

REDES COLABORATIVAS,
PLATAFORMAS CULTURAIS E
INTERAÇÃO GEOGRÁFICA: A DANÇA
NA IMAGEM EM MOVIMENTO NO
CENTENÁRIO DA SAGRAÇÃO DA
PRIMAVERA, DE STRAVINSKY //
*COLLABORATIVE NETWORKS,
CULTURAL PLATFORMS AND
GEOGRAPHIC INTERACTION: DANCE IN
MOVING IMAGE IN STRAVINSKY'S RITE
OF SPRING CENTENNIAL CELEBRATION*

Carolina Natal Duarte¹
São José dos Campos, SP, Brasil

Resumo: Esse texto propõe uma reflexão a partir da experiência de uma das releituras dessa obra no Projeto Colaborativo de Videodança, em homenagem aos 100 anos da obra *Sagração da Primavera*, em parceria com o Festival Internacional de Videodança de Bourgogne (FR), em 2013. Tal projeto lança amplas e distintas abordagens em relação ao que poderia ser hoje, no contexto da contemporaneidade, uma inquietação em relação à obra original.

Palavras-chave: centenário Sagração da Primavera, redes colaborativas, videodança.

Abstract: This text proposes a reflection from the experience of one of the reinterpretations of this work in the Video Dance Collective Works, in tribute to The Rite of Spring centennial celebration, in partnership with the International Video Dance Festival of Burgundy (FR), in 2013. This project shows wide and

¹ Carolina Natal Duarte é artista-pesquisadora do corpo, intérprete criadora e professora universitária. Doutora e Mestre em Multimeios (Unicamp) com Estágio Doutoral na Paris VIII – França. Graduada em Dança (Unicamp). Sua pesquisa é voltada para a relação entre a dança e a imagem.

distinct approaches to what could be today, in the context of contemporaneity, a disquietude related to the original work.

Keywords: The Rite of Spring centennial celebration, collaborative networks, video dance.

*

No ano de 2013, houve diversas manifestações artísticas no mundo todo em homenagem à comemoração dos 100 anos da obra *Sagração da Primavera*. Tal acontecimento reflete a importância dessa obra, que ao longo desse século foi revisitada mais de cento e cinquenta vezes por diversos coreógrafos, os quais reforçam a potência desse trabalho, bem como traduzem práticas diversas de releituras, fortalecendo a presença dessa obra ainda nos dias de hoje.

Curiosamente, mesmo com tantos olhares que se dirigem à reinterpretação dessa obra, não existe o registro original desse trabalho que foi apresentado em Paris no ano de 1913. Tal paradoxo estabelecido entre as imagens do que se viu e o imaginário que se construiu provavelmente corroborou com o desejo de materialização dessa obra, provocando as contínuas reconstruções que insistem em acender, resgatar, permanecer e declarar as antigas tradições russas em contraste ou adaptada aos dias atuais.

Neste sentido, esse texto se concentra na experiência proposta pelo Festival Internacional de Videodança de Bourgogne (FR), em parceria com a Cia Body Cinema, a partir de uma proposta colaborativa entre 65 artistas de 25 países. Cada artista recebeu um trecho da música e teve a liberdade de reinventar e investigar sua relação com a obra, repensando-a através da imagem. Foram criadas 5 versões (atualmente disponibilizadas na plataforma digital *numeridanse.tv*) e cada qual foi alinhada segundo características em comuns que foram sendo identificadas nesse processo.

A reconstrução da ideia da *Sagração* a partir da imagem em movimento, na videodança, impõe pela própria natureza da imagem uma configuração

espacial e temporal que se diferencia da obra de palco, incitando, imperativamente, uma mudança na reconstrução da obra já deslocada de sua composição habitual. A imagem, neste caso, sedimenta uma convergência de possibilidades que inclusive abriga e favorece as diferentes individualidades expressas. O trabalho de cada artista, realizado cada qual em seu espaço comum e acumulando questões inerentes à sua cultura, expõe-se metaforicamente como uma janela de micro realidades, diante da imagem, revelando diferentes interpretações do sacrifício da mulher, da sexualidade, do primitivo e como cada qual traduz essas relações para o corpo contemporâneo.

A continuidade das imagens, produzida pela montagem, é ditada pela sequência do trecho da música que compõe a obra do Stravinsky. É através dela que as imagens se relacionam, com uma ordem pré-estabelecida em função da música. No entanto, os artistas participantes desconheciam a abordagem que cada um iria desenvolver.

Sobre as práticas de releitura

Rastreando as práticas de reinvenção de uma obra, seja a partir de uma cópia literal ou de uma releitura transformada, a pesquisadora Isabelle Launay (2009) discorre sobre a memória do gesto, trazendo à luz que a história da dança não pertence a um tempo único e não é homogênea em relação a uma época.

No contexto da história da dança, é importante atentar-se que ela não é única e que sua cronologia não dá conta de todas as particularidades da dança, presente em cada cultura, em cada país, em cada região. Launay (2009) utiliza o termo *heterocronia*, ilustrando as noções distintas de tempo em cada cultura, considerando que cada qual não se relaciona facilmente uma com as outras. Correspondendo a essa lógica, se a *Sagração da Primavera* tivesse estreado no Brasil, a apreciação do público talvez não fosse tão avessa ou hostil como o foi em Paris, pois de acordo com nosso tempo cronológico da dança o balé clássico

ainda estava engatinhando no recém Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que estava em processo de formação do Balé Nacional. Ainda não existia a referência do clássico nem de sua estética, o país estava em processo de formação de dança, criando suas referências nacionais, misturadas e perdidas na importação do balé russo.

Nesse sentido, a própria coreografia é resultado de um processo histórico que vai solicitando mudanças e rupturas em função de um alinhamento anterior, relacionado a processos locais, culturais e temporais.

Há tantos gestos quanto há cidades de bailarinos. As coreografias se tornam, assim, pedaços de um vasto conjunto coletivo chamado dança e formam um corpus que pertence a todos e no qual todos podem se reconhecer. Se a cópia e a dublagem aparecem como o oposto da dança (copiar não é criar), elas são, ainda assim, sua definição. No fundamento de toda criação, existe um gesto precedente.²

Retomando a ideia da citação acima, existe um gesto precedente. A criação original da *Sagração da Primavera* rompeu com a tradição clássica e provocou o inusitado para a época. Já as reconstruções ao longo do século foram se adaptando e se ajustando aos processos histórico-culturais de cada realidade, transformando os gestos anteriores e construindo a história da dança a partir dos devires das obras coreográficas.

(...) as obras como as primeiras intérpretes: uma luta, um emaranhado de experiências cinestésicas, de imaginários corporais, de espaços inventados, de temporalidades múltiplas que geram a transformação ininterrupta que cada obra realiza a partir de outras, que cada performance produz na sequência de uma outra.³

Seguindo nesse alinhamento, a concepção coreográfica, na contemporaneidade, criou fortes laços com a performance, bem como instituiu-se “a coreografia como um modo de pensar o sujeito como corpo, e não mais como

² LAUNAY, 2009, p. 9

³ LAUNAY, 2009, p. 89-90.

uma escrita da dança em tempo e espaço”⁴. A partir dessa lógica é que damos continuidade à aproximação entre a obra original da *Sagração da Primavera*, em 1913, e a homenagem aqui proposta, cem anos depois.

Cabe ressaltar que todas as releituras clássicas desta obra, até então, foram realizadas no formato de apresentação em tempo real, no palco tradicional. Este projeto, ao se lançar como uma investigação em vídeo já pressupõe algumas rupturas, ou aberturas, na ordem da origem, enquanto modos de composição da dança. A proposta dessa reconstrução, aos diversos artistas, deu-se de forma bem aberta em relação ao projeto original, possibilitando que cada intérprete reproduzisse suas intenções, sensações e ressignificações em relação ao tema original, tendo como fio condutor o trecho da música de Stravinsky.

Os propositores dessa homenagem, no formato vídeo, provocaram, desde a iniciativa desta reconstituição, um inerente descolamento total em relação à escrita coreográfica proposta por Nijinsky. Cada artista, atrelado ou não a um grupo/coletivo, pôde reinterpretar essa obra a partir do espectro que desejasse, portanto, cada qual se torna autor de sua própria invenção. Essa característica difere-se em absoluto em relação ao formato moderno de concepção coreográfica, em que os corpos presentes na cena antes estavam a serviço de uma técnica e uma direção; já hoje, estão a serviço não necessariamente de uma técnica específica: “os tipos de corpos que dançam dependem não mais das técnicas que estudam, mas de como cada um organiza informação no mundo, capturada por assimilação de múltiplos contextos.”⁵

Nesse sentido, cada artista teve autonomia para dialogar com sua realidade, seu ambiente cultural e seu contexto sócio-político, propondo uma dramaturgia muito própria à constituição das identidades de cada artista e suas questões particulares em ressonância com os temas universais da *Sagração*.

⁴ LEPECKI, 2017, p.12.

⁵ CAVRELL, 2012, p.267.

Aliada a essa autonomia referente às adaptações do pensamento presente, ao fazer uma transposição temporal das questões emergentes no século passado mediante as possibilidades atuais, os agenciamentos coletivos fortalecem a ideia de redes colaborativas. A proposta apresentada por cada artista reflete não necessariamente a dramaturgia própria da *Sagração*, mas como ela se acomoda e se reinventa nos dias atuais.

A investigação apresentada nesse “exercício criativo”, colaborativo e coletivo convocou os artistas não só a reproduzir a obra, mas a ressignificar a experiência da *Sagração* nos corpos contemporâneos. Os artistas puderam retratar a obra original a partir de questões e identidades locais, de experiências sensíveis ligadas à memória e de desdobramentos que competem às questões atuais refletidas em circunstâncias histórico-político-sociais que atravessam cada individualidade.

Tal postura permitiu que os diversos estilos de dança pudessem compartilhar esse espaço, cada qual com suas influências culturais identificadas por Boulègue e Hayes (2015), com corporeidades do butô, dos diversos gestos contemporâneos, dos espaços urbanos, da luta turca e das influências da natureza que são tão presentes à obra original. Ainda se percebeu a presença de um minimalismo, de uma exuberância visual e da exploração dos recursos da imagem com uma animação de personagens que são abordados até o psicodelismo visual.

Convergência das linguagens expandidas

Essas cinco versões da *Sagração da Primavera*, em Videodança, diferem-se das demais homenagens pela forma de exibição, caracterizada pelo formato vídeo.

A dança, ao compartilhar sua experiência de criação com a imagem em movimento, passa a conviver com diferentes espaços cênicos e possibilidades de

trânsitos geográficos, conduzindo o espectador a lugares em que o público jamais acessaria na cena em palco tradicional. Essa amplitude afeta diretamente o modo de composição do corpo em relação ao espaço e do corpo em relação à câmera, promovendo mais liberdade nesse processo de criação. Tal investida da dança nessa apropriação de espaços diversos torna essa experiência mais cotidiana e, portanto, mais identificada com o espectador.

Na esteira dessa proposta pode-se fazer uma analogia com o cinema. A partir da década de 60 do século XX, os artistas se interessaram em utilizar práticas multimídia e suas interfaces com o cinema, com as imagens eletrônicas ou de vídeo saindo das salas escuras tradicionais e ampliando as formas de exibição: seja em instalações, em espaços públicos, em performances, entre outros. Diversos autores, entre eles Bellour (1997), denominaram essa produção audiovisual como *cinema expandido*, uma produção contemporânea que se relaciona com a projeção, a difusão e a recepção das imagens. Modos de investigar a imagem e seus usos transformaram os modos da criação contemporânea, expandindo suas próprias especificidades.

Enquanto o cinema expandiu-se em função dos seus modos de exibição, as artes plásticas também buscavam outras formas de expandir sua lógica de criação. Jackson Pollock com seu *action painting* trouxe a ação do seu corpo junto a sua obra. Helio Oiticica criou os *parangolés* para serem experimentados pelo próprio corpo. Lygia Clark desenvolveu uma arte sensorial com os *objetos relacionais* tendo o corpo como investigação e proposição dessas obras. Desta imbricação de possibilidades outras de se operar as linguagens artísticas, vê-se que os desdobramentos desses formatos também configuram uma expansão desta categoria.

Por fim, a videodança, que se caracteriza por uma expressão híbrida e que tangencia diversos saberes como cinema, fotografia, dança, artes visuais, performance e arquitetura, também se manifesta como uma convocação aos

corpos para ampliarem seus modos de apropriação da dança lançando-se a experimentações que envolvem diferentes interfaces e, por isso, configuram-se em expansões para além do gesto e da dança.

Kappenberg (2015) afirma que o cinema expandido é uma combinação de questões partilhadas e específicas. É como um terreno partilhado entre outras disciplinas e outras histórias.

La même chose s´applique à la vidéo-danse: les pratiques en vidéo-danse partageront toujours des attributs avec la réalisation, avec la danse et les pratiques chorégraphiques ainsi qu´avec des pratiques littéraires telles que la poésie, mais la combinaison de formes d´art différentes pour le compte de la vidéo-danse mène également à une pratique unique avec des caractéristiques distinctes.⁶

Colaboração ao projeto: minha experiência

A minha participação nesse projeto colaborativo de reconstrução da *Sagração da Primavera* em Videodança, a partir de um trecho de aproximadamente dois minutos da música do Stravinsky, lançou-me ao questionamento do que eu poderia propor enquanto sacrifício nos dias de hoje. O espaço escolhido é retratado pela natureza, dentro de uma piscina sem água. Sentei-me numa cadeira e movimentei-me mais lentamente do que o habitual. Hoje, relendo minha própria interpretação, entendo que meu sacrifício se deu na ordem do próprio gestual: a necessidade de um silêncio corporal, uma fratura diante do excesso de movimento.

(...) é pertinente para a discussão de algumas estratégias coreográficas recentes nas quais a relação da dança com o movimento está sendo exaurida. Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento

⁶ KAPPENBERG, 2015, p.34. (Tradução da autora: "A mesma coisa se aplica à videodança: as práticas de dança de vídeo sempre compartilharão os atributos com a realização, com a dança e as práticas coreográficas, bem como com práticas literárias como a poesia, mas a combinação de diferentes formas de arte em favor da videodança também leva a uma prática única com características distintas.")

como uma ameaça ao futuro da dança sugere que qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento – representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico.⁷

Ao assistir as cinco versões desse projeto da releitura da *Sagração da Primavera*, na rede colaborativa em Videodança, realizada em 2013, percebe-se a diversidade de propostas em função dos modos de subjetivação de cada artista, imprimindo os temas universais da obra, do primitivo ao sacrifício.

Concluo que a experiência, ressignificada em meu corpo coreográfico, lançou-se a repensar a *Sagração* não só dos dias de hoje, mas as questões da obra que afetam meu corpo e meu movimento.

Mediante as diversas traduções de olhares culturais e geográficos sobre a herança dessa obra, o projeto contribuiu para repensar e criar redes colaborativas à distância que conectam diferentes abordagens da interação entre imagem, corpos contemporâneos e espaço, os quais projetam narrativas de experiências urbanas condensados na possibilidade da mobilidade virtual. As traduções efetivadas no projeto colaborativo proposto ratificaram a ubiquidade na arte contemporânea, com a ampliação dos conceitos de tempo e espaço. Confirmou a percepção de que as novas mídias tecnológicas amplificam o diálogo da dança na imagem em movimento e favorecem a disseminação e a reconstrução, de forma colaborativa e transfronteiriça, de obras elaboradas em diferentes espaços e tempos.

Referências

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

⁷ LEPECKI, 2017, p.20.

BOULÈGUE, Frank; HAYES, Marisa. **Art en mouvement: Recherches actuelles em cine-danse.** Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à História.** Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

KAPPENBERG, Claudia. La politique du discours dans les formes d'art hybrides. In: BOULÈGUE, Frank; HAYES, Marisa. **Art en mouvement: Recherches actuelles em cine-danse.** Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação.** Tradução: Ana Teixeira. Dança, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LEPECKI, André. **Exaurir a Dança: performance e a política do movimento.** Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.