

BALLET, MODERNO, PÓS-MODERNO, BALLET CONTEMPORÂNEO OU DANÇA CONTEMPORÂNEA: em busca de uma definição para a criação coreográfica de Stephen Petronio

*Ballet, modern, post-modern,
ballet, contemporary
dance: in search of a definition
for the choreography of Stephen
Petronio*

Silvia Susana Wolff¹

¹ Mestre em Artes / NYU, Doutora em / UNICAMP, pos-doutoranda / ESEF/UFRGS, professora temporária do curso de Licenciatura em Dança / UFPEL. Bailarina e coreógrafa com ampla carreira no Brasil e exterior. A autora desenvolve pesquisa na área de videodança, performance, dança e saúde e reabilitação.

“Nem eu sei o que é isto. Sei que não é *ballet*.
Talvez possa ser uma espécie de *ballet não-ballet*.”
(Petronio, 2005)



RESUMO: Este artigo apresenta o desenvolvimento de uma investigação teórico-prática sobre a técnica clássica (*ballet*), visando uma reflexão acerca de sua utilização nos processos de interpretação e criação em dança contemporânea. O texto é resultante da experiência da autora, como bailarina, intérprete e criadora junto ao processo criativo de apresentação da Obra *Quiver*, coreografada por Stephen Petronio para a Second Avenue Dance Company, pertencente ao departamento de dança da Tisch School of the Arts da New York University em Nova Iorque. No ano de 2005, a autora atuou junto a esta companhia, como parte das atividades realizadas em seu mestrado. A partir de reflexões surgidas neste processo, a autora traça relações entre o ballet, desde seu surgimento, a dança moderna e a pós-moderna, chegando a questionamentos sobre a relação entre o ballet e a dança, na atualidade. Para analisar a relação entre estas formas, a autora aborda princípios da técnica clássica como o uso da verticalidade, o discurso de diferenciação de gêneros e o aspecto narrativo inerente a esta técnica. Além disso, baseia-se na ideia de improvisação, proposta por Jacques Derrida, para abordar as mudanças ocorridas na utilização desta técnica, desde o seu surgimento.

Palavras-chave: *Ballet*. Dança contemporânea. Coreografia.

ABSTRACT: This article presents the development of a theoretical practical investigation on the classic dance technique (*ballet*), aiming at a reflection on its use in the processes of creating and interpreting in contemporary dance. The text results from the author's experience as dancer and creator within the creative process and performance of *Quiver*, choreographed by Stephen Petronio for The Second Avenue Dance Company, which belongs to New York University's Tisch School of the Arts' Dance Department. In 2005, the author was a member of this company as part of her Master's Degree. Springing from questions originated in this process, the author traces the relationship among ballet, since its appearance, to modern and postmodern dance and contemporary dance. In order to analyze the relationship among these forms the author approaches principles in classical technique such as the use of verticality, the gender differentiation discourse and the narrative aspect inherent to ballet. In addition, uses the idea of improvisation proposed by Jacques Derrida as a way to approach changes in the use of classical dance since its origins.

Keywords: Ballet. Contemporary dance. Choreography.

PRÓLOGO

Enquanto eu ensaiava *Quiver*, de Stephen Petronio, coreografado para a Second Avenue Dance Company, no Departamento de Dança da Tisch School of the Arts/New York University, algumas respostas para uma pergunta que me assombrava nos últimos anos começavam a vir à tona. Usava sapatilhas de ponta, executava *arabesques* e *developpés*, mas, principalmente, sentia como se meu corpo tivesse sido dividido em partes autônomas, ainda que, de certo modo, conectadas, cada uma movendo-se de acordo com uma técnica diferente. Meu torso estava em uma contração de Graham, minha cabeça relaxada para trás, meus braços balançavam-se para os lados, para me recuperar de um *tilt*, e meus pés estavam esticados dentro de sapatilhas. Como poderia chamar este tipo de obra? Isto era uma coreografia de *ballet* contemporâneo? O que define esta categoria de dança?

William Forsythe parece ser o principal exemplo quando bailarinos, coreógrafos, críticos ou membros do público de dança usam o termo *ballet* contemporâneo. No entanto, acredita-se que esta expressão abrange muito mais do que a coreografia de Forsythe, relacionando-se a um campo maior dentro da dança contemporânea em geral. Na realidade, o espectro do que pode ser chamado de *ballet* contemporâneo tem se tornado tão amplo que se faz necessária uma definição do termo. Atualmente, vem se tornando impossível discorrer sobre coreografia sem especificar porque e como o uso da palavra *ballet* é parte da definição de uma obra coreográfica, pois as linhas que definem o que é e o que não é *ballet* vêm sendo apagadas.

É interessante constatar-se que o *ballet* refletiu as tradições culturais da corte europeia dos séculos XVI e XVII, onde (e quando) se desenvolveu, mas, hoje, veio a refletir, social e artisticamente, diversas culturas. Assim, não se pode desprezar a complexidade de uma forma de dança que passou por mudanças demais para refletir somente as tradições culturais dos lugares e tempos longínquos de sua origem.

Proponho um olhar sobre como o *ballet* tem sido influenciado, no século passado, por outros tipos de danças teatrais, especificamente a dança moderna e a pós-moderna, para que se possa compre-

ender como chegou ao que hoje alguém chamaria de *ballet* contemporâneo. Além disso, é interessante verificar como a dança moderna e a pós-moderna têm se relacionado com o *ballet*, pois é possível, a partir disto, se perceber como esta troca vem acontecendo em uma via de mão dupla.

A chance de participar do processo coreográfico para *Quiver* foi instigante, tanto em entender como cheguei ao ponto em minha carreira no qual levantar e tentar responder a estas questões era primário, quanto em gerar caminhos possíveis para o futuro uso do vocabulário do *ballet*, de uma maneira contemporânea. Sempre pensei que o *ballet* precisava mudar, ser revolucionado, se alimentar mais do mundo a sua volta, para que pudesse achar seu novo lugar no mundo da dança contemporânea. Assim como a coreografia de Petronio parece alimentar esta ideia, vejo-a como uma interessante vivência para o que pretendo expor neste ensaio.

AUDIÇÃO

Enquanto nós, membros da companhia, estávamos fazendo nossa aula diária de *ballet*, Stephen Petronio entrou na sala. Ele assistiu a maior parte da aula, que algumas mulheres, inclusive eu, fazíamos em ponta. Todos os membros da companhia ficaram para a audição: homens, mulheres em ponta, mulheres em meia-ponta. Meia-ponta, aqui, significando pés descalços. À medida que dois membros da companhia de Petronio nos ensinavam a variação da audição, eu analisava o movimento. Eu não tinha ideia do que esperar da experiência e fiquei agradavelmente surpresa ao descobrir que era *ballet*. Bem, o movimento de pernas do *ballet*, pelo menos. Baterias, *jettés*, quinta posição, *arabesque*, mas com alguma distorção em cima. Os braços eram bastante lineares, direcionais, como vetores delineando o espaço em volta de nossos corpos. A parte entre pernas e braços, o torso, deveria, supostamente, responder de qualquer maneira, que naturalmente pudesse, à medida que a energia dos membros o levava em várias direções. E a cabeça tinha uma vida própria. Então, talvez isto não fosse assim tão *balético*, afinal. O fato de que alguns de nós estávamos em ponta não fazia diferença alguma, já que não era proposta uma variação para o uso deste tipo de sapatilha, o que me leva a concluir que não era o

fato de estarmos usando sapatos de ponta que faria disto uma obra de *ballet*. As sapatilhas adicionavam uma amplitude de possibilidades, pois poderiam ser utilizadas como suporte extra para movimentos que seriam criados no processo coreográfico, não necessariamente no uso de vocabulário do *ballet*. Homens de pés descalços e mulheres em ponta executavam os mesmos movimentos em uníssono, não importando se subiam na ponta ou não.

Um entendimento sobre a trajetória de Petronio é útil para a compreensão das influências em seu trabalho. Ele nasceu em New Jersey e concluiu Bacharelado em Artes no Hampshire College, em Amherst, Massachusetts, onde começou a dançar em 1974. Petronio foi o primeiro bailarino homem a integrar a Trisha Brown Company, onde dançou de 1979 a 1986, e fundou a Stephen Petronio Company em 1984. Desde então, tem trabalhado com vários colaboradores, incluindo os artistas visuais Cindy Sherman, Anish Kapoor e Charles Atlas; os compositores Laurie Anderson, Michael Nyman, Yoko Ono, Beastie Boys e Diamanda Galás; os *designers* de moda Tara Subkoff/Imitation of Christ, Leigh Bowery e Manolo Blahnik. O fato de Petronio juntar música contemporânea, arte visual e moda em suas coreografias explica porque seu trabalho é *considerado pós-moderno, na moda e chique*, apresentando uma relação muito próxima com a sociedade contemporânea urbana. Os bailarinos de sua companhia têm diferentes históricos e são todos formados tanto em *ballet* quanto em diversas técnicas de dança moderna. Além do fato de seus bailarinos terem formação em *ballet*, Petronio trabalhou com Michael Clark, por alguns anos, coreógrafo britânico, cujas obras refletem uma formação clássica e um estilo contemporâneo.² Mesmo que um olhar geral sobre o ambiente em torno de Petronio já demonstre uma mistura evidente de influências do *ballet* e da dança moderna e pós-moderna, mantereí meu plano de traçar o entrelaçar destas formas, não tão diferentes desde o distante início do modernismo, trazendo à frente muito do que mudou desde o surgimento do *ballet*. No entanto, por ora, peço licença enquanto retorno à

² Informações disponíveis no site: <<http://www.stephen-petronio.com>>. Acesso em: 26 nov. 2004



minha audição.

Após realizar algumas frases coreografadas, Petronio manteve apenas as mulheres em ponta. Éramos dez, sete entrariam na coreografia, junto a três homens que ele já havia escolhido. Os homens estariam com os pés descalços. Ele olhou para nós e começou a explicar que não tinha a menor ideia de como era coreografar para pontas, mas como havia sido “contratado para fazer um trabalho em pontas”, assim o faria. Então, ele improvisou alguns movimentos bastante influenciados pelo estilo de Trisha Brown e pediu que reproduzíssemos seus movimentos com nossos corpos, devolvendo a ele o que quer que fosse que havíamos captado ao ver seu corpo realizar os movimentos. Ele adicionou que deveríamos tentar transformar aquilo em uma “variação de pontas”, para que ele pudesse ter uma ideia do que podíamos fazer com estas sapatilhas. Daquele ponto em diante, estava claro que a contribuição dos bailarinos era essencial à sua coreografia. A seção em pontas da audição acabou com algumas tarefas baseadas em frases faladas, que Petronio nos dizia para interpretar com movimento. Algo como “passo, lança, solte a cabeça, *rond de jambe*,” ou “um, dois, cima, quebra, ondula, torce”.

Vinte minutos depois, a lista do elenco era divulgada, e o elenco já tinha sentido um gostinho do que estava por vir.

PROCESSO DE ENSAIO

No primeiro dia, Petronio começou por nos contar um pouco sobre a obra que tinha em mente. O título seria *Quiver*, algo que ele havia pensado durante o verão, já que significava tanto o verbo tremer ou vibrar quanto uma caixa para carregar flechas. Por algum motivo, aquilo parecia interessante para ele. A relação do título com a obra continua uma incógnita para mim. Petronio disse, ainda, que a música seria de Radiohead e The White Stripes, e seguiu adiante para nos colocar em uma fila para o início da coreografia.

As primeiras frases saíram de sequências faladas fornecidas por Petronio, na forma de tarefas para nós traduzirmos em movimento, exatamente como na audição. A seguir, ele improvisou frases curtas de dança e nos disse para criar nossas próprias leituras de seu corpo. A este ponto, cada bai-

larino tinha cinco frases próprias, todas de alguma maneira relacionadas às frases faladas e improvisadas pelo coreógrafo. Para juntar estas frases na forma de uma composição coreográfica, Petronio nos disse para termos a sensação de fazer exatamente aquilo que supostamente estávamos fazendo: nos encontrando ao entrar em um espaço para dançar, nos relacionando com as pessoas e o espaço ao nosso redor. Ele diria coisas como “sinta as ações ao seu redor para descobrir quando entrar e interagir ou quando ficar parado e invisível, como se você estivesse fora do palco ou fosse cenário” e “leia do que você vê ao seu redor, do meu corpo e dos corpos dos outros bailarinos” (Informação Verbal).³ No início, todos nos sentimos um pouco inibidos por não sabermos exatamente como ele queria que tudo aquilo acontecesse, mas à medida que ele verbalizava que, na maioria das vezes, ele não sabia exatamente o quê, queria até o ver, e que deveríamos nos sentir totalmente livres para fazer qualquer coisa e ter certeza de lembrar o que estávamos fazendo para podermos refazê-lo uma segunda vez, a obra começou a se materializar. Se ele não gostasse de algo, nos avisaria para mudar para outra coisa. Se não, deveríamos ficar repetindo o que quer que estivessemos fazendo até que ele nos avisasse para mantê-lo.

A partir da descrição acima, já é possível perceber que Petronio não é um coreógrafo usual que coloca passos prontos em seus bailarinos. É um criador que requisita a contribuição do bailarino, exige que o intérprete perceba os acontecimentos em torno de si para processar suas respostas em forma de ações cinestésicas. Este é um coreógrafo que prefere ser chamado de um “diretor ou um facilitador de coreografia”, que exige um tanto de improvisação de seus bailarinos, não importando a trajetória dos mesmos. Lincoln Kirstein, há não muito tempo, afirmou que “no ballet, no que diz respeito ao indivíduo criar sua própria movimentação, há pouco espaço para originalidade ou improvisação” (KIRSTEIN, 1983, p. 240). Pergunto: como um elenco em sua maioria treinado no ballet é requisitado a improvisar? Como chegamos ao

³ Comentários emitidos por Petronio durante processo criativo entre fevereiro e junho de 2005.

ponto em que bailarinos com uma formação principalmente no ballet são exigidos a trazer sua ‘movimentação própria’ para a coreografia?

Por outro lado, Jacques Derrida, ao manifestar-se coreografia e improvisação, propõe que a dança, como a mulher, “pode resistir e sair de sua própria história (precisamente para dançar) em que a revolução, ou ao menos o conceito de revolução, está geralmente gravado” (DERRIDA, 1995, p. 143). Pode ser que através de improvisação, este momento e lugar possa ser criado dentro do *ballet*. Um momento em que este pode resistir e sair de sua própria história, subvertendo suas tradições para revolucionar e progredir para algo diferente. Acredito que o *ballet* vem improvisando mais e por mais tempo do que Kirstein ou qualquer um poderia pensar. Assim é que chegamos ao momento em que o ballet literalmente improvisa em uma sala de ensaio. A questão aqui é que, mesmo contrariando as ideias de Kirstein sobre *ballet* e improvisação, pode-se aceitar e admitir o fato de que o *ballet*, como qualquer outra forma de dança, pode permitir a entrada da ‘movimentação própria’ de alguém, sem o medo de que isso possa significar perda de tradição. O importante a questionar é: a que nível tem sido levada a improvisação? Quão conscientes estão coreógrafos e bailarinos do fato de estarem improvisando? Eu sugiro que até a vontade de aceitar este fato tem mudado entre bailarinos e coreógrafos de *ballet*, durante o século vinte. Então, como chegamos aqui? Acredito que o traçar dos passos do *ballet* desde sua origem e através do século XX pode elucidar estas questões.

O *Ballet* se desenvolveu dentro da corte francesa, onde “dançar existia para realçar a posição corporal e conseqüentemente social de uma pessoa” (FOSTER, 1996, p. 26). O declínio da aristocracia, junto às mudanças sociais e políticas que culminaram na Revolução Francesa, implicaram na invalidação de gestos e poses que referenciavam a conduta nobre em tempos mais remotos. Jean Georges Noverre, consciente de uma exigência por mudanças no ballet, para que este pudesse atender às necessidades da burguesia em ascensão, seria o improvisador de seu tempo. Saindo das tradições de dança da corte, ele iria determinar os influentes argumentos que logo seriam adaptados pelo *Ballet d’Action*, emancipando-o como uma forma de arte

autônoma. Estes argumentos incluem “[...] uma aumentada confiança na pantomima, um predominante uso do rosto para expressar emoções, uma ênfase na assimetria e na diversidade em formas de danças para grandes grupos, [...]”.

Além das demandas da narrativa da dança, surgiu, nesta época, um desejo por excelência física, que seria atingida com o aperfeiçoamento da *technique do ballet*, através dos exercícios rigorosos na barra com que os bailarinos começavam cada dia então, e ainda o fazem.

As cinco verdadeiras posições,... junto aos sete movimentos básicos, ofereciam inúmeras possibilidades de recombinação e ornamentação. Passos podiam ser seqüenciados em padrões inovadores que demandavam coordenação, equilíbrio e ritmo aprimorados. As seqüências também podiam ser multiplicadas de forma a conter uma maior amplitude de movimento em diversas partes do corpo. E os passos podiam ser decorados com pequenos gestos □ círculos adicionais dos punhos ou pés, um movimento da cabeça □ □ que exigiam um controle rápido e preciso. (FOSTER, 1996, p. 93)

Surpreendentemente, Noverre não era o único a improvisar naquela época.

Bailarinos respondiam com movimentos determinados pelo vocabulário e estilo estabelecido em seu treinamento e podiam contribuir com frases específicas de movimentos ou sugerir movimentos que o coreógrafo, então, alteraria de alguma forma. (FOSTER, 1996, p. 64)

Levando em consideração diferenças óbvias em proporção, isto não parece tão diferente do que é vivenciado no processo criativo de Petronio.

Enquanto membros do elenco traziam movimentos baseados no vocabulário do *ballet*, Petronio adicionava seu estilo. Ele verbalizava isto por dizer para “pensarmos em colocar sua movimentação moderna de torso em cima das pernas de *ballet*”, “pensar nos braços como massa que leva o corpo para direções diversas”, e “ter certeza de preencher todo o movimento, passar por todas as direções envolvidas, deixar as extremidades leva-



rem ao movimento”.⁴ Na junção de duas técnicas diferentes, uma terceira configuração de movimento aparece, uma configuração que não é fácil de se caracterizar pelo uso de uma definição, de uma palavra. Precisávamos sintonizar nossa língua e nossa percepção para podermos nos referir ao movimento. À medida que Petronio nos pedia para “fazer uma coisa daquele tipo com a perna”, nós tínhamos que descobrir que o que ele queria dizer era um pas de cheval, ou quando ele pedia para “fazer com que um passo girasse de alguma forma, fazer algum tipo de pirueta ali”, surgiam novas possibilidades de coreografia. Tínhamos que nos acostumar ao risco de deixar diferentes mecânicas de movimento desafiar as leis do vocabulário do *ballet*, à proporção em que ele manifestava seu interesse nos acidentes e erros. “Deixem o movimento levar vocês, e pode ser que eu veja algo estranho que eu goste.”⁵ De algum modo, braços e mãos parecem ser um problema, quando se trata de diferentes estilos de dança. Petronio dizia “não se tornem muito baléticos depois que eu for embora” e “não me mostrem dedos e mãos de *ballet*, porque não importa quão maravilhoso possa ser o trabalho de vocês, uma vez que os dedos aparecem, eles são tudo o que se vê; então faça sua mão parecer natural, como um prolongamento de seu braço”.⁶ Eu ficava me perguntando se era isto que iria determinar se aquela era uma obra de *ballet* ou não. Quero dizer, o fato de nossos dedos não estarem todos bem separados, deixando passar luminosidade como George Balanchine exigiria, não apaga o fato de que a parte debaixo de nossos corpos estava realizando vocabulário de *ballet*.

A técnica de *ballet* dos séculos XVIII e XIX permaneceu quase a mesma durante o século XX, com pequenas mudanças em estilo. A prática e o vocabulário do *ballet*, como instrumentos de formação e manutenção corporal, permaneceram praticamente os mesmos. A prática coreográfica, por outro lado, parece ser o que reteve um senso de improvisação na maneira como contestou a história do *ballet* e seguiu adiante, progredindo até que,

finalmente, atingisse o que hoje se chama de *ballet* contemporâneo. Apesar do *ballet* russo imperial ter fracassado na apresentação de mudanças maiores, produziu os improvisadores coreográficos seguintes, que iriam responder às mudanças culturais à sua volta.

Michel Fokine, influenciado pelas novas propostas modernas de Isadora Duncan, estabeleceria os princípios que definiriam um novo *ballet*, recusando-se a seguir as tradições do *ballet* russo. As regras de Fokine incluíram uma busca da

forma mais expressiva possível para a representação do período e dos personagens da nação representada em uma obra, [...] que o novo ballet admitisse o uso de gestos convencionais apenas onde e quando exigido pelo estilo da obra, [...] a expressividade de danças de grupos e conjuntos, [...] a aliança da dança com as outras artes. (FOKINE, 1983, p. 260)

A exigência deste coreógrafo com relação ao uso do corpo inteiro, de forma expressiva, é evidente em seu *Petrouchka*, que influenciaria a coreografia de Vaslav Nijinsky no uso de um corpo colapsado e pés voltados para dentro, aparente em sua *Sagração da Primavera*. Estes *ballets* modernos usaram o corpo de formas não ortodoxas, propondo “mais uma inversão das posições corporais acadêmicas do que qualquer extensão radical da técnica” (KIRSTEIN, 1983, p. 241). Mais pode ser dito a respeito da importância destas peças, mas o limite de tempo e de espaço me instigam a seguir a trajetória, através do século, para que eu possa chegar ao *ballet* contemporâneo. O último coreógrafo dos *Ballets Russes*, em breve aderiria a esta nova abordagem do corpo por este novo tipo de *ballet*, levando-o consigo, ao cruzar o oceano, para fundar o que, mais tarde, ficaria conhecido como a estilo americano de *ballet*.

George Balanchine era um grande improvisador, no que diz respeito à criação coreográfica. Suas obras eram influenciadas pelos estilos musicais da Broadway e de Hollywood, pelos ritmos sincopados do jazz e pelo rápido modo de vida americano. Sua habilidade em usar os corpos dos bailarinos americanos, de formas diferentes, “deu uma nova roupagem à linha clássica, tornando-a mais macia, delgada e atlética” (KIRSTEIN, 1983,

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

p. 243), transformando as maneiras tradicionais de se mover do *ballet* em *ballet* americano, ou o que alguns preferem chamar de *ballet* neoclássico. Mais uma vez, no entanto, as mudanças eram principalmente em estilo, auxiliadas por mudanças em dinâmicas de movimento, enquanto o vocabulário e a prática do *ballet* mantinham o formato codificado no século XVIII. Enquanto Balanchine mantinha sua companhia em forma através de uma maneira tradicional, ele improvisava ao coreografar. Seus ensaios viravam laboratórios de movimento, à medida que pedia aos bailarinos que mostrassem diferentes possibilidades de manipulação da técnica do *ballet*. Ele empurrava os passos para fora do eixo de equilíbrio, movia os quadris em direções distintas, flexionava mãos e pés, usava contorções do torso, colocava as pernas em paralelo, estendendo o vocabulário do *ballet* em seu uso dentro das coreografias. Em um sentido mais amplo, Balanchine foi capaz de despir o *ballet* até que restasse apenas movimento, abstraído de narrativa, figurino ou cenário. Ele estava preparando o terreno para coreógrafos atuais, como Christopher Wheeldon, Forsythe, ou até Petronio, para levarem o ballet neoclássico para o próximo nível.

A. K. Volinsky menciona a verticalidade como um princípio fundamental da dança clássica, afirmando que “somente no *ballet* possuímos todos os aspectos do vertical em sua exata e universalmente percebida expressão. Tudo no *ballet* é reto, esticado como uma corda tesa que emite uma nota aguda” (VOLINSKY, 1983, p. 257). Apesar de Balanchine já ter iniciado a desafiar esta ideia, ao levar passos para fora do eixo, ela se manteve tão universal que até Petronio, surpreendentemente, afirmou em um ensaio que “trabalho de pontas e trabalho de chão simplesmente não combinam”⁷ (Informação Verbal). Perguntei-me por que não... No ensaio seguinte, decidi ler os passos que outra pessoa estava fazendo, em uma seção de dueto, transformei o chão em meu par e reorientei a frase de movimento de forma que eu a executasse na horizontal. Foi o que bastou. Ele olhou, gostou, e o ‘trabalho de chão em ponta’ entrou naquela seção da peça. De maneira alguma aquilo parecia balético, exceto

pelo uso de sapatilhas de ponta e de pés esticados. De certa forma, vou conceder a Volinsky o fato de que, uma vez que um bailarino está em pontas e em pé, desafiar a verticalidade é um desafio, e requer muitos ajustes no movimento, o que não significa que não possa ser feito. Quem sabe, muito em breve a verticalidade possa não ser mais tão fundamental.

Outro aspecto essencial que a coreografia de Petronio desafia é a tendência para uma retórica de diferenciação de gênero, tradicionalmente expressa no idioma do ballet. Para Ann Daly (1997, p. 113),

apesar de termos tido mudanças históricas óbvias nas vidas das mulheres durante os três séculos de existência do ballet, o lugar da mulher na representação nunca mudou, pois sua ideologia nunca mudou [...] a suposição figurada é de fêmeo diferente/macho dominante...ser feminina era a encarnação da graça; torça/ação era domínio exclusivamente masculino.

Muitas vezes nos ensaios, ao trabalhar em seções de dueto, Petronio encorajaria a bailarina a tomar as rédeas, afirmando que em sua companhia “as mulheres sempre têm o poder”⁸ (Informação Verbal). Novamente, isto significava ajustar a mecânica do movimento e da técnica para que, de alguma maneira, servisse a esta reversão do discurso de diferenciação de gênero – uma mudança em ideologia. Graça e força/ação tornam-se domínio tanto do homem quanto da mulher. Uma influência pós-moderna, vinda do contato improvisação com seus duetos, entre pessoas de mesmo sexo, é evidente neste lado do trabalho de Petronio, o que me leva a olhar ao outro lado desta via de mão dupla moderno-ballet/ballet-moderno.

De certa forma, a dança moderna sempre se relacionou ao *ballet*, seja por ir contra o mesmo ou por se utilizar-se dele. Ambas, Isadora Duncan e Loie Fuller, fizeram ballet antes de criarem suas próprias danças revolucionárias, recusando-se a seguir as tradições do ballet. A escola Denishawn ensinava ballet em seu currículo, o que influenciaria o desenvolvimento das técnicas de Martha Graham e Doris Humphrey. Limon e Cunningham são

⁷ Comentário emitido por Petronio em Processo de criação

⁸ Idem.



exemplos de alunos destas, que criaram suas próprias técnicas modernas. O último citado ensinou Trisha Brown e outros da Judson Church, o que finalmente leva a Petronio e minha experiência junto à Second Avenue Dance Company. Mesmo que cada geração de bailarinos e coreógrafos modernos tenha, de certa maneira, se rebelado contra a geração anterior, eles todos estavam, de um modo ou de outro, conectados ao *ballet*, influenciando ou sendo influenciados por ele.

Cunningham e Balanchine, junto aos pós-modernos, propõem que “qualidades formais da dança podem ser razão suficiente para a criação coreográfica, e que o propósito de criar danças pode ser simplesmente criar uma moldura na qual se possa apenas olhar para o movimento pelo movimento” (BANES, 1980, p. 15). Além de propósito, estes artistas criaram uma estética que possibilitou novas maneiras de olhar para materiais, estruturas e estilos em dança, o uso do tempo, do espaço e do corpo. Acima de tudo, eles criaram uma estética que permite invenções e mudanças constantes. Uma estética que não se deixa fixar, e que não deveria permitir que rótulos, como *ballet* contemporâneo, entrem em uso. A dança pós-moderna ainda tentou uma democratização da dança, diminuindo a distância entre bailarinos e público, restabelecendo uma conexão com o mundo e a vida cotidianos. Quando Petronio diz “certifiquem-se de diferenciar quando vocês caminham como pessoa normal, como se estivessem caminhando na rua, de uma caminhada estilizada *fashion* de passarela de moda”, que é outro tipo de caminhada que ele encoraja a usar em seu trabalho. Chego mais perto de minhas maneiras pedestres. À medida que caminho em direção ao palco, calçando minhas sapatilhas de ponta, já não me sinto assim tão diferente de quando caminho ao sair pela porta de casa, calçando um tênis.

NOITE DE ESTREIA

Enquanto me aqueço para a noite de estreia, já posso notar mudanças. Ao invés de fazer exercícios rígidos de *ballet*, faço um aquecimento fácil, relaxado. Na maior parte, faço muitos exercícios de chão. Relaxamento, trabalho de força, release e

alongamento do meu corpo. Sinto que preciso ter tônus muscular suficiente para alcançar as posições baléticas extremas, mas, ao mesmo tempo, preciso ter a liberdade de deixar que diferentes partes do meu corpo se movam e se deixem levar pelo movimento de diversas partes do corpo.

À medida que me apronto para entrar no palco, dou-me conta de que todos nós usamos o mesmo figurino, o mesmo penteado, a mesma maquiagem, não interessando o gênero. A única exceção é que as mulheres calçam sapatilhas de ponta por cima das meias arrastão. Os homens também usam meias arrastão, mas estas são cortadas para que os pés fiquem descalços. Todos usamos tops transparentes, de gola alta, longas luvas de borracha, cabelo lambido para trás. Os figurinos são pretos e a maquiagem foi tirada de uma foto de uma revista de moda: sombra vermelha em torno dos olhos, sobrancelha única vermelha, uma estreita faixa de batom vermelho no centro dos lábios, por cima de uma pele realmente pálida. “É para parecer que você acabou de morder uma frutinha vermelha”, de acordo com Petronio.

Estamos prontos, no palco. Existe uma atitude ousada, fetichizada com relação à moda entre nós, enquanto a cortina se abre e The White Stripes começa a tocar. Nós começamos a dançar, cada um por si, um com o outro, um contra o outro. Diferentes coisas acontecem ao mesmo tempo: solos, duos, trios. Entramos e saímos de cena, negociando espaço, atenção e relações. As coxias estão todas puxadas para os lados do palco, então não existe mesmo a opção de estar fora da cena. Pode-se estar dançando ou parado, visível ou invisível, mais para dentro ou para fora, mas nunca totalmente fora. A dança fica bem menos exibicionista desta forma. Sinto que minha consciência de estar no palco é diminuída e mais do meu ser aparece. Imagens diferentes vêm à mente, à medida que a coreografia acontece: somos pessoas andróginas em um *nightclub*, ou fetiches da moda que apenas existem na mente das pessoas através de imagens mediadas. Eu observo um dueto de mulheres e uma delas parece um homem. Olho para um dueto entre um homem e uma mulher e não consigo dizer quem está conduzindo quem. Parece que a mulher está segurando o homem.

A obra termina com todos nós diminuindo o

ritmo e chegando a um *tableau* que parece uma rede de corpos. Nos juntamos e nos afastamos uns dos outros. É delicado e forte ao mesmo tempo. É contrastante, assim como a junção das diferentes partes do meu corpo, carregando traços e camadas de *ballet*, moderno, pós-moderno, meus próprios padrões de movimento cotidiano e do corpo de Petronio. Todos agradecemos juntos, em uma linha, pés unidos em paralelo.

Enquanto saio do palco, ainda não posso definir o que é esta obra.

EPÍLOGO

Após os espetáculos, eu estava conversando sobre o trabalho com alguns amigos. As respostas que me deram, ao serem questionados a respeito de como classificar este tipo de dança, foram de “moderno em pontas” a “dança contemporânea”, mas “definitivamente não é *ballet*”. Bem, se isto não é *ballet* contemporâneo, então muito do que é considerado *ballet* contemporâneo também não o é, especialmente alguns trabalhos de Forsythe, nos quais passos de *ballet* foram borrados, escondidos ou retirados da coreografia de uma vez, e onde as sapatilhas de ponta foram substituídas por meias.

Entretanto, tenho a sensação que geralmente é o uso de vocabulário de movimento informado pela técnica de *ballet* que resulta no rotulamento de certo trabalho como *ballet* contemporâneo. Se eu focar somente na descrição de movimento, assim seria descrita uma frase na coreografia de Petronio: caminho para a frente de maneira cotidiana, faço um *plié* em quinta posição; movo os quadris em círculo; com a cabeça pendendo para a frente, puxando o peso todo do corpo, arrasto a perna direita até um arabesque, justamente a tempo de dar um passo e segurar o peso do corpo antes que este caia; salto em *fouetté arabesque* de frente para o fundo do palco; seguro o peso do corpo da queda do salto, virando de frente em *plié*; salto reto para cima com os pés em quinta *sous-sus*, braços para cima; balanço os braços movendo-os para os lados na descida, distorcendo o torso reto para posições inclinadas; dou um passo para a quinta posição de pés em ponta; faço um *developpé* com a perna direita até um *arabesque penché* com os braços abraçados em volta do torso; deixo minha perna puxar todo

o meu corpo para fora do eixo de equilíbrio para trás; passo para a quarta posição em ponta; distorço meu torso puxando meu ombro esquerdo para o lado e para trás, caindo para fora do eixo das minhas pernas e deixando o impulso do movimento levar meu corpo para qualquer direção que seja; à medida que meu corpo responde a este último impulso, caminho para o lado e fico parada de maneira cotidiana.

A questão é que não muito da descrição acima exigiu o uso de palavras referentes ao vocabulário de passos de *ballet*. Desta maneira, *ballet* contemporâneo pode simplesmente fazer tanto sentido quanto moderno contemporâneo, ou pós-moderno contemporâneo, se alguém fosse achar que a obra usa a mesma quantidade de informação de uma técnica quanto de outra. Então, que tal dança contemporânea, seguida de qualquer coisa mais que alguém tenha que escrever para colocar movimento em palavras, trabalhos coreográficos em descrição verbal? De acordo com Kealiinohomoku (2001, p. 38),

Até mesmo a palavra dança, nunca é adequadamente definida para ser aplicada culturalmente ao tempo e ao espaço multicultural... sem a disciplina de tentar-se definir termos específicos, nunca temos certeza de estarmos todos dizendo a mesma coisa ou mesmo de que todos entendemos como um termo está sendo usado. Por outro lado, o acordo tácito sobre padrões de referência distorce o foco e a ênfase ao invés de conceder a amplamente baseada objetividade que vem do uso de um termo denotativamente.

Tudo se resume ao mesmo problema: como traduzir dança para qualquer outra mídia que não o corpo em movimento, que não seja através do ato de dançar ou experimentar a dança de alguma maneira? Ao rotulá-lo, neste caso como *ballet* contemporâneo, o problema parece estar resolvido momentaneamente, e pode ser que esteja mesmo, já que economiza um monte de palavras. O problema é que, bem, uma definição de duas palavras simplesmente não cobre o amplo espectro do tema.

Talvez o termo *ballet* contemporâneo devesse ser usado apenas em referência a remontagens, adaptações ou versões atualizadas de obras consagradas do repertório do *ballet*. Entretanto, até isto poderia



ser complicado, pois nem sempre seria possível traçar a linha divisória, ao se tratar de exemplos como *O Lago dos Cisnes* de Matthew Bourne, *Giselle* de Mats Ek ou a versão de *O Quebra-Nozes* de Mark Morris. *Ballets* narrativos de repertório estão além do escopo deste texto, mas, ainda assim, é interessante reconhecer que até mesmo a definição de *ballet* tradicional pode não ser uma questão simples de resolver.

Em relação à história do *ballet d'action*, Foster (1995, p. 263) argumenta que:

a trajetória da história desta estória, o impulso e o peso de sua própria narrativa, se movimentam em direção ao trágico. Ela marca com arrependimento a perda da fisicalidade como discurso, a perda do respeito por bailarinos e bailarinas, e a perda de status para a dança.

É possível que este tenha sido o caso para aquele momento na história do *ballet*, no entanto, argumento que as mudanças que ocorreram no curso do século XX definitivamente tiveram a possibilidade de batalhar pela reafirmação do *status* da dança. É exatamente através da junção do *ballet* com a dança contemporânea que o *ballet* pôde reobter sua força de discurso físico.

Coreógrafos contemporâneos devem ser livres para usar qualquer movimento que queiram, misturando vocabulários à medida que o trabalho exija para expressar suas ideias. Não deve existir uma distinção entre movimento cotidiano e movimento estilizado de dança durante o processo criativo. Tudo deveria se unir fluentemente no momento de criação. O corpo humano precisa ser livre para que sua inteligência cinestésica possa entrar em jogo. Uma inteligência física, como propõe Rebecca Hilton, reconhecendo a amplitude de abordagens alternativas que um bailarino profissional pode escolher para treinar seu corpo. (HILTON; SMITH, 1998, p. 74-5) De alguma forma, esta amplitude sempre parece incluir algum tipo de prática de *ballet*, comportando diferentes estilos que até incluem '*ballet* para bailarinos contemporâneos', propondo uma ênfase limpa, não estilística, no trabalho de força fundamental do centro e alinhamento corporal (PERON, 2003, p. 145). Como muitas companhias profissionais com repertório contemporâ-

neo mantêm o *ballet* como sua aula básica diária de prática técnica, concordo com Kirstein no sentido de que "coreógrafos de dança moderna podem compor para bailarinos clássicos profissionais bem treinados com poucas limitações, mas bailarinos modernos não podem transitar com tanta facilidade de uma técnica a outra se lhes falta o treinamento clássico acadêmico" (KIRSTEIN, 1983, p. 239). Eu substituiria o uso de Kirstein da palavra 'poucos' por 'menos', e adicionaria que o uso de várias técnicas por coreógrafos contemporâneos requer que o corpo seja treinado em mais técnicas do que apenas o *ballet*, apesar de mantê-lo como base. Estou sugerindo o que Foster chama de um 'corpo a ser empregado', treinado

[...] em diversas técnicas sem adotar a visão estética de nenhuma [...] competente em vários estilos [...]. O novo corpo multitalentoso resultante deste treinamento acumula características de todas as técnicas [...]: possui a força e a flexibilidade encontradas no ballet [...]; pode executar qualquer movimento de maneira neutra e pragmática, como na técnica de Cunningham; alcançou o atletismo do contato-improvisação; permitindo ao bailarino cair, tropeçar e saltar enquanto suporta o peso de outro; articula o torso como um bailarino de Graham; possui a agilidade de bailarinos de Duncan. (FOSTER, 1997, p. 253-255)

Ao invés de um 'corpo a ser empregado', eu preferiria chamar de um corpo de conhecimento, de fluência em muitas línguas. Um corpo que é mais capaz de expressar o que precisa ou quer, já que possui um vocabulário mais amplo, portanto, capaz de tocar uma audiência maior. Um corpo que, além de ser uma ferramenta para o coreógrafo, aspira e é exigido a fazer contribuições para o desenvolvimento do material coreográfico. Um bailarino que, ao aprender a arte do fazer, aprende a arte do criar e também do executar em dança, tornando-se a coreografia em todos os sentidos possíveis. Toda vez que duas ou mais formas diferentes de dança são unidas, nada menos do que enriquecimento pode vir disto para o trabalho, para as pessoas ali envolvidas e para o público.

Na verdade, o que realmente importa não é o tipo de dança que é usada. É sim a capacidade de

expressão de um bailarino ou coreógrafo. Propenho que a melhor maneira de atingir esta capacidade é apagando rótulos de técnicas para que, codificado ou não codificado, o corpo possa ser visto como possibilidades de movimento, não precisando agir de acordo com uma ou outra técnica, mas fiel à expressão do ser.

De certa forma, a mistura de *ballet* com outras técnicas parece realçar as características baléticas. A verticalidade parece ainda mais alta, as linhas não quebradas, mais longas e geométricas, o peso suspenso, mais leve, quando misturados com quedas, ondulações do tronco, passos fora do eixo, linhas enviesadas, e a entrega do peso à gravidade. O uso de vocabulário de *ballet* não significa, necessariamente, uma narrativa, a verticalidade, o discurso de diferenciação de gênero ou qualquer uma das características que o *ballet* uma vez carregou, a não ser que alguém assim o queira.

Ao contrastar e borrar este contraste, através do entrelaçar de formas diferentes, a coreografia fica mais interessante, mais difícil de descrever e, conseqüentemente, mais difícil de fixar ou definir com poucos termos. Deste ponto de vista, a questão não é o quanto de uma ou de outra técnica é usado, ou em que nível ou extensão, nem mesmo levando em consideração a descoberta de novas maneiras de se movimentar, para qualificar um trabalho, do que uma questão de rotular um trabalho e, assim, restringi-lo a uma única categoria de dança. É mais uma questão do que informa a coreografia de alguém, seja isto uma técnica ou não.

Foster explica de várias formas como a bailarina do século XVIII chegou lá, “perna esticada, saia armada, pequenas asas, cabeça com guirlandas, cabelo preso, braços arredondados, aparência adoradora — tudo isto flutuando em um galho de árvore dois metros acima do chão” (FOSTER, 1996, p. XIII). Ao sair do palco e voltar ao estúdio, eu sei como cheguei aqui. Ao olhar para mim mesma, em minha versão século XXI, da plataforma da *Sylphide*, posso não saber ao certo qual de meus eus — bailarina de ballet, moderno, pós-moderno — é meu próprio par contemporâneo. Eu estou, entretanto, pronta para criar o próximo movimento ou dar o próximo passo, seja em ponta, tênis ou pés descalços.

Referências

- ACOCELLA, Jones; BANES, Sally. Ballet Review's Beginnings: An Interview with Arlene Croce. In: BANES, Sally. (Org.). *Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003. p. 165-192.
- BANES, Sally. Sources of Post-Modern Dance. Introduction. In: BANES, Sally. (Org.). *Terpsichore in Sneakers*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980. p. 1-19.
- DALY, Ann. Classical Ballet: A Discourse of Difference. In: DESMOND, Jane C. (Org.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 111-119.
- DERRIDA, Jacques; MCDONALD, Christie V. Choreographies. In: GOELLNER, Ellen W.; MURPHY, Jacqueline Shea. (Orgs.). *Bodies of the Text: dance as theory, literature as dance*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. p. 141-156.
- FOKINE, Michel. Letter to the "Times" July 6th, 1914. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. (Orgs.). *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 257-261.
- FOSTER, Susan Leigh. The Ballerina's Phallic Pointe. In: FOSTER, Susan Leigh. (Org.). *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*. Londres: Routledge, 1996. p. 1-24.
- _____. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- _____. Dancing Bodies. In: DESMOND, Jane C. (Org.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997. p. 235-257.
- HILTON, Rebecca; SMITH, Bryan. A Dancing Consciousness. In: CARTER, Alexandra. (Org.). *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998. p. 72-80.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. (Orgs.). *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. p. 33-43.
- KIRSTEIN, Lincoln. Classic Ballet: Aria of the Aerial. In: COPELAND, Roger; COHEN, Mar-



shall. (Orgs.). *What is dance?* Readings in theory and criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 238-243.

MACAULAY, Alastair. Matthew Bourne. Dance History and Swan Lake. In: CARTER, Alexandra. (Org.). *Rethinking Dance History*. Londres: Routledge, 2004. p. 157-169.

PERRON, Wendy. One Route from Ballet to Post-modern. In: BANES, Sally. (Org.) *Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2003. p. 137-150.

PETRONIO, Steven. *Quiver*. Obra Coreográfica. Nova Iorque: Second Avenue Dance Company. Fev – Jun, 2005.

REYNOLDS, Nancy. In His Image: Diaghilev and Lincoln Kirstein. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper. (Orgs.). *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2001. p. 323-331.

STEPHEN PETRONIO COMPANY. Disponível em: <<http://www.stephenpetronio.com>>. Acesso em: 26 nov. 2004

VOLINSKY, A. K. The Vertical: The fundamental Principle of Classic Dance. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. (Orgs.). *What is dance?* Readings in theory and criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 255-257.