



Espaço Cénico

“Dá quatro passos até ao jardim! Depois salta para o pátio!”. Bem, estas são ordens algo estranhas para quem não esteja familiarizado com a linguagem teatral! Este vocabulário, que é usado para informar os bailarinos da maneira como se movem pelo palco, é parte da organização do espaço cénico que emergiu durante o Renascimento e foi adoptado durante o reinado de Louis XIV. O seu princípio? O lugar onde uma coreografia é representada é um espaço visto de frente e que obedece a regras de perspectiva. Linhas e planos são organizados em torno de uma área favorecida: o centro, em frente do qual se senta a pessoa para quem, mais do que tudo, o espectáculo é realizado – o rei – e onde as acções principais tomam lugar. Georges Noverre, o teórico de *ballet d'action*, confirmou esta ideia no século XVIII: “Se o pintor usa regras de perspectiva para criar ilusão, como poderia o mestre de *ballet*, que é também, sem dúvida, uma espécie de pintor, recusar-se a seguir as mesmas?”.

No começo do século XX, contudo, o espaço cénico tornou-se sujeito a trabalhos de investigação e experimentação. Foi o trabalho levado a cabo pelo encenador Adolphe Appia, juntamente com o rítmico Emile Jacques-Dalcroze sobre a tridimensionalidade, que levou à criação do novo teatro em Hellerau. Em 1911, Nijinski criou *Afternoon of a Foehn* como um baixo-relevo animado: movimentos do centro do palco e de perfil criam uma coreografia singular.

Nos anos 70, o movimento pós-modernista americano, que questionou os códigos performativos, decretou que a dança podia ser apresentada em qualquer lado: em apartamentos, parques, nos telhados de edifícios... bastante incomum para os espectadores! Espaços e lugares, assim sendo, condicionam a relação entre o público e os *performers* e têm um papel fundamental nas intenções artísticas, sociais e culturais da dança. Ao propor outras superfícies, outras configurações, também oferecem uma oportunidade para explorar a miríade de possibilidades do corpo em movimento.

1. Em direcção a uma configuração de palco à italiana

La Belle dame / O Lago dos Cisnes

Durante a época do *ballet de cour* (*ballet* de átrio), antepassado do *ballet* clássico, a *performance*, que combinava poesia, música e dança, tinha lugar no centro de salas de eventos. Estas eram frequentemente rectangulares com uma ou várias filas de galerias ao longo de três dos lados, onde os espectadores se sentariam. A que foi construída no Petit Bourbon Hotel, uma das maiores em Paris, era ostensivamente ornamentada com colunas compostas por capitéis, frisos, cornijas e arcos. A família real, sentada num pódio no meio da audiência, descobriria uma sucessão de “aparições” ou sequências



coreografadas incluindo: gestos graves e cômicos que dependiam do estilo dos passos e do número de bailarinos. Trabalho significativo, levado a cabo por Francine Lancelot e a quem Béatrice Massin presta homenagem aqui, foi dirigido para reconstruir esta *belle danse* (estilo nobre francês), que é hoje conhecida como barroca. As diferentes “aparições” em *Belle Dame* destacam a figura geométrica e as combinações que a coreografia desenha no chão, através do rico repertório de passos.

Com a chegada de estruturas permanentes, baseadas no modelo de cena de estilo italiano, a dança deslocou-se dos pátios para os teatros e adoptou uma formação cénica de centro de palco. Um ano antes de Louis XIV descartar a dança, em 1670, o que, assim, marcou o início da profissionalização da arte coreográfica, o primeiro palco de dança teatral abriu. Era o antepassado da Opéra de Paris.

Para além de oferecer uma oportunidade de desenvolver o uso de maquinaria, o plano cénico também influenciou os códigos e regras do *ballet*, que o mestre de dança, Beauchamp, começou por determinar. O *en-dehors*, que requer que o fémur rode para o exterior e que facilita movimentos laterais, a organização dos movimentos em torno do plano axial e a preservação do centro de gravidade incorporam e são baseados nas regras da perspectiva. O arranjo do *corps de ballet* também deve integrar estas regras: os bailarinos, alinhados segundo a sua altura, servem como cenário para os solistas que estão no centro do palco. O esplendor da coreografia colectiva depende da forma como os planos, as linhas e eixos do espaço são apercebidos pelos espectadores. Marius Petipa excedeu-se neste registo, como é ilustrado neste extracto do Acto II de *Le Lac des Cygnes* (O Lago dos Cisnes). Veja-se como os bailarinos se espalham, criando um jogo de linhas verticais e horizontais, transformado um círculo ondulado num grande rectângulo, tudo simetricamente perfeito. Uma das jóias da dança clássica!

2. O centro está em todo o lado

Roaratorio / Sanctum-Imago

Os bailarinos de Cunningham movem-se de uma forma completamente diferente, baseada numa concepção totalmente diferente do espaço cénico. O coreógrafo americano, que se focou na teoria da relatividade de Einstein, rejeitou a ideia da perspectiva única e o centro como local para onde o olhar é dirigido. Se não há um ponto fixo no espaço, então, todos os pontos são potencialmente favorecidos. O espaço cénico é libertado de qualquer forma de hierarquia e embarca numa outra dimensão: torna-se numa área de forças múltiplas, complexas, que os bailarinos revelam através dos seus movimentos. Daqui para a frente, os bailarinos não mais evoluem através de uma relação do tipo centro de palco, mas é-lhes permitido virar as costas ao público, que é livre de escolher o que deseja ver. Os bailarinos podem, também, permanecer sentados antes de começarem a dançar, como é o caso nesta sequência de *Roaratorio*. Porque,



como Cunningham disse, “um corpo estático ocupa tanto espaço quanto um corpo que se mova”.

Tanto quanto diz respeito ao coreógrafo, é inaceitável limitar o espaço coreográfico aos moldes do teatro: pode estabelecer-se em ginásios, museus, universidades, etc. Independentemente de onde toma lugar, a dança é, antes de tudo, “a expressão visível da vida”.

Como Cunningham, Alwin Nikolaïs escolheu a multi-polaridade. Iluminação, *décors*, figurinos e trabalho coreográfico de mãos dadas para produzir um teatro de abstracção, composto por formas que estão, constantemente, a mudar. As projecções de luz nos bailarinos em *Sanctum*, que estavam cobertos de pedaços de tecido e materiais elásticos, ajudaram a pôr todo o espaço cénico em movimento. De ambos os lados, ao longo de todo o comprimento e largura, formas estranhas, animadas e coloridas aparecem e desaparecem. Em *Imago*, acessórios aumentavam o comprimento dos braços dos bailarinos, cujas trajectórias aumentadas desenhavam uma arquitectura elusiva pelo espaço. A exploração das possibilidades cenográficas do espaço de Nikolaïs era acompanhada por um trabalho específico no corpo. Porque, para ocupar o espaço no palco, os bailarinos precisam de ocupar o espaço dentro de si próprios.

3. Organização Cénica

Moving Target / Collection particulière / Défilé

Montar um grande espelho de forma a criar um jogo no reflexo de imagens foi algo que Nikolaïs já houver feito *Crucible*, em 1985. O coreógrafo belga Frédéric Flamand aproveitou a ideia em *Moving Target* para desenvolver uma intenção completamente diferente. Para trabalhar na dissociação mental que caracteriza a esquizofrenia, Flamand pediu aos arquitectos nova-iorquinos Diller+Scofidio para criarem uma montagem que ilustraria uma personagem dividida. Os arquitectos imaginaram um espelho gigante, oblíquo num ângulo de 45°, suspenso acima do palco, que deslizava ao longo do *fly system*. Assim, os bailarinos produziam uma imagem dupla de si próprios, numa espécie de rivalidade entre horizontalidade e verticalidade, entre uma posição de pé e outra deitada. Os espectadores eram confrontados com uma escolha. Não conseguiam ver ambos ao mesmo tempo. A organização do cenário obrigava-os a decidir entre a realidade – o corpo do bailarino, no palco – e o virtual – a imagem reflectida, acima – e, assim, experimentavam uma forma de dualidade.

Collection Particulière (Colecção Privada) de Maria Donata d’Urso reconfigura o espaço cénico de outra forma. Aqui, o espaço não é aumentado por um espelho, mas é dividido horizontalmente em duas partes por um espesso painel de vidro, com cortes longitudinais. O bailarino, posicionado entre os dois extremos, tem que organizar os



seus suportes com grande agilidade de forma a manter-se suspenso. Os movimentos oscilantes entre as partes superior e inferior desta linha luminescente dividem o corpo frente a frente ao seu eixo de simetria. Ao usar este solo que é elevado e dividido, cujo material – vidro – altera as relações de aderência e mobilidade, o coreógrafo e o *performer* desenvolvem uma reflexão sobre o corpo, a sua estrutura e a sua superfície.

Os bailarinos em *Défilé* (O Desfile de Moda) também se movem através de um espaço longitudinal. Através deste trabalho, Régine Chopinot reinventa um desfile de moda de estilo burlesco. A coreografia de Chopinot, restrita pelas dimensões do pódio e pela sua organização (mesmo no centro dos espectadores, sentados ao longo de três linhas, tal como num “verdadeiro desfile”), foca-se em movimentos de vaivém, entre uma grande proximidade e uma grande distância, criando mini vinhetas de entretenimento. Marc Caro produziu o clipe de vídeo da actuação que, graças à câmara, acentua ainda mais o impacto da estreita profundidade produzida pela organização do espaço. Para verem com os vossos próprios olhos, procurem pelo excerto da *performance* na *Numeridanse!*

4. Organizações de Exterior

Le Défilé / Desa Kala Patra / Stronger

A parada? Toda a gente em Lyon a conhece! Esta celebração é um dos pontos altos da Bienal de Dança de Lyon, que toma lugar em Setembro, todos os anos pares. Inaugurada em 1966, o desfile mantém a tradição dos espectáculos de rua. Mas a particularidade deste é que é resultado do trabalho de *performers* amadores. Do Inverno para a frente, os habitantes da grande área urbana de Lyon são convidados a integrar um dos muitos grupos que um coreógrafo da região se comprometeu a acompanhar. Assim, os ensaios podem começar. Carros alegóricos e disfarces são preparados. É um momento intenso de partilha, de trabalho conjunto, que ajuda a fortalecer os laços sociais. Depois de meses de esforço e preparação, chega o “dia D”! Centenas de participantes dançam, cantam, tocam instrumentos ao longo da Rue de la République, encorajados pelos aplausos e gritos de uma miríade de espectadores. Durante a Bienal de 2012, cerca de 300,000 espectadores assistiram a esta parada coreográfica! E, entre eles, estavam muitos turistas estrangeiros!

No Bali, turistas que descobrem a música e dança desta ilha indonésia, ficam apaixonados. As actuações acontecem no exterior, como no templo da aldeia de Sebatu, onde a maior parte das actividades se centra nas artes. A área usada para dançar é baseada na organização da orquestra-xilofone, conhecida como Gong Kyebar (ou Gamelan). Quase frente a frente mas com espaço suficiente para permitir aos bailarinos e aos dois tambores (ou Kendang) para entrar em cena. À direita, instrumentos melódicos com tempos suspensos, um dos quais faz o papel de maestro, sendo responsável por embelezar a linha melódica. À esquerda, duas outras filas de gongos e



címbalos. Os bailarinos, rodeados por músicos e inspirados pelos seus ritmos, realizam um dos tesouros da coreografia do Bali, outrora reservada aos reis e príncipes. Quanto às crianças da aldeia, parece que são apenas autorizadas a olhar a actuação dos degraus do templo, mesmo atrás dos artistas.

Espaços públicos, estações, vegetação, vãos de escadas. Campos, estaleiros de obras, museus... Uma miríade de lugares abertos a experiências coreográficas altamente insólitas, dirigidas por coreógrafos contemporâneos como Pierre Deloche, Julie Desprairies, Valentine Verhaeghe, Daniel Dobbels e Nathalie Pernette. Como Sylvie Clidière e Alix de Morant enfatizam no trabalho que dedicaram ao sujeito – aventurar-se em lugares “não-preparados” expõe os artistas a um certo número de inconveniências e riscos relativos a condições meteorológicas, à irregularidade e dureza do chão, à atenção flutuante dos espectadores, etc. Mas, estes constrangimentos também oferecem novas perspectivas de experimentação do corpo em movimento, e da relação com o espaço cénico. No vídeo de dança *Stronger*, o solo decorado com uma floresta, com folhas e raízes espalhadas, oferece um suporte instável para as figuras de *break-dance*. A extensa paisagem, obstruída por pedras e árvores, oferece aos dois *B. Boys*, Wilkie Branson e Joel Daniel um suporte incomum, alturas e profundidades irregulares, que induzem a coreografia a juntar escalada e *slide*.



Ir mais longe :

CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 mises en scène*. Paris : Centre National de la Danse, 2005. 292 p. (Nouvelle librairie de la danse).

CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix. *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public* [Livre DVD]. Paris : Editions L'Entretemps / HorsLesMurs, 2009. 191 p. (Carnets de rue).

CUNNINGHAM, Merce. « L'espace, le temps et la danse », in VAUGHAN, David, LUCIONI, Denise (trad.). *Merce Cunningham, Un demi-siècle de danse*. Paris : Plume, 1997. 315 p.
DUROSOIR, Georgie. *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Genève : Papillon, 2004. 160 p. (Mélophiles).

BOISSIÈRE, Anne. « Appia et les espaces rythmiques », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud : l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 64-79.

BRUNON, Hervé. « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud et l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 81-101.

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace scénique : entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse n° 42/43 : Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

SAILLARD, Olivier. (dir.), PINASA, Delphine. *Le défilé : Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot*. Catalogue d'exposition (Moulins, Centre National du costume de scène et de la scénographie, décembre 2007 – mai 2008). Paris : Musée des Arts Décoratifs, 2007. 256 p.

« Une nuit balinaise ». Programme de spectacle, Troupe des artistes de Sebatu (Bali), Biennale de la danse, 14 - 16 septembre 2012.



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 "Espaço cénico" foi lançado graças ao apoio do Secretariado Geral de Ministérios e Coordenação de Políticas para a Inovação Cultural.