

José Sasportes

PENSAR A DANÇA

a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau



AA

coleção arte e artistas

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

INTRODUÇÃO *

Nascido em Lisboa em 1937, o autor deste livro é, antes do mais, um historiador de dança e neste campo a sua obra mais relevante é uma volumosa História da Dança em Portugal, publicada em 1970, mas é necessário recordar também os cursos que deu na Académie des Grands Ballets Canadiens entre 1967 e 1969, no Conservatório Nacional de Lisboa entre 1971 e 1974, no centro artístico L'Altro de Roma em 1982, na Universidade de Bolonha em 1987, e, finalmente, a fundação em Roma de La danza italiana, a preciosa revista de investigação histórica sobre o tema do título. Mas José Sasportes é também, e talvez essencialmente, aquilo a que se chama um crítico militante: alguém que se sente não apenas testemunha de quanto está acontecendo mas também parte em causa, e, portanto, alguém levado a ler o passado, incluindo o passado próximo, à luz do presente e a pressentir e a dele solicitar os germes do futuro.

É sobre um tal registo que se desenrola este Pensar a Dança, publicado pela primeira vez em português em 1983 e agora traduzido em italiano, no qual uma das viragens mais radicais da história da dança de arte ocidental é apreendida no seu momento crucial. Um momento ainda hoje escaldante, pois seria impossível não o ter deliberadamente em conta para a reflexão actual. Sobre esta linha se move o nosso autor no seu sumário da dança teatral do século xx intitulado La scoperta del corpo,

* Introdução a *Pensare la danza*, Il Mulino, Bolonha, 1989.

publicado o ano passado pela editora De Donato. E aqui de forma ainda mais deliberada. Em parte, mas só em parte, analisa matéria igualmente tratada no presente volume, mas com uma abordagem diferente. Partindo do nascimento da modern dance nos Estados Unidos, chega até aos nossos dias ultrapassando limites geográficos, enquanto Pensar a Dança se concentra sobre a fase-chave da viragem, centrada em Paris, e se detém em Apollon Musagète, ou seja, em 1928. La scoperta segue directamente o fio das obras e dos seus criadores, e este livro só indirectamente os refere, pois se interessa, em primeiro lugar, pelo movimento de ideias em torno da dança que floresceu no seio da intelligentzia parisiense, imediatamente antes e durante aquela trajectória. Um movimento muito vivaz, empenhado num jogo de acção e reacção entre o pensamento e as obras. O que significa evidenciar a decisiva entrada da dança-espectáculo na consciência da cultura. Portanto, não de Isadora Duncan a Balanchine, mas de Mallarmé a Cocteau, passando por Valéry, Debussy, os escritores da Nouvelle Revue Française, e respectivos satélites, um conjunto heterogéneo e pontos de vista diversificados que não será inútil clarificar desde o início.

O primeiro aspecto diz respeito aos que se põem o problema estético propriamente dito, ou seja, os que procuram definir a natureza da dança independentemente das suas condicionantes históricas. Os dois estudiosos em titre desta temática não são sequer filósofos, mas sim dois poetas: Stéphane Mallarmé e Paul Valéry. As respectivas contribuições para o tema do nosso livro não são, porém, exactamente da mesma ordem.

O pensamento de Mallarmé não foi confiado a um texto acabado, ou exaustivo à sua maneira, mas disseminado em escritos vários, além de testemunhos dos seus discípulos e amigos frequentadores dos célebres mardis. Aventurou-se ainda em explícitas investidas fora do terreno propriamente estético — no sentido atrás referido — para proferir juízos sobre a dança de arte do seu tempo e fazer auspícios sobre a dança do futuro. E nesta prática seria possível apanhá-lo em contradições, por exemplo entre o seu entusiasmo por Loie Fuller e o facto de considerar bailarinas-modelo a Sangali ou a Mauri, expoentes do ballet clássico de que a Fuller era a antítese e do qual o próprio Mallarmé desconfiava. Mas

esta contradição, como bem demonstra o nosso autor, é aparente, já que Mallarmé via na Fuller a dança reduzida a si própria pela eliminação, sobretudo, da cenografia, e no virtuosismo auto-suficiente das grandes étoiles do bailado clássico uma análoga emancipação dos conteúdos narrativos ou dramáticos, ou seja, em ambos os casos, caminhos para uma autonomia da dança.

De Paul Valéry, pelo contrário, dispomos de ensaios muito elaborados, em particular o diálogo intitulado A Alma e a Dança, que encerra, sob a forma lírica, talvez o que de mais profundo alguma vez se pensou sobre a natureza da dança. No que respeita à sua atitude quanto à dança teatral do seu tempo — na prática os seus desejos pios, como se costuma dizer, e as suas irritações — só a pudemos ler explicitamente à margem da criação dos seus dois ballets-melólogos, embora o nosso autor a procure detectar entre as linhas do grande diálogo e em outros escritos sobre o mesmo assunto. Com resultados — seja dito com humildade — que não convencem muito quem escreve estas linhas, mas convencerão outros. Seja como for, põe no tapete questões de interesse não indiferente.

Outro ponto de observação é o do compositor puro, na pessoa de Claude Debussy. Para ele, a mil milhas das questões de estética ou de poética de dança, o ballet não se configurava como arte, mas apenas como uma possível interpretação cénica de uma partitura musical, para ele o único objecto digno de consideração. Portanto, foi independentemente da sua vontade que o seu Prélude à L'Après-midi d'un Faune, estreado em 1894, veio a servir em 1912 de base ao que o nosso autor estima ser o primeiro bailado moderno. Seguramente, quando, pouco depois, aceitou escrever uma partitura para um determinado bailado, Debussy não se dispôs a entrar ao serviço de um arte que não fosse a sua.

O terceiro painel diz respeito ao capítulo que se ocupa do grupo da Nouvelle Revue Française e nele se dá conta da actividade crítica exercida pelo «grupo», e, indirectamente, do objecto dessa crítica, que foram principalmente os Ballets Russes de Diaghileff revelados em Paris em 1909, o ano em que nasceu a NRF. Quais são os escritores examinados? Chamam-se André Gide, Henri Ghéon, Jacques Rivière, André Suarès, Paul Claudel, Marcel Proust, ou seja, poetas, narradores, ensaístas de

alto ou altíssimo nível, e não críticos profissionais ou especialistas de dança. O que demonstra o peso que o aparecimento de Diaghileff teve não só sobre a dança, a música, o teatro, as artes em suma, mas também sobre a generalidade da cultura, que agitou ao ponto de a obrigar a «pensar a dança», e mais ainda a promover o debate sobre as transformações no campo do ballet, e a defendê-las a um nível que a crítica de dança do tempo dificilmente alcançaria. É precisamente com base nestes textos — em especial nos de Jacques Rivière — que o nosso autor vai alinhar os indícios da sua tese de que só com a presença de Nijinsky, e não com a de Fokine, surge a verdadeira revolução dos Ballets Russes.

Vem, enfim, Cocteau. Cocteau não disserta sobre estética e só ocasionalmente emite juízos críticos; promove, no entanto, a sua poética, ou, para melhor dizer, diversas poéticas, sendo como é um hábil suscitador ou um aproveitador de modas. Feitas as contas, a imagem que tem da dança não é muito diversa da de Debussy, embora por diversos motivos. A dança, nos seus projectos de autor, era simplesmente uma das componentes de um espectáculo, e uma componente bastante genérica, como é atestado pelo facto de nos bailados em que tinha concebido o tema, e ditado ou preconizado o estilo musical e teatral, considerar ser ele o autor, e não o coreógrafo (nem o compositor). Isso não o impediu de influenciar mais os Ballets Russes do que qualquer outra personalidade exterior à companhia, e isto desde cedo, ou seja, a partir de 1917, com Parade. Mas o seu interesse pelo ballet era limitado apenas àquilo de que poderia sentir-se «autor», desvanecendo-se fora destes limites, como aqui precisamente se demonstra.

Outras tomadas de posição são referidas no capítulo final, em que se fala de Isadora Duncan — a quem se dá palavra —, da rejeição do expressionismo alemão pelo mundo racionalista francês, da hostilidade demonstrada aos Ballets Russes quer pelos inimigos da tradição (representados pelos surrealistas: Soupault, Breton, etc.), quer pelos guardiões da ortodoxia. Acaba trazendo à ribalta um defensor da dança espontânea, popular, em polémica contra a corrupção como linguagem artística, na pessoa de Alain.

Mas a verdadeira conclusão está no esclarecimento final sobre a razão pela qual o termo desta trajetória é Apollon Musagète. É com esta

obra-prima definitiva que Balanchine reconquista o ballet clássico libertando-o de tudo aquilo que até aí o impedia de expor-se sem limites como dança pura. Resultado que não teria sido possível atingir sem o árduo superar de crises que constitui precisamente o sujeito sobre o qual na cultura francesa se exercitou o pensamento de «Mallarmé a Cocteau».

FEDELE D'AMICO

O autor agradece a Caterina d'Amico a autorização para a publicação deste texto do seu pai.

PROPOSIÇÃO

Les esthétiques dérivent de l'accoutumance, de l'éducation. Elles divergent au point qu'on les dirait contradictoires. Chaque culture propose insidieusement à l'homme des inclinations inavouées, qu'il croit naturelles et qui viennent de l'histoire ou de l'école. Le monde sensible n'est jamais perçu qu'à travers un écran qui influe sur la manière de voir et qui suggère des secrètes préférences, lesquelles s'excluent en principe.

ROGER CAILLOIS, *Esthétique Généralisée*.

1 — Este livro tem por objecto a evolução da dança em França de 1883 a 1928, ou seja, desde a publicação das primeiras críticas de Mallarmé até à criação de *Apollon Musagète*, de Stravinsky-Balanchine, pelos Ballets Russes. Debruça-se sobre o momento em que o Bailado se libertou do quadro do espectáculo lírico e em que a dança se tornou uma arte em si mesma, uma arte autónoma. Tentarei pôr em evidência a reflexão estética que acompanhou a eclosão desta nova arte, e dar também a conhecer a influência que a dança teve sobre o pensamento artístico do início do século xx.

Para melhor se compreender este percurso, é conveniente recordar que o Bailado e a Ópera derivam das mesmas fontes da Renascença italiana, que nascem no seio de uma estética que concebia o espectáculo ideal como o resultado da perfeita fusão das diferentes artes numa só obra. Neste contexto, a Ópera cedo encontrou a sua vocação sob a forma do *melodramma*, do drama musical, enquanto o Bailado levou muito mais tempo a conquistar uma fisionomia própria. O Bailado deixou-se também prender à noção de um discurso a traduzir em movimento e procurou chamar a si o canto e a declamação de modo a tornar mais explícita a história que a dança devia ilustrar. Mas a dança não é uma arte narrativa, e o Bailado não soube encontrar a forma justa que lhe consentisse afirmar a possibilidade de uma linguagem coreográfica independente.

À medida que a Ópera ganhava a sua identidade e desenvolvia as suas estruturas, o Bailado, pondo de parte a procura de um modelo próprio, passou a preocupar-se com o problema da sua melhor integração no espectáculo lírico. Assim, ainda na segunda metade do sé-

ÍNDICE

Introdução, por FEDELE D'AMICO	7
Proposição	13
Mallarmé e os seus discípulos	27
Em torno de Debussy	49
<i>A Alma e a Dança</i>	69
O grupo da <i>Nouvelle Revue Française</i>	89
O clã de Cocteau	143
A natureza da dança	181
Viganò versus Stravinsky	199
*	
<i>Bibliografia actualizada</i>	213