

ÍNDICE

09 AGRADECIMENTOS

11 INTRODUÇÃO

19 CAPÍTULO 1

**A NATUREZA DA DANÇA E AS CONTINGÊNCIAS
DA VIDA DA OBRA COREOGRÁFICA: *LA FILLE
MAL GARDÉE*, POR EXEMPLO**

39 CAPÍTULO 2

**VOO E MORTE DAS HEROÍNAS ROMÂNTICAS:
LA SYLPHIDE E *GISELLE***

75 CAPÍTULO 3

**A LINGUAGEM EXPRESSIVA DOS SOLOS E A COESÃO
DOS GRUPOS: *LA BAYADÈRE*, *A BELA ADORMECIDA*
E *O LAGO DOS CISNES***

109 CAPÍTULO 4

**NOVOS CORPOS E PERSONAGENS SOBRE OBRAS
PERSISTENTES: *O QUEBRA-NOZES* E MAIS ALÉM**

135 CAPÍTULO 5

**O CARÁCTER SUBVERSIVO DA DANÇA E O
PODER REPARADOR DO RITUAL: *A SAGRAÇÃO
DA PRIMAVERA* E *ITMOI***

159 CAPÍTULO 6

**CORPOS E BIOGRAFIAS QUE SUSCITAM AS
OBRAS: *A PERNA ESQUERDA DE TCHAIKOVSKI*
E OUTRAS DANÇAS**

195 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

203 ÍNDICE (NOMES DE ARTISTAS E TÍTULOS DE OBRAS)

INTRODUÇÃO

A existência da obra coreográfica não depende apenas da atividade do criador, mas também da execução do bailarino. Coreógrafos e intérpretes, indissociáveis, como duas faces de uma moeda, irrigam-na de vida, assegurando a sua preservação ou contribuindo para que ela se transforme. Os coreógrafos concebem-na, recorrendo a linguagens de movimento próprias, diferenciadas; os bailarinos materializam-na em função de características técnicas e interpretativas individuais. E são também eles, os bailarinos, que frequentemente suscitam a criação de um gesto, de uma secção de movimento ou de uma obra.

O objetivo deste livro é refletir sobre a vida da obra coreográfica, ao mesmo passo, no contexto histórico, artístico e sociocultural em que é originalmente criada, que a informa e para o qual ela necessariamente nos reenvia para que a possamos entender, e no âmbito de uma estrutura concreta em que a obra ressurge, retrabalhada, reconstruída ou referenciada, a Companhia Nacional de Bailado (doravante designada por CNB). A perspetiva histórica e sociocultural no enquadramento das obras é essencial para sublinhar o papel que todos os que participam no trabalho de uma instituição — incluindo os espetadores — têm na constituição de uma cultura coreográfica, ativa e crítica, simultaneamente atenta aos saberes e práticas herdados e às concretizações contemporâneas.

A CNB ocupa um lugar fundamental na vida artística e cultural em Portugal e tem uma responsabilidade na preservação e transmissão de um património da dança, mas também de criação

contemporânea. A CNB é um laboratório artístico que contribui para criar uma cultura coreográfica no contexto nacional, pelo que é um centro que reflete as forças políticas, sociais e culturais em movimento na sociedade portuguesa e de que ela é uma das partes, mas é também uma estrutura cuja vida depende do diálogo constante com os movimentos culturais e artísticos internacionais e com as suas congéneres estrangeiras. São estas forças, internas e externas à própria obra coreográfica, que, num determinado contexto, a animam, a afetam, a fazem movimentar e lhe atribuem especificidades locais.

As obras sobre as quais incido constituem uma ínfima parcela do património coreográfico em circulação e uma pequeníssima parte do trabalho que ao longo destas quatro décadas a CNB tem desenvolvido¹. A seleção é feita tendo em consideração cinco critérios. Em primeiro lugar, uma escolha cronológica, atinente às transformações históricas da dança teatral. Em segundo lugar, pondero a relevância artística e cultural da obra, ao nível das inovações que introduz e da forma como reverbera no ambiente que lhe é contemporâneo. Acresce, em terceiro lugar, o interesse em trabalhar sobre obras em movimento, ou seja, que pela sua própria natureza, por circunstâncias culturais ou outras têm sido alvo de transformações ao longo do tempo e se têm revelado passíveis de serem retrabalhadas, facto que contribui para contrariar a ideia de senso comum ainda prevalecente de que um clássico em dança é uma obra não só imutável como portadora de um sentido que pertence ao passado². Em quarto lugar, procuro relevar diferentes representações do corpo manifestas na dança e diferentes formas de o corpo ser vivido enquanto experiência do movimento no tempo, no espaço e com um determinado peso, as quais atravessam a história da dança e irrompem na atualidade. Finalmente, desejo destacar a particularidade de produções realizadas pela CNB. É da articulação destes aspetos, considerados em conjunto, que emergem os conteúdos deste livro.

Não é meu objetivo tecer apreciações críticas das versões coreográficas e das interpretações das obras apresentadas. Tal propósito só poderia ter sido equacionado se existissem reproduções

¹ Sobre a história da CNB, v. Santos (2001) e Guerreiro (2017).

² Pelo contrário, um clássico é uma obra que ecoa na nossa contemporaneidade, que se vê e revê, que, como afirma o escritor Italo Calvino, «persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível» (2007 [1991], p. 15).

sistemáticas dos espetáculos apresentados pela CNB ao longo dos anos e as existentes tivessem a qualidade de imagem que permitisse uma justa análise, condições que não se verificaram.

As obras coreográficas estão pela sua natureza sujeitas a alterações constantes. No entanto, podemos distinguir, *grosso modo*, as obras cuja preservação tem sido assegurada pelos seus criadores, deliberações políticas, direitos autorais ou por formas de registo escrito ou reproduções, e as que, em outros contextos históricos, por ausência da força ou do reconhecimento da pertinência daqueles mecanismos ou prerrogativas têm sido sujeitas a modificações intencionais e a interpolações, não se conhecendo, frequentemente, a coreografia original na sua totalidade, ou cuja vida foi interrompida em virtude da sua má recepção por parte do público ou até por circunstâncias estranhas à sua própria materialidade.

As obras a que me dedico neste livro pertencem, na sua maioria, a este segundo grupo. Recorro a uma terminologia própria que me permite aludir à especificidade das operações que lhes dão vida, considerando as contingências exteriores que as afetam ou a sua identidade mutável.

Utilizo o termo reposição, seguindo a investigadora de dança Ann Hutchinson Guest, quando se trata de trazer de novo à vida um trabalho anotado-registado-gravado (2000, p. 65) ou, acrescento, quando simplesmente se volta a pô-lo em cena, independentemente dos instrumentos de conservação disponíveis (registo, memória) para assegurar a sua transmissão e para o fazer reaparecer. Uso o termo remontagem, no mesmo sentido. No caso de um espetáculo em que a coreografia é refeita em algumas das suas partes pelo coreógrafo da produção original ou por outro coreógrafo, refiro-me a uma obra retrabalhada ou a uma nova versão. Quando se constrói uma obra perdida, a partir de fontes de informação existentes (escritas, visuais, sonoras), procurando aproximá-la tanto quanto possível do original, estamos perante uma reconstrução ou reconstituição. Utilizo o termo reinterpretação, uma operação que pode estar implicada numa versão, quando um criador introduz uma nova visão de um determinado tema ou de uma personagem de uma obra. Sempre que um criador faz

uma nova coreografia sobre uma partitura musical preexistente, e ainda que se reportando à obra original a ela associada, citando-a ou referenciando-a, referir-me-ei a esse novo trabalho como um objeto autónomo. Evito o termo recriação, pois o seu uso parece-me, neste âmbito, pouco claro e ambíguo. Reservo o termo reprodução para me referir ao registo em filme de um espetáculo.

No primeiro capítulo, reflito sobre as transformações a que uma obra coreográfica está sujeita. Como exemplo, destaco algumas das fases a que estão associadas alterações significativas de *La Fille mal gardée* (1789), o *ballet* mais antigo mantido em repertório. Esta obra, concebida por Jean Dauberval (1742-1806), teria sido representada recorrendo-se aos materiais trazidos pelo *ballet en action* — a mímica e o vocabulário da dança —, de que Jean Georges Noverre (1727-1810) foi o acérrimo defensor e praticante e de quem Dauberval seguiu os passos. Mas como se estabeleceriam as fronteiras entre uma e outra? Como seria o corpo experienciado pelos intérpretes e quais seriam as condições de receção por parte dos espetadores? Estas são questões que continuam sem respostas satisfatórias. Deslocando-se de lugar para lugar, ao longo do tempo, *La Fille mal gardée* é hoje, mais do que uma obra, um conjunto diversificado de coreografias montadas a partir da história e das personagens que Dauberval inventou e colocou num ambiente pastoril. O espetáculo que o coreógrafo Georges Garcia remonta para a CNB em 1995 contribui para assegurar, sob a forma de uma outra síntese coreográfica, a continuidade da narrativa de *La Fille mal gardée* também em Portugal.

La Sylphide (1832) e *Giselle* (1841) são os dois *ballets* do repertório romântico mais insistentemente remontados nos nossos dias. No segundo capítulo, deter-me-ei neles. Veremos que alguns dos seus significados advêm do que estas obras partilham com a produção literária europeia romântica, em que se inspiram diretamente ou que as influenciam, tais como a valorização do sentimento e da sensibilidade sobre a razão, a nostalgia pela natureza e a descoberta de plácidas paisagens rurais, a relevância atribuída ao trabalho do imaginário na representação do desconhecido, povoando a arte de seres sobrenaturais que se deslocam voando e se

projetam para o alto, e a atração pela noite. O *ballet* reinventa-se no romantismo, ao nível das representações da forma como os indivíduos se experimentam e constroem as suas visões do mundo, mas também, e concomitantemente, ao nível da expressão cinética, como explicarei. A coreografia de *La Sylphide* foi originalmente construída por Filippo Taglioni (1777-1871) e a de *Giselle* por Jean Coralli (1779-1854) e Jules Perrot (1810-1892). No entanto, grande parte das produções que conhecemos de *La Sylphide* partem da versão montada por August Bournonville (1805-1879), em 1836, na Dinamarca, e as de *Giselle* têm a sua origem na remontagem de Marius Petipa (1818-1910), em 1884, na Rússia, genealogias em que se inscrevem as versões apresentadas pela CNB.

Petipa é um dos bailarinos e coreógrafos responsáveis pelo desenvolvimento que a dança desfruta na Rússia Imperial da segunda metade do século XIX. Tematicamente, atesta-se no seu trabalho o prolongamento no tempo de traços do *ballet* romântico, mas ao nível coreográfico é o sentido clássico da ordem e da harmonia que prevalece no arranjo dos grupos, a par do investimento criativo e expressivo que Petipa faz nos solos, expandindo o vocabulário e as capacidades expressivas da dança clássica. É sobre estes aspetos que me detenho, tendo em consideração *La Bayadère*, exemplar da herança romântica do coreógrafo e construída sob o lema do Orientalismo, visão recorrente nas expressões artísticas da época; *A Bela Adormecida*, resultado de um frutuoso encontro com o compositor Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), e a primeira obra, de entre as que se têm mantido em repertório, em que a dança se cita a si própria; e *O Lago dos Cisnes*, um *ballet* romântico, no tema, na estrutura, coreografado em colaboração com o seu assistente Lev Ivanov (1834-1901), que não só encerra o longo ciclo da poética romântica no *ballet* como será, no futuro, objeto de relevantes referências.

No capítulo seguinte concentramo-nos no espetáculo *O Quebra-Nozes* (1892), uma obra coreografada por Ivanov sobre a partitura musical que Tchaikovsky compôs seguindo as indicações de Petipa, e cujo argumento se baseia numa adaptação do conto de E. T. A. Hoffmann (1776-1822). *O Quebra-Nozes* tem vindo a

sofrer alterações em função da forma pessoal como os coreógrafos se aproximam da narrativa, como acontece nas versões apresentadas pela CNB. Não obstante, preservam-se uma estrutura formal e características estilísticas comuns que identificam cada produção como uma versão do mesmo *ballet*. A visão do mundo e as concepções de família e de género que *O Quebra-Nozes* exprime têm também constituído um quadro de referência para a criação de novos espetáculos, que, deslocando espacial e temporalmente as personagens e as suas ações, nos oferecem outras ideias sobre o mundo, convocam outras convenções estilísticas, decretam diferentes identidades sociais e de género. São exemplos *The Hard Nut*, um espetáculo criado por Mark Morris a partir da linguagem da dança contemporânea, em 1991, no La Monnaie/De Munt, em Bruxelas, e o universo *queer* de *Quebra Nozes Quebra Nozes* que André e Teodósio e Fernando Duarte criaram para a CNB, em 2014.

No quinto capítulo procuro relevar os aspetos que contribuíram para a construção de uma das mais inovadoras obras do património coreográfico do século xx, *A Sagração da Primavera*, e que justificam o constante interesse que a mesma tem suscitado. Resultado do trabalho de colaboração entre Nicholas Roerich (1874-1947), Igor Stravinsky (1882-1971) e Vaslav Nijinsky (1889-1950), o espetáculo é estreado em Paris, em 1913, pelos Ballets Russes, companhia criada por Sergei Diaghilev (1872-1929), mas após apenas mais sete representações a obra é retirada do repertório e esquecida. Setenta e quatro anos depois, Millicent Hodson e Kenneth Archer reconstróem-na e transmitem-na a várias companhias, entre as quais a CNB, em 1994. Nesta obra, surpreendentemente nova relativamente aos cânones da dança clássica, explora-se o difícil jogo entre as forças do caos e as da ordem, a nível pessoal, social e ecológico. A modernidade da linguagem e o carácter ritualista da estrutura que Roerich-Stravinsky-Nijinsky conceberam tem inspirado dezenas de novas coreografias. *iTMOi (in the mind of igor)*, o espetáculo que o coreógrafo britânico Akram Khan cria para a sua companhia, no ano do centenário da estreia de *A Sagração da Primavera*, e remonta, em 2017, para os bailarinos e as bailarinas da CNB, é um extraordinário

exemplo de uma obra que reflete, de novo, sobre a desordem do mundo e os poderes reparadores do ritual.

A intervenção dos bailarinos na definição de uma obra acompanha toda a história da dança teatral de tradição euro-americana, sendo recorrente tanto no mundo da dança clássica como no universo da dança contemporânea. No último capítulo, proponho-me assinalar dois tipos de contribuições que mais recentemente adquiriram particular expressão em obras criadas para as companhias de repertório, e para a CNB, em particular. A primeira surge na sequência do interesse que coreógrafos contemporâneos atestam por explorar a plasticidade da técnica da dança clássica, de que são exemplos *The Lisbon Piece* (1998), de Anne Teresa De Keersmaeker, e o dueto que Clara Andermatt assinou como parte do espetáculo *Uma Coisa em Forma de Assim* (2011), do qual destacarei ainda o solo que Olga Roriz criou para a bailarina Ana Lacerda. A segunda prende-se com o renovado interesse pela expressão autobiográfica, de que é exemplar o espetáculo *A Perna Esquerda de Tchaikovski* (2015), que Tiago Rodrigues encenou para Barbora Hruskova.

Nos segundo, terceiro e quarto capítulos descrevo os argumentos dos *ballets*, procurando, simultaneamente, sublinhar a importância que a narrativa tem na definição do universo temático, poético, coreográfico e gestual dos *ballets* em apreço e proporcionar ao leitor que não está fisicamente perante a obra um meio para a visualizar mentalmente e situar os elementos ou traços que dela isolo para análise e interpretação.

Cada um dos seis capítulos deste volume é complementado com imagens de produções da CNB, selecionadas e organizadas de modo a oferecerem, ao mesmo passo, e tanto quanto os materiais existentes nos arquivos o possibilitam, uma visão de aspetos das obras sobre os quais me detenho, respeitando o seu desenvolvimento dramático e/ou coreográfico, e um registo da ação dos artistas que as têm interpretado.