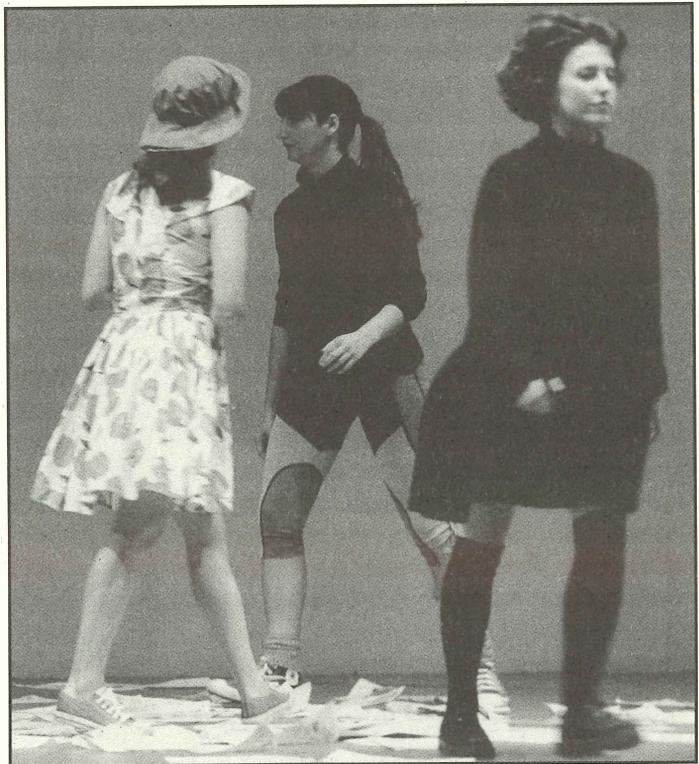


*The choreographer is observant: he is not interested in, but fascinated with all manifestations of form and shape. He notes the shapes of his environment wherever he may be [...] He is never bored when in public places; the world's people are always giving a show.*

Doris Humphrey, 1956





# O PAPEL DO BAILARINO NA PRESERVAÇÃO DA TRADIÇÃO E NA INOVAÇÃO COREOGRÁFICA

Ana Macara\*

Propomo-nos aqui falar sobre o papel assumido pelo bailarino na criação e na inovação coreográfica. Começaremos por abordar as dificuldades existentes na separação dos quadros de análise da obra em si e do papel do intérprete, passando seguidamente a advogar a ambivalência deste papel, verificado na importância fundamental do intérprete na manutenção da tradição, por um lado, e em possibilitar e mesmo, eventualmente, provocar a inovação coreográfica.

## *O bailarino e a obra coreográfica*

Em dança, tal como em qualquer outra arte que se manifeste através de intérpretes, a análise da obra coreográfica envolve sempre dois tipos de questões que, embora intimamente relacionadas, se inserem em quadros profundamente distintos. Diversos autores chamam a atenção para a dificuldade de distinção entre o papel do coreógrafo e o do bailarino em relação àquilo que é observado pelo espectador. Spiegel e Machotka (1974) por exemplo, afirmam que aquilo que é apresentado ao público é a expressão daquilo a que chamam "inner states" ou "internal processes" de cada um, coreógrafo e bailarino, e que irão, por seu lado, afectar os do espectador:

"The dance [...] is the link which separates and joins the fantasies and other internal processes of the choreographer-cum-dancer and those of the viewer." (p. 39).

Existe assim uma relação directa entre o público e a obra observada, representando esta, simultaneamente, a "intimidade" do coreógrafo e do(s) bailarino(s). O isolamento do quadro da interpretação relativamente ao da obra em si coloca assim, naturalmente, dificuldades por vezes difíceis de superar. O estudo de um bailado não pode ser feito apenas de forma linear pois, como se vê, sempre que ele é apresentado, dois tipos de expressão artística estão presentes, simultaneamente distintos e inseparáveis: a arte de composição desenvolvida pelo coreógrafo, que se manifesta através de um veículo do qual são parte integrante os bailarinos; e a expressão artística de cada intérprete, que se revela na interpretação da coreografia por cuja autoria o bailarino não é, frequentemente, responsável.

---

\* Universidade Técnica de Lisboa - Faculdade de Motricidade Humana / Dança.

Por um lado, análises com base em teorias estruturalistas colocam o objecto de estudo na obra em si, dando pouca atenção ao “pormenor” que é a interpretação do bailarino. Dridd Williams (1976), falando sobre “Deep Structures of the Dance” afirma mesmo que “It is unfortunate that what is usually seen in a dance is the sensuous surfaces of the dancers rather than the aesthetic surfaces (or forms) of the dance”, partindo do princípio que a inevitável sensibilidade e sensualidade do bailarino se apresenta como um entrave à apreciação da essência da obra. Mas pelo contrário, como diz Graham McFee (1992) “Dance, as a performing art, is only confronted or encountered when one encounters or confronts a performance of it [...]” (p. 273).

Sem a presença do intérprete, a dança, pura e simplesmente, não pode ser experimentada, ou vivida pelo espectador.

No entanto a interpretação, estando ao serviço da obra, não compromete a sua existência, uma vez que a ela pode ser considerada independentemente de cada interpretação: Segundo Dufrenne (1953) “La représentation n’est pour l’oeuvre qu’une occasion de se manifester, dont on saisira mieux l’interêt en la comparant un instant à d’autres [...]” (p. 34). Cada interpretação é, neste sentido, apenas um contributo para a compreensão da obra. Mas, ainda segundo Dufrenne, a dança é a arte em que mais se identifica a obra com a sua execução:

“[...] le ballet est sans doute l’art qui existe le moins en dehors de l’exécutant, étant donné à la fois qu’il ne dispose pas d’un système de signes bien défini et, d’autre part, que la qualité d’exécution y est la plus énergiquement requise.” (p. 51).

Dufrenne refere-se certamente às exigências de tipo técnico que, tradicionalmente, têm sido consideradas essenciais nesta forma de expressão artística.

De facto, no caso da Música ou do Teatro, a qualidade de uma obra é frequentemente apreciada independentemente da sua interpretação, uma vez que a possibilidade de leitura, e também a execução da mesma obra por um número diversificado de intérpretes o facilita. Em Dança, no entanto, sobretudo nas suas formas contemporâneas, em que poucas peças terão passado a um reportório de significativa divulgação, com apresentação em diferentes versões e por diversas companhias, e sentindo-se a falta de uma notação de generalizado acesso, a análise da obra é frequentemente associada à criação do bailarino que a interpreta. Assim, em dança, o papel representado pelo bailarino assume uma importância redobrada, uma vez que as suas qualidades interpretativas irão marcar de forma extremamente profunda, toda a relação entre a obra e o público. E isto, não apenas de forma directa, como também pelo impacto que a obra terá pela sua divulgação, através dos media, pela apreciação de críticos e comentadores.

Assim, num espectáculo de dança o corpo do bailarino oferece-se ao espectador como parte integrante e fundamental da obra. A apreciação desta é

difícilmente dissociada da corporalidade do intérprete. Como diz José Sasportes (1988), num artigo publicado na revista Colóquio, "O corpo é sempre o agente através do qual uma expressão se concretiza" (p. 44). Isto, uma vez que qualquer forma de "expressão é uma exteriorização, é o tornar visível, e é graças a uma acção do corpo que nascem a forma e a expressão que dele se desprende" (p. 44). O corpo, inclusivé o do bailarino, não pode ser separado das outras dimensões do ser humano. Como diz J. Paul (1980), ao contrário do que acontece no teatro, que abrange a globalidade da pessoa, a dança deriva especificamente do uso do corpo, apesar de o corpo não poder ser separado das outras dimensões da experiência humana. Usando os termos de Emmanuelle Huynh-Montassier (1992), "L'interprétation est un acte de signification, une production de sens et le corps, ce lieu d'élaboration unique et magique de la forme par une intériorité vivante."(p. 10).

Resumindo, as características humanas do corpo do bailarino como veículo do espectáculo coreográfico, bem como a natureza efémera e necessariamente variável de cada interpretação, são tidos por uns como problemas da afirmação da dança como forma de expressão artística (D. Williams, 1976) e por outros como a grande riqueza da arte coreográfica. Todavia, seja qual for a perspectiva, o papel do bailarino é sempre fundamental no modo como a obra é observada pelo espectador.

### ***O papel do bailarino na criação coreográfica***

A análise que aqui apresentamos parte, assim, do pressuposto da importância do bailarino, na sua globalidade corporal e psico-social, no quadro geral da dança, e de cada bailado em particular. No entanto, o modo como o próprio coreógrafo considera a função do bailarino na criação da obra é extremamente variável. Se, nalguns casos, o coreógrafo "desenha" as acções e relações coreográficas em função de determinada técnica de dança, independentemente da individualidade dos bailarinos, noutros casos a capacidade criativa do intérprete é tida em conta, sendo explorada e desenvolvida pelo coreógrafo, a partir do momento da criação. Isto é ilustrado por Twyla Tharp quando, em entrevista a Vaughan (Maio, 1984), fala das diferenças em trabalhar com bailarinos com diferentes tipos de formação técnica. Entre trabalhar com bailarinos clássicos ou com a sua própria companhia, de dança moderna, Tharp salienta que, se com estes últimos, pode começar do nada, fazendo evoluir o seu próprio vocabulário de movimento, com uma companhia clássica, é necessário usar um vocabulário pré-existente:

"With ballet dancers, I'm working within their tradition, their vocabulary while with my own people I start each time from scratch - each new piece represents a direction in which my company could go."(p.58).

Numa área diferente, a bailarina Gelsey Kirkland, que trabalhou com Balanchine durante vários anos, sente-se limitada nas suas capacidades expressivas, devido ao modo como aquele coreógrafo concebe a interpretação da sua obra:

"[...] he sought to replace personality with his abstract ideal of physical movement [...] His dictum was 'just dance.'" (Kirkland e Lawrence, 1986, p. 45-46).

De facto, para este coreógrafo, os bailarinos devem apenas mostrar os movimentos coreográficos:

"Dancers are asked not to feel something for or about the dance but to show the choreography".(Foster,1986, p. 23).

De certo modo o coreógrafo toma, neste caso, a função de criador único e exclusivo da obra, deixando para o bailarino a função exclusiva da execução. Esta posição é, de resto, partilhada por diversos coreógrafos. Também Eliot Feld, por exemplo, quando lhe perguntam qual é a sua relação com os bailarinos ao criar uma coreografia, responde: "I am quite inconsiderate of them"(citado por Cowser, Jr., 1980, p. 18). O coreógrafo afirma assim a independência entre aquilo que é coreografado e as características pessoais do intérprete. Em contrapartida, falando do coreógrafo Paul Taylor, Banes (1986, Março) chama a atenção, não só para as suas qualidades como criador, como para o facto de este utilizar, cada vez mais, o contributo dos próprios bailarinos em termos de sugestões de movimento. Segundo S. Banes,

"He's like a chef who always seems to know how to come up with something good, no matter what ingredients he starts out with. Among those ingredients are the dancers' intelligence and mastery of his style. [...] When Taylor is setting new dances, they are being asked, more and more, to contribute their own movement ideas." (p. 97).

Tal como Taylor, diversos coreógrafos falam do modo como os bailarinos podem contribuir, de modo objectivo e participativo, para a criação da obra. O grau de contribuição do bailarino para a criação do bailado parece assim variar grandemente, não só em função das suas próprias capacidades como da escolha do coreógrafo. Isto é, de resto, muito bem expresso pela bailarina Lauren Potter (in A. Robertson,1993), quando afirma que a relação com o coreógrafo afecta grandemente o modo como o bailarino interpretará a obra em cena:

"Of course the amount of input you have as a dancer depends on who you're working with. [...] with most of the people I enjoy working with I do feel in a way that I'm contributing to the choreography a lot of the time."(p. 15).

## *Tradição e inovação na interpretação coreográfica*

Constituindo o veículo indispensável à apresentação da obra coreográfica, o intérprete deverá ter, certamente, um papel essencial, seja na manutenção da tradição seja, eventualmente, como veículo de inovação. Aquilo que pretendemos argumentar é que, independentemente do material coreográfico de que dispõe, um bom bailarino, ou uma excelente interpretação, podem servir de modo fulcral a manutenção da tradição coreográfica, como pode ser estímulo privilegiado e indispensável à inovação criadora. Mais, estas duas vertentes podem, por vezes, verificar-se em simultâneo, coexistindo em surpreendente harmonia.

Na interpretação de qualquer bailado as qualidades inerentes ao movimento de cada bailarino são fundamentais no modo como o espectador vai receber a obra. Assim, por exemplo, quando duas bailarinas, em espectáculos diferentes, interpretam o mesmo personagem as qualidades de movimento específicas de cada uma, serão identificadas com o carácter do personagem:

For example, one dancer performs the Swan Queen's speech to the prince, "Please don't shoot my swans", with a light, tentative quality thereby indicating her delicate, ethereal identity. The other dancer performs the same sequence with more force, directness and quickness, indicating her regal authority and conviction. In either case, the quality helps form Odette's character in performance and so gives Odette a more specific identity (Foster, 1986, p. 77).

Cada bailarino tem atributos próprios ao seu movimento que sobressaem sempre que interpreta um papel. Segundo Foster, podemos dizer que o conjunto destes atributos contribuem para a criação da "persona" do bailarino, a sua personalidade enquanto intérprete em cena:

If [...] the dancer, regardless of the role, consistently uses specific movement qualities, then these qualities help shape the dancer's own performance persona - a theatrical version of the dancer's personality. Thus Rudolph Nureyev's passionate, leonine persona has frequently been contrasted with Mikhail Baryshnikov's more buoyant precision. (p. 77).

Falando sobre a bailarina Lauren Potter, A. Robertson (1993) descreve as qualidades que a caracterizam:

"That silken toughness of hers, the way she melds fluid grace with an intense, almost Eastern, sense of calm has become her hallmark. Even when she's diving across a stage at top speed, Potter exudes an aura of near mystical serenity and confidence." (p.15).

Mais do que pelas meras qualidades implícitas nos termos utilizados (sedoso e forte, graciosidade fluida e intensidade) a bailarina é apreciada pela sua capacidade de demonstrar, na sua actuação, a capacidade de aparentar, simultâneamente, qualidades algo contraditórias. Ou, por outras palavras, na sua capacidade de criar algo de único e novo, algo que não pode ser imitado ou repetido por outro intérprete.

E nas palavras da própria bailarina, Lauren Potter (inA. Robertson, 1993), a personalidade que se manifesta “por detrás” do bailarino é essencial à apreciação da dança:

“I know that when I’m watching other dancers who I find interesting it is because I can see the person through the dancing.[...] I like to see a personality made manifest. I’d rather go and see a person on stage than a dancer.” (p. 16).

Ao passarmos os olhos pela críticas de dança publicadas seja no “Dance Magazine” ou no “Dance Theatre Journal”, no “Pour la Danse” ou no “Ballettooggi” deparamo-nos com uma percentagem muito substancial do material escrito dedicado à interpretação. A proporção das apreciações feitas, relativamente à qualidade da obra em si e à qualidade da interpretação pende, frequentemente, para este último aspecto. O bailarino é normalmente o foco das atenções do crítico. E esta atenção reflecte também, naturalmente, o interesse de grande parte do público.

Esta capacidade de se transformar no centro das atenções dá ao bailarino uma responsabilidade extraordinária. De facto ao vermos repetidas vezes o mesmo bailado, este pode aparecer-nos sempre como algo de novo pelo modo como os bailarinos, a cada vez, recriam a obra. E se a qualidade e capacidades de transcendência e inovação imprimidas pelo bailarino a cada interpretação representam, sem dúvida, algo do que de melhor constitui esta arte, elas podem igualmente servir como um travão à inovação coreográfica. Isto, no sentido em que, sendo as necessidades de inovação eventualmente sentidas por parte do público preenchidas pela própria interpretação, é possível que a necessidade de inovação coreográfica seja sentida menos que noutras formas de expressão artística. As qualidades de movimento e criatividade do bailarino substituem, por vezes aquilo que poderia ser a inovação coreográfica da obra em si. Daí, talvez, uma justificação para o comentário de Dridd Williams atrás citado, relativamente a ser uma infelicidade o espectador “prender-se” à observação do corpo do bailarino em vez das “formas” existentes na coreografia.

Tradicionalmente, a preparação do bailarino baseia-se na repetição de exercícios codificados que, na sua multiplicidade, e pela aplicação de diferentes factores de variação, permitem ao intérprete ser capaz de, não só executar com perfeição técnica aqueles mesmos exercícios, como também fazê-lo em relação

a quaisquer marcações coreográficas que se insiram no quadro técnico praticado. Esta formação transforma assim o corpo do bailarino numa base de tradição técnica, e nem sempre deixa margem para uma disponibilidade de adaptação a qualquer tipo de exigências criadoras por parte do coreógrafo. É verdade que algumas técnicas de dança contemporânea têm dado grande importância a aspectos de formação de bailarinos relacionados sobretudo com o desenvolvimento de uma grande disponibilidade e mesmo capacidades de improvisação e de presença em cena, em detrimento do desenvolvimento de um virtuosismo técnico. Segundo Dempster (1994), por exemplo, a dança moderna exige, em relação à clássica, não apenas uma técnica diferente, como também um diferente (ou diferentes, conforme os estilos) tipo de presença em cena (p. 48). No entanto, o vínculo a uma tradição sobressai normalmente na interpretação de qualquer bailarino com formação quer clássica, quer moderna. Embora o vocabulário clássico seja, de certo modo, mais restricto e mais claramente definido, o bailarino moderno ou contemporâneo apresenta também, subjacente à sua interpretação, uma técnica que o liga a uma determinada linha estética. Na sua postura de base, no modo como se desloca e movimenta, o bailarino não só manifesta a sua individualidade, como transporta consigo a tradição de uma determinada formação técnica. Talvez por isso, coreógrafos como Wim Vandekeybus afirmem preferir trabalhar com não-bailarinos. Ao pretender inovar, romper com o passado, o coreógrafo sente a necessidade de criar novas linguagens, sendo mesmo difícil, por vezes, utilizar corpos demasiado marcados pela tradição. A importância da formação técnica do bailarino é, assim, também verificada na capacidade de não se restringir a vocabulários técnicos limitados.

De um modo geral, poderíamos dizer que, sempre que a inovação coreográfica ultrapassa questões formais e se envolve com a criação de novas linguagens de movimento e mesmo novos sistemas de representação/expressão das temáticas coreográficas, o papel do bailarino e das suas capacidades e características pessoais toma uma importância fundamental. Frequentemente, autores que assumiram obras de ruptura com a tradição, como Mary Wigman ou Martha Graham, Twyla Tharp ou Merce Cunningham tiveram nos seus próprios corpos instrumentos essenciais à renovação e afirmação da sua essência criadora. Assim, a inovação coreográfica tem estado, em muitos casos, interdependente com a inovação técnica interpretativa. O coreógrafo não só está dependente, como propulsiona o desenvolvimento e renovação do intérprete, ao mesmo tempo que a capacidade de adoptar novas linguagens corporais ou posturas cénicas, por parte do bailarino, permite ao coreógrafo fugir às limitações técnicas herdadas por tradição.

E de facto, é esta colaboração e interdependência de coreógrafos e bailarinos, centrados no desejo de inovação que tem possibilitado o surgir de novas linguagens e novos tipos de expressão coreográfica.

A terminar, gostaríamos de lembrar que, como afirma Patrick Bossatti (1992), em "Interprètes inventeurs",

"En Europe [...], à la fin des années soixante-dix, [...] chorégraphes et interprètes se sont retrouvés dans un désir commun de recherche. Les uns s'ouvrant à de nouvelles formes de composition et de création, les autres inventant de nouvelles disponibilités. Ainsi, les danseurs ont mis au service des créateurs bien plus que leur technique, parfois peu sollicitée, ils ont tenté de puiser très profondément en eux les ferments d'une [nouvelle] écriture" (p.10).

De facto, se o corpo do bailarino, com a sua formação técnica, pode ser essencial na preservação da tradição do espectáculo coreográfico, o sucesso da inovação coreográfica torna-se difícil e é mesmo, por vezes, impossível sem as qualidades interpretativas do bailarino, seja como criador, seja na capacidade para se adaptar a novos idiomas.

### Referências

- BANES, S. (1986, Março). Meaning in motion: The world of Paul Taylor's dances. *Connoisseur*, 216, (890), 96-98.
- BOSSATTI, P. (1992). Une aventure singulière. In *Cahiers du Renard* (Ed.), *Interprètes inventeurs*, (pp.9-14). Paris: Anfiac.
- COWSER, Jr, R. L. (1980). Eliot Feld talks. *Dance Scope*, 14, (3),16-28.
- DEMPSTER, E. (1994). Dancing the body: Interview with Russel Dumas. *Contact Quarterly*, 19, (1), 45-57.
- DUFRENE, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. (V ol. 1-2). Paris: P.U.F.
- FOSTER, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary american dance*. Berkeley, CA: University of California.
- HUYNH-MONTASSIER, E. (1992) *Passages secrets. Le corps de la danse*. (pp. 10-13). Paris: Ministère Culture, Direction de la musique et de la danse.
- KIRKLAND, G. e LAWRENCE, G. (1986). *Dancing on my grave*. Nova Iorque: Jove.
- McFEE, G. (1992). *Understanding dance*. London: Rutledge.
- PAUL, J. (1980). Judy Padow: An analysis. *Dance Scope*, 14, (4), 51-61.
- ROBERTSON, A. (1993,). Lauren Potter. *Dance Theatre Journal*, 10, (4),14-16.
- SASPORTES, J. (1988, Setembro). Bailado: Geometrização, imitação, sublimação e renascimento de um corpo. *Colóquio: Artes*, 78, 43-51.
- SPIEGEL, J. P. e MACHOTKA, P. (1974). *Messages of the body*. New York: The Free Press.
- WILLIAMS, D. (1976). Deep structures of the dance. *Journal of Human Movement Studies*, 2 e 3.