lac des Cygnes*?

Lopez pretende uma abordagem ao *Lago dos Cisnes* das partituras de Lev Ivanov que acompanhe a continuação de uma “linha criativa neoclássica” (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025), assim como a inovação e evolução técnica, narrativa e estética do grande clássico: “Como é que o punho evoluiu, a sensibilidade das mãos, a posição do pescoço. Cada olhar evoluiu ao longo dos anos” (entrevista a Fábio Lopez, 11 de fevereiro, 2025). Expectante face às futuras reações e comentários da crítica, procurou equilibrar e corresponder às expectativas:

Chorégraphiquement, Fábio Lopez fait un petit melting-pot de ses références, tout en trouvant son ton personnel. Le cygne blanc, sans être la version de Marius Petipa, s'inspire du travail du haut du corps du ballet original. Lors des scènes de bal, le contemporain peut surgir, comme les danses masculines qui mêlent grands sauts et passages au sol. La technique académique peut se mêler de positions parallèles, la recherche de l'élévation à des attitudes ancrées au sol. Mais il n'y pas là d'effet de style : tout est là d'abord au service de la dramaturgie, le chorégraphe piochant dans

¹¹ Minha tradução da citação: Alguns podem ver isto como uma traição ao ballet original. E porquê? Os grandes clássicos existem para serem preservados, mas também para se tornarem uma fonte de inspiração para os criadores da sua época. Deformar o *Lago dos Cisnes*, triturá-lo, transformá-lo, é também uma forma de homenagem a estes bailados intemporais, com as suas múltiplas possibilidades de interpretação.

ses références comme de multiples outils au service de son imagination.¹² (Bertrand, 2025).

Contudo, um dos colaboradores do blog *Les Balletonautes* - Cléopolde - expressa na sua publicação de 22 de fevereiro que, do seu ponto de vista, Lopez parece não ter sido claro nas intenções do movimento:

Tout n'est bien sûr pas parfait dans ce *Lac* de Fábio Lopez et certains points nécessiteraient quelques amendements. Les gestuelles plus expressionnistes (notamment les dodelinements de la tête du corps de ballet ou les oscillations de l'avant vers l'arrière du cou de la ballerine principale) pourraient être soit développées ou alors gommées. Telles qu'elles se présentent à l'heure actuelle, elles sont disruptives et nous font nous demander parfois si l'intention était humoristique ou s'il s'agit d'un véritable parti-pris esthétique.¹³ (Cléopolde, 2025)

Em oposição a Bertrand, Cléopold afirma no seu artigo que os gestos mais expressionistas coreografados por Lopez poderiam ter sido mais desenvolvidos ou, simplesmente, suprimidos. Mais à frente no artigo coloca o foco na personagem de Rothbart, criticando as grandes garras pretas que o personagem utiliza, por não serem eficazes na imagem construída para o personagem: “(...) de longs doigts noirs crochus qui émergent de ce rocher, et vous vous imaginez davantage voir un crabe sur une jetée qu'un inquiétant oiseau de proie”¹⁴ Sublinha a importância de Rothbart na narrativa tradicional e quanto este merecia ser trabalhado e desenvolvido, questionando o final que Lopez escolheu para o seu Rothbart:

¹² Minha tradução da citação: Coreograficamente, Fábio Lopez cria um pequena miscelânea das suas referências, ao mesmo tempo que encontra o seu próprio tom pessoal. O Cisne Branco, embora não seja a versão de Marius Petipa, é inspirado no trabalho da parte superior do corpo do bailado original. Durante as cenas do baile na corte, podem emergir danças contemporâneas, bem como danças masculinas que combinam grandes saltos e passagens pelo chão. A técnica académica pode ser misturada com posições paralelas, a procura de elevação com atitude ancorados no chão. Mas não há aqui qualquer efeito estilístico: tudo está lá, antes de mais, ao serviço da dramaturgia, com o coreógrafo a recorrer às suas referências como múltiplas ferramentas ao serviço da sua imaginação.

¹³ Minha tradução da citação: É claro que nem tudo é perfeito em “*Le Lac des Cygnes*”, de Fábio Lopez, e alguns pontos poderiam ser corrigidos. Os gestos mais expressionistas (nomeadamente o agitar das cabeças do corpo de baile ou as oscilações do pescoço da bailarina principal para a frente e para trás) podiam ser desenvolvidos ou retirados. Da forma como se apresentam, são perturbadores e, por vezes, fazem-nos questionar se a intenção era humorística ou se se trata de uma genuína escolha estética.

¹⁴ Minha tradução da citação: Dedos longos, pretos e em forma de gancho a emergir desta rocha, e imagina-se ver um caranguejo num cais em vez de uma ave de rapina perturbadora.

“Peut-être ce personnage aurait-il plutôt mérité d’être sauvé de son propre sortilège, qui, après tout, était à la base un acte dicté par l’amour”¹⁵

Embora as inquietações do coreógrafo perante a crítica não constituam o foco direto deste relatório, estas interligam-se com conceitos que serão discutidos de seguida, os quais exercem um impacto direto nos intérpretes ao longo do processo criativo. A partir do meu tempo de observação durante o estágio e das notas que fui redigindo, recordo ter-me questionado, assim como Cléopold, sobre a intenção dos gestos da coreografia: desde os braços de cisne que reproduzem a gestualidade de Marius Petipa e procuram ir de encontro ao que reconhecemos como o *port de bras* deste bailado até à gestualidade da personagem Rothbart e se estes servem apenas o propósito de identificação de um personagem ou se servem também de condicionante da qualidade e interpretação do movimento. Na minha perspetiva pareceu-me que, durante todo o processo, os bailarinos tiveram pouco tempo e pouco espaço para incorporar a gestualidade do bailado tradicional, agora, impressa na coreografia de Lopez. Constituem exemplos desta gestualidade os movimentos de braços que, na versão de Petipa, remetem para as asas do cisne. Embora este elemento surja frequentemente na presente recriação com o intuito de mimetizar a técnica tradicional, constatou-se uma escassez de oportunidades para consolidar esse conhecimento técnico e estudar a imagem legada pelo ballet de 1876. Fenómeno idêntico verifica-se na 'corrida dos cisnes' pelo palco, cuja reiteração coreográfica é evidente (ver Ballet Illicite, 2025, minuto 57:10 a minuto 57:30).

¹⁵ Minha tradução da citação: Talvez esta personagem merecesse ser salvo do seu próprio feitiço, que, afinal, era fundamentalmente um ato ditado por amor.

6. Análise e reflexão



Figura 2 - Fotografia da estreia de *Le Lac des Cygnes* de Fábio Lopez. Stéphane Bellocq, 2025. Consultada a 6 de junho de 2026 em: <https://www.dansesaveclaplume.com/1127383/en-scene/le-lac-des-cygnes-de-fabio-lopez-compagnie-illicite/> (Fotografia publicada na internet)

6.1. Papel criativo e autoral do intérprete

Dizemos “bailarino”, não forçosamente coreógrafo, dado que ambas as funções podem ser dissociadas em dança contemporânea, porque todo o bailarino contemporâneo é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro. Sem essa aprendizagem de um “corpo produtor”, a dança contemporânea não existe ou perde a parte maior da sua poética. (...) Um bailarino produtor é ainda aquele que pode propôr verdadeiramente ao seu público percepções trabalhadas e raras, conduzindo-o a esse ponto recuado no qual, com frequência, melhor se descobre a si próprio. (Louppe, 2011, p.226-227)

As palavras de Laurence Louppe fazem-me considerar até que ponto o bailarino clássico (talvez no contexto de uma recriação) ou o bailarino neoclássico pode ser igualmente produtor, incorporar a criação e proporcionar o fenómeno de transubstanciação (De Lima, 2017). Faz-me questionar: que lugar ocupa a voz do bailarino em companhias que preservam e transmitem um repertório neoclássico e exploram uma escrita coreográfica contemporânea?

6.1.1 Processo de criação coreográfica de Fábio Lopez

A hierarquia da companhia pareceu um aspeto fulcral na dinâmica do trabalho quotidiano do processo de criação artística. Deveres e funções de cada elemento, foram bem claras e perentoriamente aplicadas. Esta hierarquia e posicionamento dos bailarinos na companhia, baseado na sua condição contratual, é um dos elementos que influencia a dinâmica em estúdio e o carácter não colaborativo da abordagem de Lopez. Dentro do estúdio, durante o tempo de criação Fábio Lopez procura sempre exemplificar o movimento com a sua musicalidade, dinâmica e nuances. O intérprete observa ou marca o movimento ao seu próprio ritmo, com o objetivo de, posteriormente, ser capaz de o reproduzir com a maior precisão possível. Após observar o intérprete, Lopez comunica as correções ou alterações que entende necessárias através do contacto físico com os intérpretes e demonstrando no próprio corpo aquilo que pretende ver reproduzido, executando o movimento com a sua máxima amplitude e complexidade técnica, quer se trate de movimento coreografado para só um bailarino ou para um dueto, trio, grupo. Por exemplo: se estiver a coreografar um dueto (entre um bailarino e uma bailarina) assume o papel do bailarino e exemplifica as elevações que gostaria de ver. Mesmo elevada do chão, a bailarina tenta seguir as suas orientações para poder recriar a imagem da forma do movimento demonstrado pelo coreógrafo. Ao longo do estágio, com base na minha observação ativa focada na condição e papel dos bailarinos, não testemunhei uma dinâmica coreógrafo-intérprete de partilha e de escuta. Tal como escrevi no Diário de Bordo¹⁶ na segunda-feira, 27 de janeiro:

Fábio Lopez definitivamente procura um nível técnico de excelência, espera que os bailarinos acompanhem o seu raciocínio e que executem, com precisão e excelência, a sua visão imediatamente. Não se mostra aberto/recetivo a questões, dúvidas ou observações. A relação coreógrafo-intérprete é distante, profissional e muito pouco flexível, na grande parte dos casos. O intérprete não desenvolve uma posição/ papel de co-criador, ele é um bailarino puramente reprodutor (extremamente condicionado pelo desejo e ambição do coreógrafo). (Anexo C, Diário de Bordo).

“Repositioning the dancer as interrogator of the dancemaking process affects a change in power balance and perspective that has political implications for the dancer’s positioning as self reflective and creative”¹⁷ (Roche, 2011, p.2). A afirmação de Roche reflete a

¹⁶ O Diário de Bordo consta no Anexo C- Diário de Bordo de quatro semanas de processo de recriação na *Compagnie illicite*.

¹⁷ Minha tradução da citação: Reposicionar o bailarino como interrogador do processo de criação da dança afeta uma mudança no equilíbrio do poder e na perspectiva que tem implicações políticas para o posicionamento do bailarino como uma entidade auto reflexiva e criativa.

abordagem e posicionamento do bailarino nos processos criativos da contemporaneidade. Apesar da tradicional centralidade autoral e criativa atribuída ao coreógrafo, verifica-se uma tendência crescente no meio acadêmico e artístico em valorizar o papel do intérprete enquanto sujeito ativo e co criador da obra coreográfica: “who also bring the work into being” (Roche, 2011, p.2). Contrariamente às ideias e reflexões apresentadas por Roche, Lopez não procura bailarinos que interroguem o “*dance-making process*”, que partilhem as suas reflexões ou atuem como entidades criativas.

Em contexto de entrevista¹⁸, quando questionada sobre a sua participação no processo criativo, uma das bailarinas da companhia afirma:

Even though, the moment when we were creating was quite interesting because when we did the duets and the solos I felt like he was more à l’écoute of what I was trying to give him. It was not like: “you have to do this step”; “you have to reproduce this step”. It was more like: “I would love a nice port-de-bras”. “What can you give me?” So we were trying together and we were finding the best image possible. Of course then there were the moments where he wanted: “I want this!”, “it’s gonna be this!”.¹⁹ (Anexo B- Entrevista aos bailarinos da Compagnie Illicite- fevereiro 2025).

Na entrevista ao grupo de bailarinos, ecoa a minha percepção de que a precisão e afinco de Lopez pelas suas ideias são evidentes. Esta persistência refletiu-se, sobretudo, nas criações em grupo, nas quais há menos abertura e disponibilidade de escuta. “É o que eu digo aos bailarinos: eu gosto muito deles (os bailarinos) mas nós não somos amigos. (...) Porque se a companhia não tem o resultado, a companhia afunda. Mudar um bailarino é mais fácil que *faire* renascer uma companhia.” (entrevista a Fábio Lopez, fevereiro 11, 2025). A perspetiva de Fábio Lopez explana a assimetria inerente à relação entre a direção artística e os bailarinos. A premissa de que a preservação da instituição suplanta a individualidade do intérprete reflete uma visão utilitária do elemento humano no ecossistema da dança. Sob o ponto de vista metodológico, este distanciamento deliberado concorre para a conceptualização de um processo criativo marcadamente individual, onde o coreógrafo

¹⁸ A entrevista a Alessandra de Maria, Salomé Goualle e Gaël Alamargot consta no Anexo B “Entrevista aos bailarinos da *Compagnie Illicite* - fevereiro 2025”.

¹⁹ Minha tradução da citação: Apesar de o momento em que estivemos a criar ter sido bem interessante porque quando fizemos os duetos e os solos senti que ele estava mais à escuta daquilo que eu lhe estava a dar. Não era algo como: “Tu tens de fazer este passo”, “Tu tens de reproduzir aquele passo”. Era mais: “Eu gostava de ver um bonito port-de-bras? O que é que me propões?” Portanto, estávamos a experimentar juntos e a tentar encontrar a melhor imagem possível. Claro que também houve momentos de: “Eu quero isto!”, “Vai ser isto!”. Contudo, foi muito mais em tom de diálogo do que um momento de criação apenas dele.

assume a centralidade absoluta da responsabilidade artística. Esta natureza isolada do ato criativo diverge da perspectiva de Laurence Louppe. Enquanto a autora reconhece o isolamento como inerente aos compositores musicais e escritores, defende que a composição coreográfica se caracteriza, inversamente, pelo trabalho colaborativo e pela cumplicidade em estúdio com especial ênfase para:

(...) a produção de materiais através de abordagens de improvisação, dado que, no pensamento do coreógrafo, os conteúdos composicionais só encontram a sua legitimidade nos recursos qualitativos do(s) indivíduo(s) (na sua própria individualidade ou no enquadramento do encontro de indivíduos) e pela exclusão de dados exteriores. (Louppe, 2012, p.232).

Neste sentido, talvez possamos comparar parte do processo de criação de Lopez ao de um escritor, pois também ele alimenta o seu imaginário sem a presença dos bailarinos, antes de chegar ao estúdio, antes de se colocar diante dos bailarinos. Esta metodologia de trabalho demonstra a dimensão da intensa envolvência do coreógrafo na criação através de um processo individual. Esporadicamente as suas decisões criativas são ora questionadas ora apoiadas por colegas de profissão em quem Lopez confia e com quem vai partilhando (até por gravação de vídeo) algum do processo em estúdio e do material coreográfico que constrói. Dessa forma e, sobretudo, diante da totalidade dos elementos da sua companhia, não é solicitada ou aberta discussão com os bailarinos, caracterizando este processo criativo como um processo maioritariamente não colaborativo.

6.1.2. Papel autoral do bailarino

No seu relatório de estágio, *A Libertação do Intérprete: Uma reflexão a partir do estágio realizado na GöteborgsOperans Danskompani*, Roberto Seller (2024) expõe uma perspectiva convencional do conceito de intérprete, herdada do âmbito teatral. Nesta abordagem, o artista procura uma qualidade interpretativa sentida e adaptada à função do conteúdo e dos requisitos estéticos predeterminados pela própria criação.

Na sua perspectiva, “a ação da interpretação está intrínseca dentro das múltiplas funções que um bailarino detém” (Seller, 2024, p.14).

O bailarino é uma força que nasce da natureza, da necessidade de expressar-se, de comunicar-se, de trespassar a barreira das emoções, onde a energia vital se transforma em palavras moldadas pelos elementos e circunstâncias. Um ser comunicativo e empático que deve ter a capacidade de poder simpatizar com outros

sentimentos que, por vezes, não são os seus. Transforma e compreende o seu corpo e as suas ideias de acordo com a psicologia do personagem a incarnar e/ou com o seu ambiente. Mas, acima de tudo, fazer desta interpretação um ato de credibilidade para si mesmo, para os demais intérpretes e para o público que assiste ao espetáculo em qualquer uma das formas de projeção. De forma que, os bailarinos florescem através dos constantes estímulos artísticos que surgem durante o próprio processo de criação, sempre que os mesmos conseguem estar completamente disponíveis, permitindo-lhes alcançar a sua máxima transformação artística. (Seller, 2024, p.74)

Ainda acrescenta que “Um bailarino é e deve de ser um intérprete. Mas um intérprete não tem porque ser um bailarino” (Seller, 2024, p.14). O conceito de intérprete cabe dentro do de bailarino o que significa, de acordo com Roberto Seller, que todo o bailarino possui capacidade e responsabilidade interpretativa.

Todavia, essa visão, de natureza mais convencional, encontra um contraponto crítico em Fazenda (2012). Na sua obra *Dança Teatral: Ideais, Experiências e Ações*, a autora propõe um deslocamento conceptual onde a diferenciação entre a noção de 'bailarino' e 'intérprete' é reformulada para responder às transformações da paisagem artística contemporânea.

A palavra “intérprete” (*interprète* e *performer*, em francês e inglês, respetivamente) é preferida à palavra “bailarino” (*danseur/danseuse*, em francês, e *dancer*, em inglês), por três razões. Em primeiro lugar, porque o intérprete é o *performer* que participa no processo criativo; em segundo lugar, porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade; em terceiro lugar, porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um *performer* virtuoso, com competências técnicas extraordinárias. A procura, por parte dos criadores, do que em cada sujeito é singular pode ser acompanhada de uma recusa dos corpos treinados a partir das técnicas convencionais da dança, por as considerarem uniformizadoras da expressão. Por conseguinte, estes criadores podem mesmo preferir trabalhar com pessoas sem qualquer treino formal em dança. (Fazenda, 2012, p.28)

De acordo com a concetualização de Fazenda, o termo bailarino distingue-se do termo intérprete no sentido em que remete para um executante de competências técnicas extraordinárias, que opera à margem do processo de cocriação, destituído de relevo idiossincrático. Contudo, na contemporaneidade, a práxis profissional da dança enquanto

criação artística (mesmo no contexto da dança clássica) tende a procurar transcender a figura do bailarino como mero executante virtuoso e alheio ao processo criativo. O bailarino poderá não participar ativamente no processo criativo, porém, além da excelente capacidade técnica, prevalece a necessidade de incorporar o movimento de forma holística, caracterizada pela presença e pela intencionalidade sensível.

“Sempre foi lógico que ia fazer coreografia neoclássica. Sempre. Não havia abertura nenhuma. Não queria ser bailarino contemporâneo extremo. (...) Queria que houvesse uma coreografia escrita.” (comunicação pessoal em entrevista a Fábio Lopez, fevereiro 11, 2025). A linguagem e as metodologias de Lopez confirmam esta sua afirmação, assim como os bailarinos que convida para a sua companhia. Depois de quatro semanas intensas de processo criativo não colaborativo, os bailarinos manifestaram uma certa frustração face ao processo e à posição que são obrigados a aceitar em estúdio. Por exemplo quando questiono a natureza não colaborativa do processo, uma das bailarinas inclui na sua resposta a seguinte afirmação: “(...) I think it is missing a little bit the confidence, to trust the dancer.” Apesar de virtuosos com aptidões técnicas fora do comum, estes bailarinos sentem-se também como artistas sensíveis, com capacidade de reflexão e uma enorme vontade de partilha e colaboração no processo criativo. São artistas com capacidade e domínio técnico de excelência, mas cuja ambição de colaboração e diálogo não cabe na descrição de bailarino escrita por Fazenda (2012).

Alexandre Ferreira, no seu artigo *Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: Um Corpo Polissêmico e Co-Autor* (2012), oferece-nos uma perspetiva histórica sobre a noção de bailarino e a sua demonstração de individualidade:

Segundo Bourcier (2001) o bailarino(a) era mero reproduzidor e executor dos passos dados pelo mestre de balé, ou seja, aquele que coreografava os repertórios. Pode-se dizer que então não havia demonstração de individualidade de cada bailarino? Não, senão não teríamos diversos nomes e com eles referidos adjetivos a suas performances (ex. Marie Taglioni, Carlotta Grissi etc), visto que os balés eram montados para as tais divas românticas. Mas o que se tem é um tempero sutil dos bailarinos sobre uma partitura, por vezes, enrijecida criada pelos mestres. Os bailarinos eram fontes de inspiração, ficando para estes o valor performático (no sentido etimológico de sua grafia que vem do inglês *to perform*, significando alcançar, executar, derivado do francês antigo *parfourmer*, cumprir, acabar, concluir e que, por sua vez vem do latim *formāre*, formar, dar forma). (Ferreira, 2012, p.3)

Seguindo o exemplo de grandes nomes do ballet na época do romantismo Ferreira (2012), procura uma demonstração de individualidade do bailarino presente nas escolhas interpretativas possíveis através da abordagem à técnica e da presença em palco. Nesse sentido oferece uma perspectiva cinestésico-sensorial relativamente à noção de 'intérprete-criador', considerando o processo de construção cénica:

(...) o intérprete-criador toma para si a arte do fazer pelo corpo através das técnicas corporais como agente modificador de si mesmo, criador das suas próprias releituras corporais sobre os conhecimentos que a eles chegam por diversas vias (sonora, imagética, textual, visual e até mesmo corporal etc.), ou seja, este artista se coloca em um processo de construção cênica que tem diante de si vários elos que irão criar uma corrente de interpretação entre o processo, a cena e o espetáculo, recolocando-se sempre em um estado catártico cinestésico-sensorial que o fará se reconstruir em poéticas que serão alimentadas pelo próprio fazer do intérprete-criador, bem como, alimentaram também o fazer deste. (Ferreira. A, 2012, p.7)

Numa outra perspetiva Nunes (2013) elabora sobre a responsabilidade colaborativa no processo de criação distinguindo dois conceitos relativamente ao papel do intérprete. São eles: 'criador-intérprete' e 'intérprete-criador'. Sendo que, por 'criador-intérprete' entende-se aquele que "(...) busca uma assinatura a partir do seu próprio corpo, num processo investigativo" (Nunes, 2013, p.95) e por 'intérprete-criador' aquele que "ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, no processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existentes." (Nunes, 2013, p.95). O primeiro não se enquadra no papel de um bailarino da *Compagnie Illicite* e, o segundo, com a possibilidade de abordagem pessoal na reprodução de movimento já existente, tão pouco me parece corresponder aos bailarinos da peça de Fábio Lopez.

No seu processo de criação, a possibilidade de contribuir com alguma abordagem pessoal pareceu-me muito limitada. Conforme registei no Diário de Bordo no dia 28 de janeiro relativamente ao ensaio da coreografia *Danse espagnole*:

(...) o movimento que está a ser criado é "condicionado" pelo intérprete mas não é criado sobre o intérprete. O coreógrafo cria sobre ele próprio e o intérprete reproduz o que vê. Cada detalhe, cada posição do pescoço, cada olhar tem oportunidade de replicar a tradição e, em simultâneo, assumir as particularidades de cada intérprete? De cada bailarino? (Anexo C - Diário de bordo).

Quando me questiono sobre que lugar ocupa a voz do bailarino, questiono a sua colaboração no processo de criação e a maneira como o coreógrafo estimula o diálogo e permite que o bailarino seja ouvido. A propósito do papel do bailarino num processo de criação e quão implicado deve estar nesse processo, Filipe Portugal afirma:

Claro que sigo sempre a linha daquilo que quero desenvolver enquanto coreógrafo, mas gosto de integrar na criação a maneira singular como cada intérprete aborda o que proponho. Para mim, é fundamental que os bailarinos estejam presentes, ativos e curiosos nesta busca, trazendo também a sua própria descoberta e sensibilidade. (Filipe Portugal, comunicação pessoal- troca de emails, 2025).

É interessante observar que, no caso concreto do processo de trabalho da *Compagnie Illicite*, o trabalho criativo permitido aos bailarinos foi muito limitado. Nesse sentido, não reconheço o papel destes bailarino enquanto 'intérpretes-criadores' segundo a perspetiva de Nunes (2013), pois não lhes foi requerida uma abordagem criativa ou singular, apenas a reprodução de sequências de movimentos, sem terem ocorrido momentos de exploração com base em padrões ou linguagem de movimento. A dimensão de intérprete que lhes é atribuída deve-se a um espaço de liberdade, ao poder de emancipação na forma como escolhem alimentar a sua interpretação e à sua vivência cinestésico-sensorial.

Deste modo, os bailarinos da *Compagnie Illicite* alinham-se com a abordagem de Ferreira (2012) sobre o intérprete-criador. Sob a perspetiva de que a autoria criativa não se esgota na interação com o coreógrafo; mas também se manifesta progressivamente durante os ensaios e apresentações públicas através da construção de uma identidade cinestésico-sensorial e na potenciação da sua presença em cena.

O coreógrafo trabalha em estúdio através do corpo e da presença do bailarino e, mesmo quando a colaboração artística e idiossincrática do bailarino não é solicitada durante o processo de criação, ela está subtilmente presente na sua função interpretativa encarada como uma capacidade de incorporar sentido através do movimento e no modo de estar presente em cena, ou seja o modo de vivenciar o momento. O facto de dar corpo, energia e presença à criação, concede ao bailarino poder interpretativo e, por consequente, existe inevitavelmente uma presença autoral do bailarino na apresentação em palco. Apesar de essa presença em palco ser algo trabalhado e moldado por diversos criadores, ela emerge sempre do intérprete, da vivência, sensação e energia que o corpo transpira no momento.

"Nem o artista nem o espectador são proprietários da performance. Esta transita na relação entre um e outro" (Rancière, 2010, p.22). Segundo Rancière, a emancipação do

espetador acontece quando este se permite navegar o objeto artístico livremente. Da mesma forma a emancipação do bailarino acontece quando este navega dentro do movimento que incorpora, assume a responsabilidade e o poder autoral da interpretação em palco.



*Figura 3- Fotografia de ensaio em estúdio da produção *Le Lac des Cygnes* de Fábio Lopez. Stéphanne Bellocq, 2025. 1 fotografia, preto e branco. Consultada a 6 de junho de 2026 em <https://www.chroniquesdedanse.com/autour-de/le-lac-des-cygn-es-de-fabio-lopez/> (Foto publicada na Internet)*

6.2. O papel da técnica

Fábio Lopez dá uma grande importância às habilidades técnicas e linhas ou figuras corporais dos seus bailarinos. Relembro que no meu primeiro dia de estágio com a companhia e numa das nossas primeiras interações, deixou bem claro que queria que qualquer bailarina que estivesse a trabalhar/colaborar com a sua companhia vestisse collants cor-de-rosa como parte da sua roupa de trabalho diária, com o propósito de se poder corrigir a flexão dos joelhos com maior facilidade. Tal exigência diária às bailarinas da sua companhia e a mim, recém-chegada estagiária, demonstra uma forte preocupação com qualidades estéticas associadas a um corpo ideal do ballet clássico. Esta preocupação foi uma constante durante o meu estágio e reflete a preocupação preponderante da companhia de apresentar uma figura ideal do ballet clássico, considerada pelo coreógrafo como um aspeto técnico e estético. De facto, perante a minha pergunta sobre a razão de tal exigência, o diretor artístico confessou que na

sua última produção a crítica mencionara que os bailarinos dançavam com os joelhos dobrados e ele pretendia garantir que este comentário não se viria a repetir.

Segundo Maria José Fazenda (2012) a técnica tem uma enorme importância na definição e construção do *'self'*. *'Self'* enquanto entidade reflexo de uma construção social, histórica e cultural traduzida por movimento: “As técnicas conferem ao corpo em movimento uma determinada forma – toda a técnica tem uma forma, lembre-se Mauss –, estética e culturalmente valorizada, e viabilizam a expressão particular de um *self*.” (Fazenda, 2012, p.68). A técnica influencia o movimento no espaço e no tempo de forma significativa, assim como a sua configuração cultural do corpo em movimento. No caso da técnica de dança clássica, falamos de um “arquétipo ideal: corpo alongado, vertical, projetado para o exterior e para o alto com o auxílio das sapatilhas de pontas, ligadas às pernas como se delas fossem uma extensão.” (Fazenda, 2012, p.64). Por outro lado, Louppe (2012) aponta que, apesar da ambição ao “arquétipo ideal” estar presente nas vivências de cada um dos bailarinos, praticada nas escolhas do quotidiano e na aula de dança clássica diária, não se verifica mais como um emblema e ilustração de um artifício. Atualmente o corpo executante de técnica não perde o seu “carácter orgânico” (Louppe, 2012, p.84) que garante ao bailarino a sua dimensão humana e como resultado, a ideia de que o bailarino académico representa a supremacia da dança é abandonada. A técnica de dança clássica deixou de ser considerada a técnica suprema da dança, atualmente não é suficiente que o bailarino domine a técnica de clássica, ele necessita de ser versátil, musical, orgânico e com presença em palco.

6.2.1 A técnica como finalidade

Durante o processo criativo da recriação, a técnica foi abordada como uma finalidade por Lopez. Tendo em conta, assim como sugere Geraldine Morris (2022), que os nossos ideais estéticos e valores são culturalmente e historicamente condicionados, associo a técnica mencionada anteriormente a uma técnica “not transhistorical” (Morris, 2022, p.4). Uma técnica que não transcende o tempo histórico. Pois mantêm-se vocábulos, posições e movimentos dos primórdios da dança clássica, como as cinco posições básicas dos pés descritas por Beauchamps. No entanto, “Memory gives ballet an identity and past works are rooted in earlier values, even if projected through today’s lens.”²⁰ (Morris, 2022, p.1). E, assim, pode então dizer-se que incorporar o passado através de valores atuais pode ser uma maneira eficiente de comunicar com os bailarinos e público da contemporaneidade. Jennifer Roche também escreve sobre a técnica, nomeadamente a da dança clássica; sobre o grande impacto que

²⁰ Minha tradução da citação: A memória dá identidade ao ballet e os trabalhos passados estão enraizados em valores anteriores, mesmo que projetados através da lente de hoje

tem no corpo e na maneira como bailarinos são afetados pelo “training systems with which they engage” (Roche, 2011, p.4):

However, while acknowledging the powerful impact they have to shape young dancers, it must not be assumed that dance techniques represent closed systems. Paradoxically, as techniques are utilised to clarify and codify movement, they are also subject to change and modification through various (re)incorporations. For example, classical ballet has changed significantly from the beginning of the 20th century to the current day.²¹ (Roche, 2011, p.4)

Segundo Roche, também a técnica de dança clássica sofreu alterações significativas, colocando o “arquétipo ideal” em paradoxo com a incorporação e com a evolução de valores estéticos e corporais.

6.2.2 A técnica e linguagem de dança clássica em George Balanchine e Jean-Christophe Maillot

Segundo Levi (apud Dantas, 2005) a técnica é o que permite ao bailarino estar presente artisticamente: a procura sobretudo de um corpo virtuoso mas, por vezes, também do mecanismo que permite ao bailarino colocar-se “num estado de presença, num estado de alerta, num estado de corpo disponível para o que está acontecendo no momento” (Dantas, 2005, p.47). A técnica é uma construção consciente que permite fazer de um corpo um corpo inteligente e disponível, promovendo a liberdade do bailarino.

Afim de analisar de que forma a técnica de um bailarino é relevante na criação da obra, tomemos como exemplo George Balanchine e Jean Christophe Maillot: como são distintas as suas linguagens, o uso que fazem da *danse d'école*, os seus ideais estéticos, a sua relação com a música. Todavia, dois coreógrafos renomados que contribuíram e contribuem para a resistência do ballet e na sua técnica como na linguagem de movimento. Ambos os coreógrafos do século XX e XXI são ainda referências para Lopez pois apesar de formados pela *danse d'école*, procuram inovação e criam a sua própria estética dentro da técnica da dança clássica.

²¹ Minha tradução da citação: No entanto, embora se reconheça o poderoso impacto que têm na formação dos jovens bailarinos, não se deve presumir que as técnicas de dança representem sistemas fechados. Paradoxalmente, embora sejam utilizadas para clarificar e codificar o movimento, estão também sujeitas a alterações e modificações através de diversas (re)incorporações. Por exemplo, o bailado clássico mudou significativamente desde o início do século XX até aos dias de hoje.

Balanchine, um coreógrafo que utiliza a tridimensionalidade tanto do corpo como do palco e que prefere bailarinos com “long lines and high legs (...) as well as slimmer, more streamlined body”²² (Morris, 2022, p.12). Considerado por Peter Martins como o maior coreógrafo romântico, ainda que um puro classicista e autêntico modernista. Desenvolveu a sua própria linguagem a partir da técnica de dança clássica: “ There was a classical ballet technique that he built upon. He was a true traditionalist”²³ (New York City Ballet, 2020). As suas obras abandonaram a obrigatoriedade a uma narrativa e enfatizaram a relação do movimento com a música. Inês de Serra Moura (bailarina solista da Companhia Nacional de Bailado desde 2025, tendo integrado a companhia em 2008), em entrevista para o Teatro São Carlos (São Carlos, 2014), a propósito da apresentação da peça *Concerto Barocco*²⁴ pela Companhia Nacional de Bailado, afirma que esta é uma peça matemática na sua relação com a música.

Curiosamente, associo esta descrição da relação do movimento com a música, às escolhas coreográficas de Fábio Lopez, com especial destaque para as composições que envolvem o *corps de ballet* no seu *Lac des Cygnes: Allegro, Polonaise, Danse espagnole*. São alguns exemplos onde, segundo a minha observação e prática, uma escrita coreográfica tão intensa, dinâmica, detalhada, virtuosa, com tanto a acontecer em palco procurava preencher cada nota e reagir a cada estímulo musical. Tornava-se extremamente exigente fisicamente, a forma como Lopez escolhia abordar a partitura musical: “Se não houver muita coisa a acontecer ao mesmo tempo, não é Tchaikovsky” (Anexo C “Diário de bordo de quatro semanas de processo de recriação na *Compagnie Illicite*). Encontro uma certa semelhança entre a relação que a coreografia de Balanchine estabelece com a partitura musical e a relação que Lopez escolhe que a sua coreografia estabeleça com a mesma. Portanto, há uma relação com a música forte e comum às criações de ambos. Contudo divergem na abordagem. Enquanto Balanchine procura alternar um padrão inicialmente estabelecido entre música e movimento, na harmonia ou no ritmo, e explorá-lo ao longo da sua peça, Lopez mantém um padrão rítmico e melódico na relação entre música e dança e enfatiza-o ao longo da peça. Pode até associar-se a abordagem de Lopez com a seguinte citação de Kara Loo Leaman:

As early as 1912, Émile Jacques-Dalcroze, influential teacher to many dancers and choreographers, wrote that dancing which follows the music ‘to the letter’ would

²² Minha tradução da citação: Longas linhas e pernas altas (...) assim como magras, um corpo simplificado.

²³ Minha tradução da citação: havia uma técnica de dança clássica sob a qual ele construiu. Ele era um verdadeiro tradicionalista.

²⁴ Concerto Barocco é um bailado neoclássico de George Balanchine apresentado ao público pela primeira vez em 1941

be pedantic, and that a ‘rich counterpoint’ between sounding rhythms and bodily rhythms should ‘establish the unit of gesture and symphony.’²⁵ (Leaman, 2022, p.340)

Jean-Christophe Maillot que não mostra qualquer intenção em definir a sua linguagem como clássica, contemporânea ou algo que exista entre as duas realidades (Les Ballets de Monte Carlo, 2025), afirma numa entrevista para *L’Observateur de Monaco*:

La danse académique est considérée par certains radicaux comme une danse élitiste, où les clichés mâle/femelle sont très appuyés. Si l’on dit cela, alors supprimons l’opéra, supprimons la musique, supprimons tout ! Je pense que tout en insufflant une indispensable modernité et contemporanéité, il faut absolument préserver cette tradition.(...) C’est pourquoi, j’ai toujours essayé aux Ballets de Monte-Carlo d’opérer une fusion entre ces deux mondes. J’ai des danseurs d’une très haute technicité classique que je place dans une forme de contemporanéité qui correspond à la réalité d’aujourd’hui.²⁶ (Bonarrigo, 2022)

Maillot contribui para a afirmação da dança clássica na contemporaneidade: quer na recriação dos grandes clássicos ou em criações de sua autoria, pois o domínio da técnica clássica prevalece na seleção dos seus bailarinos. As suas criações acompanham a contemporaneidade. *Les Ballets de Monte Carlo* são uma companhia com bailarinos que compreendem mais de 20 nacionalidades, cada um com a sua “*way of moving*”, com a sua experiência e com a sua identidade, o que torna impossível alcançar a homogeneidade perfeita. Porém reflete a visão de técnica como uma aptidão mais abrangente à dança do mundo contemporâneo que exige versatilidade para incorporar diversas linguagens de movimento, associado à consciência e sensibilidade corporal e à capacidade para colaborar num processo co-criativo.

6.3. A noção de identidade do bailarino

Quando lhe perguntei: “O que procura num bailarino que trabalhe ou venha a trabalhar com a *Compagnie Illicite*?”, Lopez respondeu sem hesitar: “Carácter”. Motiva esta resposta

²⁵ Minha tradução da citação: Em 1912, Émile Jacques-Dalcroze, professor influente de muitos bailarinos e coreógrafos, escreveu que dançar seguindo a música “à letra” seria pedante e que um “rico contraponto” entre os ritmos sonoros e os ritmos corporais deveria “estabelecer a união do gesto e da sinfonia”.

²⁶ Minha tradução da citação: A dança académica é considerada por alguns radicais como uma dança elitista, na qual os clichês masculino/feminino são muito fortes. Se dissemos isto, então, há que suprimir a ópera, a música, tudo! Acredito que, ao mesmo tempo que incutimos modernidade e contemporaneidade, devemos absolutamente preservar essa tradição. (...) É por isso que procurei sempre, nos *Ballet de Monte Carlo*, criar uma fusão entre esses dois mundos. Tenho bailarinos com um nível técnico clássico elevadíssimo que coloco numa forma de contemporaneidade que corresponde à realidade atual.

no facto de que durante os seus anos de formação teve como referência Maurice Béjart, para quem um dos critérios de seleção dos bailarinos passava por “(...) olhar um bailarino nos olhos.” (entrevista a Fábio Lopez, fevereiro 11, 2025). Perante esta resposta, interessa-me decifrar o que a noção de carácter significa para Fábio Lopez, se existem outras características que ele procure num bailarino e o que comportam. Posteriormente ao estágio, coloco-lhe a questão (via email) da seguinte forma: “Quando lhe perguntei ‘o que procura num bailarino que trabalhe ou que possa vir a trabalhar na *Illicite*’, de acordo com a gravação que fiz da entrevista, respondeu-me: “carácter” e a importância de este sobressair em palco. Será que poderia desenvolver um pouco esta sua ideia? Fiquei a pensar se se referia a um estado de presença, a um comportamento específico em estúdio/ palco ou, talvez, à posição que o Fábio, enquanto coreógrafo, deseja que o bailarino assuma face à criação e a todo o seu processo...” Lopez responde com uma lista enumerando três partes constituintes da resposta. As primeiras duas: referentes ao comportamento e comprometimento do bailarino, passo a transcrevê-las: “1. ética de trabalho/ profissionalismo; 2. ultrapassar dificuldades (dépassement de soi) e ser curioso do mundo que nos rodeia; 3. aura cénica”. Relaciono a expressão “aura cénica” com a expressão “*corps habité*” utilizada regularmente por Lopez quando tinha intenção de se referir ao olhar do bailarino como um olhar presente e vivo e ao modo como esse olhar contamina o ser e estar do corpo em palco. De acordo com o que pude observar e experienciar durante o meu estágio, o “carácter” que Lopez procura passa pela ativação de um estado de presença, pela utilização que o bailarino faz do seu domínio técnico afim de incorporar o movimento.

6.3.1. Conceito de “moving identity” de acordo com Jennifer Roche

O que significa a noção de identidade do bailarino? De acordo com Laurence Louppe (2012), a “assinatura corporal” referida por Laban é uma boa maneira de descrever a identidade do bailarino como sendo a partitura secreta de cada um, ou um imenso leque de possibilidades e de tonalidades poéticas. Perante esta abordagem, a identidade do bailarino relaciona-se com o seu movimento, na sua experiência, a sua capacidade versátil.

A dança exige um trabalho contínuo e constante para aprofundar a consciência da matéria corporal – a “carcasse”, que representa de certa forma a constituição anatómica e singular do indivíduo/ bailarino, descrita por Jerome Andrews como: “uma matéria complexa mas rica, uma extraordinária ferramenta de consciência e de sensibilidade, indissociável do pensamento, (...), porque constitui um terreno fértil de demonstração e de investigação.” (Andrews apud Louppe, 2012, p.84). Entendo a noção de “carcasse” como o corpo físico e material, a anatomia do indivíduo, o ponto de partida de qualquer bailarino. Na sua entrevista

J.Andrews (1992), afirma que são vários os bailarinos que excedem/ultrapassam a dança (ballet) com um sentido pessoal que emanam, que comunicam com o espetador através do corpo, que se servem da sua “carcasse” para gerar uma resposta cinestésica à sua presença em palco. “Il faut que ce parle de la carcasse de l’individu (...) Il y a une réponse (kinesthésique) qui est évidente avec certaines personnes qui apparaissent sur scène, parce qu’ils ne peuvent pas faire autrement”²⁷. (Andrews, 1992).

No meu entender o que Jerome Andrews chama de “carcasse”, designa o corpo e o seu próprio sentido, do qual o bailarino se serve para comunicar e através do qual se apresenta e projeta ao público, acrescentando uma dimensão ao conceito de presença, de corpo e o seu sentido. Esta dimensão única e singular do ser transforma a forma como o bailarino se move, levando ao conceito de identidade de movimento.

Deste modo, Roche (2011) propõe o termo “moving identity” para descrever a “way of moving” de cada bailarino, que pode resultar da fusão de diversos fatores como: o contacto com diferentes abordagens de ensino, movimentos coreográficos e especificidades da estrutura anatómica. Segundo a autora, esta “moving identity” está em constante desenvolvimento e progresso aquando do encontro do bailarino com qualquer coreógrafo e novas formas de se mover, ao longo da sua carreira. Permite analisar e apreciar as qualidades únicas de cada bailarino. É relevante salientar que o foco de Roche neste estudo específico da “moving identity” são bailarinos contemporâneos independentes. Os bailarinos da *Compagnie Illicte* não estão a trabalhar enquanto bailarinos contemporâneos independentes. Estão a trabalhar enquanto bailarinos de uma companhia que pretende “préservet et transmettre un répertoire néoclassique tout en explorant des écritures chorégraphiques contemporaines”²⁸ (*Ballet Illicite*, 2025). Saliento que “moving identity” é um termo de Jennifer Roche e não um termo mencionado por Lopez, contudo associo este termo a uma das características que grande parte dos coreógrafos mais valoriza num bailarino: a identidade de movimento. A noção de identidade do bailarino é então abordada como individualidade no movimento, característica do bailarino, tendo sempre como base indispensável uma gramática corporal (Nunes, 2013).

Temos como exemplo da evidência da “moving identity” nos bailarinos e na composição coreográfica de Lopez, o momento no 1º ato, na *Polonaise*, em que os quatro bailarinos executam a mesma sequência de movimentos (*Ballet Illicite*, 2025, minuto 11:10 a minuto 11:28): corpos de proporções semelhantes que demonstram clareza e precisão de

²⁷ Minha tradução da citação: “Precisamos de falar da “carcasse” do indivíduo (...) há uma resposta (cinestésica) que é evidente em certas pessoas que surgem em palco, porque elas não podem fazer de outra forma.

²⁸ Minha tradução da citação: Preservar e transmitir um repertório neoclássico paralelamente à escrita coreográfica contemporânea.

movimento. No entanto, nenhum igual ao outro, de alguma forma distintos na sua “moving identity”.

6.3.2. “Balletomania” de Sally Banes

Sally Banes (apud Louppe, 2012), refere a tendência do bailarino a fazer um julgamento crítico sobre a interpretação de um momento particular sempre face a uma imagem de representações anteriores e apelida esse fenómeno de “Balletomania”. A autora descreve o termo “Balletomania” como a consequência limitadora que persiste em atuais e ex bailarinos. Do mesmo modo, Geraldine Morris (apud Roche, 2011), propõe um limite na “moving identity” de bailarinos clássicos e apelida-os de “balletically constructed individuals”. (Morris apud Roche, 2011, p. 1). Durante o estágio apercebi-me que existe a preocupação, que Banes apelida de “Balletomania”, incutida nos elementos da companhia. Existe uma procura constante em corresponder à representação anterior do movimento e um constante julgamento crítico, reflexos da formação técnica, deixando impacto no modo como os bailarinos concebem o seu trabalho interpretativo. Podemos analisar o exemplo da aula da companhia, que acontece todas as manhãs, precedendo os ensaios; uma aula de aquecimento, uma aula de técnica de dança clássica dada por Fábio Lopez e executada por todos os bailarinos da companhia, sem exceção. A aula é focada nos padrões a atingir, na ambição da obtenção de uma imagem da forma e de representações anteriores, o alinhamento do corpo preciso e minucioso. A preocupação com a representação de imagens anteriores prolonga-se ao longo dos ensaios quando Lopez decide qual a amplitude da abertura das pernas num *grand-jetté* ou corrige os *épaulements*.

Sally Banes (apud Louppe, 2012) considera o bailarino clássico como limitado no seu corpo por imagens incutidas de correto e incorreto e Geraldine Morris (apud Roche, 2011) questiona as suas capacidades de explorar para além do que lhes é familiar. Porém, coreógrafos como Jean-Christophe Maillot concebem a capacidade técnica da dança clássica como uma ferramenta que pode desafiar a abordagem estética do ballet, ou seja, a técnica não se limita ao um estereótipo de linguagem e não obriga o corpo a corresponder aos códigos associados à expressão artística do ballet. Neste caso, para o bailarino clássico intérprete de Jean-Christophe Maillot, a técnica de dança clássica abandona o espaço de julgamento entre o certo e o errado. Em oposição, ao longo do processo de trabalho com os bailarinos Fábio Lopez, não aborda a técnica de dança clássica como uma ferramenta potencializadora da capacidade para gerar novas linguagens de movimento, mas sim como um estereótipo de linguagem de movimento da dança clássica, submetendo a sua visão e as capacidades dos bailarinos ao julgamento referido por Sally Barnes.

6.3.3. "Hired body" de Susan Leigh Foster

Em *Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's "moving identity"*, Jennifer Roche (2011) começa por abordar o crescimento de coreógrafos independentes que criam durante períodos de tempo mais curtos e em diversos projetos, o que permite o surgimento do bailarino independente. Este conceito de bailarino independente define aquele que transita entre diferentes ambientes criativos conduzidos pelos mais variados coreógrafos. Trabalhar enquanto bailarino *freelancer* tornou-se uma carreira viável. Bailarinos de companhia abordam continuamente estéticas e ideais específicos que correspondem aos valores, objetivos e alcance das suas estruturas; em paralelo, a dança independente expande, fora destas estruturas. São estes, dois campos artísticos que se têm vindo a cruzar.

A drástica mudança verificada na transição sucessiva de um estilo coreográfico específico para a proliferação de inovadoras maneiras de movimentar o corpo, exemplificadas na atividade do bailarino independente (Roche, 2011) cria novas expectativas e possibilidades para o corpo que se dispõem à dança. Susan Leigh Foster (apud Roche, 2011) classifica o tipo de bailarino que se encontra em contacto constante com diversos coreógrafos como "hired body"- um corpo emprestado e unicamente físico que consequentemente perde distintividade. Um paradoxo descrito por Jennifer Roche da seguinte forma: "The dancer embodies 'both and'- that is, the potential to be produced as a particular dancer in a specific piece that incorporates a particular movement style, and to have an individual signature moving identity."²⁹ (Roche, 2011, p.9). Emilyn Claid (apud Roche, 2011), ex-diretora da *Extemporary Dance Theater* (sediada em Londres e dissolvida em 1991) vai de encontro ao argumento de Foster testemunhando que, dentro da sua companhia, o processo de aprendizagem e adaptação dos bailarinos às necessidades de cada peça diferenciada do seu repertório, representou sempre um desafio. "Embodying a different style for each piece proved exhausting and unfeasible. There was no time to let go, un-do, re-think and allow the body-mind knowledge to do its work." (Claid apud Roche, 2011, p.5)

Este "hired body" está associado ao desenvolvimento de um novo corpo, o corpo ideal do bailarino do último século. Está associado a bailarinos/ intérpretes independentes que saltam de projeto em projeto, de coreógrafo em coreógrafo e de universo artístico em universo artístico. Seguindo o pensamento de Roche, o contacto com esta pluralidade de linguagens artísticas fomenta o desenvolvimento de uma acentuada capacidade de adaptação e

²⁹ Minha tradução da citação: O bailarino incorpora "ambos e"- quer isto dizer, o potencial de ser produzido como um bailarino específico numa peça específica que incorpora um estilo de movimento específico e de ter uma identidade de movimento individual e exclusividade

versatilidade. Esta perspetiva vem ao encontro da conceptualização de identidade defendida por De Lima (2017): não como uma estrutura estática ou imutável, mas como um sentido de si dinâmico, que se consolida precisamente ao permeabilizar-se às transformações intrínsecas a cada contexto e momento criativo. De Lima (2017) propõe a emergência de uma “moving identity”, entendida não como uma identidade convencional que meramente se desloca no espaço, mas como uma autoconsciência radicada num estado de movimento pulsante e contínuo, onde a própria identidade é o fluxo, a pulsação e a impermanência. Sob esta perspetiva, a identidade artística abdica da fixidez para se instituir na própria efemeridade de cada instante performativo, onde o sentido de si coincide plenamente com o fluxo cinestésico.

Apesar de os bailarinos da *Compagnie Illicite* não estarem a trabalhar na companhia como bailarinos independentes, são bailarinos que têm contacto com vários coreógrafos por temporada. Fábio Lopez é coreógrafo residente e a grande maioria do volume de trabalho advém da sua linguagem nova ou remontada. Contudo, tantos outros coreógrafos de *backgrounds*, níveis de experiência, intenções e linguagens, constam no programa das várias temporadas da companhia: Vasco Wellemkamp, Christine Hassid, Thierry Malandain, Miguel Ramalho, para nomear apenas alguns.

Entendo que estes diferentes contactos e experiências permitem ao bailarino expandir a sua consciência e sensibilidade corporal, mas impossibilitam a oportunidade de aprofundar uma linguagem específica e desenvolverem as suas potencialidades ao máximo naquele contexto. Considero que pode ser igualmente enriquecedor para o coreógrafo trabalhar com um corpo que já está familiarizado com o seu universo artístico, como trabalhar com um corpo que “bebeu” das mais diversas linguagens e incorpora pela primeira vez a sua. É certo que pode ter tanto de enriquecedor como de desafiante e tudo depende da sua intenção artística. O mesmo acontece da perspetiva do intérprete que pode ser estimulado pelo trabalho com um coreógrafo cuja linguagem de movimento e universo artístico lhe são familiares ou usufruir de trabalhar com alguém que represente exatamente o contrário.

Contrariamente àqueles que, como eu, integraram o *ensemble* apenas para a criação e estreia de *Le Lac des Cygnes*, e que experienciaram a linguagem de movimento e processo de criação de Lopez pela primeira vez, o *ensemble* da companhia durante toda a temporada (ou até várias temporadas consecutivas) não está a abordar a linguagem de movimento e a dinâmica de criação de Lopez pela primeira vez.

6.4. A presença e a incorporação de movimento

“*Il faut que le corps soit habité !*” a expressão várias vezes utilizada por Fábio Lopez em estúdio e nos ensaios em palco. “*Corps habité*” traduz-se para o português como: corpo habitado. Sem ter nenhum registo da especificação desta expressão pelo coreógrafo, interpreto a expressão pelo contexto da sua utilização e a intenção do coreógrafo aquando da sua aplicação como a alusão a um estado de presença e a um olhar vivo e ativo do bailarino intérprete em cena, sobretudo quando numa posição estática.

A ‘presença’ pode ser lida como a qualidade de ‘estar lá’ (o que decorreria de uma compreensão topológica do ser), assim como uma pessoa se expressa em termos relacionais pela força comunicativa do ‘eu’ e da aura tensional e espacial que o corpo, ao mesmo tempo, ressuma e organiza. Contudo, para o bailarino, este aspecto também tem que ver com a urgência de estar presente no presente (um conceito de tempo). Sem a ‘presença’, nada passa da instantaneidade do acto, da correspondência profunda entre o movimento e a natureza do instante que se ilumina (e que é iluminado). (Louppe, 2012, p.163)

Alexander Technique é uma das técnicas somáticas com as quais tive contacto que explora este conceito, através da postura, da consciência corporal e do melhoramento do foco. Permitiu-me estudar e aprofundar o conceito através da minha prática de dança diária. Ensinou-me a projetar o olhar e a manter o meu corpo interior ativo no olhar do espetador, mesmo quando o meu corpo exterior está imóvel. Possibilitou-me compreender e ser “*corps habité*” antes que Fábio Lopez me pedisse para ativar este estado de presença, um olhar e um corpo vivo e presente no personagem e na interpretação. Esta técnica atua não apenas na otimização da consciência corporal como leva ao aprimorar da qualidade de movimento e ambos representam elementos fulcrais para a incorporação. No seu artigo *Dancer’s application of the Alexander Technique*, Fernande Girard e Sylvie Fortim (2005) escrevem que a experiência de bailarinos profissionais que aplicam esta prática somática na sua dança não tem sido estudado empiricamente e que a maioria dos estudos tem sido feita numa vertente ligada à pedagogia da dança. Contudo abordam benefícios e consequências da aplicação da prática no movimento e no corpo: “The movement efficiency that makes dancers less susceptible to injury and, at the same time, renders them more expressive, requires the

development of acute sensorial awareness as well as the sharpening of cognitive faculties” (Girard, Fortin, 2005, p. 2) ³⁰.

Falemos de incorporação de movimento e do processo que leva até ela: aprender, analisar, compreender, disfrutar.

A incorporação é condição da agência do corpo, seja a incorporação de uma técnica e de um estilo de movimento seja a de uma personagem. A incorporação envolve a pessoa como um todo, incluindo as dimensões sensoriais ativadas no processo. (Fazenda, 2012, p. 75)

“A incorporação é uma memorização; é uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados” (Fazenda, 2012, p.61) Se o nosso corpo e as suas experiências sensoriais são essenciais para o processo de pensamento e aprendizagem, assim são caracterizados aqueles que considero os primeiros passos para a incorporação: a aprendizagem e análise de movimento suportados por técnicas somáticas que permitem uma harmonia mente-corpo e o desenvolvimento da percepção corporal. “Todo o sentido da dança contemporânea consiste, (...), na libertação do fantasma de um corpo de origem, entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir.” (Louppe, 2012, p.83) Entendo por esta reflexão de Laurence Louppe que a dança contemporânea pretende uma exploração do movimento do bailarino que ultrapasse aqueles que são os seus “habitus”³¹ (Bourdieu apud Roche, 2011) e que aciona o aprofundamento da consciência corporal para melhor compreender o seu movimento. A compreensão do movimento leva ao último passo da incorporação: disfrutar.

O filósofo alemão Edmund Husserl (apud Sheets-Johnstone, 2010) fala da impossibilidade do ser humano se distanciar do seu próprio corpo pois tudo o que qualquer um pode experienciar está “there’- with the exception of the Body which is always ‘here” (Husserl apud Sheets-Johnstone, 2010, p.168). Os nossos conceitos espaciais nasceram da cinestesia e da sua correlação com a capacidade de pensar no movimento, não experienciamos o nosso corpo como um objeto no espaço, mas como um objeto *in motion* (Sheets-Johnstone, 2010). Desde que começamos a descobrir o nosso próprio corpo e aprendemos a deslocarmo-nos no espaço, em pequeninos, as dinâmicas cinestésicas estão

³⁰ Minha tradução da citação: A eficiência de movimento que torna os bailarinos menos susceptíveis a lesões e, ao mesmo tempo, mais expressivos, requer o desenvolvimento de uma apurada consciência sensorial, bem como o aprimoramento das faculdades cognitivas

³¹ ‘The ‘habitus’ is defined by Pierre Bourdieu (1930 -) as the unconscious bodily enactment of socially inscribed cultural modus operandi” (Roche, 2011)

presentes, ampliam a percepção que desenvolvemos de nós próprios e do que nos rodeia dando sentido ao movimento.

“O espaço nunca é dado: trabalhamos com ele a cada instante, tal como ele nos trabalha. Aliás, mais do que uma construção ou uma estruturação, o espaço é uma “produção” da nossa consciência. As qualidades deste espaço variam consoante a pessoa. E variam mais ainda segundo cada coreógrafo que constrói um espaço singular e explícito: um espaço que vive, que se move, que pensa e que é pensado.” (Louppe, 2012, p.190)

Diversas técnicas somáticas tornaram-se complemento ao estudo da técnica de dança clássica e da dança contemporânea permitindo aos bailarinos aprofundar a sua consciência corporal e expandir a percepção da sua própria realidade. O contacto que tive com a técnica Feldenkrais foi fundamental para a minha evolução, sobretudo em técnica de dança clássica. Enquanto a Alexander Technique me permitiu explorar e aprofundar os estados de presença e como disponibilizar um olhar presente e alerta, a técnica somática Feldenkrais fez-me questionar a organicidade do movimento e reeducar a maneira como escolho mover o meu corpo no espaço (*body in motion*). Permitiu-me descobrir como a “visualização”³² tem poder sobre a minha fisicalidade (por exemplo: ao executar um *cambré à la seconde* frente à barra devo visualizar dois foles, um de cada lado do meu corpo à altura das costelas. Se o *cambré à la seconde* for executado para o lado direito devo visualizar o fole do lado direito a fechar e o fole do lado esquerdo a abrir: o fole do lado direito esvazia e o fole do lado esquerdo enche-se de ar. O simples ato de visualizar a ação de esvaziar e encher, permiti-me incorporar essas mesmas sensações). Acima de tudo esta prática somática influencia a minha qualidade de movimento; torna a minha experiência da dança numa experiência não só física, mas sensorial: a construção de um corpo sensível, “(...) ao mesmo tempo um corpo percebido e um corpo vivido. (Gil, 2001, p.68). José Gil procura um “corpo paradoxal” que se conecte com o espaço e que se transforme no espaço: “ser no espaço e de vir espaço”. Tanto o vir espacial como o vir corporal são construções possíveis graças a dinâmicas cinestésicas intensificadas pela prática de dança. Quando esta construção se aplica a bailarinos é certo que o aprofundamento da percepção do movimento interior permite um aprofundamento da percepção do movimento no seu todo.

De acordo com a minha experiência de estágio, posso afirmar que Lopez procura bailarinos que incorporem o movimento passando pela sua aprendizagem, análise,

³² “A visualização que antecipa um movimento em formação projecta já os caminhos e as intenções do corpo” (Louppe, 2012, p.132)

compreensão e o seu desfrute de forma autónoma ao longo do processo de criação e ensaios. A afirmação da sua presença em palco é também valorizada imensamente por Lopez.



Figura 4- Fotografia da estreia de *Le Lac des Cygnes* de Fábio Lopez. Stéphane Bellocq, 2025. 1 fotografia, cor. Consultada a 6 de junho de 2026 em <https://www.dansesaveclaplume.com/1127383/en-scene/le-lac-des-cygn-es-de-fabio-lopez-compagnie-illicite/> (Fotografia publicada na internet)

7. Uma nova perspectiva perante a ideia de “bailarino ideal”: redirecionar a questão de investigação

É a partir das observações, referências, análise e constatações descritas ao longo do presente relatório de estágio, até este ponto, que pretendo expor a minha definição de “bailarino ideal” para a *Compagnie Illicite*. Esta definição constrói-se a partir da resposta às sub-questões apresentadas no sub-capítulo 2.2 que orientaram a perspectiva do estágio e a forma como organizei a escrita deste relatório, sendo as seguintes:

a) Qual o papel da proficiência técnica do bailarino na edificação da obra coreográfica desenvolvida durante o estágio?

Todo o trabalho coreográfico de Lopez (observado neste processo) tem como finalidade a demonstração e afirmação do domínio da técnica de dança clássica. A primazia da capacidade técnica do bailarino é essencial para a execução da coreografia de Lopez. A sua linguagem neoclássica e o seu percurso enquanto bailarino de Béjart e Malandain reportam para o domínio da técnica e a sua identidade coreográfica passa por uma afirmação dos códigos e estética da dança clássica. A demonstração técnica é abordada como finalidade da criação coreográfica.

b) De que modo se manifesta e desenvolve o papel coautor e criativo do intérprete ao longo do processo de trabalho?

O trabalho criativo e autoral do intérprete acontece em palco e traduz-se nas escolhas interpretativas subtis que são permitidas existir dentro da coreografia, estritamente definida em cada detalhe de movimento e na sua imagem produzida. O papel criativo e autoral dos bailarinos e bailarinas é praticamente inexistente em estúdio, por escolha consciente do coreógrafo pois este defende que esse é o seu papel: criar a coreografia. O papel dos bailarinos é de reproduzir a coreografia de acordo com as suas indicações, com a sua exemplificação, com a musicalidade estabelecida pelo coreógrafo e com a maior qualidade e virtuosidade técnica possível. A dedicação profissional dos bailarinos e o seu sentido de responsabilidade face à receção do espetáculo pelo público e pela crítica superam a frustração gerada pela ausência de abertura e diálogo no processo criativo. Perante este cenário, os bailarinos convocam as suas competências cognitivas e sensíveis, autonomizando-se na procura de soluções interpretativas que resgatem a performance da condição de mera execução técnica.

c) Como se caracteriza a evolução da dinâmica relacional entre o coreógrafo e os bailarinos no decorrer do processo criativo?

A relação é mantida estritamente profissional. Durante o período de estágio, observei uma vincada assimetria de poder na relação, caracterizada pela subordinação dos intérpretes à autoridade do coreógrafo. Esta relação hierárquica manifestou-se não apenas na imposição unidirecional do material coreográfico sobre o corpo do intérprete, mas também no controlo disciplinar dos ensaios e na tonalidade autocrática da comunicação verbal. Os bailarinos estão naquele estúdio a trabalhar para Lopez e não a criar algo com Lopez. Este diz não precisar de ter uma boa relação com o bailarino para poder trabalhar com eles.

d) Que implicações conceptuais e ideológicas estão subjacentes à expressão "bailarino ideal"?

Para além da centralidade da qualidade e virtuosismo técnico, Lopez procura bailarinos que possuam uma presença em palco cativante alinhada com a sua noção de "*corps habité*". O perfil de bailarino idealizado pelo coreógrafo baseia-se nos códigos e estética da dança clássica, exigindo simultaneamente uma versatilidade técnica que permita interpretar peças de perfil neoclássico e, até mesmo, contemporâneo (coreografadas por si, por coreógrafos convidados), bem como peças de repertório que o diretor artístico pretenda integrar na companhia.

Toda a investigação delineada até à fase final do estágio estruturou-se em torno da premissa: O que torna um bailarino num "bailarino ideal" para a *Compagnie Illicite*? Contudo, a experiência encarnada no estúdio fez emergir tensões inevitáveis sobre o papel do intérprete na criação contemporânea. A constatação de um modelo marcadamente vertical e avesso à colaboração gerou um desalinhamento entre a identidade da companhia e o meu posicionamento enquanto artista. Este conflito interno acabou por inverter a direcionalidade da questão de partida. O questionamento persistente sobre o "bailarino ideal" externalizado deslocou-se para uma auto inquirição, transformando-se numa reflexão crítica sobre o que procuro enquanto bailarina intérprete profissional, como e em que ambientes criativos pretendo trabalhar e desenvolver as competências adquiridas.

A expressão «bailarina ideal», inicialmente abordada no âmbito desta investigação, remete para um conjunto de competências técnicas e artísticas, entre as quais se destacam a versatilidade, a capacidade de incorporar diferentes linguagens de movimento e uma forte

presença cénica. Simultaneamente, pressupõe um modo singular de interpretação e apropriação do movimento, que contribui para a construção de uma identidade artística própria.

O mercado de trabalho da dança enquanto criação artística, dita que maioritariamente é o coreógrafo que escolhe os bailarinos com quem quer trabalhar. Esta tendência, fortemente espelhada no contexto de audições, arrasta consigo uma pré-disposição do bailarino para tentar satisfazer os interesses e necessidades técnicas e artísticas de coreógrafos reconhecidos que lhes proporcionam trabalho. Contrariando essa tendência, reconsidero a minha abordagem inicial, ou seja, mais do que refletir sobre como agradar a determinados coreógrafos, é relevante refletir que características e capacidades interessa ao bailarino desenvolver e aperfeiçoar perante a sua visão artística e aptidões técnicas. No lugar de investigar um “bailarino ideal” para determinados coreógrafos ou companhias de renome, redireciono esta noção para o próprio bailarino-intérprete.

Quer isto dizer que: a perspetiva de observadora/ intérprete que experienciei ao longo do estágio com a *Compagnie Illicite*, revelou uma implicação fundamental presente na expressão “bailarina ideal”. Sobrepõe-se agora um valor maior em investigar como é a bailarina intérprete ideal que procuro em mim mesma. Que bailarina intérprete tenho capacidade para ser e o que me falta para alcançar a que procuro ser?

Esta inversão de perspetiva compele-me a delimitar o meu próprio arquétipo de “bailarina ideal”, identificando as valências técnicas, artísticas e éticas que desejo desenvolver no meu percurso profissional. Sob esta ótica de emancipação e colaboração, emergem como referências fundamentais os universos coreográficos de Carolyn Carlson e Akram Khan. Em ambos, a comunicação em estúdio transcende a mera transmissão de diretrizes, configurando-se como um território de partilha e vulnerabilidade partilhada. Adicionalmente, o material coreográfico resultante destas colaborações espelha essa mesma riqueza: em Carlson, através de uma fenomenologia da presença e do 'poema visual'; em Khan, mediante uma hibridização estilística e uma dramaturgia corpórea que valoriza a singularidade de cada intérprete.

Experienciei trabalhar com Carolyn Carlson na remontagem de *Wind Women* para apresentação no Festival de Danse de Cannes em dezembro de 2021, esta experiência foi reveladora, enriquecedora e extremamente prazerosa³³. Considero o processo de trabalho de Carlson como um exemplo de partilha, de escuta e reconhecimento dos bailarinos intérpretes com quem ela trabalha em estúdio. Ao longo de todo o processo de remontagem e ensaios que duraram poucas semanas, Carlson mostrou-se receptiva e curiosa, ainda que num

³³ A remontagem da peça *Wind Women* de Carolyn Carlson para o Festival de Danse de Cannes, em 2021, foi interpretada pelas bailarinas intérpretes do Cannes Jeune Ballet, do qual eu também fiz parte até julho de 2022.

processo de remontagem em que não há momentos de criação, mas apenas de transmissão e clarificação de movimento, de intenções, de imaginário. Recetiva à nossa energia, às nossas inseguranças e fragilidades, às nossas identidades e curiosa com a nossa abordagem, com a nossa presença, com o nosso percurso. Será certamente uma coreógrafa com quem eu teria todo o gosto em voltar a trabalhar, pela natureza colaborativa, pelo respeito e valorização demonstrado para com os bailarinos intérpretes e pela poética do seu movimento.

Akram Khan, um coreógrafo com quem nunca tive oportunidade de trabalhar, mas cuja linguagem e universo criativo me despertam uma enorme curiosidade. O meu interesse no coreógrafo bengalês surge, sobretudo, da sua recriação de *Giselle* para o *English National Ballet* em 2016. A grande semelhança com o trabalho de Fábio Lopez: a recriação de um grande clássico. A fundação da linguagem de Akram Khan é o Kathak: uma forma de dança clássica indiana que inclui padrões rítmicos acentuados pelo trabalho detalhado de pés, pela utilização de ghungroos nos tornozelos e pela importância da narração de histórias através do gesto. A fundação da linguagem dos bailarinos intérpretes da companhia *English National Ballet* é a dança clássica ocidental (ballet), à semelhança dos bailarinos da *Compagnie Illicite*. Nesta recriação, a dança clássica ocidental encontra uma fusão com a dança clássica indiana e com a abordagem ao movimento de Akram Khan. O desafio proposto por Tamara Rojo ao coreógrafo, torna-se um “triumph” de acordo com *Evening Start* e “Staggeringly beautiful and utterly devastating” de acordo com *The Sunday Express* (*English National Ballet*, 2025). Apesar de o coreógrafo ter demonstrado a sua inquietação e relutância em reimaginar “(...) one of the oldest surviving classical ballets.”³⁴ (Akram Khan Company, 2022) ao afirmar: “I’m very intimidated by the heritage of *Giselle*. (...) A lot of people who come to see the show will know *Giselle* inside out. So, that frightens me.”³⁵ (Akram Khan Company, 2022), o espetáculo foi premiado e elogiado pela comunidade da dança. “Stylistically, Khan has steeped himself in the language of ballet, but reinvented it with a rhythmic and visceral heft and a new gestural vocabulary.”³⁶ (*The Guardian*, 2016) Um reconhecimento do legado e uma simultânea evolução da narrativa e do papel do bailarino intérprete na criação, assim como podemos comprovar através, por exemplo, de testemunhos de membros da companhia que falam sobre o processo criativo, a sua experiência em estúdio com o coreógrafo e de que maneira se sentiram impactados pela abordagem de Akram Khan ao movimento. Madison Keesler, primeira solista da companhia partilha a sua perspectiva:

³⁴ Minha tradução da citação: (...) um dos bailados clássicos mais antigo que sobreviveu.

³⁵ Minha tradução da citação: Eu sinto-me muito intimidado pela herança de *Giselle*. Muitas pessoas que vêm assistir ao espetáculo conhecem *Giselle* de dentro para fora. Portanto, isso assusta-me.

³⁶ Minha tradução da citação: Estilisticamente, Khan mergulhou na linguagem do ballet mas reinventou-o com um peso rítmico e visceral e com um novo vocabulário gestual.

It's really a discussion between his team. Obviously, a lot with him behind the scenes but also, before every rehearsal we will sit down and we will talk about ideas and different inspirations. He said himself that he wants us to be involved. This is a phenomenal time for us because usually as ballet dancers we are told what to do and we have to do that.³⁷ (English National Ballet, 2016)

Tal como Madison Keesler, o solista James Streeter demonstra admiração pela abordagem e partilha que Khan estabelece com os bailarinos: "The way he works and the way he thinks it's just so inspiring to the dancer. He passes so much information to you that you are allowed to then express yourself within his movement."³⁸ (English National Ballet, 2016)

Se por um lado o meu desejo em ser bailarina intérprete de uma criação de Carolyn Carlson surge da memória de um primeiro contacto, da escuta e partilha entre coreógrafa e bailarinas intérpretes durante o processo de remontagem e de uma identificação com o universo criativo, o meu desejo em vir a ser bailarina intérprete de uma criação de Akram Khan surge pela curiosidade numa nova linguagem e pela particularidade colaborativa em processo de recriação de grande bailado clássico

A minha ambição com a escrita deste relatório de estágio passou a ser de investigar e expôr aquelas que considero as características e competências que me tornam na bailarina intérprete "ideal" para mim mesma.

³⁷ Minha tradução da citação: É realmente uma discussão entre a sua equipa. Obviamente, muito com ele nos bastidores, mas também antes de cada ensaio sentamo-nos e falamos sobre ideias e diferentes inspirações. Ele próprio disse que queria que nós estivéssemos envolvidos. É um tempo fenomenal para nós pois usualmente, enquanto bailarinos, é nos dito o que fazer e é isso que temos de fazer.

³⁸ Minha tradução da citação: A maneira como ele trabalha e como ele pensa são tão inspiradoras para o bailarino. Ele passa tanta informação para ti e é te permitido exprimes-te dentro do seu movimento.

8. Conclusão: Da Alteridade à Identidade - a inversão do vetor investigativo

O presente relatório de estágio propôs-se, inicialmente, a responder a uma inquietação com carácter analítico e institucional: O que torna um bailarino no “bailarino ideal” para a *Compagnie Illicite*? Ao longo do percurso, a metodologia assente na observação participante e na prática incorporada em estúdio permitiu mapear os contornos dessa idealização: um perfil ancorado no virtuosismo técnico da matriz clássica, na versatilidade estilística e na corporização da premissa do “*corps habité*”. Contudo, a imersão nas práticas quotidianas da companhia revelou-se um espaço de confrontação interna de natureza identitária e artística, levando a repensar a figura de “bailarino ideal”.

A convivência com o *modus operandi* da companhia evidenciou uma acentuada assimetria nas dinâmicas de poder. A centralização autoral da figura do coreógrafo, traduzida em processos de criação marcadamente verticais e na imposição unidirecional do movimento sobre o corpo intérprete, operou uma rutura na perspetiva investigativa deste trabalho. O choque reflexivo entre a realidade observada e as minhas aspirações artísticas e éticas gerou uma fricção incontornável, transformando o estúdio num campo de questionamento sobre a identidade e participação artística do bailarino.

Foi precisamente perante esta fratura que a investigação operou a sua viragem mais significativa, invertendo o seu vetor original. A interrogação que inicialmente se dirigia para o exterior — na tentativa de decifrar as exigências normativas de uma estrutura que revelou ser acentuadamente hierárquica — internalizou-se, convertendo-se numa auto inquirição. A busca pelo “bailarino ideal” para o outro cedeu lugar à urgência de compreender o espaço que o “eu-bailarino” pretende habitar na dança.

Este período de investigação revelou-se, portanto, indissociável de um processo de reflexão crítica em torno do meu percurso enquanto bailarina-intérprete, culminando na progressiva edificação de uma identidade artística consciente. Deste modo, tornou-se progressivamente mais claro que a ideia de “bailarino ideal” não pode ser entendida como um modelo universal ou objetivo, mas antes como uma projeção individual, dinâmica e em constante reformulação. Nesse sentido, a minha perspetiva de “bailarino ideal” assenta na convergência entre competências técnicas sólidas, capacidade interpretativa e, sobretudo, numa autenticidade inegociável na forma de me mover, pensar e estar em estúdio e em palco considerando não só a minha dimensão de bailarina, mas também de intérprete. Passando a reforçar que me identifico com ambos os termos de ‘bailarina’ e ‘intérprete’ graças à minha ‘voz’ e ao respeito e reconhecimento que aprecio que lhe sejam atribuídos em qualquer processo de criação; pela minha ampla formação técnica que não me restringe ao julgamento crítico mas que não me libera inteiramente de uma consciência corporal e estética e pela procura incessante do aprofundar da minha identidade na forma como escolho mover-me

("moving identity"); assim como na minha abordagem ao movimento, com ênfase para movimento com um forte fundamento da dança clássica.

A experiência de aproximação à *Compagnie Illicite* revelou-se particularmente significativa neste percurso, não enquanto concretização de um objetivo profissional, mas enquanto momento de confronto entre expectativa e realidade. Verifiquei que a companhia não procura o tipo de bailarino com o qual me identifico plenamente, nem o seu modo de criação corresponde àquele com que sinto maior afinidade. Esta constatação, longe de ser redutora ou negativa, permitiu-me afinar critérios e aprofundar a compreensão sobre aquilo que valorizo num contexto artístico. Compreendi que a identificação com uma estrutura artística não se esgota no seu repertório ou na sua visibilidade, mas depende de um alinhamento mais profundo com metodologias de trabalho, relações interpessoais e valores. Neste sentido, a minha tentativa de estagiar numa companhia que, à partida, acreditei corresponder àquilo com que me identifico, ao nível de repertório, carreira e experiência profissional do diretor artístico e dimensão da companhia, revelou-se elucidativa. Deparei-me com um repertório ambicioso, virtuoso e aliciante, que contrasta com a dinâmica de trabalho, os valores colaborativos e o funcionamento quotidiano da companhia, marcados por uma estrutura de relações hierárquicas e por um método de trabalho caracterizado pela reduzida partilha e circulação de ideias no processo criativo, com repercussões na coesão da equipa e a qualidade da obra final.

Embora o presente relatório não tenha como foco central a análise detalhada das metodologias coreográficas enquanto ferramenta crítica, torna-se evidente que estas desempenham um papel determinante na forma como o bailarino intérprete se posiciona no processo criativo. A maneira como o movimento é gerado, transmitido e transformado em contexto de criação influencia diretamente o nível de agência do bailarino intérprete, a sua capacidade de participação ativa e o reconhecimento da sua individualidade. Assim, compreender a metodologia de Fábio Lopez, contribuiu, ainda que de forma indireta, para uma leitura mais abrangente da identidade do bailarino na *Compagnie Illicite* e na contemporaneidade.

No decurso desta investigação, compreendi que me cumpre, fundamentalmente, descodificar e afirmar a minha própria potência artística em estúdio e em palco, em detrimento da tentativa de incorporar um arquétipo moldado por expectativas externas. Esta emancipação artística reflete-se na autenticidade da minha assinatura de movimento (*way of moving*) e constrói-se com base na hibridização das técnicas que estruturam a minha formação. São estas ferramentas que potenciam a exploração criativa e a interpretação, permitindo a capacidade e possibilidade de incorporação do movimento e afirmação de uma presença performativa.

Em conclusão, este trabalho permitiu-me reconhecer que o caminho que me poderia levar à construção e afirmação de “bailarino ideal” não passa pela adequação a modelos externos, mas pela consolidação de uma identidade própria, informada e consciente. Através da análise das experiências vividas foi possível compreender que cada etapa contribui para um maior discernimento e clareza do meu posicionamento artístico. Mais do que alcançar um ideal, trata-se de sustentar um processo de questionamento contínuo, onde a autenticidade, a presença, a disponibilidade do corpo ao movimento se afirmam como pilares fundamentais da minha prática enquanto bailarina intérprete. Mais do que fixar respostas definitivas sobre o perfil de uma companhia específica, este estágio cumpriu a premissa fundamental da investigação pela prática artística: o direito à consciencialização crítica através do corpo. Em última análise, conclui-se que o verdadeiro “bailarino ideal” não é uma entidade dócil e formatada por uma matriz exterior, mas sim um intérprete emancipado que reconhece a sua própria potência e vontade, considerando deliberadamente, os ambientes criativos e colaborativos onde deseja inscrever e desenvolver a sua voz artística, a sua técnica e a sua autonomia profissional.

9. Referências bibliográficas

- Akram Khan Company. (2026). *Giselle- The Telegraph Interview*. <https://www.akramkhancompany.net/article/giselle-the-telegraph-interview/>
- Balanchine, G. (1990). L'héritage de Marius Petipa. In Ackerman, G. & Lorrain, P. (Eds). *Marius Petipa Mémoires* (112-118). Actes Sud
- Ballet Illicite (@balletillicite). (2025). La Compagnie Illicite Bayonne devient le » Ballet Illicite » [Post do Instagram]. Instagram, 4 de agosto de 2025. https://www.instagram.com/p/DM7ltJEIYeA/?img_index=1
- Bertrand, A. (2022, 7 de janeiro). Rencontre avec Fábio Lopez pour sa Belle au Bois Dormant (Compagnie Illicite). Danses avec la Plume. <https://www.dansesaveclaplume.com/1110880/pas-de-deux/1110880-rencontre-avec-fabio-lopez-pour-sa-belle-au-bois-dormant-compagnie-illicite/>
- Bertrand, A. (2025, 23 de março). Le Lac des Cygnes de Fábio Lopez- Compagnie Illicite. Danses avec la Plume. <https://www.dansesaveclaplume.com/1127383/en-scene/le-lac-des-cygn-es-de-fabio-lopez-compagnie-illicite/>
- Bonarrigo, S. (2022, 27 de dezembro). Jean-Christophe Maillot: « La danse académique est en danger ». *L'Observateur de Monaco*. <https://lobservateurdemonaco.com/infos/jean-christophe-maillot-ballets-monte-carlo/>
- Branco, C. (2024). *Da materialidade do corpo na interpretação: uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves* (Dissertação de mestrado). Instituto Politécnico de Lisboa <http://hdl.handle.net/10400.21/17997>
- Cléopolde. (2025, 22 de fevereiro). Le Lac des Cygnes de Fábio Lopez: espèce menacée... *Les Balletonautes*. <https://lesballetonautes.com/2025/02/22/le-lac-des-cygn-es-de-fabio-lopez-espece-menacee/>
- Compagnie Illicite. (2025). *Compagnie Illicite Bayonne*. <https://www.compagnie-illicite.com/>
- D'Amore, O. (2018, 2 de fevereiro). Fábio Lopez, le chorégraphe perfectionniste. *Coup d'œil*. <https://coupsdoeil.fr/2018/02/fabio-lopez-le-choregraphe-perfectionniste/>
- Dantas, M. (2005, maio/ agosto). De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*. Vol. 11. Nº2. 31-57
- De Lima, C. (2017). *Pensamento Transversal: A Arte de Experienciar o Mundo como Paradoxo do Movimento* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa- Faculdade de Motricidade Humana <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/15019>
- De Lima, C. (2023). Retornos entre a criação artística e a pesquisa científica: Uma metodologia de transmutação entre a experiência artística e a escrita académica. *Revista Estud(i)os de Dança*. DOI: <https://doi.org/10.53072/RED202301/00201>
- English National Ballet. (2026). *From the Archive: Akram Khan's Giselle*. <https://www.ballet.org.uk/production/akram-khan-giselle/>

English National Ballet. (4 de outubro de 2016). *Akram Khan's Giselle: The Creative Process/ English National Ballet* [Ficheiro em vídeo].
https://www.youtube.com/watch?v=cs2nsC_pchw

Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral: ideias, experiências, ações – 2º ed (revista e atualizada)*. Edições colibri

Fernandes, J, Xavier, M. (2025). *Modos de Fazer-Ver a Obra Coreográfica: Vol. 1 A Identidade Coreográfica a partir de Victor Hugo Pontes*. Dança em Diálogos- Associação Cultural

Fernande, G, Fortin, S. (2005.) Dancer's application of the Alexander Technique. *Journal of Dance Education*. 1-15

Ferreira, A. (2012). Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico co-autor. *Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança- ANDA*.
https://www.academia.edu/7562526/Int%C3%A9rprete_criador_na_Dan%C3%A7a_Contempor%C3%A2nea_um_corpo_poliss%C3%AAmico_e_co_autor

Gil, J. (2001). *Corpo Total- O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água

Jardim, M. (2024). *A criação de personagens e o trabalho colaborativo em coreografia* (Dissertação de mestrado). Instituto Politécnico de Lisboa
<http://hdl.handle.net/10400.21/21447>

Leaman, K. (2022). George Blanchine's Art of Choreographic Musicality in Tchaikovsky Pas de Deux. *Music Theory Spectrum*.

Les Grands Ballets Canadiens. (2025). Les Grands Ballets. <https://grandsballets.com/fr/spectacles/detail/cor-perdut/>

Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea* (R. Costa, Trad.). Orfeu Negro

L'Observateur de Monaco. (2022) Jean-Christophe Maillot: " *La danse académique est en danger*". <https://lobserveurdeomonaco.com/infos/jean-christophe-maillot-ballets-monte-carlo/>

Mackrell, J. (28 de setembro de 2016). Giselle review- Akram Khan's bewitching ballet is magnificently danced. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/stage/2016/sep/28/giselle-review-akram-khan-english-national-ballet>

MonacoInfo. (2025, 29 de maio). *Rencontre avec Jean- Christophe Maillot* [Ficheiro em vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=uCPppZ-aS94&t=984s>

Morris, G. (2022). Historical schooling: ballet style and technique. *Research in Dance Education*. 1-20

New York City Ballet (nycballet). (2020, 16 de dezembro). *George Balanchine and New York City Ballet* [Ficheiro em vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=dw-LprEXHy0>

Nunes, S. M. (2013, janeiro). O criador-Intérprete na Dança Contemporânea. *Revista Nupeart*. 83-96.

n+n Corsino (direção). (1992). *Jérôme Andrews : forward and backwards*. [Ficheiro em vídeo]. <https://www.nncorsino.com/en/nn/creation/jerome-andrews-forwards-backwards-1>

Rancière, J. (2010). *Espetador Emancipado* (Justo. M. J, Trad.). Orfeu Negro

Rato, V. (2007, 23 de novembro). 1927-2007

Maurice Béjart A revolução sem rupturas. *Público*. <https://www.publico.pt/2007/11/23/jornal/19272007-maurice-bejart-a-revolucao-sem-rupturas-238736>

Roche, J. (2011). Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity. *Research in Dance Education*, 12(2). 105-118. Acesso em : <https://eprints.gut.edu.au/60587/>

Saumont, J. (2025, 9 de junho). Minuit et demi ou le Coeur mystérieux et Noturnes de Thierry Malandain- Malandain Ballet Biarritz. *Danses avec la plume*. <https://www.dansesaveclapluume.com/1128356/en-scene/minuit-et-demi-ou-le-coeur-mysterieux-et-nocturnes-de-thierry-malandain-malandain-ballet-biarritz/>

Seller, R. (2024). *A libertação de intérprete* (Dissertação de Mestrado). Instituto Politécnico de Lisboa <http://hdl.handle.net/10400.21/17908>

Sheets-Johnstone, M. (2010). Thinking in Movement: Further Analyses and Validations. *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*. 165-181. DOI:10.7551/mitpress/9780262014601.003.0007

Teatro Nacional de São Carlos (2024, 21 de março). *Quatro violinos à conversa- Balanchine – Mcnicol – Forsythe* [Ficheiro em vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=9ZAP7EqSzvc>

Teck, K. (2011). *Making music for Modern Dance: Collaboration in the formative years of a new American art*. Katherine Teck

Anexo A:

Entrevista a Fábio Lopez – diretor artístico e coreógrafo residente da *Compagnie
Illicte* – fevereiro 2025

Anexo A - Entrevista a Fábio Lopez- diretor artístico e coreógrafo residente da Compagnie Illicite- fevereiro 2025

Fábio Lopez- FL

Viviana Costa – VC

VC- Gostava de começar por lhe perguntar quando é que começou ? Já referiu que foi há mais ou menos dois anos atrás que começou com a parte criativa. Como é que a criação começou?

(Fábio levantou-se da cadeira e dirigiu-se ao armário que continha livros, revistas e documentos.)

FL - A parte criativa começou a ler As Memórias do Lev Ivanov, que é o coreógrafo original. Esse livro levou quatro anos a encontrar. Custa 300 euros. E é escrito por uma das pessoas que eu gosto muito, que é o Roland John Wiley, que escreveu imensos livros muito interessantes sobre a dança, que muitos de eles são inépuisables, já não tão acessíveis, ou então são caríssimos. E ele é um dos maiores experts na dança do Marius Petipa e final do século XIX. E assim, interessante, quando tomei decisão de fazer o Lago dos Cisnes, que não foi uma decisão, foi uma encomenda. Depois da Bela Adormecida, havia uma encomenda para fazer um outro grande ballet e eu pensei: grande ballet ou é o Quebra-nozes, ou é o Lago dos Cisnes. São os que as pessoas conhecem mais, o público que é neofit. E eu disse: olha, para fazer um dos dois eu preferia fazer o Lago dos Cisnes, porque eu não gosto do Quebra-nozes. Basicamente, é um bailado que não me atrai porque eu dancei quatro versões e não queria fazer a minha versão e, como estamos também no momento onde há o woke problem, não queria estar confrontado com toda essa tendência durante o processo criativo. O que eu respeito, mas não queria estar confrontado com isso tudo. Já vamos ver se no meu “Lago dos Cisnes” não vou ser confrontado a clichês da dança espanhola mas, por isso, cruzo os dedos. Portanto, a escolha foi fácil: foi o Lago dos Cisnes. Foi há dois anos que comecei por ler as memórias da pessoa que criou o segundo ato. Portanto, o segundo ato foi criado antes dos outros. Sobretudo perceber porque é que as três primeiras versões falharam(o que nós

conhecemos é a quarta versão)... Comecei a fazer a minhas research, que gosto imenso de procurar... acho que viste, tenho imensos livros por toda a parte

VC- Foi das primeiras coisas que me chamaram à atenção, quando vim a primeira vez fazer a audição.

FL - A minha biblioteca não é? Pois Há mais ali, e também há muito ali, que é a coleção completa das Saisons de la Danse. Eu gosto muito de me documentar. Então, lendo este livro que é o *The Life in Ballets of Lev Ivanov* que, como disse: levou quatro anos a encontrar, havia muito tempo que eu queria ter este livro e nunca consegui. Comecei a ler e encontrei esta história, que o Tchaikovsky fez esta ópera, a *Undina*, em 1869, e que nunca foi para o palco. E que foi um grande échec na vida dele. E ele, pronto, queimou esta ópera. E viu-se, que está escrito neste livro, que o dueto principal do *Cisne Branco* vinha desta ópera. Então, o Fábio começou à procura desse dueto por todos os meios. Encontrou primeiro a música. A música até não foi muito difícil de encontrar, estava no iTunes. Só havia uma versão e eu precisava de outra versão mais limpa. Entrei em contato com o Bolshoi, na altura conhecia o Sergey Konaev, que era o arquivista do Bolshoi e que me ajudou a encontrar uma outra gravação. E o problema foi encontrar a partitura, porque eu disse: há aqui falta de qualquer coisa, pois eu não compreendo o que é que eles estão a dizer. Isso era importante para mim: perceber o que é que eles estavam a cantar. Mesmo que a música seja belíssima, tem que ter uma relação com a nossa peça. Então, foram mais seis meses para encontrar a partitura, que é uma partitura oficial académica, uma coleção específica do Tchaikovsky, que também foi caríssima, como tu podes imaginar. Tem scans da escrita do Tchaikovsky em russo, tem a dramaturgia completa da peça (*Undina*). Contudo, só existem cinco morceaux que não foram queimados e que estavam guardados no Bolshoi. Basicamente foi este livro, a partitura (perceber o seu conteúdo) e começar a influenciar-me: a ver o que existiu. Conheço o Alexei Ratmanský, pessoalmente, e pedi que me enviasse a sua versão para perceber como é que ele trabalha com a notação Benesh. E, recolhi todos esses elementos para poder fazer primeiro o dueto que é cantado. Foi a primeira coisa que fizemos. Antes de fazer uma peça, sinto necessidade de começar sempre pelo dueto. É uma parte essencial para perceber se vou conseguir construir um vocabulário específico desta

peça ou sentir-me influenciado pela música ou pela dramaturgia original para ver se consigo ir mais longe. Portanto, eu fiz o dueto cantado que apresentamos numa gala e disse: “olha eu acho que podemos ir para a frente”, e assim fizemos. Posteriormente encontramos os co-produtores, mecenas... O ministério da cultura não dá qualquer apoio, no entanto fomos à procura de teatros e começamos a trabalhar nesta dramaturgia.

O mais importante para mim é fazer parte de uma linha criativa neoclássica. Quer dizer, não se trata de recusar tudo o que foi feito mas, estar numa continuação de Petipa, Lifar, Ashton, Neumeier, Maillot e agora Fábio Lopez que tenta dar continuidade a este bailado. Espero que daqui a cem anos ainda existam outras versões.

VC- Não eliminar o que foi feito, mas acrescentar aquilo que é seu?

FL- Sobretudo, na peça, guardar elementos do original. Ser um bocado como a biblioteca pois há todo um vocabulário que tem de continuar. Se não vês o original como é que podes pretender que vais fazer uma evolução ou fazer um contorno para voltar ao original? Acho que não tem lógica. Ninguém é criativo a 100%. Temos sempre que tomar qualquer coisa do passado para crescer.

VC- Queria colocar algumas questões sobre as suas metodologias mas, penso que acabou por já ter abordado um pouco essa questão...

FL- Fotos e revistas antigas! Por exemplo: as posições das mãos não são iguais quando vês a Margot Fonteyn ou a Marianela Nuñez. Isso é importante porque quanto mais próximo melhor. Ver como é que o Lago dos Cisnes evoluiu, como é que o punho evolui, a sensibilidade das mãos, a posição do pescoço e que cada olhar quer dizer qualquer coisa. Tudo isto evoluiu ao longo dos anos e a versão inglesa não é nada igual à versão russa e é interessante observar como é que as duas versões evoluíram.

VC- Encontro muito interessante a questão das fotografias pois enquanto o vejo coreografar e vejo os bailarinos a trabalhar identifico possíveis imagens que poderiam ser, realmente, representações dessas fotografias antigas.

FL- O pas-de- quatre, por exemplo.

VC- Gostava de falar dos bailarinos que participam nesta peça pois ao ensemble fixo juntaram-se mais três... quatro. Como a minha pesquisa aborda a identidade do bailarino e questiona a forma como o bailarino se pode fazer ressortir no meio de tantos que fazem parte de uma companhia ou audição, peço-lhe que fale um pouco de como é que os bailarinos convidados a integrar esta peça se juntaram ao ensemble? Sobretudo o porquê de os ter escolhido.

FL- O Gaël fez audição, mostrou interesse em trabalhar com a companhia. O Javier já conhecia e sabia que ele tinha vontade de voltar à dança. Por serem bailarinos com trinta e três anos, achei importante ter no grupo pessoas mais maduras, com mais experiência. A Joana é inserção profissional. Ela ainda é muito jovem e trabalha com um junior ballet cuja diretora é minha conhecida. Trago sempre uma pessoa jovem para iniciar o seu percurso profissional, para sentir a energia de uma companhia e para saber se é isso mesmo que quer fazer na vida porque imaginar ser bailarina e ser bailarina são coisas muito diferentes. Há momentos bons numa companhia e momentos maus e é necessário aprender a ultrapassá-los de forma profissional. É que eu digo aos bailarinos: “eu gosto muito de vocês mas nós não somos amigos.” Mesmo que eu goste muito deles e dê tudo o que puder por eles. Mas trabalho trabalho, cognac cognac. Porque se a companhia não tem o resultado a companhia afunda. Mudar uma bailarino é mais fácil que faire renascer uma companhia.

VC- O que é que o Fábio procura num bailarino que faça ou possa vir a fazer parte da companhia?

FL- Carácter !

Eu trabalhei com Maurice Béjart e a primeira coisa que ele fazia era olhar nos olhos das pessoas. É preciso ter carácter para que esse carácter saia no palco. Uma pessoa que é ... não é vazia mas, um bocado séptica ... pode fazer um bailado meu, porém nunca vai evoluir muito e não vai ressortir. Hoje em dia há muitos bailarinos no mercado e todos têm técnica, linhas, pés. Eu, com uma pessoa que pode não ser muito boa, posso fazer qualquer coisa. Eu é que faço a coreografia para ela e posso

colocá-la no auge porque posso fazê-la evoluir apesar das capacidades dela. Todavia, considero os defeitos mais interessantes que as capacidades, que era o que fazia também Maurice Béjart. A coreografia, nós não a fazemos para nós. Eu não vou fazer a coreografia para os meus defeitos mas sim para os defeitos dos outros. Acho que tem de haver uma linha artística homogênea, uma mentalidade de trabalho comum ao coreógrafo e ao bailarino.

Eu sou muito exigente pois acredito que para o clássico e neoclássico tem de haver uma certa exigência. A ideia de uma estética elitista não vem do acesso ao público mas, do acesso à metamorfose que nós insistimos no nosso corpo. É isso que faz de nós uma estética elitista. A metamorfose começa tão cedo; o ideal de beleza é tão intenso para chegar lá que, só pode ser um elitismo. Martha Graham dizia que nós somos os atletas de Deus e eu considero esta frase muito lógica. Iria até mais longe e diria que somos os anjos do movimento de Deus. Um anjo do movimento é muito mais bonito pois podemos voar, de uma certa maneira, com os nossos saltos e podemos guardar este 'etéreo' e, em simultâneo, ter uma metodologia "quadradinha". Mas no quadrado cabe sempre o redondo. A escolha é nossa e cai muitas vezes no esquecimento. Somos suficientemente versáteis e polivalentes para decidir o que queremos fazer. Eu digo sempre que bailarinos clássicos podem fazer contemporâneo contudo, bailarinos contemporâneos não podem fazer clássico.

VC- Há uma exigência técnica, uma disciplina, um ritual associado.

FL- A dança clássica esteve sempre ligada às artes militares no século XIX. Todos os bailarinos homens estavam vestidos como militares. O seu maior objetivo era ir mais longe e, por isso, eu acho que os meus bailarinos têm de ter uma doutrina. Se não a têm, não vão ficar muito tempo na companhia. Porque todos os coreógrafos que eu trago são muito exigentes.

VC- Acredito que cada coreógrafo que convida para vir trabalhar com a companhia tenha os seus próprios valores. Confesso que para mim é difícil entrar num estúdio para trabalhar com um coreógrafo com quem nunca trabalhei antes e alinhar com os seus valores. Os do Fábio são bem claros para mim porém, um coreógrafo que defenda uma maior liberdade, que procure ver numa primeira instância a

personalidade do bailarino (talvez até uma certa “rebeldia”) e só posteriormente o movimento, representa uma outra abordagem para mim. Ser fiel à fisicalidade e ao detalhe pedido, para mim, é uma abordagem familiar.

FL- Eu quero esclarecer uma coisa: eu faço uma diferença entre coreógrafo e metteur en mouvement. Para mim, o coreógrafo constrói os passos mesmo que sejam desenhados no corpo de outra pessoa. Dá todos os passos e tem que gerir a parte emocional do artista. O metteur en mouvement coordena os movimentos dos outros - um encenador de movimento. Para mim, são dois trabalhos completamente diferentes. Um coreógrafo que não pode mostrar um passo não é coreógrafo. Eu devo poder mostrar todos os passos: não preciso de fazer três piruetas mas preciso de explicar como é que eu vou chegar àquele passo, como é que é o braço, como faço uma sissone numa certa estética. O coreógrafo é isso. Tem de mostrar como levar o bailarino àquele caminho. O coordenador do movimento vai dar só intenções e o bailarino é que chega lá. Eu separo vraiment as duas coisas.

VC- É sempre o Fábio que está no estúdio. Não tem ninguém para ajudar?

FL- Neste momento não.

VC- Sim, durante o periodo do meu estágio não teve esse apoio. Deve tornar-se difícil não ter ninguém para poder apoiar na passagem ... enquanto o Fábio está a coreografar.

FL- Eu tenho assistente mas é em casa. Neste momento, trabalho muito à distância com a Christine que me ajuda no Lago dos Cisnes, que me apoia psicologicamente. É importante saber que os coreógrafos também se apoiam. Há muita gente que pensa que os coreógrafos não trocam telefonemas. Eu tenho tido imenso apoio ! Tive oportunidade de contactar Matthew Bourne; trocar emails com Jean-Christophe Maillot. Cada mensagem, cada like, cada aplauso do público ajuda-nos imenso. O resultado do ensaio público foi muito, muito emocionante porque enquanto estás numa dinâmica de criação não vez tudo. Até bailarinos que não estão inseridos nesta processo perguntam-me como está a correr. A Françoise vem pois adora a dança

clássica e adora-me a mim. Traz conselhos e, como já percebeste, é incisiva. A cenografia, a luz e os figurinos são outro apoio muito importante. O apoio da crítica também é fundamental pois há críticos a viajar 800 km para vir assistir à peça; é a descentralização .

VC- Fico muito contente e muito agradecida por poder participar deste projeto, desta nova criação. Vai ser com certeza um grande êxito!

FL- Acho que é importante saberes, também, que quando faço uma peça é não a imagino apenas para eles (bailarinos da Compagnie Illicite). Eu costumo imaginar que há pessoas como a Marianela Nuñez ou a Diana Vishneva que estão a dançar a peça. Tenho de levar os bailarinos mais para esse nível. Não gosto de fazer a coreografia para o nível dos bailarinos. I need to make them go up and make them be good. Por vezes as coreografias são mais difíceis mas estou naquela imaginação de um dia a coreografia poder ser dançada por uma grande companhia, maior que a minha pelo menos. É crucial o coreógrafo ter esta vontade de level up. O facto de se tratar de uma companhia independente com bailarinos jovens não influencia a dificuldade da coreografia. Quem sabe o dueto principal (da sua criação Lac des Cygnes) não vai ser dançado por grandes bailarinos?! Já houve situações semelhantes! Para o bailarino saber que nós estamos a puxar por ele.

VC- Enquanto intérprete é relevante sentir-me desafiada em estúdio.

FL- Exato! O estatuto de étoile, não é específico ao Ballet de l'Ópera de Paris. Ser étoile deve-se ao teu talento e pouco importa onde danças. Se algum crítico disser que a Sasha (Alessandra de Maria, bailarina da Compagnie Illicite) é étoile eu concordo. É o teu trabalho que te leva a ser descrito por um crítico, como tal. Logo, a coreografia deve ser feita nesse sentido e, no fundo, trata-se de uma mentalidade que engendra trabalho.

VC- O Fábio é uma pessoa que transpira uma grande ambição.

FL- Disseram-me aos onze anos que nunca iria ser bailarino. Fui o único da minha turma (na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional) que acabou por seguir a carreira profissional. Os obstáculos estão lá para serem ultrapassados.

VC- Ao ler a sua biografia, como parte da minha pesquisa para o estágio e para esta entrevista, reparei que a Compagnie Illicte surgiu muito pouco tempo depois de ter deixado o Malandain Ballet Biarritz ...

FL- Sim, foi organizado.

VC- Imagino que fundar uma companhia seja extremamente complexo. Fazia parte do seu plano já há algum tempo?

FL- Eu lesionei-me em 2013. Tenho uma hérnica discal não operável. Foi um ano difícil, durante o qual não parei de dançar e durante o qual procurei meios naturais para ultrapassar a dor que tinha nas costas e me fez perder imensa flexibilidade. Houve uma falta de comunicação entre ballet masters e diretor artístico, que não teve conhecimento da minha lesão durante cerca de seis meses. Foi uma situação que me causou imensa frustração. Decidi que em agosto de 2015 iria parar de dançar com o Malandain Ballet Biarritz, queria fundar a minha própria companhia e contava com a ajuda deles. Dei um ano inteiro à companhia para encontrar uma bailarino que me pudesse substituir em todos os meus papéis; um bailarino que tivesse uma estatura similar à minha. Portanto, eu criei a Compagnie Illicite quando ainda dançava com Malandain Ballet Biarritz. Criei-a em abril de 2015 e saí da companhia em agosto de 2015. Na altura, fui apoiado financeiramente pela companhia e pelos Friends da companhia. Começamos com cinco bailarinos em Biarritz e um ano depois viemos para Bayonne.

VC- E quanto à vontade de coreografar?

FL- Sempre estive lá. Tive aulas de improvisação e composição com a Margarida Bettencourt, antiga bailarina do Ballet Gulbenkian e professora da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional e, tive contacto com a notação Benesh. Sempre foi

lógico que ia fazer coreografia neoclássica. Sempre. Não havia abertura nenhuma. Não queria ser bailarino contemporâneo extremo. Gosto imenso de Itzik Galili, Alexander Ekman mas queria que houvesse uma coreografia escrita. Não pode ser improvisação que eu detesto isso. Eu sei improvisar mas não queria que fosse: “faz o que quiseres” e estarem a fazer o trabalho dos coreógrafos. Detesto isso. É insuportável, estarem a tomar as minhas ideias e são eles que assinam. Gosto de ser um boneco para o coreógrafo que quer trabalhar o que ele tem para dizer. A mensagem dele tem de atravessar o meu corpo e eu tenho que a reproduzir no palco. Então, a minha primeira coreografia foi feita no conservatório e mais tarde tive oportunidade de mostrar algumas das minhas criações a Maurice Béjart, o que foi um caos ! Ele detestou a primeira coreografia. Disse-me: “Cometeste um erro porque fizeste uma coreografia para ti” e deu-me uma semana para apresentar algo novo que acabou sendo um sucesso. Tinha cometido o erro de fazer uma coreografia “tipicamente Béjart”, que era o que influenciava na altura e julgo que ele acabou por se rever no meu trabalho, daí não o ter apreciado inicialmente. Já no Malandain Ballet Biarritz fiz o concurso coreográfico, comecei a trabalhar com escolas, o que me permitiu explorar sem estar à frente da crítica. Coreografei para bailarinos em Itália, na Rússia e foi quando enviei um dos meus trabalhos para a Fundação Stravinsky que eles aceitaram produzir a minha peça As Bodas. Percebi que este era o caminho a seguir. Sou uma pessoa muito católica e entendi que a hérnia era o sinal que precisava para abandonar a companhia onde estava a trabalhar.

VC- E começou uma nova história

FL – A criação desta companhia permitiu realizar alguns dos meus maiores desejos: ajudar alguns bailarinos portugueses, ajudar alguns coreógrafos portugueses, trazer coreógrafos internacionais, trazer coreógrafas mulheres e ter um repertório. São dez anos e vinte coreógrafos, mais e menos conhecidos, e algumas estreias nacionais. Fomos os primeiros em França a dançar Adagio Hammerklavier de Hans Van Manen, que é uma peça extraordinária. Fizemos Mauro Bigonzetti, Nacho Duato, Ludmila Komkova – uma coreógrafa de Wiesbaden- Christine Hassid que vi trabalhar pela primeira vez com uma companhia do País- basco. Trouxe a peça Fauno de Vasco

Wellemkamp para a companhia. Miguel Ramalho desenvolveu a sua primeira peça para a minha companhia.

Considero importante que, ao lado de Thierry Malandain- um coreógrafo único, haja uma companhia de repertório independente. São estas companhias que dão trabalho aos coreógrafos e, quanto mais numerosas forem mais coreógrafos são solicitados; os bailarinos serão também mais versáteis. Falta versatilidade aos bailarinos e esta advém de trabalhar com várias pessoas. Isso, a mim, dá-me tempo de preparar o Lago dos Cisnes e não ter obrigação de criar uma peça todos os anos. O pior que podem fazer a um coreógrafo é impôr-lhe uma criação sem ter vontade de a criar. A maior parte das minhas criações, eu tive vontade de as fazer e isso influencia imenso o trabalho em estúdio.

VC- Influencia o trabalho em estúdio e acredito que a resposta dos bailarinos também porque tudo isso passa do coreógrafo para o bailarino.

FL- Se tiveres mais perguntas fazemos noutro dia.

VC- Obrigada.

FL- Obrigada.

Anexo B:

Entrevista aos bailarinos da *Compagnie Illicite* – fevereiro 2025

Anexo B - Entrevista aos bailarinos da Compagnie Illicite – fevereiro 2025

Viviana Costa – V

Alessandra – A

Salomé –S

Gaël - G

V- I would like to start by asking you about the creation process. Do you have any thoughts you'd like to share about it? Was it shorter than usual?

S- Not that much shorter. Me, I like it. Like the last three, four weeks it was good because when we stopped like one year ago, I was a little bit worried about that. But I think we did a good job right now for three weeks and I feel okay. It's just about the coordination between the makeup and the choreography. Really that is, for me, not a good ensemble.

V- Do you think it's because of the fact that he does everything alone?

S- For sure, for sure. And he doesn't like to have any advice of us and that he never asks us or something like that. And that I think is not a good idea because I can understand he has a proper idea but he doesn't have an open mind.

V- Would you like to participate more in the creation, in a way?

S- Yes, I think so. Even just to talk.

A - So for me the creation started actually two or maybe more years ago. It's been quite weird because we created one part then we waited for three months and we created another part and so it was like a really ...how do you say when there's a big pause between the creations? ...so it was weird. Even though, the moment when we were creating was quite interesting because when we did the duets and the solos I felt like he was more à l'écoute of what I was trying to give him. It was not like: "you have to do this step"; "you have to reproduce this step". It was more like: "I would love a nice port-de-bras". "What can you give me?" So we were trying together and we were finding the best image possible. Of course then there were the moments when he wanted: "I want this!", "it's going to be this!". But it was much more as a dialogue than a proper creation of him.

V- But that happens more when you're alone with him in the studio.

S – Yes!

V- Okay. That makes sense.

A - So that's it. Actually this last week he didn't actually create anything on me properly. So it's totally different than when he creates ensembles.

G– Actually, the creation is not finished. I'm waiting until the end to see all the process of creation.

A – Everything might change now !

V- Ok. Yes. I see.

A - We have to also adapt to the things on stage. We already know that something will be ... Désolée Gaël, je t'ai coupé.

G – Non, non, c'était très bien. Comme j'ai pu dire en anglais, je me répète : la création n'est pas terminée donc j'attends jusqu'à la première –samedi- pour voir la continuité du processus de création.

V- How did you arrive in the company?

S- How? On social media. That's it.

V- For real?

S- For sure. I promise you. The story is: I have a friend, she is the pianist in the conservatory in Biarritz and, she shared her story with me. I did like little jump during the class. And Fábio, saw the story, and he asked her: "who is she? could you give her my phone number?" He gave me his phone number and two days after I did a closed audition. And after he wanted me, he proposed me the poste. So yes, I wanted to stop dancing before that.

V- Ah, nice. Thank you Fábio, by the way. Thank you. Thank you.

S- For something new. For the beginning.

V- What do you think you bring to the company? As a dancer?

S- Me?

V- Yeah.

S- I don't know.

A -What was the question?

S – Qu'est ce que t'apporte dans la compagnie? I think I wanted to give a little good energy or something like that, at the beginning. Now I'm just empty, so I can't.

V - You gave everything, there's nothing left.

A - Yeah, you gave everything and nothing came to you.

S- And yes, because for me, the mentality of this company is... we are not a lot and we can have a really super good opportunities with a lot of different choreographers. So it's like to the dancers ...to give to the dancer, like to... We are all different, so to use all the personality. And that I think it's missing a little bit the confidence, to trust the dancer. Something like that. So voilà, I think so.

V- Do you think that involves the relationship between choreographer or ballet master?

(Fábio interrompe a entrevista pois precisa da Salomé no palco. Salomé abandona a conversa.)

V- Thank you (para a Salomé).

A –I was doing a kind of junior company in Portugal when Fábio came to restage a piece by him. In the beginning, of course, I was not in the cast because I was a little child coming out of school. Then the girl who was casted got covid so, he put me. And I remembered the first rehearsal with him was one of the worst rehearsals of my entire life. After six months, he calls me and he says.” listen, I think we had a good time six months ago. I like the way you work. What do you think about coming to Bayonne to see a performance? To watch.” Weird question. Yes, okay. I'm in. So I came to Bayonne, I watched the performance and then he proposed me to have a coffee together the day after and he proposed me a contract. So... So I was like... no audition? Perfect. Yeah, and then so he proposed me the contract in June and in July I was here.

V- Why do you think that happened? Why did you think he gave you the contract?

A - I think he was in a need of dancers. And actually, when he came to Porto for the restaging he saw that I really wanted to dance. To dance the piece because I was not casted but I was behind always like watching and taking the correction and everything and he was like: okay I think I need a person like that and also you need a good dancer.

V - What do you think you bring to the company? That enthusiasm?

A- No!

V- Hard work?

A- No there is nothing.

V- I think you bring the work ethic a lot

A- No, I think there was a moment in the company where I felt like people were kind of admiring my way of working. So they were looking and wanting to do the same, you know? So there was, I really felt like there was a moment where we were really connected and we were working, working, working. And I was like, okay, that's cool. Also, because I knew Fabio from before, they were kind of following my behavior with him to try to understand him better, which worked until a certain moment, but then they explode. So I think, I don't know, the biggest thing I bring to them is my patience.

V - I asked Fábio what he thought made a great dancer or a dancer he would like to work with. And he said: "character". Do you think that makes sense?

A- I believe it has to be something that a person has to have, but then it's really subjective because you can not judge a person because ... imagine: you prefer strong characters, someone prefers gentle and soft people. You can not say that person has no character .

V- I do think you have strong characters in the company. Not soft ones, for some reason. I think he prefers the strong characters.

A-Fábio? Yes.

V- Defying ones...

A-Yeah, I think Fábio prefers strong characters, even though I feel like there are some dancers in the company which don't really have this character that he wants.

V- What do you think makes a good dancer? A dancer that in a room you would look at and go like, yeah, that's an incredibly good dancer?

A-Uf, that's hard to answer. Because there are a lot of moments when I see a person and I think: "wow, that's amazing". Even though doesn't finish really good, the pirouettes or some arabesque are not amazing, you know. But you see that person has a presence and you're like, okay. She or he, it's full, you know, it's... I don't know what to say. I don't know. I think it has something to do with energy, which is something I find really important because, I can see from far when a person is empty. Even though maybe technically it's amazing but there's something. When you watch the performance, you don't look at that person.

V- It's not interesting anymore.

A-it's a really hard question but I think it's the presence. The way you put yourself in the position to start the exercise. Because there are so many dancers just doing ... You see it from the beginning of the class, I guess.

V- True. I've tried to split this definition of "relevant dancer" into certain categories: a technical part of it because I don't think you can be a great dancer if you have no technical background;

A- You have to have a base.

V- And then there's all the not emotional... artistic side of it like: empathy, communication, presence

A- I have a strict vision of a "dancer" but I don't want to be... because sometimes I'm too "square" on this vision. For me, we need to consider ourselves as artists. So, for me, a person, a ballet dancer, a dancer that is not an artist in also the outside world, I can not see that person with the same eyes as a dancer who's an artist all the time. It could be... It makes a lot of restrictions. There are a lot of good dancers which don't care or take any kind of artistic interest outside of the dance world but, in a way, it's really hard to see them as complete artists. Sometimes it's too much of a "square vision".

V- No, it's not. It's your own perspective on it because you are an artist outside of the studio.

A- All the people I've met who had that vision outside of the dance world; you could see them in the studio as a different person. I saw some dancers with no vision outside the dance world and you can see that their dance is not as...

V- ...refined...

A- Yes! I don't know. There's something. Nothing to do with...for example, you said I do art outside of dance: paintings. Nothing to do with painting or writing or photos. You can whatever. It's more like a vision.

V- I think you approach the work differently. The physical work is different.

A- You reflect a lot on how and why you do things. Much more than someone who's not sensible to art in general. It's my opinion, It's really "flu"

V- No, it makes total sense. I love it! If you were ever to create something or choreograph something is there anyone you would pick, inside the company or outside the company, to work with? And why? Even if it was not the "ideal" person... the one who would probably ...

A- I guess it's two people. One is: maybe you know her! ...She's called Oriana. She is from Lisbon. She was in the same class as David. And she was in Portugal with me, we were roommates. When we were in the junior company, she almost never got

a nice part. She was always behind, even though I found her an amazing dancer: technically amazing, physically amazing. She was beautiful, I don't know why she was always behind. Then she went to Codarts, I think she finished last year and now she's dancing. I didn't keep in touch with her after we left the company but she's one of those people I would like to have. She's amazing! And she also has a lot of hair so when she was moving she had all the hair going ... ahh!

V- I see.

A- As we were speaking about characters, I see Oriana as: a soft person, gentle with everyone, kind but when she was dancing, you could see a powerful woman behind all those qualities. Being soft doesn't mean having less character.

V- And, who would the second person be?

A- A guy. He was in the company last year but we were in school together so, I've known him for a while. We were doing classical (vaganova) at school. He left four years before graduation to go study, mainly contemporary, at a different school in Budapest. It opened his mind. After working with us here, he went to Frankfurt and he is doing amazing work. For me, he is the ideal dancer on a technical and artistic level. He's working with a contemporary language but he can do a double saut de basque. He is a complete dancer.

V- Let's say you would like to work with open minded people, with different backgrounds.

A- One day, if I ever choreograph a body of work, I don't want to be who enters the studio and says: "we are going to do this, this and this". I will, obviously, have my idea but I really don't want to be the person who says: "it has to be this and not that". I would love people to share their thoughts and ideas with me. I believe that open minded people have more to offer but that also relies on experience and opportunities. Or maybe working with you represents an opportunity for the dancer to open their mind and explore new things.

V- Who opened your mind?

A- It was certainly a process. Working with Miguel Ramalho was a big part of it, mostly for what concerns contemporary movement. After him, every process contributed and I feel like there's still so much left to discover.

V- For everyone. There's so much left to discover, for everyone.

I just have one last question for you: Who are you when a new choreographer, who doesn't know you, comes in the studio? Or who do you hope to be?

A- It really depends. I've been living a very introspective period of my life and I tend to overthink everything I do, even if in my head I'm enjoying the moment. I keep questioning if what I'm doing is good enough, beautiful enough. So, on the last workshop we did I felt closed inside my mind. Although last year we went through a similar workshop experience and I didn't feel self conscious at all because I thought: "je ne peux pas plaire a tout le monde" and tried to apply that mindset on other situations but it's tricky.

V- I guess the more we try, the worst it goes.

A- Sometimes the more we want something, the more we get stuck and the more we show people our own judgement. I've been trying to work on that.

Anexo C:

Diário de Bordo de quatro semanas de processo de recriação na *Compagnie Illicite*

Anexo C- Diário de Bordo de quatro semanas de processo de recriação na *Compagnie Illicite*

21/01

Polonaise- 4 couples

- Trabalho não colaborativo
- O coreógrafo dá o movimento e os bailarinos intérpretes procuram a maneira mais “fiel” para o reproduzir
- Não se trabalha com intenções ou sensações, mas com diretrizes e proposições físicas precisas
- Tenta manter-se um ambiente ligeiro no estúdio: de concentração. De momento, o coreógrafo encontra-se sozinho no estúdio (o que dificulta o processo de criação de uma peça neoclássica com dez bailarinos). Sem o apoio de Ballet Master ou ensaiador, torna-se mais demorado não o coreografar, mas o reter o movimento corretamente desde o início.
- Movimento que restringe a expressividade do intérprete. Movimento fechado com uma grande complexidade motora, de coordenação e de musicalidade. O coreógrafo parece procurar preencher cada nota musical e cada acento musical com um acento no movimento
- Será que a criação de movimento neoclássico permite a colaboração direta coreógrafo-intérprete. Será que existe o *role* intérprete-criador neste processo? Ou neste tipo de processo? Se sim, em que dimensão? 100% será possível? Aqui certamente que não.
- Como é que o intérprete poderia colaborar mais? Terá o intérprete pouca liberdade?
- Defende que se a música tem ataque, então o movimento também tem que ter ataque.
- Por vezes diz : prefiro como tal pessoa está a fazer... (quando se refere a pequenos detalhes)
- Coreografa movimento atrás de movimento (virtuoso) e procura dar sentido ao mesmo com pequenos detalhes: acentos de cabeça, ritmo, etc
- Maneira de coreografar desfasada. Pouca ou nenhuma liberdade do bailarino. Este pode apenas demonstrar personalidade nas dinâmicas, olhares e nas pequenas intenções interiores (mais visíveis na parte da manhã nos cisnes)
- O coreógrafo não explora essas pequenas intenções nem transmissões na coreografia.
- Procura uma máquina virtuosa = técnica? O que procura?

Rothbart + Fiancé – 2 casts

(début du ballet)

Começa por dar o movimento com antes: já imaginado, organizado +-)

- Improvisa com a intérprete visível e assumidamente pela primeira vez hoje. No entanto, continua a dizer-lhe o que fazer. Não lhe permite compreender, analisar ou disfrutar da organicidade do movimento

- Movimento lírico, virtuoso e forçado, não sei se, por vezes, *hors nature*. A coreografia peca em autenticidade, fluidez, coesão

22/01

Aula mais simples que a de o dia anterior. Parecia improvisada no momento. Ligeiramente mais integrada.

Valse des cygnes

- Formações, cannons, alguns detalhes acrescentados e outros esclarecidos. Poucas alterações na coreografia porém, algumas.

- Partilha à hora do almoço :

Estão cá desde 2018 e foi ele que “desenhou o estúdio”. Contudo, tem de o partilhar com outras estruturas. O conceito de remontar mais uma vez o Lago. O que é que isso significa? O público tem uma expectativa e os críticos também. Portanto, até que ponto a companhia se pode permitir a montar (do 0) a sua versão? A sua visão/perspectiva de um clássico.

Fábio Lopez diz que o trabalho tem sido sobretudo em casa: no estudo teórico sobre a obra, a análise do que já foi feito (apontando para a estante de livros com títulos sugestivos de dança, dança clássica, personalidades de renome, etc)

Fábio Lopez relembra que Barbora Hruskova estivera na companhia na semana anterior para colaborar especialmente na criação para os papéis solistas

“Um cisne é um cisne e terá sempre de se aparecer com um cisne... (movimentando os braços freneticamente)... senão é um ganso”

Comentei com Lopez o facto de ter observado que a sua coreografia está repleta de pequenos detalhes no movimento e pequenas dinâmicas de alguma parte do corpo, ritmos, etc). Ele confirmou ao afirmar que o público geral não vai reparar nesses pequenos detalhes, mas os críticos sim. De acordo com as palavras de Lopez, a crítica é muito importante em França. Pode acabar com uma companhia.

Os ensaios da tarde foram de continuação da Polonaise, algumas adaptações e posicionamentos

23/01

Valse des Cygnes

Alguma limpeza, formações e fillage

Nova parte

Aprender nova coreografia

Vários braços e movimentos simbólicos do tradicional “lago”. A “representação” de cisne está sempre presente através dos movimentos dos braços e costas e na delicadeza do *footwork* (sobretudo na descida e transição das pontas).

Polonaise

Passagem do que já tinha sido feito e coreografar dois duetos. Primeiro, Fábio Lopez criou o movimento e depois é que colocou na música. Apesar de se terem encontrado facilmente *repères musicaux*.

Acrescentou dois círculos de movimento ao 1º dueto central porque, segundo ele, “Se não houver muita coisa a acontecer ao mesmo tempo, não é Tchaikovsky”

Rapazes

As mãos (colocadas exageradamente na posição tradicional do ballet) estão muitas vezes presentes nas coreografias. Será uma tentativa de modernizar, contemporanizar, dar mais intenção à tradicional mão de cisne?

Uma coreografia tão intensa, dinâmica, detalhada, virtuosa com tanto a acontecer em palco não abafará o *score*? Não dificultará a leitura da peça, pelo público ?

Os bailarinos procuram desenvolver a intensidade coreográfica contudo, na minha opinião, a qualidade musical perde-se. Não há tempo para saborear, apreciar e fazer jus ao *score*.

24/01

Cygnés 1 e 2

Fillage da 1ª coreografia

Continuação da 2ª coreografia. Loucuras virtuosas para encaixar num *score* exigente que não se justificam nem no sentido, nem na organicidade do movimento do bailarino

Polonaise

Essencialmente, continuação da coreografia. Voltou a pedir que aprendesse e disse: “Ah pois, pode ser que ainda vás para palco.”

Rothbart

Começaram a usar as mãos de plástico. Experimentar o prop, como funciona, como se adapta o movimento.

25/01

Polonaise

Muitos não estavam então, foi possível continuar a coreografar com os bailarinos que estavam presentes.

27/01

Aula

Aula prepara os bailarinos para o dia de trabalho (nível técnico). Tudo o que é preparação mas não nível técnico é da responsabilidade do bailarino e não do ballet master (Fábio que assume esse papel durante a aula)

Polonaise

Revisão, correções e continuação da coreografia.

Fábio Lopez definitivamente procura um nível técnico de excelência, espera que os bailarinos acompanhem o seu raciocínio e que executem, com precisão e excelência, a sua visão imediatamente. Não se mostra aberto/recetivo a questões, dúvidas ou *remarques*.

A relação coreógrafo-intérprete é distante, profissional e muito pouco flexível, na grande parte dos casos. O intérprete não desenvolve uma posição/ papel de co-criador. Puramente reprodutor e meramente intérprete (extremamente condicionado pelo desejo e ambição do coreógrafo).

28/01

Cygnés

Coreografou o corps de ballet na coda

Polonaise

Correções; Fillage

Danse Espagnole

Mais uma vez, a colaboração coreógrafo-intérprete é mínima. Sim, o movimento que está a ser criado e “condicionado” pelo intérprete, mas não é criado sobre o intérprete. O coreógrafo cria sobre ele próprio e o intérprete reproduz o que vê.

29/01

Coda cygnes+ cygnes 2

Alterações na coda e correções na cygnes 2. Os bailarinos tentam ser um *canvas* apenas preenchido com técnica exímia.

Danse Espagnole

Fábio Lopez continua a coreografia iniciada no dia anterior. Mais uma vez, o bailarino apenas reproduz o movimento que Lopez executa. É esperada uma leitura e compreensão rápida de detalhes, dinâmicas, intenções (quase nunca descritas pelo coreógrafo)

Lopez salienta verbalmente que preferiu trabalhar a sós com o seu intérprete numa coreografia que seja exigente e *demanding* a nível técnico e musical/rítmico.

Não houve ensaios à tarde

Técnica:

- . formação
- . consciência corporal / capacidade física
- . experiência
- . ética de trabalho ????

Estética???

Outro:

- . artístico
- . comportamento
- . *approach*
- . personalidade
- . carácter
- . comunicação
- . valores

Do que se trata/ como descrever ... ser um bailarino versátil em colaboração com um coreógrafo da contemporaneidade ?

Um estudo da versatilidade....

Como nos tornamos em intérpretes versáteis?

30/01

Danse Espagnole

Continuar a coreografar com o David, rapazes e raparigas sem fazer grande distinção na estética ou nas intenções dos movimentos, apesar dos dois géneros dançarem em grupos separados

Sasha	David
Salomè	Thomas
Nina	Florien
Manon	Gaël
Jeanne	Javier

Joana	

31/01

Danse Espagnole

Alterações, continuação, *mise en scène*

Quel est la technique de Fábio Lopez ? Chaque chorégraphie développe sa propre technique ? basée sur des valeurs, rituels, normes, règles, routines du XXème siècle. Ça se reflète chez les danseurs de la compagnie, dans la dynamique de la compagnie et dans la façon comme lui trace/conduit le future et expectatives de sa compagnie.

Preparação para a entrevista a alguns dos bailarinos da companhia:

- . Comment êtes-vous arrivé dans la compagnie ?
- . Pourquoi avez-vous décidé d'auditioner ?
- . Pourrais-tu décrire l'étape à laquelle tu te trouvais au moment que t'as rejoint la compagnie ?
- . À ton avis, qu'est-ce que tu apportes à la compagnie en tant que danseur ? entant qu'individu ?

- . Au moment de faire face au nouveau projet avec un nouveau chorégraphe, qui est tu ?
- . Qui est tu dans le studio et dehors de celui-ci ?
- . Qui aimerais tu être/devenir ?
- . Comment a tu vécu ce processus de création ? Pourquoi ?
- . Pourrais-tu comparer/faire un parallèle entre ton expérience de processus pendant le lac et une autre production avec quelqu'un d'autre dans le rôle de chorégraphe ? Et une autre production de Fábio Lopez ?
- . Qu'est-ce que représente le mot technique/esthétique/ communication dans ta perception ?
- . Si toi t'étais chorégraphe, quel serais ton interprète idéal ? Pourquoi ? Qui de la compagnie ?

1/02

Fillage 1ªparte

3/02

Allegro , Coda

Algumas correções e ajustes musicais

Preparação para a entrevista a Fábio Lopez:

Comecemos pela criação:

- . Quando começou o processo criativo e de que maneira?
- . Pode dizer-se que siga alguma metodologia nos seus processos? Como descreveria a sua metodologia?
- . A música e os pequenos detalhes estão sempre muito presentes. Porquê?
- . Para a produção de “lac”, para além dos bailarinos fixos da companhia, colabora com outros 3 bailarinos. Como foi o processo de seleção destes bailarinos? De tantos bailarinos que, possivelmente, demonstram interesse, porquê estes três?
- . O que procura num bailarino?
- . O que deve ser o bailarino ideal?
- . O que o faz querer trabalho com determinado bailarino?
- . Penso que, no seu trabalho, o conceito de intérprete-criador não se aplique. Embora respeitada a individualidade de cada um, a liberdade interpretativa é pouca. Assim como poderia fazer a questão ao contrário noutro contexto: Porque é que não conta com a colaboração criativa dos seus intérpretes no processo? É verdade que, neste registo, torna-se mais difícil para o bailarino destacar-se e *resortir* a sua personalidade através do movimento. Que *approach* sugere que os bailarinos tenham neste caso?

. Como não se serve dos seus intérpretes como co-criadores, o que é esperado dos seus intérpretes nas suas criações?

. Como é que um bailarino no seu repertório, no seu movimento, existe?

4/02

Numa pequena troca de impressões com Fábio Lopez, afirma que: não se identifica com a maior parte do trabalho desenvolvido em Portugal. A formação académica clássica é fundamental para o coreógrafo. Os bailarinos do NDT (Netherlands dans Theater) são interessantes porque têm todas as capacidades físicas para seguir o clássico, mas escolhem fazer aquilo. Não se viram para o contemporâneo porque não têm capacidade para outra coisa.

5/02

Ensaio do final

3filles + duo intro 2ème ante

6/02

Ensaio para correções e preparação para mim para a apresentação no Conservatoire de Biarritz

7/02 –Ensaio no estúdios do Malandain Ballet Biarritz

Ensaio Rothbart

Le respect mutuel danseur-chorégraphe et qu'est-ce que ça signifie ?

Será que devia mencionar, no fim do relatório, a minha dificuldade e a resistência com que me deparei quando mostrei interesse em explorar/ investigar/ experienciar uma realidade e um contexto diferente do dos meus colegas e que não fazia parte do percurso da maioria dos meus professores ? Uma companhia de dança clássica, neoclássica, contemporânea em Portugal representa um contexto/ ambiente pouco acessível pois é constituída por um grupo de indivíduos com percursos específicos, modos de vida peculiares.

10/02

Ensaio da manhã

Acabou de coreografar o início da 2ème partie e a transição para a Valse de cygnes

Ensaio da tarde

Revisão 2ème valse e coda cygnes + Fillage 2ème partie

Técnica

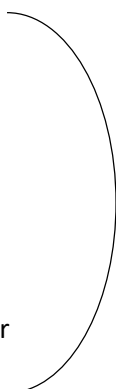
Fisicalidade

Comunicação

Versatilidade

Empatia

Energia/essência/carácter



Como encontram a singularidade ao longo do processo?

Encontraram algum modo de presença durante a estreia?