



A Reinterpretação de Obras Coreográficas e a Importância da sua Integração no Ensino de Dança

The Reinterpretation of Choreographic Works and the Importance of their Integration in the Dance Teaching

João Fernandes

Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa
jfernandes@esd.ipl.pt

RESUMO

Este artigo tem como objetivo principal clarificar e compreender os conceitos de reconstrução, reposição, recriação, versão e adaptação, como ferramentas para desenvolver o ensino-aprendizagem da dança nas escolas artísticas. Procura promover o espírito crítico através da apresentação de diferentes formas de reinterpretação de obras coreográficas e analisar a sua importância nas diferentes abordagens das disciplinas de composição/criação coreográfica, estudo de repertório e técnica de dança contemporânea. Não se procura, no entanto, expor didáticas ou metodologias que guiem os professores e criadores, mas sim destacar as diferenças, semelhanças e transversalidades destes conceitos no âmbito da educação para prática performativa. Para além disso, destaca-se também a importância do património cultural da dança através de diferentes formas de arquivo, como forma de transmissão de legados, garantindo a promoção, experimentação e reflexão das obras nos sistemas de ensino artístico especializado e ensino superior.

Palavras-chave: Reconstrução; Reposição; Recriação; Versão; Adaptação; Ensino de Dança

ABSTRACT

This article aims to clarify and understand the concepts of reconstruction, revival, recreation, version and adaptation, as tools to develop the dance teaching in art schools. Want to promote critical thinking through different forms of reinterpretation of choreographic works and explanation of its importance in the different approaches of dance composition/choreography, repertoire studies' and contemporary dance technique. There is no attempt, however, to give any didactic or methodologies that guide teachers and creators, but rather to highlight the differences, similarities and crossing of these concepts within the education for performance practice. Furthermore, also highlight the importance of the cultural heritage of dance through various forms of archive, such as the legacy transmission, ensuring the promotion, experimentation and reflection of the works in the artistic education systems and college.

Keywords: Reconstruction; Revival; Recreation; Version; Adaptation; Dance Teaching

A dança contemporânea e a criação coreográfica têm-se mostrado fundamentais na formação de novos artistas. A sua relação transdisciplinar e interdisciplinar vê-se espelhada na prática performativa dos intérpretes bem como nos métodos e processos utilizados pelos coreógrafos contemporâneos. Neste sentido, a formação em dança tem, também, acompanhado essa progressão, fundamentalmente, pela necessidade de aproximar o tecido profissional artístico aos estabelecimentos académicos, promovendo uma prática efetiva e refletida. Neste sentido, é importante referir que, o ensino-aprendizagem da dança é gerido entre uma forte componente prática de treino do corpo (através das técnicas de dança) e de uma autonomia no pensamento criativo em função de diferentes experiências, sejam elas nos domínios da criação coreográfica, filosofia, estética ou outras. É no seguimento deste pensamento que os Planos de Estudos das Escolas Artísticas Oficiais – Ensino Artístico Especializado e Ensino Superior Artístico – tentam explicar todas essas competências para uma formação direcionada para a prática artística.

A relação entre as práticas do passado e do presente é basilar no contexto educativo. Experimentar, pensar e criar a partir do que já foi feito e refeito promove o espírito crítico e aproxima os alunos enquanto espectadores e artistas. O reflexo destas competências está presente em algumas disciplinas dos currículos das escolas artísticas, como por exemplo: na Composição/Criação Coreográfica, nos Estudos de Repertório (clássico ou contemporâneo) e até na Técnica de Dança Contemporânea. Alguns exemplos de es-

RPEA [70]

colas artísticas que inserem nos seus currículos (aprovados em Decreto-Lei) estas disciplinas são: a Escola de Dança do Conservatório Nacional, a Escola de Dança do Orfeão de Leiria e a Escola Superior de Dança. A sua importância enquanto disciplinas deve ser também sustentada por uma clara fundamentação teórica dos conceitos que são utilizados em dança. Não obstante, é difícil, principalmente em algumas disciplinas supracitadas, “engavetar” conceitos, terminologias, vocabulários ou conteúdos, visto que estas práticas procuram promover a singularidade e individualidade dentro das suas múltiplas abordagens.

Apesar da dificuldade em clarificar conceitos que assentam na conservação de obras artísticas, para uso-fruto nos sistemas de ensino, procura-se, neste artigo, clarificar, definir e refletir sobre a sua invocação. Através de revisão bibliográfica e de exemplos coreográficos procura ilustrar-se os conceitos: *reconstrução*, *reposição*, *recriação*, *versão* e *adaptação* que se podem correlacionar e coadunar naquilo que pode ser chamado de *re- interpretação* de obras coreográficas.

(Re) Pensar a Antologia de Conceitos

A dança contemporânea tem-se mostrado significativa no que diz respeito à capacidade de tornar emblemáticas e marcantes algumas obras coreográficas e técnicas de dança, que são, até aos dias de hoje, alvo de “revisitação” por parte de criadores, intérpretes e até professores. O prefixo (re-) dos conceitos supracitados ilustra a importância das novas investigações, no âmbito das artes, realizadas sobre o passado e refleti-

das no presente. A este respeito Haviland (2013) afirma que “[...] A recall of the past that is a recall of uncritically fantasized or dramatized aspects of the ‘once was’ that will render the ‘now’ more livable.” (p. 4).

Uma das peças que pode ser considerada mais representativa, neste contexto, é *A Sagração da Primavera* (1913). Sendo a obra musical composta por Igor Stravinsky e coreografada originalmente por Vaslav Nijinsky, esta é uma das produções de uma das figuras históricas dos *Ballets Russes* – Sergei Diaghilev. A peça centenária tem vindo a ser revisitada, um pouco por todo o mundo, por uma série de coreógrafos de renome, como por exemplo: Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Pina Bausch (1975), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), Heddy Maalem (2003), Raimund Hoghe (2004) e Akram Khan (2013). Em Portugal, a primeira “revisitação” desta peça data 1984, com a coreografia para a Companhia Nacional de Bailado (CNB) de Carlos Trincheiras; seguindo-se Hodson e Archer (CNB, 1994); Marie Chouinard (Ballet Gulbenkian, 2003); Cayetano Soto (CNB, 2010) e Olga Roriz (Companhia Olga Roriz, 2010). É ainda de referir o solo criado e interpretado por Olga Roriz, em 2013, para a sua companhia, também intitulado *A Sagração da Primavera*.

De entre alguns depoimentos e entrevistas, são vários os coreógrafos que nomeiam as suas “novas” Sagrações com terminologias distintas. Por exemplo: Olga Roriz, a respeito da peça criada para a sua companhia em 2010, numa entrevista à Lusa (2010), afirma que “**Recriar** a ‘Sagração da Primavera’, era realmente o que não queria fazer. (...) ‘Mas depois a ideia ficou-me na cabeça e eu comecei a trabalhar nela.’”. Ostlere (2008)

refere-se, de forma diferente, à nova criação de Heddy Maalem afirmando que, “There have been numerous **versions** of *Le Sacre du Printemps* since Nijinsky’s 1913 original to the Stravinsky score, but none more powerful than Heddy Maalem’s (...)”. Por outro lado, Hodson e Archer afirmaram, numa entrevista televisiva, que “When we did the **reconstruction** [referindo-se à *A Sagração da Primavera*] we scientifically so focus using every bit of information we could (...)” (LBRBProductions, 2010).

Tendo em conta a diversidade de termos adotados e a possível utilização “indevida” por profissionais da área (e não só) é fundamental entender, inicialmente, quais são as definições para cada um dos conceitos invocados. Tanto na dança como na própria língua portuguesa, estes, aproximam-se, podendo causar certas ambiguidades e disparidades que, podem eliminar a etimologia das palavras e o enquadramento de cada conceito.

Apesar de Walter Benjamin (1969) citado por Schechner (2013) ser extremamente crítico com a “revisitação” de obras de arte, referindo que, “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in the time and space, its unique existence at the place where it happens to be” (p. 132). Não obstante, “revisitar” não deixa de ser relevante, pois em dança, a efemeridade é constante e capacidade de se perder no tempo é uma eterna característica desta expressão artística. A este respeito Thomas (2004) afirma que, “Dance, as a performance art, unlike fine art or literature, does not leave behind it material objects, which remain ‘relatively’ stable in the sense that they can be touched, felt or looked at in their extant context.” (p. 33). Assim, se, a singularidade das propostas

coreográficas provém “[...] das práticas artísticas que os criadores adoptam por considerarem mais adequadas à expressão das suas visões do mundo e experiências, mas também da especificidade do contexto sociocultural, histórico e político em que desenvolvem o seu trabalho. (Fazenda, 2012: 175), estas são, fundamentais aquando da utilização ou “apropriação” de obras coreográficas. Logo essa herança é indispensável para a compreensão da correlação entre história da dança e a prática artística, passível (e essencial) de ser transmitida nos sistemas educativos.

A Ambiguidade dos Conceitos de Reconstrução, Reposição e Recriação

Reconstruir uma peça implica um vasto trabalho de investigação, recolha e estudo de registos, muitas vezes difíceis de aceder e com informações retalhadas e/ou incompletas. Muitos dos registos são perdidos no tempo pela falta de conservação e armazenamento; pela destruição de partes dos mesmos e até pela sua ausência. Assim, é possível afirmar que **reconstrução** “[...] involves ‘constructing a work anew’ from a wide range of ‘sources’ and information, with the intention of getting as close to the original as possible.” (Thomas, 2004: 36). Apesar do autor caracterizar este conceito na forma como é descrito, Preston-Dunlop e Sayers (2010), (re)definem-no como *Arqueocoreologia*. “The word archeochoreology suggests what it means: archaeological methods used to ‘find’ lost dances. With archaeology defined as ‘technique of studying man’s past using material remains as a primary source’ [...]” (p. 5). Este conceito, definido por estes RPEA [72]

autores, apropriado da área da arqueologia, permite realçar a importância das obras no tempo e no espaço. Estas são criadas a partir dos registos originais, podendo os espectadores, investigadores, criadores, intérpretes e até professores usufruírem da oportunidade de se tornarem conscientes daquilo que é único e diferente no presente, seja em termos da sua produção e criação, quando comparado com o passado. (Haviland, 2013).

Em suma, reconstruir implica o reaproveitamento das partes ou excertos existentes (em registo), mantendo uma proximidade com a peça original, embora como afirmam Archer & Hodson (2000) citado por Thomas (2004) a validade para uma reconstrução apenas é sustentada quando o “[...] product (the reconstructed work) will be founded on at least 50 per cent ‘hardcore evidence for dance and design.’” (p. 37).

O conceito *reconstrução* (ou *arqueocoreologia*) tende a ser utilizado em obras de um passado longínquo, sem registo audiovisual e/ou registo integral pois, como afirma Cohen (1998): “Dance, as movement in space and time, would seem to be ephemeral, unless capture on film or videotape, or depicted, by modern notation systems” (p. 322). Neste sentido Thomas (2004) afirma que: “Electronic recording of created dance works may be offered as records of choreographic achievement through which the artist value of a choreographer may be externally judged in the present and the future” (p. 36). No século XXI, com o desenvolvimento das novas tecnologias, o registo e conservação das obras em vídeo é inevitável por necessidades inerentes não só divulgação e promoção pelos produtores, mas também ao registo, correção e alteração por parte dos criadores e intérpretes.

A este respeito, Leijen (2009) afirma que “Video has become increasingly popular in professional learning because of its unique ability to capture the richness and complexity of practices for later analysis.” (p. 129).

A par com este conceito é possível também invocar o de **reposição (ou remontagem)**. É utilizado recorrentemente para voltar a dar aos espectadores a possibilidade de ver ou rever as peças originais do passado, projetadas no presente. Cohen (1993) citado por Thomas (2004) refere que “[...] revival is carried out by the choreographer him/herself.” (p. 36). Guest (2000) citado por Thomas (2004) refere ainda que “[...] uses the term revival to refer to a work that has been brought to life by someone using a notated score [...]” (p. 37). A grande diferença entre reposição e reconstrução é o facto de, neste caso, existir um registo integral da obra e um responsável por este processo, reconhecido para tal, que dá vida à obra original.

Enquanto reconstruir e repor se cinge à cópia “integral” da obra, recriar implica uma nova criação com visões ou abordagens ao conceito original. Recriar implica captar o “espírito da obra” como refere Cohen (1993) citado por Thomas (2004). O autor afirma, no entanto, que **recriação** “[...] is based on an idea or a story of the ballet (or dance), which has been lost in the mists of time.” (p. 36). Esta ideia de “se perder no tempo”, como invoca o autor, pode ser interpretada de duas formas. A primeira está relacionada com a perda de informações críticas e autocríticas sobre a obra e concepções e opções do criador. A segunda está direcionada para a transversalidade de temáticas que podem ser cíclicas ou intemporais, relacionando o presente com referências ao passado. As

duas promovem uma reflexão crítica e uma investigação mais profunda sobre a obra, garantindo que o seu “uso” promove uma inovação herdada do passado, mas com afirmações ou “representações” providas de um presente.

Em suma, o ato de recriar não procura uma cópia da peça original, mas sim retirar dela aquilo que a pode ser substancial, para lhe dar uma nova abordagem, não só em termos do conceito, mas também da sua conceção coreográfica. Apesar disso, esta “apropriação” da obra original deve ser respeitada, tendo em conta as suas origens. Por exemplo, uma recriação de *A Sagração da Primavera*, deve respeitar a sua origem – a obra musical. Talvez por isso Thomas (2004) refira que, “The re-creation may involve using the original music or idea.” (p. 36). Assim, através de um pensamento crítico, recriar procura acrescentar valências que se apoiam não só na (re)interpretação pessoal do criador, mas também no novo contexto social e cultural onde a obra (re)nasce.

Dos dois conceitos anteriormente apresentados conclui-se que recriação e reconstrução podem aparentar significados idênticos. No entanto, no contexto da dança, recriar implica a criação de uma nova obra, ou seja, uma interpretação pessoal, que a transponha para outro contexto ou invoque outros ideais, convicções ou abordagens refletidas pela obra, sobre a época em que foi criada ou até sobre a sua próxima (ou longínqua) relação com a arte contemporânea.

A Apropriação de Conceitos Teatrais: Versão e Adaptação

Para além dos conceitos apresentados anterior-

mente existem outros também usados no meio profissional – *versão e adaptação* – que podem, da mesma forma, também possuir significados ambíguos. Usualmente, estes são utilizados no teatro (cf. Anderson, 1980; France, 2000), no entanto os profissionais da dança têm-se apropriado destes, talvez pela permeabilidade que a dança e o teatro têm cultivado no decorrer da sua história. France (2000) procura fazer a distinção entre os dois conceitos, afirmando que:

On use of the terms implies a degree of variation from source text, so that a “translation” might be perceived as closer to the original than something described as a “version or as an adaptation”. But “adaptation” can also be used to describe the process of dramatizing a novel, for example, and in this sense it is often used as a synonym for “screenplay” when the source text is not set out in the form of play. (p. 100)

Sendo assim **versão** implica um guião ou premissas pré-concebidas que vão ao encontro das origens da obra. Pressupõe a utilização da estrutura (coreográfica) base, não se alterando a forma de arte. Apesar disso, considera-se que existe a criação de uma “nova” obra com características particulares e singulares do criador, ou seja, podem existir diferentes abordagens na linguagem e/ou no estilo, mantendo-se a mesma abordagem dramática. É por isso importante manter o título original bem como a utilização musical.

O conceito **adaptação** tal como evidencia a sua etimologia – altera-se a forma (de arte) mantendo-se o mesmo conteúdo (contexto), ou seja, existe uma noção de algo que está sob uma forma (normalmente literária) e será convertido noutra (Anderson, 1980). Neste caso, existe a criação de uma nova obra baseada na estrutura original de RPEA [74]

uma peça de outra arte, ou seja, existe liberdade para o criador repensar a utilização da linguagem e estilo bem como, a utilização de outros elementos do espetáculo (cenário, figurinos, entre outros). Em suma, o que distingue os dois conceitos é a sua origem e transformação enquanto forma de arte.

O Quadro 1, na página seguinte, sintetiza e clarifica os conceitos apresentados:

É importante, para ilustrar estes conceitos, invocar peças apresentadas no século XXI. Opta-se, apenas, por referir algumas peças “criadas” para companhias portuguesas, facilitando esse processo. Excetua-se o exemplo invocado para o conceito *reconstrução*, por não ter sido encontrado qualquer exemplo nacional, suficientemente substancial, para o ilustrar. Assim, no que diz respeito ao conceito *reconstrução*, Thomas (2004) refere que: “Millicent Hodson and Kenneth Archer’s staging of Nijinsky’s *Le Sacre du Printemps* (1913) for the Joffrey Ballet in 1987 (...) would fall into this category.” (p. 37). Segundo o autor, Robert Joffrey (o comissário da peça original) estimou que esta reconstrução representava 85% da obra original produzida pelos *Ballet Russes*.

Embora possam ser apresentados vários exemplos para o conceito de *reposição*, destaca-se, como exemplo ilustrativo, *As Bodas*, inserido no programa de homenagem aos *Ballets Russes* em 2010, pela CNB. A peça estreou em 1923 em Paris e foi interpretada pela primeira vez pela CNB em 1994. A sua reapresentação é conduzida por um responsável nomeado por descendentes ou herdeiros dos coreógrafos, que lhes conferem competências para tal. Maria Palmeirim (ex-mestre de bailado da CNB), em entrevista, revela que “Eu sou a última pessoa que pode remontar oficialmente *As*

Quadro 1 – Síntese dos conceitos: Reconstrução, Reposição, Recriação, Versão e Adaptação

Reconstrução	Reposição	Recriação	Versão	Adaptação
Implica, efetivamente, um reaproveitamento de 50% das partes ou excertos encontrados, mantendo a proximidade com o original.	Implica a apresentação integral da obra original, sem qualquer alteração.	Implica a criação de uma nova obra.	Implica a criação de uma “nova” obra. É usada a estrutura (coreográfica) da peça original bem como a dramaturgia a ela associada.	Implica a criação de uma nova obra que parte normalmente de um texto literário.
Baseado em apontamentos, partituras e/ou depoimentos.	Baseado em apontamentos, partituras e/ou depoimentos. Existe normalmente um responsável/ ensaiador que apoia a reapresentação da obra.	Interpretação pessoal da peça original que a transponha para outro contexto ou invoque outros ideais ou abordagens	Não se altera a forma de arte. Normalmente, utiliza o mesmo nome e a mesma música.	Altera-se a forma de arte, mas mantém-se o mesmo contexto da obra original.
Aplicado quando não existe um registo integral da obra.	Aplicado quando existe um registo integral da obra.	Pode utilizar a música ou ideia original. Existe liberdade na escolha da linguagem, do estilo e dos elementos de espetáculo.	Pode sofrer modificações na linguagem e no estilo.	Existe liberdade na escolha da linguagem, do estilo e dos elementos de espetáculo.

Bodas (...). É uma responsabilidade. Tenho mandado muitos alertas para várias companhias para não deixar morrer o bailado, porque senão perde-se uma peça única do início do modernismo.” (Companhia Nacional de Bailado, 2014). Neste sentido, Roche (2015) refere que “The categorization of dance making, performing and the growing body dance discourse within academia foregrounds a fundamentally inherent problem in dance and its relationship to archival knowledge.” (p. 2). Esta necessidade inevitável de dar continuidade a obras coreográficas tão marcantes, como evidenciou Maria Palmeirim, é mais um argumento a favor desta necessidade de transmitir legados (através de registos ou de profissionais com competência para o efeito), desde os meios profissionais até aos contextos educativos.

Em relação a obras coreográficas que remetem para o conceito *recriação* é possível invocar o solo *A Sagração da Primavera* (2013) criado e interpretado por Olga Roriz para a sua companhia. A inevitável uma “anulação” da dramaturgia pela

ausência da interação dos personagens (que dão uma leitura muito direcionada e encadeada à obra), potencia que esta recriação de Roriz detenha um carácter multi-interpretativo e até autobiográfico pela sua “encenação” tão solitária. A peça invoca, numa perspetiva pessoal, tal como o original, alguns ideais sustentados pelo sacrifício, correlacionando os conceitos pagãos com a sociedade atual, dando-lhe este suporte redefinido e contemporâneo. Como a própria coreógrafa afirma: “Algo ficou por fazer, tanto ficou por ser dito. Pretendo encontrar um outro estar, uma acumulação do mesmo mas sempre em renovação, jamais entendido. Ignorar os tabus, reescrever a história, acrescentar as referências e criar o momento.” (Olga Roriz, 2013). Mais do que possíveis interpretações que possam aflorar enquanto espetadores, a reformulação do espaço cénico, a interpretação a solo e a estrutura coreográfica são as características fundamentais para que a peça se possa afastar (ou aproximar), mesmo com a música original, do seu contexto estritamente definido pelos seus antepassados.

Já, Fernando Duarte, ao apresentar uma versão de *O Pássaro de Fogo* (2015) criada para a CNB, mantém a mesma estrutura coreográfica, a mesma dramaturgia (genérica) e até a mesma música. Neste sentido, Fernando Duarte e Carlos Pimenta (dramaturgo) referem o numa entrevista ao jornal Público que “O nosso *Pássaro* vive num tempo por vir porque não queríamos fechar o conto, não queríamos que as pessoas sentissem que ele tem um prazo de validade” (Canelas, 2015). Inovam através dos figurinos e do cenário em vídeo, dando-lhe este suporte contemporâneo, também pela tecnologia implementada na performance. Apesar de se poder interpretar a obra em outras perspetivas, devido à sua encenação, o que a mantém fixada ao passado, é a dramaturgia fantasiosa, mesmo que em termos de linguagem de movimento esta se aproxime, de forma subtil, do original.

Por fim é possível referenciar a peça *À flor da pele* (2009) de Rui Lopes Graça, criada para a CNB, como uma adaptação de *Othello* de Shakespeare. Esta obra literária já foi utilizada por outros criadores. *A Pavana do Moura* de José Limon estreada em 1949 é um dos exemplos mais marcantes. Curiosamente, Lopes Graça, em entrevista, referencia a peça (que tinha sido interpretada peça CNB há vinte anos atrás) como relevante na conceção da obra:

A ideia surgiu a partir de um bailado que foi feito na Companhia Nacional de Bailado, há uns anos atrás chamada *A Pavana do Moura*, que é uma peça de José Limon (...). O tema é o *Othello* e era um tema que me agradava muito e que sempre me agradou e que eu quis trabalhar.” (Companhia Nacional de Bailado, 2009).

Embora o ponto de partida possa ter sido a RPEA [76]

apresentação da peça de Limon, o próprio coreógrafo afirma que o tema é a obra de Shakespeare. Este segue o guião da obra literária com todas as relações que se estabelecem entre as personagens. O reflexo da obra inserido num outro período da história dá-lhe uma conotação atual pelas temáticas intemporais que envolvem relações amorosas.

Não querendo menosprezar e fazer uso inapropriados dos conceitos em discussão neste artigo, inequivocamente, na utilização de peças originais, existe sempre ligação às origens que, impossibilita a distância (mesmo inconsciente) das mesmas. “Choreographers do not generally construct dance in the abstract, even although some may now work with computers and virtual bodies.” (Thomas, 2004: 42). Este pensamento pode ser sustentado e correlacionado pela crítica do antropólogo Vieira (2011) que, no âmbito da educação, afirma que não deverá existir preconceito no uso daquilo que é “[...] O velho e o novo, o local e o global, o moderno e o tradicional, o universal e o particular” (p. 144), visto que a pluralidade e heterogeneidade pode coexistir no mesmo universo. Assim, antes de se invocar um conceito deve perceber-se o percurso da obra ao longo da história.

Considera-se assim que todos os conceitos, apresentados ao longo deste artigo, podem assentar na **reinterpretação** de obras coreográficas. Define-se assim reinterpretação como um processo criativo ou de revisitação estimulado pelas obras (ou registos) originais que se sustentam por uma interpretação que pode correlacionar o passado e o presente. Esta assume um papel fundamental na conservação ou inovação de obras emblemáticas, capazes de viajar no tempo, mesmo com novos

alicerces provenientes das múltiplas experiências daqueles que voltam a dar “voz” às obras.

A Reinterpretação como Forma de Conservação e Transmissão

A Sagração da Primavera assume, como já foi referido, um papel intemporal na sua constante reinterpretação por parte dos coreógrafos. A imponente obra musical de Stravinsky, pode ser considerada uma das suas obras mais emblemáticas, servindo então de inspiração, impulso ou estímulo à criação de “novas” obras que lhe acrescentam valências ao conceito original. O conceito de “novo” pode ser para uns um atrevimento artístico, para outros um levantamento de questões históricas, culturais, sociais e políticas, importantes para a história global e da dança. A este respeito, Thomas (2004) afirma que “The construct of tradition with which I would want to work is one that lives and breathes through embodied textual practice, no tone that is locked up in ‘performance museums.’” (p. 42). Tendo a obra musical um contexto bem definido pelo compositor, direcionada para a ideia dos rituais primitivos e dos mitos pagãos, a inter-relação com diferentes temáticas das sociedades pode acrescentar ou reafirmar os contextos históricos contemporâneos, que sustentam os possíveis ideais da arte contemporânea e da crítica que lhe está associada, tal como constata Lepecki (2010). Da obra original restam vários registos que permitem a sua reposição. Muitos destes ficaram impressos no corpo e permitiram a sua reinterpretação por vários coreógrafos, visto que “[...] that archival memory succeeds in separating the

source of ‘knowledge’ from the knower – in time and/or space, which contrasts with how people participate in the production and reproduction of the repertoire, by being part of the transmission.” (Roche, 2015: 2). Desta forma foi possível que a sua efemeridade, enquanto dança, pudesse ser apresentada ao longo das gerações. Alguns dos que a coreografaram foram intérpretes da obra, o que permitiu um registo não só mental, mas também corporal. Este “mecanismo” foi, certamente, promotor de reflexões sobre a obra, tornando esse registo, impresso no corpo, um possível *input* para a vontade (“*will to*”) de reinterpretar a obra. Uma obra tão datada e estilizada (no contexto sociocultural onde surgiu), mesmo quando reinterpretada, espelha uma série de recorrências associadas ao conceito original. Existe então uma diferenciação entre aquilo que pode ser “alterado” (ou não), sustentado pela segregação de movimento enquanto intérprete, visto que:

(...) O corpo técnico e estilístico que cada criador usa, reconhecendo-o como o mais adequado para a expressão das suas ideias e visões do mundo, não é dissociável de um conjunto de práticas e saberes conhecidos, ainda que permanentemente trabalhados e reconfigurados. (Fazenda, 2012: 74).

Por isso se torna importante que em disciplinas de aprendizagem de repertório, os alunos desenvolvam competências que vão além da incorporação e execução do movimento, mas também o conhecimento daquilo que é expresso através da linguagem, do estilo e do género no contexto onde e quando a peça foi criada, usando a sua singularidade e individualidade como mais valia para cada peça.

Numa outra perspetiva, as novas conceções co-

reográficas contemporâneas começaram a questionar o papel do intérprete e do criador fazendo “cair” a ideia da hierarquia entre os intervenientes na criação da obra. “Depending on the choreographic process they [os coreógrafos] engage in, dancers could be considered to be choreographic instruments or the choreographer’s canvas; or on the other end of the scale (...) the ‘substance of the process itself’.” (Roche, 2015: 1). Neste âmbito, a evolução dos métodos e processos de criação coreográfica, foram também mutáveis, como Butterworth (2009) ilustra através de um “espectro” que vai desde os processos didáticos aos democráticos. Esta refere que, nos processos didáticos, o criador destacasse pela imperatividade, ou seja, é responsável pela total conceção da obra. Esta prática embora ainda possa ser utilizada atualmente, era frequentemente usada pré-era tecnológica. O registo da obra era descrito em partituras, para que a mesma pudesse permanecer, inalterável, no tempo. A reposição das peças poderia ser realizada por qualquer um que soubesse ler e interpretar as partituras (como ainda acontece na música) que, detalhadamente, descreviam o movimento no tempo e no espaço, transpondo-a do passado para o presente, sem alterações. Atualmente, os processos de criação, raramente deixam registos com indicações tão claras como no passado. As peças podem não se definir apenas como “cópias” integrais do movimento, mas sim pelos conceitos que dão estímulo à sua criação. Talvez por isso, alguns criadores começam a ceder as suas “receitas” a toda a comunidade. Exemplo disso são os coreógrafos como Anne Teresa de Keersmaeker, Wayne McGregor, Merce Cunningham e William Forsythe.

RPEA [78]

No primeiro caso, em *A Choreographer’s Score* (2012) Keersmaeker recorre ao apoio da musicóloga Bojana Cvejic, para explicar o seu processo coreográfico em peças como *Fase* e *Rosas danst Rosas*. Em *Mind and Movement* (2013) McGregor expõe os processos coreográficos que surgiram da sua colaboração com investigadores, cientistas e artistas. Cunningham (1980) através do software *Life Forms* e Forsythe (1994) através do software *Improvisation Technologies*, apresentam não só metodologias que possam estar relacionadas com a tecnologia, mas também com visões do corpo, do tempo e do espaço fundamentais à prática performativa. A partir de diferentes formas de registo, cedem os seus métodos para que sejam seguidos e reinterpretados por todos aqueles que o pretendam fazer. Esta partilha para além de promover estes coreógrafos acrescenta uma dimensão educativa e pedagógica que garante o seu legado como referência nas gerações futuras.

Num outro prisma, é importante também referir que os processos criativos democráticos invocados por Butterworth (2009) que podem passar não só pela participação de todos os intervenientes, como também por uma série de ferramentas que coadunam e coexistem com o objeto artístico. A improvisação é, por exemplo, uma ferramenta de trabalho que é utilizada não só como forma de pesquisa de movimento, mas também como parte integrante do espetáculo, baseado em estímulos, que fazem ascender a espontaneidade de cada intérprete. Neste caso, o espetáculo toma proporções diferentes no que diz respeito, por exemplo, à sua reposição. A inexistência da definição de movimento no espaço e tempo, transforma aquilo que é chamado de repertório, para o que pode

ser chamado de “receita coreográfica”, onde o cunho pessoal está sempre implícito no produto final. Nestes casos a obra não vive apenas da coreografia do movimento associadas à música, mas sim de um conjunto de expressões “livres” e imediatas de cada intérprete (em função dos estímulos e contextos evidenciados pelos criadores). Neste caso, a ideia de corpo-arquivo, realçada por Lepecki (2010), “substitui” aquilo que são as partituras em dança. Imprimir num corpo determinados “gestos” associados a um significado, é mais do que guardar memórias alusivas de quem o proporcionou, mas sim da sensação e emoção do movimento transportado para o palco e para um público. Isso é visível nos bailarinos que trabalham durante muitos anos com um determinado coreógrafo, como foi o caso de Robert Sturm e Dominique Mercy, que assumiram a direção da companhia de Pina Bausch, após a sua morte. Embora por pouco tempo, estes dois discípulos de Bausch, “tatuados” pelo seu trabalho, fora-lhes atribuída competência de passar o legado da coreógrafa alemã, tal como aconteceu com Maria Palmeirim, já referido neste artigo.

Numa outra perspetiva, mas no âmbito do ensino da dança é possível julgar aquilo que são as técnicas de dança contemporânea do séc. XXI. Não querendo fazer a distinção entre o que é moderno e contemporâneo, tal como acontece em Louppe (2012), a forma como eram apresentadas as técnicas de Graham ou Cunningham têm sido, através dos seus legados, readaptadas e desconstruídas em função não só de preconceitos, mas de reflexões sobre o corpo e de transversalidades concretizadas através de domínios de outras áreas. Talvez por isso Diehl & Lampert (2011) definam as

Técnicas de Dança Contemporânea como “[...] by many styles and ways of working, and different types of training each have a unique role to play.” (p. 10) garantindo que “The way in which a dance technique is taught, and passed on, is influenced by personal background, evolving cultural situations, as well as by the crossover and fusion of material and methods.” (p. 12). Aquilo que no passado era estruturado através de exercícios “obrigatórios” e movimentos codificados e inalteráveis (à semelhança da Técnica de Dança Clássica) começa, nos dias de hoje, a ser reafirmado de outra forma, nomeadamente pela singularidade daqueles que lecionam. Por esta razão Diehl & Lampert (2011), afirmam que:

A dance educator’s role cannot be reduced to the simple passing – on of a pure technique, and this applies equally to formal dance styles, for example classical ballet, as well as to training programs in modern, post modern, or contemporary dance that have been personalized and constantly reworked and remodeled. (p. 12).

O conhecimento e contacto com diversas culturas e formas de pensar, construiu também aquilo que se pode chamar as técnicas de dança contemporânea da contemporaneidade, que se identificam pelas diversas experiências dos professores enquanto alunos, intérpretes ou criadores. Roche (2015) reconhece esse facto e afirma que: “The diversification avoids the restriction caused by an overemphasis on one movement aesthetic to the exclusion of others, while arguably allowing dancers to develop skills in line with idiosyncratic movement preferences – to develop individual ways of moving.” (p. 12). Os processos de incorporação adquiridos através das diferentes experiências

(artísticas e/ou outras), contribuem para o arquivo corporal que vai sendo construído ao longo dos tempos. A fusão dessas experiências é aquilo que traz elementos novos às abordagens técnicas e coreográficas. Esta fusão, não se transpõe apenas pela vontade de passar legados, mas sim da inscrição e “ligação umbilical” que se estabelece com as experiências técnicas e artísticas que se “infiltram” no corpo, sendo impossíveis de ignorar ou apagar. Se, cada técnica constrói um corpo específico e especializado, reflexo de uma visão estética da dança, de um coreógrafo ou tradição, “As técnicas conferem ao corpo em movimento uma determinada forma (...) estética e culturalmente valorizada, e viabilizam a expressão particular de um *self*”. (Fazenda, 2012: 68). Talvez por isso, o conceito de versatilidade, seja invocado na definição do intérprete de dança contemporânea, como afirma Silva (2010) e Marques (2012), onde as acumulações das várias abordagens do movimento, aglomeradas por uma série inscrições técnicas e artísticas vão construindo a identidade e singularidade.

A recorrente mutabilidade existente na criação coreográfica ou nas técnicas de dança contemporâneas remete para esta necessidade de transmitir legados a partir de diferentes contextos educativos da dança. A velocidade com que aparecem novas abordagens pode ser comparada com a velocidade da evolução nas novas tecnologias, por isso, torna-se difícil definir conceitos e comunicar de forma universal. Este paradigma, embora válido, é talvez uma das maiores dificuldades, para um acordo entre os profissionais, visto que, a validade das práticas contemporâneas pode ser sustentada por múltiplos conceitos e filosofias inerentes ao RPEA [80]

pensamento individual. Apesar disso, considera-se possível “engavetar” conceitos, mesmo de forma generalista, visto que existe uma linguagem universal – o movimento enquanto expressão técnica e artística.

Blumenfeld-Jones (2008) destacam que “These arenas of dance life (studying human motion through motion, organizing motion into choreography for other) comprise the world of being a dance artist.” (p. 176). Assim, se o academismo tem vindo cada vez mais a potenciar, através de metodologias de *Practice Based Research*, um “abraçar” da prática para que os métodos e processos de referência sejam conservados, os artistas também deverão ser capazes de se expressarem numa linguagem/registo universal, tornando-se também os seus métodos e ferramentas, um exemplo para as gerações futuras. E se por um lado, é importante que a história seja contada sem lacunas, por outro a experiência que pode ser facultada aos alunos nos sistemas educativos, através de diferentes referências, contribuem não só para experiências *in loco*, mas também para uma melhor compreensão das obras, ideais, opções, concepções, filosofias, estéticas e dos métodos dos criadores ou professores. A este respeito Fazenda (2006) afirma que, “A experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados às formas como elas entendem as suas vidas, como elas se relacionam com o mundo e como criam fragmentos desse mundo” (p. 152). Esta clarificação potencia um maior desenvolvimento do espírito crítico e da própria inovação que poderá ser (re)inventada, tornando a arte um produto cooperativo e colaborativo em constante mutação e atualização

por diferentes profissionais e até por instituições de ensino.

Nota Conclusiva

A ideia de corpo como arquivo sugerida por Lepecki (2010) aflora uma série de questões ligadas às experiências que os profissionais da dança vão adquirindo. Por essa razão, há, neste artigo, um paralelismo entre a componente artística e a formação técnica. Através da observação da performance de alguns dos intérpretes que pisam os palcos e começam a construir as suas carreiras como criadores pode tirar-se a seguinte conclusão: a possibilidade de extrair das suas fisicalidades (e até das suas conceções), elementos que são reflexo do trabalho que tiveram como alunos e intérpretes em diversos processos de criação, entre outras experiências, que estimulam a sua singularidade enquanto artistas. Assim, o corpo, quando deixa de agir, pode ser considerado a maior perda de informação da dança. Surge assim, uma preocupação da necessidade de registo das obras que constituem um património cultural, fundamental para as escolas artísticas. Assim, considera-se essencial que os coreógrafos comecem, tal como aconteceu com outros, referidos neste artigo, a transmitir os seus legados não só através dos profissionais com quem trabalham, mas também por registos que os permitam circular no tempo com o máximo de fiabilidade, potenciando a sua efémera presença e valorização nos sistemas de ensino. É possível, então afirmar que “Dancers embody a living repertoire of the movement but the archive, as text, video or photograph, exists independently of their bodies and is shaped by and

connects with other signifying forces.” (Roche, 2015: 2-3).

O ensino-aprendizagem da dança tem-se direcionado para uma educação “partilhada” e de intensa interação entre professor e aluno. A autonomia de ambos, mesmo respeitando uma hierarquia estritamente imposta pelos sistemas de ensino, reflete-se nas teorias contemporâneas da educação. Embora a intenção deste artigo não seja evidenciar ou descrever processos didáticos na reinterpretação de obras coreográficas é importante, no entanto, referir e destacar, das teorias da educação contemporânea, aquelas que podem sustentar estas abordagens. Neste sentido destacam-se as teorias sociocognitivas defendidas por exemplo por Bandura e Vygotsky, que se debruçam sobre os fatores culturais e sociais na construção do conhecimento. As interações socioculturais, como afirma Bertrand (2001), moldam a pedagogia e a didática. A este respeito podemos evidenciar o carácter universal da dança que na sua essência se constrói por múltiplas abordagens e reflexões sobre os domínios do corpo em função da dança enquanto objeto artístico.

Como se procurou demonstrar, a aprendizagem da dança na contemporaneidade não se cinge apenas a mecanismos de *copy-paste*, mas também a relações interdisciplinares e transdisciplinares que permitem a profissionais ou estudantes uma reflexão mais profunda sobre todos os domínios implementados na criação de uma obra artística ou na funcionalidade de uma técnica de dança contemporânea. Aproveitar o passado como estímulo e contexto para o presente é sem dúvida uma mais-valia no desenvolvimento o espírito crítico dos alunos.

A abordagem estabelecida sobre a reinterpretação de obras pode auxiliar os professores e os seus estudantes a entender tanto a obra original como a reinterpretada, conferindo uma ferramenta importante para a compreensão dos seus conceitos. Estes domínios afastam aquilo que, no contexto da ética, se chama de plágio. A diferença fundamental em todos os conceitos apresentados, mesmo naqueles que se mostram mais “formais” (como a reconstrução ou reposição), é a apropriação devida de uma experiência pública, embora efêmera. Esta reflexão pode ser apoiada em *Steal Like an Artist* de Austin Kleon (2012), onde o autor foca que este princípio de “roubar” não significa plagiar, mas sim estudar, relacionar, transformar ou criar paralelismos, pois o trabalho criativo constrói-se sempre a partir de algo que veio antes, negando completamente a ideia da existência de “algo” original.

Em suma, estabelece-se como expectativa, que este artigo possa contribuir para: (1) Nos métodos de cópia formal (como acontece nas disciplinas de repertório) que se aproxima aos conceitos *reconstrução* ou *reposição*, sejam aflorados os contextos e experienciados os processos que deram voz a cada obra, procurando e permitindo também que as especificidades e singularidades dos intérpretes possam ser evidenciadas, mesmo que se possam “afastar” em termos da execução motora dos protagonistas originais. (2) Em métodos que promovem uma maior liberdade (ou liberdade condicionada em exercícios de composição) como pode ser evidenciada pelos conceitos *recriação*, *versão* ou *adaptação* que, por um lado, sejam respeitados os passados das obras, através de uma intensa investigação e, por outro, que sejam correlacio-

nados conceitos, estéticas, linguagens e culturas em função de um pensamento atual. Desta forma promover uma reflexão por parte de todos os intervenientes e espetadores que se predispõem, através da arte contemporânea, serem mais críticos e autocríticos com o mundo que os rodeia. E por último (3), que este tipo de métodos processos de ensino-aprendizagem (através das disciplinas de técnicas de dança, repertório ou composição/criação) promovam aquilo que foi concretizado no passado (através do seu enquadramento histórico-cultural) não só por uma visão estritamente formal, mas também concetual, compreendendo o seu enquadramento atual, nas diferentes sociedades, transpondo-os no tempo com uma visão crítica e autocrítica, como se espera de qualquer futuro artista da era contemporânea.

Referências Bibliográficas

- Anderson, R. (1980). *Theatre Talk*. Denver: Pioneer Drama Service, Inc.
- Bertrand, Y. (2001). *Teorias Contemporâneas da Educação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Butterworth, J. (2009). “Too many cooks? A Framework for dance making and devising” em J. Butterworth & L. Wildschut. *Contemporary Choreography*, (177-194). Oxon: Routledge.
- Canelas, L. (18 de Junho de 2015). *O Pássaro de Fogo da CNB vive num tempo que ainda há-de vir*. Obtido de *Pública*: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/o-passaro-de-fogo-da-cnb-vive-num-tempo-que-ainda-hade-vir-1699424>.
- Cohen, S. (1998). *International Encyclopedia of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Companhia Nacional de Bailado (2009, maio 19). *Entrevista a Rui Lopes Graça (À flor da pele)*. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=be51d9_Dva8.

- Companhia Nacional de Bailado (2014, junho 28). *Homenagem de despedida da carreira de Mestre de Bailado Maria Palmeirim*. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7HmGu-KfnNA>.
- Diehl, I. & Lampert, F. (2011). *Dance Technique 2010 – Tanzplan Germany*. Berlin: Henschel.
- Fazenda, M. (1996). *Movimentos Presentes – Aspectos da dança independente em Portugal*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Fazenda, M. (2012). *Dança Teatral – Ideias, Experiência, Ações*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Forsythe, W. (1999). *Improvisation Technologies – A tool for the Analytical Dance Eye*. Germany: ZKM.
- France, P. (2000). *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. New York: Oxford University Press.
- Haviland, L. (2013). *Repetition Island: Some Thoughts on Restaging, Reconstruction, Reenactment, Re-Performance, Re-Presentation and Reconstruction in Dance*. Consultado em setembro 22, 2015, do website de The Pew Center for Arts & Heritage: <http://www.pcah.us/media/files/22f19fe2369bd579cea05454ddba52d3.pdf>.
- Keersmaeker, A., & Cvejic, B. (2012). *A Choreographer's Score – Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussels: Mercatorfonds.
- Kleon, A. (2012). *Steal Like An Artist*. New York: Workman Publishing.
- LBRBProductions (2010, março 15). *The Golden Age of Art – Celebrating 100 Years of the Ballets Russes*. [Ficheiro em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BAFasS2sT-w>.
- Leijen, A. (2009). Supporting students' reflection in choreography. In J. Butterworth & L. Wildschut, *Contemporary Choreography*, (122-135). Oxon: Routledge.
- Lepecki, A. (2010). "The Body as Archive: Will to Re Enact and the Afterlives of Dances" em *Dance Research Journal*, 42/2 Winter, 28-48.
- Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lusa (27 de Maio de 2010). *Olga Roriz desdramatiza sacrifício da mulher*. Obtido de Diário de Notícias: <http://www.dn.pt/cartaz/danca/interior/olga-roriz-desdramatiza-sacrificio-da-mulher--1579710.html>.
- Marques, A. (2012). "Corpo, um traço da autorreflexividade conceptual na dança contemporânea" em A. Macara, A. Batalha, & K. Mortari, *Corpos (Im) perfeitos – Livro de Atas* (48-54). Cruz Quebrada: FMH Edições.
- Olga Roriz. (2013). Novas Criações. Consultado em novembro 1, 2015, em http://www.olgaroriz.com/conteudos/main_novascria.html.
- Ostlere, H. (16 de Junho de 2008). Heddy Maalem, The Joyce, New York. Obtido de Financial Times: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/3534a64c-3bc0-11dd-9cb2-0000779fd2ac.html>.
- Preston-Dunlop, V. & Sayers, L. (2011). Gained in Translation: Recreation as Creative Practice. *Dance Chronicle*, 34 (1), 5-45. DOI: 10.1080/01472526.2011.549410.
- Roche, J. (2015). *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: an introduction*. Oxon: Routledge.
- Silva, M.X.S.R. (2010). *O Movimento do corpo disciplinado*. (Dissertação de Mestrado). Disponível no RCAAP: <http://run.unl.pt/handle/10362/5556>.
- Thomas, H. (2004). "Reconstruction and dance as embodied textual practice" em Carter, A. *Rethinking Dance History – A reader*, (32-45). London: Routledge.
- Vieira, R. (2011). *Educação e Diversidade Cultural – Notas de Antropologia da Educação*. Porto: Edições Afrontamento.

