



A coreografia belga contemporânea

Uma dança "entre"

Os anos 80 foram caracterizados por um regresso de todos os elementos que tinham sido rejeitados nas danças modernas durante as décadas anteriores. Designou-se por *nouvelle danse* o conjunto das tendências coreográficas que surgiram nesta altura. A expressão impõe-se como sinónimo de dança contemporânea e designa antes de mais as ruturas estilísticas e uma nova paisagem coreográfica composta por fortes personalidades que vão deixar a sua marca duradoura no campo da dança. Desenvolvem-se influentes correntes e prestigiadas companhias na Europa e na América do Norte, sendo que a Bélgica não escapa a este movimento coreográfico entre dança e teatro, entre energia bruta e movimento afinado, entre gesto e transdisciplinaridade. Estado federal desde 1980, é difícil considerar este país na sua totalidade. A nação é dividida nos planos cultural, económico e linguístico, sendo que o plano coreográfico não é exceção: «A Bélgica está no cruzamento entre Londres, Alemanha, Holanda e Paris, uma mistura de culturas romana e germânica. Tudo isto resulta numa espécie de *no man's land*: na Bélgica, tudo está "entre"» declara a coreógrafa flamenga Anne Teresa De Keersmaeker. É o que vamos tentar explicar neste Parcours.

1. A *nouvelle danse* e a Bélgica

Para a *nouvelle danse*, a busca do movimento permanece central. Nisso, cria uma rutura com a radicalidade da estética da rejeição reivindicada dos *post modern* americanos liderados por Yvonne Rainer. Mas as outras alterações que se operam não são nem sistemáticas, nem idênticas em todos os países onde emerge. A *nouvelle danse* reata com a teatralidade e assume a representação (Maguy Marin), não hesita em contar histórias (Lloyd Newson), em descobrir os estados do mundo (Edouard Lock), em manear o humor (Jean-Claude Gallotta) ou em valorizar a riqueza e a diversidade dos seus intérpretes (Philippe Decouflé); assim, afirma igualmente a sua pertença a um mundo secular bastante afastado do universo etéreo da dança clássica. Mas tratam-se apenas de alguns exemplos que não iniciam o extraordinário ecletismo desta paisagem coreográfica. Esta etiqueta de «*nouvelle danse*» designa assim menos uma geração unida do que uma nebulosa de bailarinos coreógrafos que se reivindicam mais como individualidades de estilo próprio do que como discípulos de tal escola, tal como podiam fazer os seus ancestrais.

Na Bélgica, a situação é particular. Béjart e o seu *Ballet du XXe siècle* beneficiam desde 1959 de uma certa hegemonia que devem em parte ao estatuto de residentes na Opéra de La Monnaie. Este quase-monopólio sofre pouco com a concorrência dos outros ballets



(neo) clássicos e deixa crer que este estilo é incontornável. Porém, a *nouvelle danse* surge desunida face a esta estética dominante, pois o que separa coreógrafos flamengos e francófonos não é apenas uma história de língua-mãe mas também a disparidade económica e a abordagem artística. Na Valónia, os meios são modestos e a maioria das companhias desenvolve-se por conseguinte de maneira autónoma. Flandres, quanto a ela, sai progressivamente da sua ruralidade, mas a sua potência cresce ao mesmo tempo que uma forte reivindicação identitária. Nos anos 80, os artistas, isolados e de início pouco numerosos, veem-se progressivamente apoiados financeiramente por coprodutores estrangeiros, mas também pela sua comunidade, preocupada por veicular uma imagem positiva da sua província sem a barreira do neerlandês. Apoiados pela crítica, os teatros e os festivais oferecem trampolins a estes jovens artistas flamengos.

2. Os Valões

Os francófonos constroem peças despojadas, formais, numa estética bastante parecida da dos coreógrafos da *nouvelle danse* francesa. Mas a partir dos anos 90, muitos de entre eles vão desenvolver questionamentos que assentam na intermedialidade. Nas fronteiras da dança e das novas tecnologias, podemos citar Michèle Noiret no seu solo *Demain* (2009). Ao sonhar com um movimento impossível de ser representado, obriga aqui o espetador a optar entre dança, captação do movimento ou vídeo dança do itinerário que tomará o seu olhar. Quanto a Nicole Mossoux e Patrick Bonté, vários dos seus espetáculos fomentam, na fronteira da coreografia e do teatro, uma «inquietante estranheza». Cruzando por vezes a manipulação (objetos, marionetas...), como em *Kefar Nahum* (2008), fazem nascer imagens escuras, provocando profundas emoções. Frédéric Flamand, por seu lado, é influenciado pelo teatro mas também pelas artes plásticas. Em busca de uma obra onde fundiriam os seus bailarinos, o vídeo e as ferramentas multimédia, é conhecido pelas suas encenações espetaculares. Com a sua trilogia sobre as cidades (*Metapolis*, *Body/Work/Leisure* e *Silent Collisions*, 2000-2003), procura compreender como as arquiteturas e os fluxos urbanos influenciam os nossos comportamentos e pesam nas nossas motricidades, uma reflexão que se prolonga ainda com *La Cité radiieuse* que criou quando se instalou em Marselha.

3. Os Flamengos

A propósito dos coreógrafos flamengos, falava-se ao contrário de uma «estética do choque» de tal forma a dança era levada para o gasto e o paradoxismo, em registos gestuais diários ou pouco sofisticados onde o sopro constitui um dado constitutivo preeminente. Assim, em *Ashes* (2010), Koen Augustijnen faz coabitar as circunvoluções sonoras de um soprano e de um contra tenor, dialogando em vários duetos de amor, com uma dança térrea e ao mesmo tempo acrobática, abanada por espasmos. A prioridade deixa de estar na elegância ou na graça de um movimento mas na evidência da vitalidade, do reflexo, da animalidade dos corpos. A horizontalidade, a velocidade, o voo



e o risco tornam-se novos parâmetros das suas danças. Criado por Wim Vandekeybus em 2006, o espetáculo *Spiegel* é composto por estratos oriundos das suas anteriores criações – e designadamente a primeira entre elas, datando de 1987. É por conseguinte emblemática do seu trabalho. Vê-se como o coreógrafo abriu o leque das possibilidades formais e emocionais do movimento, fazendo assim emergir o pulsional, o descontrolado. Ao privilegiar a instantaneidade, os atos ultrapassam as formas, os corpos tornam-se combatentes e a respiração, que deixou de poder ser contida, transforma-se num ritmo cénico. Perante os nossos olhos, os bailarinos de *Ultima Vez* assumem por nós sonhos de voo, fantasmas de balanço e de velocidade repentina. Agora alvos ou projéteis, os bailarinos libertam energias face a catástrofes por pouco evitadas. Situações-limite que nos reenviam também a visões agitadas do universo. Outros coreógrafos inscrevem-se em formas mais narrativas; Alain Platel, ilustra esta tendência (Pitié, 2009) por vezes perto do teatro, onde atores, bailarinos, músicos e artistas plásticos se cruzam em cena. Juntos – através da exploração da narração, dos jogos de identidade e das acumulações de materiais cénicos, tentam exprimir uma realidade crua e poética, abrindo ainda mais possibilidades polissémicas de interpretação dos seus espetáculos.

4. Uma dança belga entre as artes

A Bélgica é um pequeno país que se encontra no cruzamento de uma multidão de influências. A instituição (e a sua divisão em disciplinas) pesa aí menos que em França. Mais curioso, menos preocupados por uma delimitação dos géneros artísticos e mais sensíveis aos movimentos corporais oriundos dos anos 60-70, estes artistas têm igualmente em comum o gosto pela transdisciplinaridade e desenvolvem, independentemente da sua pertença linguística, práticas transversais: citemos Anne Teresa De Keersmaeker cujas escolhas artísticas não se podem resumir à imagem de uma coreógrafa “música” para quem a música constitui um dado fundamental e organizador do seu trabalho, como em *Fase* (1982) ou *Rosas danst Rosas* (1983). É esquecer que não cessou – desde as suas primeiras obras – de questionar a literatura, a ópera, o teatro, mas também o cinema (o filme *Tippeke*, por exemplo, foi utilizado no espetáculo *Woud* em 1996) ou, mais recentemente, de fazer da luz o seu novo eixo de interrogação do mundo. Assim transforma a sua obra num verdadeiro puzzle questionando constantemente as fronteiras entre as artes. Jan Fabre, artista plástico mas, ao mesmo nível, coreógrafo, compõe para o cenário peças que forma um teatro total feito de situações-limite reenviando a visões agitadas do universo (desde 1987 com *Das Glas im Kopf wird vom Glas*). Misturando dança, ópera e imagens plásticas, longe das “bonitas” formas e do “bom” gosto, a fusão das artes que impõe cria violentas controvérsias a seu respeito. O solo *Quando l'uomo principale e una donna* (2004), dançado por Lisbeth Gruwetz evoluindo nua em azeite, permite-nos através da aposta radical associando visão e olfato, responder a uma questão inimaginável: «a que cheira a dança?». Citemos por fim o *Kiss and Cry* de Michèle Anne De Mey e Jako Van Dormael



(2012) que mistura «nanodança» (ou dança dos dedos) e cinema fabricado em direto. A dança não é dissimulada mas antes apagada: os dois intérpretes, vestidos de preto e frequentemente na penumbra, parecem permanecer em background dos seus respetivos braços que desempenham os papéis principais para a câmara. O objeto do olhar está em constante mutação, entre filme, dança e coreografia de um cinema que se está a fazer.

5. O reservatório PARTS

Na Bélgica, paralelamente aos sucessos artísticos da «*nouvelle danse*», a necessidade de uma formação profissional para os bailarinos fez-se sentir desde o encerramento de *Mudra*, concomitante da partida de Béjart para Lausanne em 1987. Cabe a Anne Teresa De Keersmaeker, que substituiu Béjart na La Monnaie, o mérito da criação de uma escola de dança contemporânea de alto nível na Bélgica. Quatro elementos motivaram este projeto: De Keersmaeker é ela própria um produto das escolas (*Mudra* e depois *Tisch School of Arts* em Nova Iorque); a retoma de *Fase* (1982), que a alimentou a sua reflexão acerca da evolução do olhar sobre as obras; a sua confrontação com os jovens bailarinos durante quinze anos de audição para *Rosas* permitiu-lhe definir um quadro das necessidades; por fim, a sua admiração por outros coreógrafos leva-a a pensar em conteúdos específicos de formação. Em 1995, funda P.A.R.T.S. (para *Performing Arts Research and Training Studios*) que atrai rapidamente jovens bailarinos do mundo inteiro para um ciclo de formação de quatro anos. Este último resulta num elevado nível de competência tanto em dança como em interpretação multimédia ou coreografia após uma formação, esta também, amplamente *entre* as disciplinas pois inclui (para além do clássico, contemporâneo e os repertórios) uma aprendizagem musical (canto, ritmo, análise musical) e uma formação teórica (história da dança e do teatro, filosofia, semiótica, sociologia...). Anne Teresa De Keersmaeker sucede assim uma segunda vez a Béjart, inscrevendo-se ao mesmo tempo na longa tradição dos coreógrafos pedagogos. A criação e o sucesso desta escola têm por efeito relançar, em França, designadamente, a questão das formação para as danças contemporâneas que se definem menos pelas técnicas que por projetos estéticos.



Ir mais longe :

FRETARD, Dominique. *Danse contemporaine, danse et non-danse*, Paris : Cercle d'Art, 2004. 174 p. (Le cercle chorégraphique contemporain).

HRVATIN, Emil, ŽBONA, Moïka (trad.). *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris : Armand Colin, 1994. 174 p. (Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre).

LANZ, Isabella, Verstockt, Katie. *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*. Rekkem : Stichting Ons Erfdeel, 2003. 128 p.

ADOLPHE, Jean-Marc. « La Belgique est-elle une œuvre d'art ? », in *Mouvement*, n° 4, mars - mai 1999, p. 28-33.

« Jan Fabre, une œuvre en marche », in *Alternative Théâtrale*, n° 86-87, 2005, p. 70- 104.

LACHAUD, Jean-Marc. « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », in *Cassandra*, n° 36-37, septembre-octobre 2000, p. 21-23.

LAERMANS, Rudi, GIELEN, Pascale. « Flanders. Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave' », in GRAU, Andrée, JORDAN, Stephanie (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000, p. 12-27.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « La traversée secrète des mondes intérieurs de Nicole Mossoux et Patrick Bonté », in *Etudes théâtrales*, « Théâtre et danse », vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 109- 112.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « Alain Platel. La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet » in *Etudes théâtrales*, vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 145-151.

UYTTERHOEVEN, Michel. « 14 moments de danse en Flandre », in *Nouvelles de danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse hiver 1995, p. 6-16.

VERSTOCKT, Katie. « La vague flamande : mythe ou réalité ? », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.

Websites

Rosas [en ligne]. Disponible sur : www.rosas.be

Les Ballets C de la B [en ligne]. Disponible sur : www.lesballetscdela.be



Ultima Vez [en ligne]. Disponible sur : www.ultimavez.com

Cie Mossoux-Bonté [en ligne]. Disponible sur : <http://mossoux-bonte.be>

Créditos :

Seleccão de excertos

Philippe Guisgand

Seleccão de bibliografia e texto

Philippe Guisgand

Produção

Maison de la danse

Biografia do autor :

Philippe Guisgand est professeur des universités en danse à l'Université de Lille. Il est chercheur au CEAC et dirige le programme « Dialogues entre art et recherche ». Il est concepteur d'une voie d'analyse chorégraphique pour laquelle il a développé un parti pris kinésique original (« Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », Revue *STAPS* n° 74, automne 2006, 117-130). Il travaille également à mieux cerner les moyens par lesquels les spectateurs rendent compte de leur réception sensible ainsi qu'aux conséquences politiques des débats esthétiques (« Les ateliers du spectateur, fabriques du sensible », *Quaderni* n° 83, hiver 2013-2014, 59-71). Spécialiste de l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaecker (*Les fils d'un entrelacs sans fin*, Septentrion, 2007 ; *Anne Teresa de Keersmaecker*, L'Epos, 2009 et *Accords intimes. Danse et musique chez De Keersmaecker*, Septentrion 2017), il s'intéresse enfin aux dialogues des arts (« Demandes et adresses : danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker » in Stephanie Schroedter (ed.), *Zwischen Hören und Sehen*, Würzburg, Koenigshausen & Neumann, 2012, 425-437) et à certains aspects de la performativité (« A propos de la notion d'état de corps » in Josette Féral (ed.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012, 223-239).

O Parcours "A coreografia belga contemporânea" foi lançado graças ao apoio do Secretariado Geral de Ministérios e Coordenação de Políticas para a Inovação Cultural.