

O Bailado

GEOMETRIZAÇÃO
IMITAÇÃO
SUBLIMAÇÃO
É
RENASCIMENTO
DE UM CORPO

por JOSÉ SASPORTES



O corpo é sempre o agente através do qual uma expressão se concretiza. Toda a expressão é uma exteriorização, é um tornar visível, e é graças a uma acção do corpo que nascem a forma e a expressão que dela se desprende. Todos os objectos artísticos, do poema ao filme, são o resultado de movimentos desencadeados por um corpo. Em todas as artes está imanente a voz de um corpo. O modo como um determinado corpo, no momento de criar, se colocou perante o pergaminho ou o mármore está inscrito na obra realizada. E a obra fala também do modo como o artista entendeu o seu corpo e de como este modelou as suas opções criativas. A obra é o espelho de um corpo e quem nesse espelho se contempla descobre uma expressão do próprio corpo. Cada obra é, assim, o ponto de intercepção de um corpo que cria com um corpo que recebe os estímulos dessa criação e lhes confere um conteúdo expressivo.

Na arte da dança, o corpo é simultaneamente sujeito e objecto de criação. É o criador e a matéria da criação. A distância que nas demais artes vai do corpo do artista ao material sobre o qual opera é aqui anulada. O bailarino é o próprio material da manipulação artística. O bailarino é a sua obra. Mas se a obra não lhe é exterior, é evidente que, para criar esta obra com a qual constitui uma unidade inextricável, o bailarino é obrigado a inventar-se uma distância, um alheamento, para ganhar uma perspectiva entre a vontade de realizar e o modo dessa realização. O bailarino/coreógrafo pode escolher entre duas maneiras de auto-distanciação: convidar o público para ver o seu corpo como forma ou para aceitá-lo como expressão. Se o apresenta como forma quer dizer que se preocupou, sobretudo, em estabelecer e concretizar novas relações dinâmicas desse corpo com o espaço cénico que o cerca.

ANTONIETTA PALLERINI NA *INÉS DE CASTRO* (1830)
DE ANTONIO CORTES

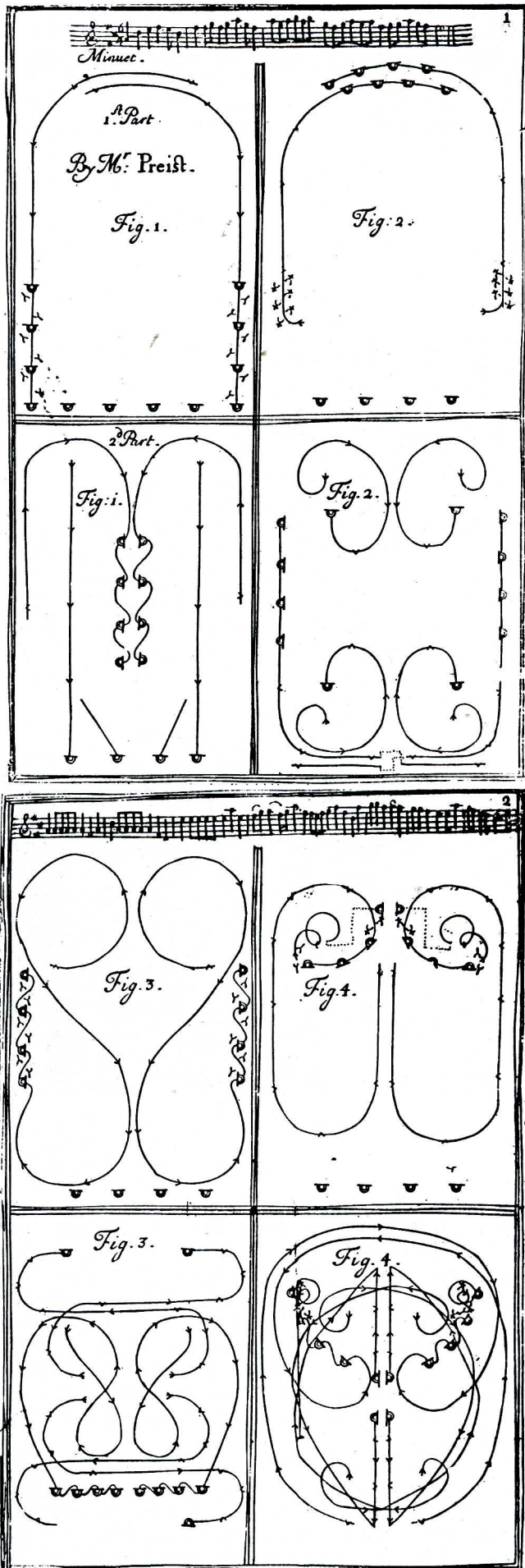
Se o deus a entender como expressão quer dizer que quis povoar esse universo cénico com convenções representativas desse corpo codificadas em espaços quotidianos bem diversos do lugar teatral.

As escolhas do bailarino/coreógrafo não se excluem necessariamente, podem ser alternativas ou concomitantes, mas o seu uso preponderante é sempre o resultado da concepção que cada época se oferece do corpo. A história da dança é, assim, inevitavelmente, a história do lugar do corpo nas diferentes sociedades. No Ocidente, e no caso da arte da dança a que se chama Ballet, essa história pode considerar-se escrita em quatro fases: geometrização, imitação, sublimação e reinvenção de um corpo. Fases a que corresponde um alternar-se da preponderância dos valores abstractos ou figurativos.

A fase de geometrização cobre o período que vai das danças renascentistas ao *ballet de cour*. O bailarino é ensinado a assumir um comportamento de cortesia, sendo a dança a primeira escola de boas-maneiras. Depois, quando o bailarino entra no espaço do espectáculo, é-lhe dado um itinerário preciso, pré-determinado, geométrico. A principal tarefa do bailarino, em harmonia com os seus pares, é a de desenhar figuras seguindo um certo traçado. A concepção das figuras é obra do coreógrafo e obedece a requintados estudos. Nos colégios dos Jesuítas, e depois também nas festas públicas por eles organizadas, o entrecenho das figuras geométricas não

IMAGEM DE *DANCE* (1979) DE LUCINDA CHILDS





REPRESENTAÇÃO DE UM MOVIMENTO DE MINUETO COMPOSTO POR JOSIAS PRIEST E PUBLICADO NO MANUAL AN ESSAY FOR THE FURTHER IMPROVEMENT OF DANCING (1711) DE E. PEMBERTON

se limitava a jogos abstractos. Através destas figuras procuravam ilustrar as alegorias referidas no texto edificante declamado ou cantado. Outras vezes, da geometria passava-se à elaboração de formas concretas, um animal, um barco, uma flor, mas sempre segundo o princípio de que o bailarino, na sua deslocação de um ponto a outro do palco, deve desenhar uma linha imaginária que os olhos do espectador concretizarão. No final da dança, os bailarinos podiam confluír numa figura emblemática de todo o bailado.

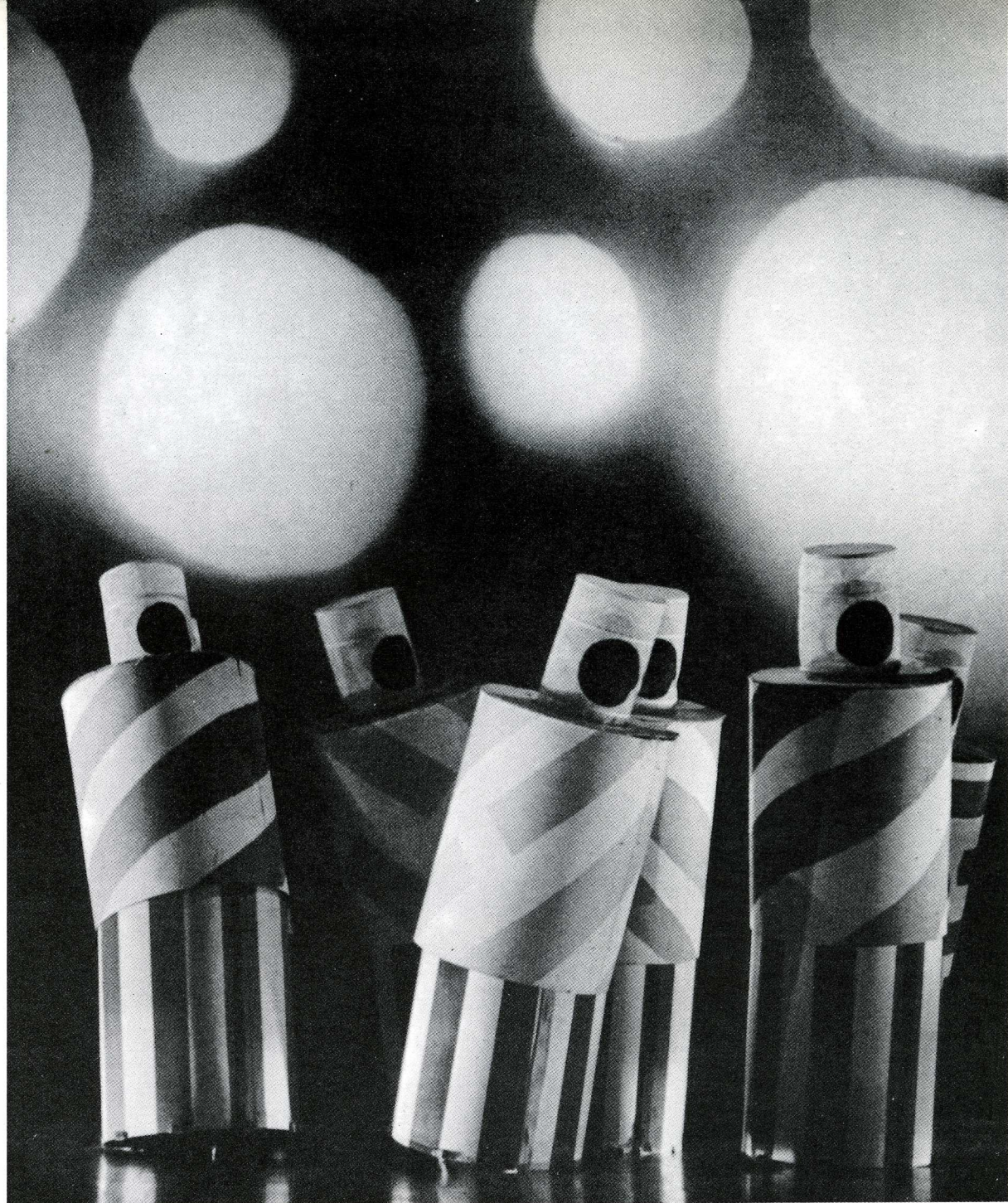
Para fugir à rigidez dos desenhos traçados inicialmente numa folha de papel, conta-se que o coreógrafo Beauchamp, que serviu na corte de Luís XIV, recolhia a sua inspiração seguindo os desenhos feitos pelos pombos que debicavam o milho segundo um itinerário aparentemente errático.

Esta concepção geométrica era favorecida pelo facto de, frequentemente, os espectadores estarem colocados num plano sobre-elevado em torno dos bailarinos. Dessa posição tinham uma visão clara dos esquemas delineados. Esta divisão geométrica do terreno de dança manteve-se quando os bailarinos subiram a um palco e se separaram definitivamente da plateia. Ainda hoje a formação de figuras é um dos objectivos da organização coreográfica dos bailados tradicionais ou dos que na tradição se inserem.

É evidente que o corpo como peão de um jogo é um corpo despersonalizado e ao bailarino outra alternativa não é concedida que a de esconder o seu estro e as paixões que vibram no seu corpo. Toda a dança francesa até à segunda metade do século XVIII assimila esta concepção geométrica e os divertimentos dançados que fazem parte integrante da ópera-ballet ou da *tragédie-lyrique* apresentam-se como meramente decorativos, em contraste com o projecto operístico que se propõe retratar com palavras e música as paixões dos deuses e dos heróis das várias mitologias. Os autores dos ballets acabarão eles próprios por se desejarem autores dramáticos e narrar em termos de dança as mesmas grandes tragédias que vêem recitadas ou cantadas. O objectivo de Noverre nas suas famosas *Lettres sur la danse* de 1760 é o de forçar neste sentido a evolução da arte da dança. Tal projecto tinha-se tornado pensável pois, entretanto, os artistas italianos tinham desenvolvido uma hábil arte pantomímica e, simultaneamente, um maior virtuosismo no uso do corpo dançante. Este alargamento da gama de expressão corporal podia consentir agora ao Bailado o figurar também entre as artes imitativas, colocadas na zona superior da actividade artística. Ou seja, o Bailado afirmava-se capaz, ao lado das demais artes, de ilustrar os conflitos e as tensões que no corpo nascem e dele irradiam. Em todas as artes visuais, da pintura ao teatro, o estudo da expressão das paixões é a preocupação dominante dos teóricos do séc. XVIII, e a dança, como arte exclusiva do corpo, parece particularmente vocacionada para dar forma artística à linguagem dos sentimentos extremos e exacerbados.

O coreógrafo italiano Gasparo Angiolini assina no programa de *Le Festin de Pierre*, ou seja o ballet-pantomima de D. João que elaborou com Gluck em 1761, uma defesa da primazia da dança: «Ser-nos-á proibido criar o pavor no público quando tal se pode fazer pela declamação? O terror dá-nos prazer nas tragédias, e choramos com uma espécie de doce

IMAGEM DE GALAXY (1965)
DE ALWIN NIKOLAIS

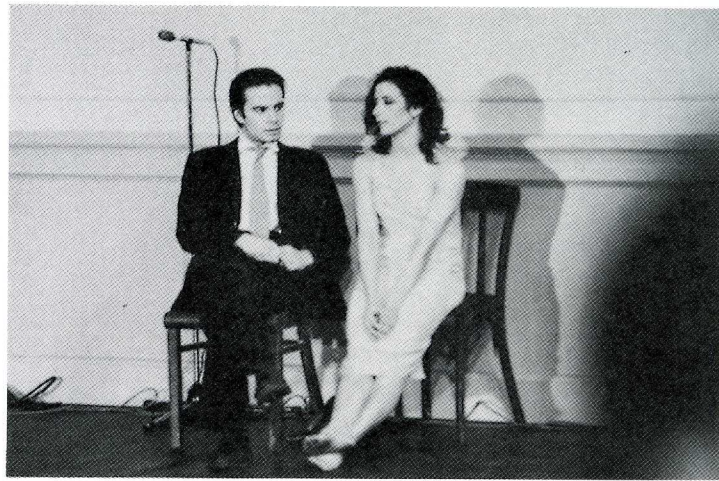


sensibilidade que nos encanta. Se nos é possível excitar todas as paixões com uma representação muda, por qual razão nos deveria ser proibido tentar fazê-lo? Se o público não deseja privar-se das maiores belezas da nossa arte, deve começar a habituar-se a comover-se e a chorar nos nossos ballets».

É claro que este modo de tornar explícito o corpo dançante, de propor que ele se apresente com uma carga própria capaz de provocar um efeito de catarse no espectador, é uma proposta eminentemente subversiva. Será a permanência da tradição geométrica, a que Noverre não cessa de reclamar-se na composição prática das suas obras, a morigerar este impulso. Um tal comedimento não impedirá nem a Noverre, nem a Angiolini, nem aos múltiplos imitadores do chamado *ballet en action*, de se lançarem na figuração de todas as tragédias gregas, e tam-

bém das modernas, com requintes de realismo corporal não previstos no teatro lírico ou declamado. As cenas de grande atrocidade parecem seduzir particularmente os espectadores. Quando em 1813 Pietro Hus apresentou no teatro San Carlo de Nápoles, umas Danaides, tema repetidamente tratado, teve de desculpar-se perante o público por não ter bailarinos em número suficiente para mostrar todas as cinquenta mortes infligidas pelas danaides aos seus esposos!

Os literatos da época opõem-se ao império que estes corpos dançantes exercem sobre o público com prejuízo para a palavra dos seus versos. Uma longa polémica será travada entre os coreógrafos, que se apoiam na pantomima para construírem tragédias dançadas, e os libretistas, defensores da primazia da voz sobre o gesto. A popularidade do bailado em França, mas sobretudo na Itália e nas cortes subsi-



diárias do teatro musical italiano, é enorme e dará à polémica uma dimensão que só hoje se começa a apreciar.

Numa primeira fase, os literatos tinham considerado a dança pura, sem pretexto dramático, um divertimento de pouca consistência artística, mas quando a tragédia dançada vem ocupar um espaço novo, então esses mesmos literatos, negando à dança o direito de acesso à tragédia, desejarão confiná-la ao seu carácter de divertimento, aceitando, porém, que, mesmo sob essa forma, possa ser uma arte. Matteo Borsa escreve em Verona, no final do século XVIII, um «Ensaio sobre os bailes pantomimos», em que, depois de demonstrar o absurdo de fazer dançar deuses e heróis antigos, conclui: «O Bailado propriamente dito, por pouco que se entendam devidamente as coisas, tem uma sua tal natureza que possui, quase direi, uma existência autónoma e completamente independente. Pode subsistir por si mesmo e tem o seu fundamento na própria natureza, pois se pode bailar, e tal se faz na realidade, sem outra intenção que não seja bailar, e nada o baile imita para além de ele mesmo».

Esta afirmação não se afastava do entendimento que uma parte do público tinha da dança e que toda uma outra gama de artistas lhe proporcionava. Estes bailarinos dedicavam-se exclusivamente à expansão das possibilidades mecânicas do corpo, ao desenvolvimento do virtuosismo. O simples espectáculo desse virtuosismo — e cada época tenderá sempre a considerar insuperáveis as proezas a que assistiu — constituía uma afirmação da entidade corporal na sua plenitude.

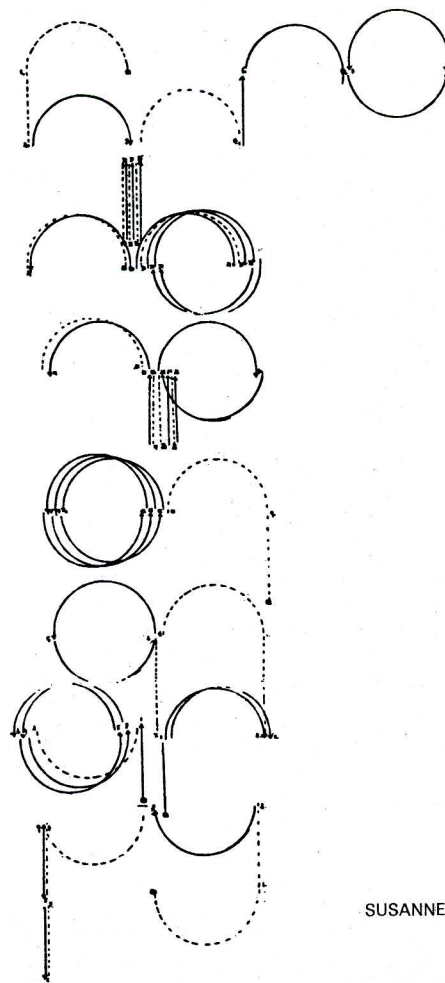
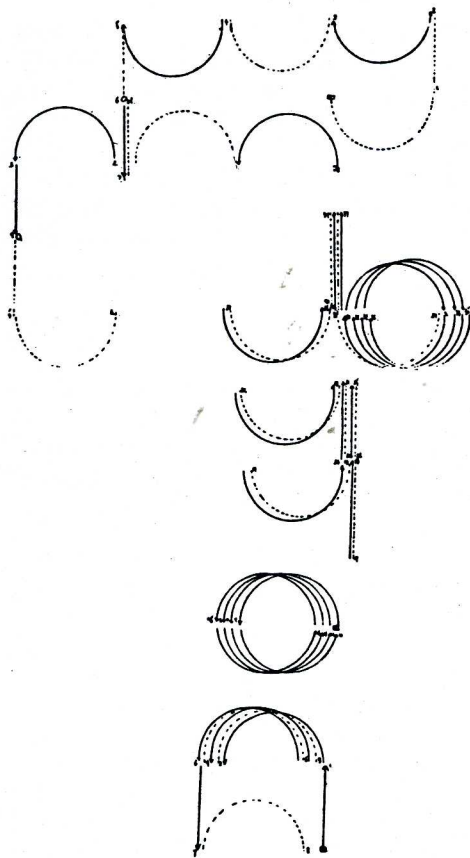
Os dois tipos manter-se-ão paralelamente nos espectáculos lírico-coreográficos do séc. XIX, sendo vã a tentativa do bailado romântico de tentar a conciliação das suas concepções. Na dança italiana estabelecer-se-á até meados do séc. XIX uma separação do género dançante e do género pantomímico dentro do mesmo bailado, cabendo a especialização numa ou noutra dança a diferentes bailarinos, como se se tratasse de duas especializações estanques. Na dança francesa, tentou-se uma fórmula em que os dois tipos de dança aparecem de forma alternada, eventualmente dançados pelos mesmos bailarinos, sem uma divisão absoluta de géneros. Mas, como o processo de aperfeiçoamento técnico avança mais rapidamente que a superação das convenções pantomímicas, o bailado como arte narrativa foi perdendo consistência, reduzindo-se a «história» a simples pretexto para o alicerçar de um espectáculo que tem de ser longo mas não se pode limitar à exibição das capacidades técnicas dos bailarinos. Esvaziada a componente dramática, o corpo dançante perde a sua função catártica e para impor a sua dança a bailarina recorre à explícita sedução do espectador. Tal sedução é porém inaceitável na sua forma imediata no quadro de um teatro de ópera. E é aqui que se inicia uma nova metamorfose. O corpo da bailarina deixa de pertencer a uma criatura humana para ser apenas o invólucro de seres extra-terrenos momentaneamente atraídos ao palco onde se desenrola a acção. As bailarinas são sílfides, willis, péris, cis-

nes brancos, com corpos colocados fora deste mundo, executando movimentos fora da capacidade dos comuns mortais, fulminados apenas se avizinham destas criaturas transfiguradas. O seu cruzar o espaço segundo uma rigorosa geometria melhor confirma que habitam uma esfera diferente. O corpo foi sublimado e o corpo que dança parece nem pertencer ao bailarino. É de novo instrumento.

Na última parte do séc. XIX, algumas bailarinas procuraram recuperar a possibilidade imitativa, agora colorida com o gosto realista que modela as restantes artes. Algumas interpretações de Virginia Zucchi serão reprovadas pelos balletómanos russos sob o epíteto de «naturalismo», com óbvia referência à eventual pernicioso influência de Zola. O estilo caloroso de Zucchi era mais a excepção do que a regra, pois neste fim de século os novos progressos técnicos da escola italiana ofereceriam da dança uma imagem sobretudo virtuosística, sem uma utilização consistente das novas possibilidades abertas por essa técnica. A revolução dos Ballets Russes virá dar um conteúdo poético a essa nova destreza e fazer-nos redescobrir a energia da dança masculina, entretanto praticamente ofuscada pela sublimação aérea do bailado romântico.

A par do advento dos Bailados Russos, verificava-se uma nova viragem, com um repúdio do corpo estilizado, com um retorno ao corpo sensual, com uma reafirmação do corpo sujeito sobre o corpo objecto. É a linha que começa em Isadora Duncan e levará à dança expressionista e à *modern dance* americana. O corpo é, literalmente, despido. A bailarina abandona as pontas e são os seus pés nus a tocar o solo; as tarlatanas do tutu são abandonadas e substituídas por túnicas aderentes à flexuosidade do corpo. O sorriso estereotipado da bailarina clássica é substituído por um rictus de dor, de êxtase ou de alegria em consonância com a vibração geral de um corpo que se afirma feito com a mesma argila do corpo do espectador. Ao contrário da revolução do *ballet en action* do final do séc. XVIII, que foi feita de dentro da tradição, a revolução iniciada por Isadora Duncan é-lhe alheia. Os novos bailarinos recusam a formação académica e movem-se desde logo no sentido de criarem novas imagens com o corpo, quando os bailarinos tradicionais se preocupam em copiarem um certo modelo e se afirmam mais como intérpretes do que como criadores. A transformação dos corpos e das mentalidades levará o seu tempo, mas chegar-se-á à definição de formas autónomas, em concorrência com as formas herdadas pela tradição coreográfica ocidental. Se o triunfo de Laban, Wigman e Jooss, os mestres da dança expressionista alemã, será nulificado pelo advento do nazismo, já a dança moderna americana poderá completar o seu ciclo até ao apogeu de Martha Graham, que reafirma a capacidade da dança de se apropriar da tragédia com a mesma eficácia da palavra ou da música.

No processo até agora descrito, terá ficado claro, ou pelo menos assim o espero, que a história da dança no Ocidente se tem vindo a realizar através de uma metódica alternância entre o que se pode-



PERCURSO DO SOLO PARTICULAR REEL (1973)
DE LUCINDA CHILDS

SUSANNE LINKE NO SEU SOLO IM BADE WANNEN (1980)

ria chamar a abstracção e a figuração. Numa fase privilegia-se a forma, noutra o fundo. Numa exaspera-se a expressão, noutra esta é negada, desconhecida. O corpo parte à conquista do espaço ou então vive esse mesmo espaço como uma prisão. Pelo menos até meados deste século, poder-se-ia considerar que esta contraposição entre um corpo metafórico e um corpo real era, essencialmente, o produto de um oscilar das pressões sociais sobre os modos de conceber o próprio corpo e de aceitar os alheios. No nosso século, a plena afirmação social do corpo não deveria condicionar, só por si, fases de oscilação e seria de esperar uma contínua trajetória do corpo como sujeito. Tal não aconteceu, pois parece ser do interior da evolução do processo criador coreográfico que se gera esta necessidade de alternância de dois conceitos de dança antitéticos.

A grande vitalidade do movimento coreográfico americano a partir dos anos 20 levou ao desenvolvimento de uma dança que de novo procurava as suas raízes nos grandes mitos e no real imediato. O corpo não é utilizado como pantomima mas obedece ao mesmo princípio de transpor e transliterar em dança o vocabulário gestual que acompanha a expressão das emoções. O discurso do corpo não é essencialmente narrativo, mas existe sempre o propósito de comunicar, de ilustrar uma situação ou um clima anteriores ao facto da própria dança. A invenção coreográfica empenha-se em objectivar estados de ânimo. Apesar da riqueza formal que caracteriza a

modern dance, a dança aparece como um meio de exprimir e não como uma expressão auto-suficiente.

A reacção em sentido contrário não se fez esperar. Merce Cunningham, o mais brilhante dos discípulos de Graham, iniciou um processo de despseudologização do movimento, o qual, após uma fase iconoclasta, o aproxima cada vez mais da linguagem abstracta do bailado. De tal modo que, hoje, uma obra de Cunningham está bem mais vizinha a Balanchine que a Martha Graham. Mas o encadeamento continua. Sucede a Cunningham um grupo de jovens que recusam tanto o psicologismo como a abstracção e querem expor o corpo na sua imediateza quotidiana e, se possível, fazer de cada espectador um bailarino. A sua aventura ligada ao espírito dos *happenings* e da *pop art*, dura pouco e os seus elementos mais representativos, Twyla Tharp, Thrisha Brown e Lucinda Childs, todos retomam o caminho da dança pura. Em particular Lucinda Childs, que constrói obras belíssimas segundo uma fria e meticulosa repetição de movimentos animados dentro de estreitas coordenadas geométricas referidas a figuras simples, como um grande quadrado e as suas diagonais.

Tudo parecia definitivamente resolvido: Balanchine, Cunningham, Lucinda Childs eram a Dança. A Dança sem outra razão de ser que ela própria. Mas eis que surge Pina Bausch e tudo é mais uma vez posto em questão. Na sua memorável *Sagração da Primavera*, os bailarinos não só estão descalços

e sumariamente cobertos, como os seus pés pisam não um palco mas terra verdadeira, fértil. Sobre essa terra negra agitam-se corpos marcados pelo pavor. O frenesim que atravessa esses corpos é um acto de possessão. Não é um ritual, é uma tragédia da condição feminina. A intensidade expressiva parece sobrepor-se à invenção formal, embora seja essa mesma inventiva a criar a vibração que o espectador recebe daqueles corpos. A *Sagração* podia ser colocada num tempo mítico: sucessivamente, todas as danças de Pina Bausch serão sobre gente de hoje, ou melhor de ontem, dos anos 50/60, numa Alemanha ainda em reconstrução. Os corpos têm uma data. Os bailarinos não são meros executores de dança, mas também não se definem como personagens. Cada obra dura duas, três, quatro horas, e com o passar do tempo o espectador crê conhecer aqueles bailarinos como simples indivíduos. O tom é, às vezes, do teatro do absurdo, às vezes, de *grand guignol*, mas sente-se sempre o modo como cada corpo é uma personalidade. O décor é muitas vezes uma sala de baile e as danças de salão são usadas para facilitar uma eventual cumplicidade entre o público e a sala. Os bailarinos, como numa peça de Pirandello, podem mesmo descer à plateia, interpe-larem os espectadores. Os bailarinos parecem querer dizer a quem os veio ver que os seus corpos dançantes são da mesma natureza dos corpos sentados.

O ciclo não se concluirá aqui. Hoje, contudo, Pina Bausch é a força mais inspiradora da dança ocidental. Com ela, aluna orgulhosa de Kurt Jooss, a herança expressionista conquista o mundo. No panorama geral das artes, a dança é a única arte em que o expressionismo se afirma triunfante. Será sinal de uma singularidade ou antecipação de uma próxima viragem global? Ou será somente um dos tantos azares da expressão?

