

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



O CORPO

VOLUME 33, 2012

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A IMAGÉTICA DO CORPO NOS BAILADOS DE FREDERICK ASHTON

"Der Mensch, wissen wir, ist weder ausschließend Materie, noch ist er ausschließend Geist".

Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

"O ser humano, sabemos-lo, não é exclusivamente matéria, nem é exclusivamente espírito".

Friedrich Schiller, *Sobre a Educação Estética do Homem*

Indissociável do corpo que lhe dá expressão e imanência, a arte da dança não existe independentemente da sua realização visual, já que qualquer bailado é percebido pelo espectador como uma sequência de imagens animadas que mostram corpos em movimento, alternando com imagens que os mostram em repouso: à arte da dança é tão própria a dimensão cinética do corpo em movimento como a dimensão escultórica do corpo parado em pose. Isto é válido tanto para os tradicionais bailados do século XIX que até hoje se mantiveram no repertório (as obras-primas *Giselle*, *Bela Adormecida* e *Lago dos Cisnes*), como para os moderníssimos bailados dos maiores cultores contemporâneos da linguagem balética, Christopher Wheeldon e Alexei Ratmansky. *

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

É sabido que, no início do século XX, a partir das revolucionárias temporadas dos Ballets Russes em Paris concebidas por Sergei Diaghilev, a potencialidade imagética do bailado foi adquirindo cada vez mais expressividade. Coreógrafos de grande rasgo inovador como Mikhail Fokine, Vaslav Nijinsky e Bronislava Nijinska (irmã do mítico bailarino e primeiro coreógrafo da *Sagração da Primavera*) levaram o corpo humano a exprimir-se imageticamente de modos que seriam impensáveis na estética oitocentista, ainda que, inicialmente, Fokine até tenha partido da linguagem dos segundos actos de *Giselle* ou do *Lago dos Cisnes* (os chamados "actos brancos") para dela propor uma recriação em novos moldes em *Les Sylphides* ou na *Morte do Cisne*. São bailados que homenageiam a tradição clássica, mas que ao mesmo tempo apontam rumos inovadores, sobretudo no modo como a parte superior do corpo (tronco, ombros e braços) é levada a criar efeitos imagéticos que alargam em muito a capacidade expressiva da linguagem balética herdada do século XIX. Além de que *Les Sylphides* será porventura o primeiro bailado "abstracto" (isto é, não-narrativo), em que a dança não narra um enredo, mas exprime-se tão-só a si própria.

Aludir ao bailado *A Morte do Cisne* é recordar o solo criado por Fokine para Anna Pavlova, a bailarina mais marcante da segunda e terceira décadas do século XX, cujas digressões pelo mundo contribuíram decisivamente para a internacionalização do interesse pelo bailado enquanto forma de arte. No decurso de uma destas digressões, um espectáculo de Pavlova foi visto em Lima, capital do Peru, por um adolescente britânico que contava na altura treze anos de idade. Ver Pavlova em 1917 foi de tal modo uma revelação para o jovem Frederick Ashton que a intenção se implantou firme no seu espírito de se dedicar à arte da dança. Vários anos teriam de passar até que essa intenção pudesse ser concretizada; no entanto, quando Ashton morreu em 1988, podia gabar-se de não só ter contribuído para a fundação e formação daquela que continua a ser uma das melhores e mais criativas companhias de bailado do mundo, o Royal Ballet (Londres), como também da proeza de ter dotado a dança de um repertório de bailados ímpares na sua conjugação de elementos clássicos e inovadores; bailados que - ora narrativos, ora abstractos; ora trágicos, ora cómicos - nunca repetiram fórmulas que propiciassem o êxito seguro e, por isso, foram na altura da sua estreia muitas vezes incompreendidos. Não é exagero dizer-se que, a par do seu genial contemporâneo George Balanchine (com quem manteve relações

nem sempre isentas de tensões e de invejas de parte a parte), Ashton foi o mais original e multifacetado coreógrafo clássico do século XX.

Ashton coreografou dezenas de bailados entre *A Tragedy of Fashion* (1926) e *Nursery Suite* (1986); no entanto, como é de resto compreensível numa forma artística tão evanescente como o bailado antes do advento dos modernos sistemas de gravação em vídeo e de notação coreológica, muitos deles foram desaparecendo do repertório e actualmente já não podem ser reconstituídos por falta de registos. Felizmente, os bailados que sempre foram considerados as suas obras-primas mantiveram-se no repertório do Royal Ballet e estão hoje em dia seguramente preservados e documentados graças a gravações em DVD (estando também registados em notação Benesh, o sistema de notação coreológica vigente no Reino Unido, e disponíveis com maior ou menor legalidade no YouTube). São estes *Symphonic Variations* (1946), *Scènes de Ballet* (1948), *Cinderella* (1948), *Daphnis and Chloe* (1951), *Sylvia* (1952), *Ondine* (1958), *La Fille mal gardée* (1960), *The Dream* (1964), *Enigma Variations* (1968) e *A Month in the Country* (1976).

Atentando nas obras que compõem este decálogo, verificamos que os bailados narrativos estão em maioria. Abstractos ("à maneira de Balanchine") são apenas os primeiros dois mencionados que, curiosamente, são considerados as obras-primas supremas de Ashton; o próprio coreógrafo elegeu *Scènes de ballet*, com música de Stravinsky, como a sua melhor obra⁽¹⁾. Já voltaremos a ela e às figurações matemáticas que, neste bailado, os corpos dos bailarinos são chamados a materializar.

Antes disso, convém caracterizar em traços gerais o que distingue a linguagem corporal própria do estilo de Ashton. Em que aspectos existirão, no estilo aparentemente clássico de um coreógrafo que elegeu como modelo supremo de perfeição expressiva a *Bela Adormecida* (1890) de Marius Petipa⁽²⁾, marcas de individualidade que permitem falar de um estilo propriamente "ashtoniano"? Em primeiro lugar, há a assinalar a forma de extrair a expressividade máxima da parte superior do corpo através do chamado *épaulement*, termo que *The Oxford Dictionary of Dance* (s.v.) define como "the slight twist in the torso, from the waist upwards,

⁽¹⁾ Cf. Kavanagh (1996: 355); Jordan & Grau (1996:138,181); Vaughan (1999: 226).

<2> Cf. Morris (2012: 62).

which tilts one or other shoulder slightly forwards, thus giving an extra three-dimensional quality to a pose".

Todos os bailados de Ashton se distinguem por esta maleabilidade tridimensional do tronco. Bailarinos que tinham dificuldade em executar estes movimentos eram geralmente preteridos pelo coreógrafo. Num painel de discussão sobre a obra de Ashton, cujas actas estão publicadas no livro *Following Sir Fred's Steps*, a bailarina Merle Park⁽³⁾ ⁴ afirmou que "I believe Fred's second name was 'Bend' - Frederick 'Bend' Ashton. He used to say to everybody, ninety percent of the time, 'Bend your bodies' - sideways or backwards, in any direction".

Por seu lado, a bailarina Lesley Collier, para quem esta maleabilidade da parte superior do corpo não era assim tão congénita, recorda (no mesmo painel) como Ashton a criticava por ser demasiado rígida ("*too stiff*"). No entanto, ao coreografar para ela o bailado *Rhapsody* em 1980 (em que Collier contracenava com Mikhail Baryshnikov), a bailarina sentiu que se tratava de uma oportunidade que lhe estava a ser dada para entrar finalmente no estilo ashtoniano: nas suas palavras, "*he was determined to make me bend, come what may*"^(*)

Entre as razões que levaram Ashton a escolher Collier para *Rhapsody* avulta a facilidade da intérprete em executar aquilo a que ela denomina "*fast footwork*". Esta é outra característica fundamental do estilo ashtoniano. Aqui, não estamos já a falar da parte superior do corpo (tronco, ombros, braços e cabeça), mas sim da outra extremidade: dos pés. Da linguagem coreográfica de Ashton são indissociáveis revoadas de pequenos saltos, associados a outros passos rápidos e intrincados executados pelos pés. Sobre o lugar do *fast footwork* no estilo de Ashton, o coreógrafo Richard Alston ofereceu o seguinte comentário⁽⁵⁾:

"When I think about those kind of steps, particularly in Fred's work, I think more of the 'power' of small steps. [...] I feel that techniques are getting stronger and stronger, people can lift their legs higher and higher, choreographers want to wrench dancers into stranger and stranger shapes, the language gets in a way broader and bigger. That's why for me Fred was such an important influence, because there was, until recently, a living

(3) Jordan & Grau (1996:173).

(4) Jordan & Grau (1996: 176).

(5) Jordan & Grau (1996: 190).

artist who used the full range of volumes, if you like. So you could actually say something incredibly personal with a tiny little flick of the ankle".

A questão, levantada por Alston, relativa à maneira diferente como hoje se dança, merece que nela nos detenhamos, pois importará pensar se a nova maneira de dançar será prejudicial para a manutenção do autêntico estilo ashtoniano. É, de facto, incontestável que se dança hoje de forma muito diferente relativamente aos cânones estéticos que vigoravam nos anos 50,60 e 70, pois à desenvoltura técnica dos bailarinos de hoje pouco parece faltar para que (por assim dizer) ultrapassem a "barreira do som". No entanto, a nova estética - que enfatiza, entre outras coisas, a elevada extensão das pernas e a magnitude dos gestos (tudo tende a ser, como diz Alston, *broader and bigger*) - cria problemas de fidelidade estilística (e de bom gosto, já agora) na interpretação dos clássicos bailados oitocentistas, antes de mais pela desaceleração de muitos movimentos: é sabido que, ao comparar-se a duração em minutos e segundos de certos solos da *Bela Adormecida* (por exemplo) a partir de registos fílmicos dos anos 50, se verifica que, hoje, a execução é mais lenta, porque a escala a que os movimentos são executados é maior: maior extensão, gestos maiores, maior número de piruetas⁽⁶⁾, mais pausas para mostrar e enfatizar as poses.

Claro que poderá objectar-se (e com razão) que se dança "melhor" hoje do que nos anos 50 - e não só do ponto de vista estritamente atlético. Geraldine Morris, no entanto, mostra-se preocupada (2012: 50-51):

"Something too is lost by the change in qualitative elements. Most of today's dancers, even in a gentle work like *Les sylphides*, have much stronger projections. [...] Everything in the body extends beyond its physical extreme, so that the effect is one of brilliance and athleticism. The need for display permeates all dances, irrespective of choreographic style. Earlier, the dancers were more contained and the patterns made around the body more complex; this leads to a greater range of light and shade. In a 1953 film of *Les sylphides*, the dancers give an impression of

⁽⁶⁾ Um exemplo óbvio são as piruetas triplas que se praticam hoje no solo de Aurora no primeiro acto da *Bela Adormecida*, quando antes eram apenas duplas - sendo o problema que a música de Tchaikovsky, em rigor, só dá tempo para duas piruetas.

effortlessness. They seem lighter and less athletic, more in keeping with Fokine's aesthetic and the ethos of the work".

Será a nova tendencia perniciosa para a preservação do estilo autêntico de Ashton? Geraldine Morris, neste seu livro de 2012, apresenta um ponto de vista carregado de pessimismo. Não querendo aqui contestar as alterações de velocidade e de ênfase por ela detectadas nas sete variações femininas de *A Birthday Offering* (obra ashtoniana de 1956) tal como são hoje dançadas por bailarinas da "nova escola"⁽⁷⁾, quer parecer-me que não é obrigatório que seja a nova dimensão atlética da dança clássica a causar alterações estilísticas nos bailados de Ashton, porque a sua coreografia sempre teve uma forte componente atlética (ainda hoje se pasma como seria possível, em 1937, dançar os solos do Rapaz Azul em *Les Patineurs*). As diferenças são inevitáveis e decorrem naturalmente da diferente morfologia e das diferentes capacidades dos novos corpos que dançam hoje papéis outrora concebidos para outros corpos. Que o corpo individual do bailarino é fundamental no momento da criação coreográfica é um dado que não deve ser subestimado. O próprio Ashton, que criou tantos papéis para Margot Fonteyn, optou antes por Nadia Nerina quando coreografou *La Fille mal gardée* em 1960, pois o estilo que ele pretendia para o papel de Lise não assentava bem no corpo de Fonteyn. Claro que, mais tarde, ao criar a sua Dama das Camélias (*Marguerite and Armand*, 1963), Fonteyn foi de novo contemplada com um papel que lhe assentava como uma luva (e que Nerina nunca dançou; tal como Fonteyn nunca dançou Lise). Assim sendo, "herdar" um papel criado especificamente para outro corpo pode causar dificuldades ao intérprete de hoje. Os papéis criados para Anthony Dowell, por exemplo, criam sempre problemas a bailarinos que, ao contrário dele, viram melhor para a direita do que para a esquerda. É o caso do papel de Oberon em *The Dream*, cujas múltiplas piruetas originalmente *en dedans* são hoje muitas vezes executadas *en dehors*. Será isso um atentado estilístico grave? Ao que parece, Ashton era bastante tolerante relativamente a pequenas adaptações desse género⁽⁸⁾. Porque cada corpo é único - e é por isso que nunca cansa ver e rever os grandes bailados, porque cada novo elenco, cada novo corpo traz algo de diferente e de revelador.

<7> Cf. Morris (2012:131-154).

<8> Cf. Jordan & Grau (1996: 215).

De um modo geral, pode dizer-se que o Royal Ballet mantém um grau notável de fidelidade às intenções estilísticas de Ashton. Basta comparar o filme de *Ondine* rodado por Paul Czinner em 1960 (com o elenco original liderado por Margot Fonteyn e Michael Somes) com a mais recente versão em DVD onde Miyako Yoshida contracena com Edward Watson (2009). Claro que Yoshida não é Fonteyn (aliás o facto de *Ondine* sobreviver a Fonteyn é a maior prova do seu estatuto de obra-prima intemporal), mas com a sua expressividade própria consegue encontrar uma nova abordagem ao papel de Ondine, sem falsear o espírito que se pressente na versão com o elenco original. E, de forma muito objectiva e desassomburada, é preciso frisar as melhoras trazidas pelo novo elenco, pois temos na nova versão as magníficas e subtilíssimas interpretações dos superlativamente talentosos Edward Watson e Genesis Rosato nos papéis de Pálemo e Berta (muito melhores do que as dos criadores originais dos papéis, Somes e Julia Farron). Na verdade, não parece haver muita justificação para saudosismos pessimistas quando se olha para o excepcional naipe de bailarinos actualmente no quadro do Royal Ballet.

Ondine é a obra-prima trágica de Ashton e, a vários níveis, o mais retintamente "ashtoniano" dos seus bailados. Não obstante, é um bailado onde, por curiosa coincidência, parece faltar uma célebre combinatória coreográfica, tão característica dos bailados de Ashton que avulta quase como selo ou assinatura. Trata-se de um *enchaînement* de passos que, apesar de primeiramente associado a Anna Pavlova, acabou por receber o nome de "*Fred step*" e que pode ser analisado, em linguagem técnica, como *posé en arabesque + fondu + coupé + développé + pas de bourée + pas de chat*⁽⁹⁾. No filme *The Tales of Beatrix Potter* de Reginald Mills (1970), em que as coreografias de Ashton dão vida às personagens animais de Beatrix Potter, podemos ver a personagem interpretada pelo próprio Ashton, a ouriça Mrs Tiggy-winkle, a executar esta combinatória de passos; como se, ao jeito de Hitchcock, Ashton quisesse incluir no filme a sua própria assinatura.⁹

⁽⁹⁾ Em vez de explicar o sentido de cada um destes termos, aconselho o leitor a pesquisar no YouTube "Fred Step", onde encontrará uma demonstração prática. Pode ler-se também o interessante ensaio de Adrian Grater, que analisa à lupa o referido *enchaînement*, intitulado "Following the Fred Step", em Jordan & Grau (1996: 92-100).

Com ouriços, rãs, coelhos, esquilos, patos e texugos, *The Tales of Beatrix Potter* - e não apenas pelo facto de se tratar de um filme - está longe de constituir urna obra típica do cânone ashtoniano; todavia, num aspecto em particular é sintomático desse cânone: na circunstância de o corpo, no universo expressivo de Ashton, não ter necessariamente de pressupor referência humana. Haverá poucos coreógrafos em cuja obra entrevejamos tantos corpos não-humanos como na de Ashton (ressalvando, como é óbvio, o facto de caber a corpos de bailarinos humanos corporalizá-los em palco). Lembremos os vários animais que povoam os seus bailados: começando pelos mais famosos, há o galo e as galinhas de *La Fille mal gardée* (1960), que executam danças cheias de passos imitados dos reais movimentos dos galináceos; o shakespeariano e asinino Bottom de *The Dream* (1964), bailado inspirado em *A Midsummer Night's Dream*, com a sua cabeça de burro, as suas enormes orelhas e os seus cascos pretos materializados na maior das raridades no bailado, que é um bailarino calçado com sapatilhas de pontas⁽¹⁰⁾. Menos conhecidas serão as serpentes de *Tiresias* (1951), o cisne de *Leda* (1928), o cão de *A Wedding Bouquet* (1937), o bode e a cabra de *Sylvia* (1952). Os pombos de *Les Deux Pigeons* (1961) falam por si. Não admira que o coreógrafo tenha contemplado a possibilidade de criar um bailado intitulado *Les animaux modèles* em 1946 com música de Poulenc (projecto que, no entanto, não chegou a concretizar-se).

Mas o não-humano não surge somente sob a forma animal. Temos as estátuas gregas em que, como veremos mais adiante, se transformam os corpos de *Symphonie Variations* (sabemos que Ashton e a sua cenógrafa, Sophie Fedorovitch, se inspiraram directamente nas esculturas do Pártenon, os chamados "Elgin Marbles" no British Museum⁽¹¹⁾); corpos esses que, no mesmo bailado, podem assumir igualmente forma vegetal, como quando os braços e as pernas das bailarinas se metamorfoseiam em pâmpanos de videira, como sugere Julie Kavanagh (1996: 314).

Refira-se também, neste contexto, a estátua de Eros em *Sylvia*, que subitamente se anima. De resto, esta personagem de Ashton é bem característica da vocação do corpo, neste universo estético, para a

⁽¹⁰⁾ Pigling Bland, interpretado no filme por Alexander Grant, e os demais porquinhos de *The Tales of Beatrix Potter* também dançam em ponta. Cf. Vaughan (1999: 377).

⁽¹¹⁾Ver Jordan & Grau (1996: 65-69).

metamorfose, já que Eros-Estátua, visto como jovem esbelto e desnudo, se transforma depois num velho feiticeiro com aspecto de "sem-abrigo" (descalço, ainda que com o grande chapéu de viandante do Wotan wagneriano de *Siegfried*) que nos remete para a concepção de Eros como mendigo no *Banquete* de Platão⁽¹²⁾. Diga-se, de passagem, que a intersecção de matrizes literárias em *Sylvia* proporciona uma extraordinária textura polifónica (a que espero dedicar-me noutro contexto): estão presentes Eurípides (*Hipólito*), Platão (*Banquete*) e Torquato Tasso (*Aminta*), numa síntese riquíssima de significado que desmente o rótulo de obra menor que alguns quiseram colar a este bailado⁽¹³⁾.

Sylvia é um bailado de espaços povoados por seres imortais e etéreos: dríades e outras divindades dos bosques marcam presença no primeiro acto; no terceiro acto, dominam o palco Apolo e as nove Musas, Vénus e Marte e, no final, Diana e Endimião. *The Dream* é território de fadas; e *Ondine*, por seu lado, abre-nos um mundo de seres aquáticos: ninfas-neréides e tritões dançam no séquito de Tirrenio, rei do Mediterrâneo, que executa movimentos que lembram a cada passo vagas marinhas. Já Vaughan (1999: 298) frisou como Ashton levou Ondine a exprimir-se em coreografia aquática:

"She flickered and darted about the stage in swift rivulets of *pas de bourrée*, with rippling arm movements as though shaking drops of water from the ends of her fingers, the very personification of a water sprite, playful, wayward and captivating. As he has often done, Ashton devised a characteristic *port de bras* for Ondine and the other water sprites, arms stretched forward or upward with the hands crossed at the wrist, fingertips together making a fish-like shape".

(12) "Condenado a uma perpétua indigência, está longe do requinte e da beleza que a maior parte das pessoas nele imagina... Rude, miserável, descalço e sem morada, estirado sempre por terra e sem nada que o cubra, é assim que dorme, ao relento, nos vãos das portas e dos caminhos" (Platão, *Banquete* 203 c-d; tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo). O pormenor do Eros-Mendigo descalço, na *Sylvia* de Ashton, não é de somenos importância, dada a predilecção do coreógrafo por calçar sempre os seus bailarinos de sapatilhas.

(13) Especialmente desconcertante é o modo como o compositor Hans Werner Henze, autor da música do bailado *Ondine* de Ashton e admirador confesso do coreógrafo, relega na sua autobiografia o bailado *Sylvia* para a categoria de "ziemlich zuckrig und *camp*" (Henze 1996: 177).

De forma extremamente sugestiva, Giannandrea Poesio chamou a atenção para o facto de, nesta corporalização do aquático em *Ondine*, Ashton ter recorrido à velha tradição mimética de raiz italiana⁽¹⁴⁾. Segundo a interpretação de Poesio, o gesto distintivo de Ondine e das nereides "bears an unmistakable similarity to one of the oldest signs of Italian ballet mime, that for 'fish'. Although there is no evidence to prove that Ashton knew the gesture derived from *Commedia dell'Arte*, the similarity between the port de bras - which conveys Ondine's 'watery' nature - and the old conventional sign suggests more than mere coincidence".

Mas não é só por meio do gesto que Ashton materializa a corporalização da água. Os próprios corpos das bailarinas são chamados a formar blocos arquitectónicos que evocam fontes, inspiração que Kavanagh (1996:438) aproxima da cascata de socalcos humanos inventada por Busby Berkeley no filme musical *Footlight Parade* (1933). Por outro lado, este *port de bras* característico parece servir também, na cena do casamento na floresta de Ondine e Pálemo, para "arquitectonizar" de novo os corpos das nereides: desta feita, fazendo dos seus braços ogivas góticas, a sugerir uma catedral improvisada ao ar livre - catedral não de pedra, mas de corpo⁽¹⁵⁾. Esta utilização arquitectónica de corpos em grupo vê-se também na dança das *chasseresses* no primeiro acto de *Sylvia*, já para não falar do trenó humano em que aparece montada a glamorosa Patinadora Branca em *Les Patineurs*.

Ora *Les Patineurs* (bailado que, como foi referido acima, data de 1937 e se mantém até hoje no repertório do Royal Ballet) constitui um exemplo ilustrativo do *cross-over* conceptual que está frequentemente na base da imagética do corpo nos bailados de Ashton. Se, em *Ondine* ou em *Sylvia*, está em causa dar dimensão coreográfica a corpos de nereides e de dríades que deverão exprimir-se baleticamente de forma "sobrenatural", em *Les Patineurs* é a própria linguagem balética que é chamada a dar corpo a uma realidade imagética que lhe é ao mesmo tempo próxima e estranha: a patinagem sobre gelo. Trata-se, pois, de um bailado em que não só os bailarinos representam patinadores;

⁽¹⁴⁾Cf. G. Poesio em Jordan & Grau (1996: 75).

⁽¹⁵⁾ O mesmo efeito é repetido no final do bailado, para sugerir uma capela mortuária subaquática.

mas também as sapatilhas que calçam, patins⁽¹⁶⁾. Isto propicia, do ponto de vista de quem está sentado na plateia, efeitos inesperados de imagética corporal a emanarem do palco; efeitos esses que assentam em camadas sobrepostas de representação e de fingimento. O palco representa um ringue de patinagem ao ar livre, num dia de inverno; no final do bailado, começa a nevar. Como parte integrante da coreografia, temos algo que seria impensável num bailado convencional: mais do que uma vez, em momentos chave de *Les Patineurs*, o espectador é brindado com a imagem inusitada de bailarinos que subitamente se estatelam no chão, como se escorregassem e caíssem na superfície "gelada" do palco. A linguagem do corpo confronta aqui - e brinca com - o último tabu do ballet: a queda involuntária em palco, supremamente humilhante e inestética, que noutras circunstâncias poria a nu, e da forma mais cruel, a imperfeição técnica do bailarino. Aqui, Ashton opera como que um acto de exorcismo, fazendo do tropeção desengonçado um autêntico passo de bailado.

A procura de uma linguagem corporal propositadamente "inestética" é apanágio de outros bailados de Ashton, o que não deixa de ser significativo num coreógrafo cuja obra representa o triunfo da estética, do requinte e da sofisticação. O intuito subjacente implica sempre um aprofundamento em termos caracterizadores, partindo da suposição de que corpo e personagem são entidades inseparáveis (no sentido em que a personagem em palco é o próprio corpo que lhe "dá corpo"). Assim, temos a visualização da brutalidade que se desprende a cada momento da coreografia executada por Orion (o caçador tenebroso) em *Sylvia* ou por Bryaxis (rei dos piratas) em *Daphnis and Chloe*. Neste último bailado, também à personagem de Dorkon, um campónio que assedia Chloe de forma boçal, é dada uma coreografia que prima pela fealdade deliberada e que, por isso, contrasta de modo evidente com o lirismo delicado que respira na coreografia executada pelo seu rival, Daphnis.

Esta dialéctica na caracterização coreográfica de personagens contrastantes está igualmente patente noutros bailados. Em *La Filie mal gardée*, o aprumo atlético das danças atribuídas a Colas, o amante proibido de Lise (a *Filie* epónima), contrasta com a deselegância caricata dos movimentos de Alain, o pretendente consentido (só por ser filho de pais ricos). Mas não é apenas a diferença entre elegância e deselegância

⁽¹⁶⁾Inclusive as sapatilhas de pontas das bailarinas.

que está aqui em causa: as coreografias respectivas dadas a Colas e Alain diferenciam-se também pelo que exprimem da psique de cada personagem, pois tudo em Colas extravasa "normalidade" saudável, ao passo que Alain é um retrato (raro no bailado) de alguém que sofre de problemas de desenvolvimento mental. Criado para Alexander Grant (com quem Ashton mantivera uma ligação amorosa e para quem criara, quiçá apropriadamente, o papel de Eros em *Sylvia*), este retrato do "simplório" é mais complexo do que poderá parecer, com ligações a uma das maiores criações de Nijinsky, o *Petrushka* de Fokine. Nas palavras de Julie Kavanagh (1996: 448):

'Alain is an even greater comic creation, a gift of love to Alexander Grant. The rejected simpleton is never the maudlin figure he could easily become. [...] His weak knees and turned-in toes recalled Grant's acclaimed portrayal of Petrushka, another role he took care not to make self-pitying. Alain is a performance of perfect pitch; even his oafish dances are underplayed, with Ashton incorporating a private tribute to Grant's own idiosyncratically abandoned jumps".

Em *The Dream*, encontramos novamente em acção a arte do contraste que Ashton tanto gostava de privilegiar na criação de uma linguagem corporal definidora de cada personagem. Aqui, um desafio se colocava logo à partida: inventar uma linguagem corporal que equivalesse à verbal do modelo shakesperiano. Claro está que Oberon, Puck e Bottom se movem de acordo com cânones estéticos bem diversos: se o asinino Bottom (a dançar, como já referimos, com "femininas" sapatilhas de pontas que são os cascos do burro que representa) leva ao extremo do animalesco a linguagem corporal da masculinidade desengonçada, cabe ao feérico Oberon mostrar até que ponto a masculinidade do chamado *danseur noble* pode ser ambígua. Sendo a figura masculina de Ashton que mais evidentemente é chamada a traduzir em dança a paixão erótica do homem pela mulher (neste aspecto o *pas de deux* final entre Oberon e Titania, ainda que sem a explicitude orgásmica do *pas de deux* entre Daphnis e Lykanion em *Daphnis and Chloe*, é urna das mais sensuais celebrações do desejo heterossexual em toda a história da dança), Oberon destaca-se entre as personagens masculinas de Ashton - normalmente, por assim dizer, "muito homens" (já que era esse o paradigma que agradava ao imaginário privado do coreógrafo) - por ser justamente a

personagem masculina que mais se presta a uma leitura que problematiza a própria natureza da masculinidade.

Ora a relação entre género sexual e corpo é especialmente complexa quando, em palco, o género da personagem não é o mesmo do corpo que a representa e interpreta. Mais complexa ainda é a situação de certa personagem poder ser de género sexual instável, sendo primeiro homem e depois mulher no decurso do mesmo bailado. E quando três personagens habitam o mesmo corpo? Tudo isto nós encontramos na obra de Ashton.

Na primeira categoria estão as duas irmãs feias da Gata Borracheira em *Cinderella* (1948), assim como Simone (rabugenta mãe de Lise) em *La Lille mal gardée*. Estas três personagens femininas foram concebidas por Ashton para serem interpretadas por homens em travesti. Aliás, no caso de uma das irmãs de Cinderella, o próprio Ashton foi dela um intérprete notável (de resto imortalizado em filme, com nada menos do que Kenneth MacMillan no papel da outra irmã!): à margem de todos os estereótipos, Ashton deu à mais neurótica do que repulsiva *Ugly Sister* uma personalidade e um aspecto visual inspirados na poetisa Edith Sitwell⁽¹⁷⁾, assim como uma coreografia que não dispensa o já aludido *Fred Step*. Sucede, porém, que o facto de, debaixo da roupa feminina que as veste em palco, ser um corpo masculino a dar vida a qualquer uma destas três personagens acaba por se traduzir numa caracterização pela negativa. São "mulheres" com grotesca carência de feminilidade, o que, dado serem representadas por homens, se afigurará porventura inevitável. Mas a depreciação corporal destas "mulheres", programada e implícita não só na escolha do *cross-dressing* como na meia-idade dos homens chamados a representar esses papéis, vai mais longe. Estas personagens "femininas" são grotescas porque, em conformidade com as convenções da dança clássica, lhes falta a qualidade que define o corpo permitido no universo do bailado, qualidade sem a qual nenhum corpo tem acesso à prática do ballet: a "beleza" entendida no grau zero da polissemia, porque exclusivamente entendida como qualidade definida

(17) As relações de Ashton com Edith Sitwell começaram estrondosamente mal, como documenta a biografia de Kavanagh (1996:128-9), mas depois melhoraram quando o bailado *Façade* (1931), inspirado na poesia da autora, passou a ser um êxito. Nas palavras do próprio coreógrafo, citadas por Kavanagh, "*she didn't want anything to do with it but when it became a success she changed her mind*".

pela perfeição física e pela juventude. Com efeito, o grande dogma estético do ballet - por oposição à dança moderna (de Martha Graham a Pina Bausch...) - é a convicção de que "juventude" e "beleza" são termos que mantêm entre si uma relação de exacta sinonímia e permutabilidade. É nessa medida que as *Ugly Sisters* de *Cinderella* e a rezingona Simone de *Fille* se nos afiguram personagens conceptualmente problemáticas, porquanto os bailados por elas "habitados" confirmam e validam, por via da mera existência de tais personagens, os pressupostos do dogma. Curioso é verificar como tanto *Cinderella* como *Filie* são ainda hoje os bailados mais unánimemente aceites pelo público e elogiados pela crítica de toda a produção de Ashton.

O mesmo nunca poderia dizer-se acerca do bailado que constitui exemplo claro da outra categoria acima referida: a personagem de género sexual instável e oscilante. Trata-se do bailado *Tiresias* (1951), em que a personagem do famoso vidente tebano da mitologia grega foi interpretada, em momentos diferentes da obra, ora por um bailarino (Michael Somes), ora por uma bailarina (Margot Fonteyn). Estreado em Covent Garden a 9 de Julho de 1951 na presença da (decerto perplexa) Família Real⁽¹⁸⁾, *Tiresias* foi considerado um fiasco pela crítica⁽¹⁹⁾, além de chocante e atentatório da moral por grande parte do público, mormente devido ao arrojado dos figurinos, da autoria de Isabel Lambert. O tema do bailado - a disputa entre os deuses sobre se será o homem ou a mulher que sente mais prazer durante o acto sexual - era claramente ousado demais para a época e acabou por ser censurado no programa: "The story, difficult enough to convey in dance terms, was summarised in a notably evasive programme note that was no help to the audience at all. [...] The dispute of the gods was said to be over the relative 'happiness' of the two sexes". (Vaughan 1999: 252-3).

Para lá da problemática da recepção negativa deste bailado, interessante permanece a proposta por ele veiculada, de que o mesmo ente - mantendo a mesma identidade - se pode desdobrar em dois corpos e

⁽¹⁸⁾ A actual Rainha, na altura ainda Princesa Elizabeth, terá ficado tão chocada que se recusou a cumprimentar Margot Fonteyn quando o elenco foi apresentado à Família Real no fim do espectáculo. Cf. Kavanagh (1996: 391).

⁽¹⁹⁾ "The critical reception for *Tiresias* was almost overwhelmingly negative" (Vaughan 1999: 254). "Every review was negative, and those by Richard Buckle and Richard Johnson were almost libellously hostile" (Kavanagh 1996: 392).

em dois géneros. Kavanagh (1996: 390) interpreta *Tiresias* como alegoria da bissexualidade, tema que, segundo ela, Ashton estaria sobremaneira autorizado a abordar, dado que, contrariamente aos seus melhores amigos homossexuais, ele atravessara de facto uma fase genuinamente bissexual, que se concretizou sobretudo na relação que teve com Alice von Hofmannsthal (nora do poeta austríaco). A conclusão a que o bailado chegava (daí o escândalo provocado) seria de que quem é penetrado sente mais prazer do que quem penetra:

"Tike Tiresias, he believed that a woman derives more pleasure from sex: 'Of course she does. She gets penetrated/ And having experienced the act of love from both points of view, it was the frissons of the woman in love, in particular, that he portrayed so poetically and convincingly in his ballets, with what, indeed, seemed a first-hand knowledge". (Kavanagh 1996: 390).

Estes *frissons* da mulher apaixonada dão azo a uma outra situação curiosa que se nos depara na produção coreográfica de Frederick Ashton: três personagens (ou, em rigor, três facetas radicalmente diferentes da mesma personagem) a habitarem o mesmo corpo. Voltamos de novo ao magnífico bailado *Sylvia*, com os seus três actos, em cada um dos quais a protagonista é chamada a ser uma Sylvia diferente. No primeiro acto, surge como amazona masculinizada, virgem indómita ao serviço de Diana que dança com energia agressivamente viril (como se o seu corpo fosse uma arma de arremesso) e, escarnecendo do amor, mata Aminta, que a ama. No segundo acto, a mesma Sylvia descobre uma nova linguagem corporal, ultra feminina e sinuosa, ao ter de simular a sedução de Orion, o caçador maléfico que a quer violar e face a quem ela tem de demonstrar a sua capacidade dominadora, agora não pela virilidade guerreira (como no primeiro acto) mas pela feminilidade: aqui toda a coreografia por ela executada, todos os seus passos e gestos, ressumam sensualidade e volúpia. No terceiro acto, reunida com Aminta (entretanto ressuscitado por Eros), dá-se uma nova metamorfose da personagem, tornando-se o seu corpo o porta-voz perfeito do que Kavanagh denominou "*thefrissons of the woman in love*". Tanto a amazona do primeiro acto como a *vamp* do segundo - personagens cujo denominador comum é a segurança dominadora de quem controla todas as situações - transformam-se agora numa mulher apaixonada, subitamente frágil e vulnerável por acção do amor.

A imagética do corpo, tal como ela se nos apresenta nos bailados de Ashton que temos estado a considerar, é claramente indissociável, nestes bailados narrativos, do enredo e da importância que nele assume a caracterização dramática das personagens. Sylvia, Oberon, Ondine ou Alain só se podem exprimir corporalmente de forma consentânea com as funções que lhes são atribuídas na diegese narrada. Assim, para abordarmos a questão que nos ocupa neste ensaio sob outro prisma, será pertinente reflectirmos agora sobre o corpo e sua imagética nos dois geniais bailados "abstractos" do cânone ashtoniano, *Symphonie Variations* (1946) e *Scènes de Ballet* (1948), nos quais qualquer noção de enredo parece dar lugar à expressão da dança em estado puro.

Será? Na obra de Ashton, existirá mesmo dança em estado puro (como na obra de Balanchine)? É legítimo levantar esta dúvida. De acordo com Richard Glasstone⁽²⁰⁾, no respeitante a estes dois bailados de Ashton o termo *plotless* é preferível a *abstract*, "because I don't think there are any abstract Ashton ballets: they are all about human feelings... *Symphonic Variations*, when it is well danced, I find an emotional experience, not a geometric, plotless experience. Even with *Scènes de ballet* you can get that feeling if it is well danced".

Sobre esta questão, as palavras do próprio Ashton serão particularmente relevantes, dado que o problema lhe despertou reflexões verbalizadas num ensaio intitulado *The Subject Matter of Ballet*, publicado em 1959⁽²¹⁾: "I think that ballets without librettos, popularly known as abstract ballets, though appearing to convey nothing but the exercise of pure dancing, should have a basic idea which is not necessarily apparent to the public, or a personal fount of emotion from which the choreography springs. Otherwise, in my opinion, a cold complexity emerges which ceases to move an audience".

Decerto não havia falta de uma *personal fount of emotion* da qual podia brotar a coreografia de *Symphonic Variations*. Criado para um conjunto minimalista de três bailarinas e três bailarinos (que em vários momentos do bailado desafiavam, pela sua imobilidade escultórica,

⁽²⁰⁾Jordan & Grau (1996:195).

⁽²¹⁾Reproduzido num dos valiosos apêndices do livro de Vaughan (1999: 427-8).

o palco gigantesco do Covent Garden), *Symphonic* (como é simplesmente conhecido no mundo do ballet) albergava no seu elenco original dois bailarinos com quem Ashton, segundo a biografia de Julie Kavanagh, se tinha envolvido sentimentalmente, sendo que, se o heterossexual Michael Somes foi a grande paixão não correspondida da vida de Ashton, Ashton foi ele próprio o grande amor não correspondido da vida de Brian Shaw. No entanto, *Symphonic* nada tem de erótico em sentido carnal, sendo antes o grande bailado metafísico do século XX.

Para tal terão contribuído as leituras empreendidas por Ashton, ainda a cumprir serviço militar no final da guerra de 1939-45 (mas já a amadurecer este projecto), com o objectivo de fecundar a semente de inspiração que deu origem a este bailado: foram essas leituras os textos de Santa Teresa de Ávila e de São João da Cruz⁽²²⁾ ²³. O misticismo católico sempre teve grande poder de atracção sobre a sensibilidade de Ashton (cuja infância fora marcada pelo paradoxo de, embora filho de pais protestantes, ter sido educado por Jesuítas). Assim se compreende que a ideia fundamental do bailado, nas palavras do próprio criador, seja "*the idea of dedication and absorption in divine love*"⁽²³⁾. Como poderá tal ideia ter materialização coreográfica? Como poderá o corpo humano ser chamado a *dançar* o misticismo de Teresa de Ávila e de João da Cruz? São vários os factores que possibilitaram o êxito desta incursão sem paralelo no domínio do Sublime.

Em primeiro lugar, a música. O título do bailado não faz mais do que reproduzir o título de uma das (já de si) mais místicas peças do repertório musical oitocentista: as *Variations Symphoniques* em fá sustenido menor para piano e orquestra de César Franck (obra que, quando da sua estreia em 1885, não entusiasmou o público francês). Esta peça musical galvanizou, desde a primeira audição, o espírito criativo de Ashton. Ainda que não tivesse recebido formalmente uma educação musical e (facto que Balanchine maliciosamente não deixava de repetir) não soubesse ler música ("deficiência" partilhada com Kenneth MacMillan, pelo que talvez não seja competência indispensável para se

⁽²²⁾ Vaughan (1999:203) recolheu o seguinte depoimento do coreógrafo: "While I was in the RAF, I suppose through unhappiness and frustration, I became interested in mysticism, read lots of mystical books, St Theresa of Avila. St John of the Cross and so forth".

⁽²³⁾ Cf. Vaughan (1999: 205).

ser coreógrafo...Ashton foi e permanece o mais impressionantemente musical de todos os criadores baléticos, na medida em que, nos seus bailados (como nos de nenhum outro, Balanchine incluído) a coreografia é simplesmente a música tornada visível. Cada passo, cada gesto, cada movimento e cada pose: tudo, em Ashton, nasce da música. Os corpos em palco não "interpretam" nem "representam" a partitura musical: são simplesmente o meio que opera a transformação mágica de algo invisível e transcendente - a música - em imanência visível, a dança. Em *Symphonic* estamos a *ver* a música de Franck, com todos os seus desenhos implícitos, todos os seus gestos sugeridos tornados explicitamente evidentes.

Para este clarão de evidência contribuiu também o cenário de Sophie Fedorovitch, que, mais uma vez, é outro triunfo do minimalismo. O pano de fundo, com as suas enigmáticas linhas geométricas, parece ser ele próprio uma espécie de demonstração matemática que visa responder à pergunta: "o que é a evidência"? Já se interpretou este pano de fundo como horizonte infinito, como as lonjuras vazias e planas de East Anglia, como o desenho formado por cabos eléctricos a atravessarem um vasta paisagem⁽²⁴⁾ ²⁵; mas o certo é que circunscrever o seu significado é despojá-lo da não-referência que lhe é essencial. É neste espaço que, com o levantar do pano, vemos os seis bailarinos em pose imóvel, os homens mais distantes, as mulheres mais próximas. Todos vestem fatos brancos, sugerindo ao mesmo tempo intemporalidade grega e aquele toque de *haute couture* que caracteriza sempre os figurinos dos bailados ashtonianos. Sobre tudo isto, nada melhor do que passarmos agora a palavra ao crítico A. V. Cotton, que compreendeu melhor do que ninguém o sentido destas opções e cujas palavras, originalmente publicadas em 1947⁽²⁵⁾, permanecem inultrapassáveis:

"The curtain rises on a vast stage, and before the deep-set backcloth of sprayed white-and-green are seen six immobile and minute dancers, clad all in white, with a little black relief here and there. [...] The disparity between these persons and the vast area of their action proposes an imagery of infinities; so that, not too fantastically, we can catch the imagery either as planetary bodies moving with subtle rhythm against

⁽²⁴⁾Ver as várias interpretações aventadas por Kavanagh (1996: 311).

⁽²⁵⁾Na revista *Ballet Today* (vol. I, n° 7). Citadas por Vaughan (1999: 208).

cosmic vastness, or as the geometric complexities revealed in watching the rapid formation of crystals under a microscope".

Talvez o aspecto mais saliente da linguagem coreográfica de *Symphonie* seja a importância dada à quietude, à imobilidade. Sendo a dança uma linguagem que se exprime, antes de mais, pelo movimento, esta emulação da arte estática por excelência - a escultura - reveste-se aqui de forte alcance programático. Por um lado, houve a influência exercida sobre Ashton e Fedorovitch pelos mármore do Pártenon no British Museum (influência estudada por Beth Genné⁽²⁶⁾). De resto, Ashton chegou mesmo a dizer explicitamente à bailarina americana Cynthia Harvey, quando o bailado foi mais tarde reposto, para interpretar os momentos de quietude "*as if you were a Greek statue*"⁽²⁷⁾. Por outro lado, o motivo da imobilidade é emblemático da quietude da alma e aponta para a já referida influência de João da Cruz. Reconhecendo embora esta fundamentação mística, Kavanagh (1996:313) lembra pragmaticamente que, num bailado tão cansativo de dançar (são apenas vinte minutos, mas mesmo os maiores bailarinos falam em exaustão total⁽²⁸⁾), os momentos de repouso permitiam aos bailarinos recobrar o fôlego... Enfatizada a função da imobilidade em *Symphonie*, impõe-se agora caracterizar a sua outra vertente: o movimento propriamente dito. Ora a partitura musical (um conjunto de variações livres sobre um tema) assenta no diálogo entre orquestra e piano. Ao levantar-se o pano, é a breve introdução orquestral que ouvimos, durante a qual os seis bailarinos mantêm a sua pose escultórica. Será a entrada do piano, com o seu *tricolon* retórico de três frases descendentes, que desencadeia o movimento; e são apenas as bailarinas que exprimem, sobretudo com os braços, o que é sugerido pela frase pianística, mas numa solução de compromisso intermédio entre imobilidade e movimento. Pois primeiramente é *sur place* que elas se movimentam, animando-se o suficiente para se deslocarem no palco apenas quando a linguagem musical do piano entra numa figuração mais movimentada. Não cabe aqui analisar em pormenor e com rigor

⁽²⁶⁾ No seu ensaio "My Dearest Friend, My Greatest Collaborator: Ashton, Fedorovitch and Symphonic Variations" em Jordan & Grau (1996: 55-71).

⁽²⁷⁾ Cf. Jordan & Grau (1996: 65).

⁽²⁸⁾ "A complete killer" (Donald Macleary); "total exhaustion" (Monica Mason): cf. Jordan & Grau (1996: 162-3).

terminológico os passos concretos que Ashton utiliza nesta parte introdutória para as três bailarinas, mas vale a pena sublinhar a relação indissociável entre coreografia e música, a inventividade com que os passos convencionais do ballet clássico são utilizados, o gosto seguro com que se finta sempre o cliché; em suma, o modo como as soluções mais simples se tornam as mais sublimes. Ao trio de bailarinas junta-se depois o bailarino central, em torno de cujo corpo elas dançam e se entrelaçam (como já referimos) como entes de essência vegetal. Mais tarde, também os dois bailarinos restantes acordam da sua pose de estátuas e, daí para a frente, surge uma textura ora polifónica, ora uníssona, em que os seis ou dançam passos distintos ou executam todos a mesma coreografia. Na parte mais "mística" da música de Franck, em que os acordes quebrados do piano, à procura de harmonias cada vez mais misteriosas, poderiam evocar a imagem oriental do lótus do Ser, vogando serenamente sobre o oceano da matéria: como complemento, pois, a esse trecho musical, pleno de mistério e de tempo suspenso, Ashton coloca os seis corpos a correrem em fila, de mãos dadas, coreografia que remonta à primeira descrição coreográfica conhecida, a que surge no escudo de Aquiles na *Iliada* homérica (XVIII, 593 ss): "Homens e mulheres dançavam, segurando os pulsos uns dos outros. Eles corriam com pés expertos e grande era a facilidade; ou então corriam em filas, uns em direcção aos outros". São vários, pois, os elementos propiciadores da *imagery of infinities* (para retomar a expressão de Coton) que este bailado nos desvenda.

Graças ao acesso que, enquanto biografa, teve a cartas, cadernos, diários e outros escritos de Ashton, Julie Kavanagh pôde referir o nome de outro autor com cuja leitura Ashton se ocupou durante a criação de *Symphonic*: Friedrich Schiller⁽²⁹⁾. Não nos é dito que textos de Schiller em concreto Ashton estaria a ler (e, ao que parece, a transcrever), mas perante a mensagem estético-espiritual de *Symphonic Variations*, somos levados a recordar a frase de Schiller na Carta XV de *Sobre a Educação Estética do Ser Humano* (que surge a seguir à frase citada como epígrafe deste ensaio), segundo a qual, para o ser humano, a beleza é a forma de consumação da sua humanidade.

<29>Cf. Kavanagh (1996: 315).

Ou então fiquemo-nos apenas pela descrição lapidar que a bailarina Antoinette Sibley fez deste extraordinário bailado: "it's what heaven must be like"^m.

→

Por fim, consideremos a imagética do corpo no bailado que o próprio Frederick Ashton elegeu como a sua obra-prima: *Scènes de ballet* (1948)⁽³¹⁾. Ao contrário de *Symphonie Variations*, com a sua forte dimensão metafísica, *Scènes de ballet* é uma obra intelectual que celebra a razão. Se foram os autores místicos espanhóis a inspirarem *Symphonie*, o autor cujo livro Ashton levou para os ensaios de *Scènes* foi nada menos do que Euclides, o matemático grego do século III a.C, a cujas elucubrações matemáticas e geométricas Ashton procurou dar forma coreográfica. Subitamente, um quarentão inglês para quem a Matemática fora um pesadelo durante a escolaridade revelava-se um apaixonado cultor da geometria das formas.

Mas não é só Euclides que dá o toque de fria intelectualidade a *Scènes de ballet*: também a partitura musical de Igor Stravinsky é cerebral em último grau. Tratar-se-ia, em princípio, de um Stravinsky já suavizado pela idade, mas a partitura de 1944 mostra-o renitentemente áspero no culto da dissonância (o acorde final, com a aspereza quase intolerável de nos fazer ouvir a sensível a soar em dissonância gritante com a tónica, é disso claro exemplo). Foi da música que nasceu o projecto deste bailado (Kavanagh conta como Ashton a ouviu fortuitamente na rádio e ficou de imediato obcecado com a ideia de lhe juntar coreografia) e toda a estética de *Scènes* está marcada por ela. Registe-se, de passagem, a versatilidade de Ashton em ser capaz de responder criativamente (e com igual maestria) a partituras tão diferentes como as dos modernos Stravinsky e Hans Werner Henze (*Ondine*), a do romântico Mendelssohn (*The Dream*), as dos ultra românticos Delibes (*Sylvia*) e Franck, ou a do impressionista Ravel (*Daphnis and Chloe*). A partitura de cada bailado ³⁰

⁽³⁰⁾Cf. Kavanagh (1996: 313).

⁽³¹⁾ "j actually took courage into my hands one evening and asked Fred which was his own favourite of his ballets. I was quite astounded when he told me it was *Scènes de ballet*, not *Symphonic*." David Wall em Jordan & Grau (1996:181).

tem naturalmente o seu estilo musical próprio; mas o *estilo ashtoniano*, esse mantém-se sempre coerente e fiel a si mesmo.

Outro tanto será válido para o *look* próprio de um bailado de Ashton: em *Scènes*, os figurinos (de André Beaurepaire) são pura *haute couture* traduzida para roupa de ballet. Às doze bailarinas do corpo de bailado não falta o chique de chapéus em preto e branco, nem o adorno de gargantilhas e pulseiras de pérolas. A combinação preto-branco cede, no caso do fato da bailarina principal, à combinação amarelo-preto (desta feita com gargantilha e pulseira de brilhantes). Quanto aos quatro bailarinos solistas, vestem por cima dos collants de cor lilás um gibão "matemático" com desenhos geométricos em *appliqué*. O bailarino principal, par da bailarina em preto e amarelo, veste collants brancos e um gibão com desenhos geométricos em preto, amarelo e branco.

Se *Symphonie* é um bailado que privilegia o espaço em detrimento do tempo, em *Scènes* o tempo está simbolicamente presente na concepção do elenco de intervenientes. As doze bailarinas prestam-se a serem interpretadas como representando os doze meses do ano; os quatro solistas masculinos, as quatro estações. Quanto ao par central, poderá ser entendido como simbolizando o sol e a lua - sendo a bailarina, resplandecente de amarelo e de diamantes, o sol; e o seu par de preto e branco, a lua⁽³²⁾. No entanto, Ashton não explora esta simbologia de forma explícita, pois a sua intenção principal nunca se desvia de dar a ver as formas geométricas implícitas na música.

Scènes é também único na história da dança, por ser um bailado que pode ser visto de qualquer ângulo. As figuras geométricas e os movimentos mesurados das doze bailarinas mantêm a sua lógica seja qual for a perspectiva a partir da qual forem vistos. A divisão das doze em grupos de quatro, cada um a executar a sua coreografia, cria aquele tipo de textura polifónica de que Ashton tanto gostava, cujo paradigma podemos encontrar nos movimentos dos cisnes no Acto II de *O Lago dos Cisnes*. Na verdade, *Scènes* funciona como homenagem a Petipa, à linguagem por ele codificada, a que Ashton voltava sempre com encanto, indo sempre beber à "fonte" mais pura do classicismo balético que é a *Bela Adormecida*. Não admira, por isso, que *Scènes* incluía uma citação explícita de um

(32) A interpretação dos doze meses do ano e das quatro estações é de Kavanagh (1996: 355); a de ver no par principal o sol e a lua é minha.

dos mais célebres momentos desse bailado paradigmático, o chamado "Adágio da Rosa". Trata-se do mais clássico dos *loci classici* (também recentemente citado por Christopher Wheeldon no seu brilhante bailado *Alice in Wonderland* de 2011), em que a bailarina principal é apoiada numa série de poses em equilíbrio por quatro cavaleiros. Se as figurações procuradas por Ashton na sua recriação do Adágio da Rosa em *Scènes* divergem criativamente do original, a intenção de propor uma glosa ao tema de Petipa permanece inegável.

Outra homenagem, desta vez pictórica, aflora durante o segundo solo da bailarina principal: os quatro solistas masculinos observam-na, sentados em fila do lado direito do palco (da perspectiva do espectador na plateia), na pose inconfundível do Adão de Michelangelo. Este segundo solo da bailarina principal foi denominado por Ashton a "pérola negra" (*dark pearl*), por contraste com o primeiro, "*a diamond -glittering, white and shiny*"⁽³³⁾. No primeiro, notamos de novo a utilização da imobilidade para fins expressivos, mas de modo distinto do que observámos a propósito de *Symphonie*. O efeito pretendido por Ashton é o de pausa súbita a cortar o movimento: "*stop dead, photograph*", nas palavras de Sibley. Mais tarde, em *The Dream*, Ashton fará também uso deste expediente na entrada das fadas; James Neufield chamar-lhe-á "*freeze-frame effect*"⁽³⁴⁾.

No início deste ensaio, afirmei que "à arte da dança é tão própria a dimensão cinética do corpo em movimento como a dimensão escultórica do corpo parado em pose". Poucos coreógrafos terão, como Ashton, extraído o máximo significado de ambas as dimensões, criando uma imagética corporal que assenta tanto no equilíbrio como no contraste entre gesto e pose, entre arranque e paragem. Por outro lado, as diferentes formas humanas e não-humanas que o corpo pode ser chamado a assumir na obra de Ashton, assim como as identidades - ora helénicas, ora místicas, ora matemáticas - que o corpo em palco pode reivindicar,^{33 34}

⁽³³⁾Antoinette Sibley, "The ballerina's solos from *Scènes de ballet*", in Jordan & Grau (1996: 138).

⁽³⁴⁾J. Neufield, "The Expanded Moment: Narrative and Abstract Impulses in Ashton's Ballets", in Jordan & Grau (1996: 23).

continuam a colocar-nos perante um desafio hermenêutico a que urge, em breve, regressar.

Bibliografia

- CRAINE, Debra & MACKRELL, Judith (2010), *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford.
- FRANCHI, Cristina (2004), *Frederick Ashton: Founder Choreographer of the Royal Ballet*, London.
- HENZE, Hans Werner (1996), *Reiselieder mit böhmischen Quinten: Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt am Main.
- JORDAN, Stephanie & GRAU, Andrée (1996), *Following Sir Fred's Steps: Ashton's Legacy*, London.
- KAVANAGH, Julie (1996), *Secret Muses: the Life of Frederick Ashton*, London.
- KERSLEY, Leo & SINCLAIR, Janet (1977), *A Dictionary of Ballet Terms*, London.
- MORRIS, Geraldine (2012), *Frederick Ashton's Ballets: Style, Performance, Choreography*, London.
- VAUGHAN, David (1999), *Frederick Ashton and his Ballets*, London.