

## O cisne como demarcador ideológico na construção da memória da dança

Andréia Vieira Abdelnur Camargo

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP –  
Doutoranda

Comunicação e Semiótica- Or. Profa.Dra. Helena Katz

Bolsista CNPQ

Bailarina, atriz e pesquisadora

Resumo: Este artigo se insere no campo de construção da memória da dança, suas mediações com a cultura e as mídias, bem como as implicações políticas que adentram tais relações. A partir da figura do “cisne” – que aqui será tratado como um eixo sógnico de forte recorrência na história da dança mundial— defenderemos a hipótese de que a memória da dança se constrói sobre demarcações ideológicas. Faremos uma breve síntese cronológica das aparições do cisne na história da dança ocidental, até suas incursões na dança contemporânea e na obra do grupo paulista Pró-Posição. A ideia é analisar as representações simbólicas do cisne como demarcações ideológicas que se imbricam nos modos de produção artística e seus regimes de visibilidade, determinando, em parte, como a memória da dança vai se constituir.

Palavras-chave: dança; memória; ideologia; cisne; Grupo Pró-Posição.

Em 1877, na Rússia, Julius Wentsel Reisinger (1828–1892) coreografou a primeira versão da obra **O lago dos cisnes**, com música de Peter Ilyich Tchaikovsky, junto ao Teatro Bolshoi de Moscou.

O bailado – cujo libreto foi escrito por Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer – conta a história do príncipe Siegfried que, num dia de caça num lago enevado, encontra a rainha dos cisnes, a princesa Odette. Condenada ao feitiço do mago Rothbart, Odette havia sido transformada em cisne e só à noite podia recuperar a aparência humana. No entanto, diante do amor incondicional de um homem que amasse apenas a ela, Odette poderia ser libertada. Siegfried, louco de paixão pela princesa dos cisnes, jura quebrar o feitiço e salvar Odette. Mas, encantado pela feiticeira Odile, que fingia ser Odette, o príncipe rompe o juramento. (ANDERSON, 1978, p.72). A partir daqui, as diversas versões que surgiram posteriormente se diferenciam no desfecho da história, por exemplo: nas primeiras montagens, Siegfried e Odette mergulham no lago e unem-se “no outro mundo”; em outras, o príncipe vence Rothbart em combate; em algumas encenações da década de 1960 e 70, o príncipe é vencido por Robthbart ou afunda no lago, deixando Odette a esperar por um próximo príncipe (COHEN, 1982, p. 8). São inúmeras as finalizações que variam entre si, de acordo com os contextos de cada montagem e época.

Em 1880 e 1882, também no Teatro Bolshoi de Moscou, Joseph Hansen reapresentou a obra, através de duas montagens sucessivas. Em 1895, no Teatro Marinsky, de São Petersburgo, Marius Petipa e Lev Ivanov retomaram a versão de Reisinger, mas sob nova organização coreográfica<sup>1</sup>. A partir do ponto de vista de Petipa e Ivanov, **O lago dos cisnes** adquiriu uma dinâmica precisa, em que a ação dramática deveria se submeter à movimentação excessiva e virtuosa. (BOUCIER, 1987, pp. 219-223)

Mais tarde, inúmeras remontagens de **O lago dos cisnes** permearam os modos desta figura, o cisne, fixar-se como um complexo sógnico marcante para a memória da dança clássica, em diversos lugares do mundo. Entre dezenas de montagens e adaptações de **O lago dos cisnes**, nos séculos XIX e XX, o que prevaleceu, em grande parte, foi a versão de Petipa e Ivanov.

Entretanto, a recorrência de uma obra de dança, bem como de sua temática e corporeidade intrínsecas, não é imune às mudanças e às variações que o tempo lhe impõe, uma vez que a transmissão de uma coreografia é sempre um processo tradutório<sup>2</sup>.

Assim, mesmo numa re-encenação, em que a reprodução dos movimentos e dos atos pretendem ser fiéis às formas anteriores, ditas “originais”, há um processo de tradução que é inevitável. A cada montagem e a cada encenação de **O lago dos cisnes**, variações foram lançadas, gerando um leque de modificações impressos no tempo:

Nós temos evidência de algumas das alterações. Nos anos entre a primeira estreia em Moscou e a produção de São Petesburgo, por exemplo, nós sabemos que os dois primeiros atos eram feitos em um ato com duas cenas, e que várias danças foram retiradas de um ato e colocadas em outro. (...) (COHEN, 1982, pp. 4-5)\*

Logo, outras versões, traduções e citações do “cisne” emergiram no caldo cultural da dança. A partir de um escoamento de processos tradutórios constantes da

<sup>1</sup> Em 1894, um ano após a morte de Tchaikovsky, Ivanov fez o segundo ato de **O lago dos cisnes**, para um concerto comemorativo. Em 1895, a obra completa foi apresentada, sendo o segundo e o quarto ato da autoria de Ivanov e o primeiro e o terceiro ato de Petipa. (ANDERSON, 1978, p. 72)

<sup>2</sup> A noção de tradução pensada aqui dialoga com a teoria da tradução proposta por Boaventura de Souza Santos, cuja asserção defende o trabalho da tradução como uma inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as que estão disponíveis quanto as que são possíveis. Não se trata de uma tradução de significados, da ordem da linguagem verbal, mas sim de contextos. Uma tradução pode ocorrer entre saberes hegemônicos, não hegemônicos, bem como entre práticas, saberes e todas essas instâncias, sem que se formule uma totalidade, uma teoria geral exclusiva e homogênea acerca do que pode uma tradução (SANTOS, 2002, p.262-265).

\* We have evidence for some of the alterations. In the years between the Moscow premiere and the St. Petesburg production, for example, we know that the first two acts were made into one act with two scenes, and that several dances wer lifted out of onde act and dropped into another. (...)

figura do cisne – e não necessariamente da obra **O lago dos cisnes** –, degradações geraram novas contextualizações.

Em 1905, Michel Fokine criou **A morte do cisne** para a bailarina Anna Pavlova. Já num contexto completamente distinto de **O lago dos cisnes**, a obra de Fokine— atualizada e traduzida para o corpo de Pavlova— inaugurou, dentro da gramática da dança clássica, outras formas de mover, em que a expressividade punha-se à frente do virtuosismo.

No Brasil, **O lago dos cisnes**, em sua forma completa, foi montado pela primeira vez em 1959, por Eugênia Feodorova<sup>3</sup>, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CARVALHO, 1965, p. 20). Em 1957, Dennys Gray<sup>4</sup>, coreografou a música de J. Sibelius, **O cisne de Touonella**, obra baseada numa lenda finlandesa, que também trazia a figura do cisne como tema central (ibid., pp.125-126).

Nos últimos 40 anos, no Brasil e no mundo, diversas montagens dotadas de citações e referências sobre o cisne demarcam um território de continuidade e dissipação deste tipo de memória que é o cisne. Em 1995, por exemplo, em Londres, Mathew Bourne coreografou para sua companhia, Adventures in Motion Pictures, uma versão dançada somente por homens. Em 2008, no Brasil, Sandro Borelli coreografou **O lago dos Cisnes?** para o Balé da Cidade de São Paulo, numa leitura contemporânea da obra, em que os bailarinos rastejavam como vermes no lodo.

### O cisne como demarcador ideológico

A noção de ideologia, que aqui se propõe, não se refere à asserção marxista de separação de classes, mas a uma ampliação do que pode demarcar as relações políticas, independentemente das diferenças entre classe dominante e classe dominada. Para iluminar esta discussão, os estudos de John B. Thompson(1990) contribuem para que pensemos numa reformulação do conceito de ideologia<sup>5</sup>.

Thompson nos incita a pensar nas *formas simbólicas*, ou seja “(...) amplo espectro de ações e falas, imagens e textos que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos.”(THOMPSON, 1990, p.79). Para ele, uma estratégia de construção simbólica pode ser ideológica quando serve para manter ou subverter, estabelecer ou minar relações de dominação.

<sup>3</sup> Eugênia Feodorova(1925-2007), bailarina russa, chegou ao Brasil em 1955, onde se radicou como mestra de balé e coreógrafa, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (CARVALHO, p.31)

<sup>4</sup> Nascido em Araçatuba-SP, Dennys Gray(1924-2005) iniciou suas atividades como trapezista de circo. Mais tarde, passou a estudar balé clássico e entrou para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi bailarino, professor e coreógrafo. (CARVALHO, p. 145 ; GOMES, 2005, p. 6-7)

<sup>5</sup> “Ao estudar a ideologia, podemos nos interessar pelas maneiras como o sentido mantém as relações de dominação de classe, mas devemos, também, interessar-nos por outros tipos de dominação (...)”(THOMPSON, 1990, p.78).

No caso aqui tratado, podemos analisar os desfechos das diversas versões de **O lago dos cisnes**, em que o tipo de escolha determina o sucesso ou a falência de agentes sociais e políticos representados na narrativa.

Segundo Selma Cohen, no livro “Next Week, Swan Lake”(1982), em que discute as particularidades do balé **O lago dos cisnes**, há uma linha diretiva desta obra que foi alterada inúmeras vezes, não só na movimentação, mas na maneira de finalizar a história. A versão de Fyodor Lopukhov, de 1945, por exemplo, forja, devido à censura dos oficiais da União Soviética, um combate em que Siegfried arranca as asas de Rothbart e se une, triunfalmente, à Odette. Na versão anterior, de Petipa e Ivanov— a qual era aprovada com grande entusiasmo pelo Czar Nicholas II— Siegfried e Odette íam juntos para outro mundo, coroando a vitória do amor e a maldição de Rothbart. Inserida em outro regime político, a versão de Lopukhov materializa o sucesso da revolução russa, em detrimento do extermínio do Czar, na figura do feiticeiro. (COHEN,1982, p.8). Nesse exemplo, cada desfecho demonstra a necessidade de um certo grupo dominante em fazer valer suas projeções políticas dentro da obra.

Já nas montagens dos anos 60, do século XX, outras demarcações aparecem, através de finais infelizes, onde as esperanças se rompem e os ideais revolucionários são amortecidos por um desencantamento típico do momento político e econômico que se anunciaria no final dos anos 60.<sup>6</sup>

Poderíamos nos aprofundar nas análises temáticas de cada desfecho, alcançando inúmeras conexões entre obra e contexto político. No entanto, esse é apenas um dos caminhos para investigarmos os crivos ideológicos que o cisne traça dentro de seu percurso memorial da dança.

Observar níveis menores de descrição, como o corpo que representa, metonimicamente, o cisne, através de gestos e movimentações, parece ser um outro caminho para entender o que seria delimitar, ideologicamente, a dança.

Em **A morte do cisne** – criada por Michel Fokine para Anna Pavlova, em 1905, ao som de Camille Saint-Saëns – o tipo de sugestão (um cisne em seus últimos momentos de vida) parte de um enredo, mas também da motricidade. O cisne que, antes, em **O lago dos cisnes**, vinha com a impecabilidade e o virtuosismo dos movimentos, aliado a uma trama com diversos personagens, agora, estava à beira da morte. Encarnada no tronco, no bater de asas e nas penas que vão caindo durante a

---

<sup>6</sup> Em 1963, na versão de John Cranko para o Stuttgart Balé, Siegfried morria afogado e Odette ficava à espera de um próximo príncipe. Em 1966, a montagem de Erik Bruhn para o Balé Nacional do Canadá trazia o príncipe destruído pelo corpo de cisnes donzelas, numa cena que remetia à descida de Orfeu ao inferno. (COHEN, 1982, p.8).<sup>6</sup>

obra (que dura apenas alguns minutos), a coreografia tramitava entre improvisação e partitura. Apenas uma bailarina em cena e movimentos contínuos de um falecimento.

Em **O cisne, minha mãe e eu** e **LinhaGens**, de 2008 e 2009, respectivamente, o grupo paulista Pró-Posição traz mãe e filha bailarinas, revisitando **A morte do cisne** dançada por Pavlova e discutindo as heranças que os corpos da dança carregam. Na década de 1960, a mãe aprendeu a coreografia com Maria Olenewa, que fora aluna de Pavlova. Num papel, recebeu a coreografia descrita, passo a passo, para que pudesse replicá-la, com fidelidade. Nos anos 2000, a mãe dá o papel à filha, que executa os comandos – em sua dança do século XXI — com outras referências e contaminações não oriundas da escola de linhagem russa.

Nas propostas do Pró-Posição, o cisne não é mais a consagração da beleza— como quase sempre foi identificado pelas inúmeras remontagens e menções de **O lago dos cisnes** – mas o paradoxo da morte que se prolonga através da memória dos corpos que o reencenam.

### **Memória contextualizada**

A ideia principal deste estudo defende que a memória trilhada, ao longo do tempo, na dança, traz implicações ideológicas. A junção entre o que se põe no ambiente da dança – ou seja, nas obras e nos corpos que dançam, bem como no que a mídia publica e anuncia na cultura — gera campos comunicacionais entre demarcações que são contextualizadas politicamente.

Traçar uma linha historiográfica ou memorial do que o cisne é para a dança, é assumir também um conjunto de trilhas que se contextualizaram politicamente a seu tempo e que, agora, traduzem-se nas relações com o presente. Recontar algo é atualizar as trilhas e, portanto, recontextualizar.

Diferentemente do que propôs a maioria dos estudos sobre memória e história da dança até agora – em que cronologias, biografias e registros são preponderantes – olhar para a memória em contexto, é admitir que o próprio ato de refazer os caminhos memoriais de um fenômeno implica a adoção de limites ideológicos.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

#### **LIVROS:**

ANDERSON, Jack. *Dança*. Trad. Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BULL, Deborah; JENNINGS, Luke. *The Faber Pocket Guide to Ballet*. London: Faber and Faber, 2004.

CARVALHO, Edmea A. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1965.

COHEN, Selma J. *Next week, Swan Lake: reflections on dance and dances*. Middletown: Wesleyan University Press, 1982.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego da Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

MONEY, Keith. *Anna Pavlova, her life and art*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo – por uma nova cultura política*. Vol. 4. Cortez: SP, 2006.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

#### **ARTIGOS:**

THOMAS, Helen. *Reconstruction and dance as embodied textual practice*. In Alexandra Carter (ed.). *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, 2004.

#### **TESES E DISSERTAÇÕES:**

HÉRCOLES, Rosa. *Formas de comunicação do corpo - novas cartas sobre a dança*. São Paulo: PUC, 2005. (Tese de doutorado)

PEREIRA, Roberto W. *A formação do balé brasileiro e a crítica jornalística: nacionalismo e estilização*. São Paulo: PUC, 2002. (Tese de doutorado)

#### **WEBSITES:**

GERALD, Charles. The history of the ballet Swan Lake. *BalletMet Columbus*, September 1998 . <http://www.balletmet.org/Notes/SwanHist.html>. Visitado em 02/06/2010.