



A dança na cruzada das artes

Para o coreógrafo americano Merce Cunningham, “ a dança é uma arte independente”. Porém, o próprio admite existir uma panóplia de elementos que podem vir a enriquecê-la. Como tal, desde que se tornou numa arte performativa, no Ocidente, no final do Renascimento, que não se isola em palco!

Primeiramente, a dança é auxiliada pelo guarda-roupa, que ajuda a enfatizar, amplificar ou restringir os movimentos do bailarino, acrescentando-lhes, ainda, textura. Igualmente, esta é embelezada pela luz, graças à magia da electricidade, um novo e importante recurso a utilizar-se em palco. Finalmente, a considerada segunda arte sintoniza-se com a música, com o compasso de uma orquestra dedicada ao seu propósito. De salientar que músicos, escritores, pintores, mas também designers e figurinistas cooperam com o coreógrafo para que, em conjunto, através dos vários conhecimentos de cada um, construam um projecto final.

Para além deste género de colaboração entre a dança e os elementos relacionados com a performance de palco, esta arte procura nas outras uma fonte de inspiração, com o objectivo de renovar a sua linguagem. Através da interacção com a arquitectura, a música, o circo ou o teatro, partilhando entre si noções comuns de espaço, ritmo, virtuosismo, narração, etc., a arte do movimento explora novas possibilidades e reinventa-se infindavelmente. As oito sequências deste Tema ilustram este último aspecto . Um panorama que enfatiza as aberturas nas quais a dança, enquanto arte animada, participa continuamente.

1. Uma ideia de arte integral

Parade

Como produtor e director da companhia Ballets Russes, Serge Diaghilev considerava o ballet como um espaço onde as artes podiam fluir juntas: dança, música e pintura contribuem de igual forma para a criação de um projecto. “ Quando produzo um ballet, nunca perco de vista cada um destes três factores”, acrescentava Diaghilev. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, este aspirou tornar a sua companhia na vanguarda da criatividade artística europeia e, para isso, juntou pintores, músicos e escritores modernistas. Esta ideia resultou no ballet Parade, que estreou em Paris em Maio de 1917. Foi Jean Cocteau quem teve a ideia para o seu conteúdo: uma trupe de circo itinerante desfila em frente da tenda principal e convida transeuntes a assistir aos seus actos. O compositor Erik Satie compôs a música para o ballet. Satie introduziu um número de ragtime: esta foi a primeira vez que o jazz apareceu em palco. Pablo Picasso, para quem esta foi a primeira colaboração com o mundo das artes performativas, concebeu os cenários e o guarda-roupa, trabalhando junto do coreógrafo Léonide



Massine. Para as personagens dos “managers”, Picasso produziu construções cubistas que os transformavam em autênticos “homens-cenário”, cuja coreografia era ditada pela estrutura. Com isto, o pintor e o coreógrafo alcançaram, segundo Apollinaire, “o casamento entre a pintura e a dança, entre a escultura e a expressão facial, o que é um claro sinal do nascimento de uma arte mais completa.” (programa do Ballet Russes, Maio de 1917).

Crucible

É este mesmo desejo de fazer com que todos os componentes de um espectáculo funcionem em conjunto que funda o trabalho de Alwin Nikolais. Mas, desta vez, o próprio coreógrafo controla todas as variantes. O facto não é surpreendente: este artista americano, que podia dedicar-se a qualquer coisa, começou por manipular fantoches. Para Nikolais a coreografia é uma arte da totalidade, na qual movimento, cor, forma e som desempenham papéis de igual importância. Ao olhar o palco sob a perspectiva de um pintor ou escultor, foi dos primeiros a encontrar um papel dinâmico para a iluminação e técnicas de imagem. As projecções de slides luminosos e efeitos ópticos, como aqui em *Crucible*, transformam os corpos dos bailarinos numa espécie de ecrã móvel, que mostra cores, desenhos e formas radiantes. Pela acção combinada da dança e da luz, todo o palco é posto em movimento de forma a produzir um teatro da abstracção, onde cada membro da audiência pode deixar a sua imaginação correr livremente. Estas visões, muitas vezes fantásticas, justificam o porquê do criador ser apelidado de mágico!

2. A arquitectura do movimento

Les 7 planches de la ruse / Terrain vague

Em *Les 7 planches de la ruse*, Aurélien Bory revisita o princípio do Tangram, um jogo tradicional chinês que consiste em 7 partes geométricas que podem ser combinadas de muitas maneiras diferentes. No palco, os blocos – transformados em gigantes de madeira – são movidos, montados e transformados em arquitectura móvel que aumenta o espaço disponível para o bailarino. É aqui que coreografia e arquitectura se encontram: ambas tratam do assunto do espaço, perspectiva e de como o mundo é apercebido. Não poderá o movimento, para o bailarino, ser comparado a uma arquitectura animada, moldada pelas trajectórias desenhadas pelo corpo? Era este o pensamento do teórico e coreógrafo alemão Rudolph Laban, na década de 30, para quem “o espaço é uma característica escondida do movimento e o movimento um aspecto visível do espaço”.

Assim, no Tangram gigante de Aurélien Bory, os conjuntos geométricos oferecem aos bailarinos um leque de linhas, entre horizontalidade e verticalidade, que prolongam, reduzem ou suspendem o gesto. Ao provocar uma interacção entre sólidos e vórtices,



estes conjuntos dividem o espaço no qual os bailarinos se podem inserir, inclinar ou arriscar a sua estabilidade. Da mesma maneira, nesta sequência retirada de Terrain Vague, a coreografia de Mourad Merzouki mostra a série de pontos de suporte de que a dança se pode fazer valer. Quer esta série seja o chão, o verdadeiro parceiro para o break-dancer, ou o mastro, que o convida a desafiar a gravidade, o bailarino pode alternar os pontos de contacto – pés, mãos, cabeça – com o suporte oferecido pela organização do palco. Livre, então, para explorar as alturas celestiais, o bailarino torna-se num acrobata ou piloto. A dança também gosta que o seu número seja uma performance real, de tempos a tempos!

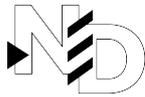
3. Quando as palavras se juntam ao movimento

Tempus Fugit / The Fox and the Crow

Mas o que é que isto significa? Esta é uma pergunta que poderia ser feita em relação à dança. Como poderá uma coreografia passar uma mensagem sem começar com um texto, sem recorrer a palavras, só com o corpo e o movimento como únicos meios de transmissão? Ambicionará recontar uma história?

Foi, precisamente, esta a questão posta pela dança moderna, quando se quis distanciar do modelo teatral que o ballet seguia no século XVIII, libertando-se das narrativas tradicionais. Na década de 1960, Merce Cunningham expressa a noção de que o movimento "é expressivo para além de toda intenção": este relata-se a si mesmo e a dança retrata o que é estar vivo. Este conceito, que entra em ruptura com os códigos do género coreográfico e leva a uma abordagem muito formalizada do movimento, não impede que os actuais coreógrafos voltem à teatralidade e apelem, sempre que seja necessário, ao texto, a "falar" tanto como actuar. Em *Tempus Fugit*, produzido pelo coreógrafo belga Sidi Larbi Cherkaoui, uma das bailarinas começa a falar. Mas, rapidamente, a sua voz é abafada pelos seus movimentos. Como se as palavras não fossem suficientes - ou como se perturbassem - os outros bailarinos voltam, rápido, e dão-lhe a mão, como uma espécie de sinal linguístico inventado, de inspiração provinda da dança Indiana. Mas aqui o episódio volta à dança, numa referência à fantasia do cinema musical de Bollywood.

Em relação a Dominique Hervieu, ela utiliza técnicas contidas nos filmes de Georges Méliès, utilizando efeitos especiais adaptados ao seu estilo para encenar *La Fontaine fable The Fox and the Crow*. Em vez de ilustrar esta obra literária, Hervieu prefere aprofundar os efeitos de montagem. Em primeiro lugar, o texto é recitado em várias línguas e transformado em material sonoro para a coreografia. De seguida, tudo isto é relatado em projecções de vídeo, confrontando o real com o imaginário, a vida com o virtual, com o objectivo de criar uma leitura não convencional baseada em detalhes da história original.



4. Estava a dançar? É tempo de actuar!

Echoa / El Farruquo y su grupo

Os quatro protagonistas de Echoa desvendam uma história sem palavras num espectáculo produzido por Thomas Guerry e Camille Rocailleux. Ao embarcar numa espécie de pantomima, os artistas envolvem igualmente o corpo na sua capacidade musical e de movimento. A respiração, o peito, a boca transformam-se num instrumento musical e adicionam o seu som para a coreografia. Aqui, o bailarino e o músico fundem-se, tornando-se ecos um do outro, resultando numa visão em que a dança sempre foi inseparável da música. E ainda, durante o século XX, a dança libertou-se progressivamente a ponto de alcançar uma autonomia total.

A partir de 1950, Merce Cunningham decidiu que as duas artes no palco teriam, apenas, uma duração como meio de ligação, cada uma funcionando simultaneamente, mas completamente independentes. A musicalidade da dança conecta-se de acordo com critérios estritamente coreográficos. Mesmo assim, existem danças que mantêm um relacionamento estreito, mesmo intenso, com a música. Flamenco é um destes casos. O jovem e talentoso Farruquito vincula, por exemplo, uma série fervorosa de “taconéos” (marcados com o salto alto), desafiando o ritmo da guitarra e das “palmas” (com um ritmo específico), para incentivar e encorajar os músicos e os cantores. Aqui é o pé do bailarino, que com a marcação do seu compasso, se torna num instrumento de percussão e desempenha um papel activo na performance musical.



Ir mais longe :

AMAGATSU, Ushio, DE VOS, Patrick (trad.). *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes Sud, 2000. 43 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BEJART, Maurice. *Lettres à un jeune danseur*. Paris : Actes Sud, 2001. 45 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982. 427 p. (Les indispensables de la musique).

Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Cité de la musique (collab.). *La formation musicale des danseurs*. Pantin : Centre national de la danse, 2005. 38 p. (Cahiers de la pédagogie).

DUVIN-PARMENTIER, Bénédicte. *Pour enseigner l'histoire des arts : regards multidisciplinaire*. CRDP de l'Académie d'Amiens, 2010. 270 p. (Repères pour Agir Second Degré).

NOISETTE, Philippe. *Couturiers de la danse*. Paris : Editions de La Martinière, 2003. 163 p.

« Cirque et danse : un rapport ambivalent de séduction », in *Arts de la piste*, 2005, n° 36, Paris, Artcena, p. 15-39. (Hors les murs).

CORIN, Florence (dir.). « Danse et architecture », in *Nouvelles de danse n° 42/43*, Bruxelles, Contredanse, novembre 2003. 218 p.

IZRINE, Agnès. « Les ballets russes », in *Danser Hors série*, Monaco, éd. du Rocher, 2010, 119 p.



Créditos :

Seleção de excertos

Olivier Chervin

Seleção de textos e bibliografia

Anne Décoret-Ahiha

Produção

Maison de la Danse

Biografia do autor :

Anne Décoret-Ahiha é uma antropóloga de dança, médica da Universidade Paris 8. Orador, formadora e consultora, desenvolve propostas sobre a dança como recurso educacional e projeta processos participativos que mobilizam corporeidade. Ela anima o "Aquecimento do espectador" da la Maison de la Danse.

O Parcours “A dança na encruzilhada das artes” foi lançado graças ao apoio do Secretariado Geral de Ministérios e Coordenação de Políticas para a Inovação Cultural