



HISTÓRIA(S) DA DANÇA MAGUY MARIN

TEATRO MUNICIPAL DO PORTO

temporada 21/22

Satisfazer com a dança a urgência de agir no mundo.

Paula Varanda (Instituto de História da Arte – FCSH/UNLisboa)

A carreira de Maguy Marin é de uma enorme criatividade e produtividade, tendo a coreógrafa assinado até hoje mais de 40 peças originais que integram o repertório de várias companhias prestigiadas e se mantêm em circulação internacional com sucessivas reposições.¹ Caracterizar este trabalho, galardoado por importantes prémios e distinções, através de uma linguagem de movimento predominante é simplesmente impossível. Maguy Marin recorre de forma plural e não padronizada aos elementos do movimento, das relações interpessoais, dos sons e das palavras, dos ambientes visuais e cenográficos, prosseguindo uma temática centralizadora em cada uma das suas obras, profundamente ligadas a questões filosóficas sobre a sociedade da qual faz parte.

Não é por isso desajustada a denominação que lhe deram nos anos 1990 de “resposta francesa ao tanztheatre”(Bremser 1999).

Formada na escola Mudra de Maurice Béjard e depois bailarina da sua companhia, Marin, como coreógrafa, interessa-se pelos sobressaltos e comportamentos da humanidade e interroga os normativos do poder e da hegemonia, prosseguindo um sentido político no seu trabalho de artista. Para a coreógrafa, é necessário criar alternativas aos corpos e movimentos da dança erudita, que não são representativos da realidade, das pessoas e do quotidiano, enfim, do que é ser humano; as suas obras fazem este caminho de várias maneiras.

A extensa obra de Marin desenvolve-se num ambiente de cumplicidade com outros profissionais como Montserrat Casanova (figurinos e cenografias),

¹ Informação e banco de imagens disponíveis na página oficial da companhia <https://compagnie-maguy-marin.fr> (acedido em 21/09/2021).

Denis Mariotte (composições sonoras), Antoine Manologlou (administrador) e Ulisses Alvarez (intérprete). Sucederam-se até ao presente outras colaborações prolongadas com bailarinos, atores, pedagogos e criadores de som, luz e cenários que influenciaram e exprimiram significativamente o desígnio da criação de Marin.

Reflexos da sociedade contemporânea

UMWELT, a peça que enquadra esta comunicação, traduz em francês para *environment* e, em português, para “ambiente”. Por entre duas filas de placas espelhadas retangulares e verticais que demarcam a cena ao fundo do palco, surgem pessoas com brevíssimas ações; aparecem e desaparecem. Uma, ou duas, ou três, em passagem por um espaço que é de rua ou de exterior, social ou íntimo, consoante as microações ganham significado pelos objetos carregados, os figurinos usados, as relações (pontuais entre pessoas), as paragens, os olhares, o gesto.

Está subjacente em **UMWELT** uma necessidade de observação, de auto-observação, como um retrato que se nos proporciona, como indivíduos, com tanto em comum, e como sociedade que resulta da sobreposição e relação de individualidades separadas. O espelho flexível é um elemento plástico muitíssimo eficaz que tanto nos permite ver diferentes ângulos do mesmo como transfigura e oculta, que define um ambiente urbano e artificial e que cria um espaço luminoso intersticial. Para o exíguo espaço performativo de destaque, as pessoas (membros da companhia rigorosamente sincronizados) aparecem de costas, em diagonal, de frente, passam de lado, uma placa, duas, ou três, às vezes olham para a frente, para um palco vago e escuro. Sempre por brevíssimos momentos, a solo, ou em uníssonos, coloca-se um chapéu na cabeça, ergue-se um bebé no ar, veste-se uma gabardine, passa-se a mão no cabelo, carrega-se uma árvore, fuma-se um cigarro, come-se uma *baguete*, lê-se um jornal, aponta-se uma pistola. Há uma luta entre homens, uma discussão de casal, uns passos de dança. A mesma ação de colocar o chapéu por exemplo, evoca memórias diferentes:

se ele é de palha, um capacete de guerra, uma coroa ou umas orelhas de burro.

UMWELT é uma coreografia impressionante, do detalhe e da precisão, que não dá descanso aos bailarinos – qualquer falha é fatal para a fluidez de tirar o fôlego – onde opera, segundo Marin, “um trabalho polirrítmico dos números 2, 3, 4, 5, 6 e 7”² Estes números são atribuídos aos intérpretes e ditam as combinações de ação entre eles, num exercício da coincidência pré-determinada por operações aritméticas.

Os espectadores e a crítica não foram condescendentes com esta obra, desprezando a sua astúcia e subtileza de acontecimentos que produzem um ambiente de pormenor. Um ambiente cheio pelo som de um fio que atravessa três guitarras deitadas em palco, criando um ruído contínuo e impositivo, com pequenas variações de tonalidades. Em várias entrevistas, Marin recorda como foi a reação do público: abandonando a sala de forma espalhafatosa, perturbando a atenção dos que se deram à contemplação, alguns invadindo o palco para reclamar: “isto não é dança!”, como consumidores frustrados pelo produto que não corresponde ao que se pretendeu adquirir. Os conflitos incluíram até a discussão da coreógrafa com espectadores bem vestidos, revoltados e dispostos a interromper a récita - situações invulgares que nos lembram da recepção indignada e tumultuosa de outras obras de vanguarda, como aconteceu com *A Sagração da Primavera*, de Nijinsky, pelos Ballets Russes, um século antes.³ Desprezo que, no caso de **UMWELT**, um crítico resumiu a uma única palavra “Merda!”⁴

Sanjoy Roy, crítico do jornal *The Guardian*, descreve **UMWELT** e contextualiza esta obra no género minimalista e da repetição onde estão outros coreógrafos dos séculos XX e XXI. Dentro das várias explorações do género, Roy destaca a característica existencialista de **UMWELT** que está em plena coerência com a totalidade da obra de Marin, pese embora a sua configuração específica e singular. Segundo Roy, quando se percebe que a peça vai durar tanto tempo quanto levará um fio a atravessar o palco, que corre perpendicular por entre as cordas das guitarras, uns desesperam, outros serenam. A interpretação de Roy deste dispositivo alinha-se

² Entrevista em reportagem sobre *Umwelt* <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00887/maguy-marin-et-umwelt.html> (acedido a 19 de setembro 2021).

³ Estreado em 1913 no Théâtre des Champs-Élysées em Paris.

⁴ John Percival (citado em Roy).

com a preocupação de Marin sobre o tempo da nossa existência e o que fazemos dela; para o crítico, perceber o que ditava a duração da peça “was the moment which began to expose an awful truth: such is human existence, different people doing the same things, one thing after another marking the passage of time, until time runs out. The End” (Roy 2014).

O ambiente de **UMWELT**, carregado pelo vento forte incessante, o ruído sonoro, as placas oscilantes e os apontamentos de situações e relações fugazes, evoca um tempo ameaçado, onde convivemos com indiferença, inconsciência ou normalidade, atarefados ou distraídos, numa engrenagem que de repente pode parar. Ao longo da peça, esse encadeado de ações e aparições, vai deixando rastros no palco escuro, que, ao acabar, está sujo, de restos, roupas e objetos perdidos, de lixo. Apesar das críticas negativas e ataques do público, **UMWELT** resistiu na sua qualidade de obra intrigante, mas seguramente coerente e bela, reconhecida por prestigiados teatros e festivais.

Detivemo-nos mais tempo numa análise e contextualização de **UMWELT** porque é pela ocasião da sua apresentação no Teatro Rivoli que este texto sobre o trabalho de Maguy Marin se proporciona.



UMWELT ©Hervé Deroo

Porém, há diversas obras, constituintes de um extenso repertório, que demonstram a relação de Marin com o seu tempo, numa intenção reflexiva, como Maria José Fazenda já veio aqui defender em relação à dança teatral (2007), e um compromisso com o contemporâneo tal como Laurence Louppe o definiu. A dança contemporânea, segundo Louppe (2010), acolhe uma diversidade de práticas com princípios estéticos distintos, mas que partilham valores como a individualização de um corpo sem modelo, a expressão de um projeto insubstituível e a importância da gravidade como impulso do movimento.

À procura do corpo real

Estudantes de dança da minha geração, pares de percurso, certamente se lembrarão do impacto que teve *Grossland* (1989), na nossa conceção de dança e de *ballet*. Nesta peça, coreograficamente criada a partir dos famosos *Concertos Brandeburgueses* de Bach, destacam-se duas características marcantes: por um lado, os figurinos, que transfiguram o elenco do Het Nationaal Ballet Amsterdam, tornando os seus corpos esguios, musculados e resistentes à gravidade, em pessoas gordas, que chegam ao palco transportadas pelos ajudantes de cena, como bonecos que ganham vida com a dança. Por outro lado, a coreografia, que usa da gramática elementar da dança – como ocupação do espaço, distribuição de movimento pelo grupo, passos referência de várias técnicas – para responder à composição musical com uma partitura divertida, de efeito barroco, pela justaposição de estilos que remetem a vários contextos (do baile de corte ao baile popular, por exemplo).

Uns anos depois, em entrevista ao Théâtre du Capitole em Toulouse, Marin explica que não havia intenção provocatória, mas sim de celebrar outros corpos, neste caso, roliços, pesados e leves: “J’ai voulu montrer que des personnes en surpoids pouvaient aussi danser et se mouvoir avec légèreté, élégance”⁵. Vendo a dança como uma ciência do ritmo, dos movimentos e do espaço, mais do que ligada a um perfil estético de corpo e domínio de uma técnica,

⁵ Entrevista sem data e autor, realizada por ocasião de uma retrospectiva com debates e espetáculos sobre o trabalho de Marin, na temporada de 2018/2019 em Toulouse. <https://www.theatreducapitole.fr/-/entretien-avec-maguy-marin> (acedido em setembro 2021).

Marin tem uma forte preocupação com o corpo normalizado da dança, elitista e raramente visto na rua, que limita a dança e que exclui: “Il faut bien réaliser que nous sommes dans une société au regard formaté qui empêche certains corps d’être dansants”⁶.

⁶ Idem.

Em resposta a uma encomenda da Opéra National de Lyon, Marin cria *Cendrillon* (1985), uma revisitação crítica ao clássico da Gata Borralheira. A história começa com a criança que, da cama, com um livro no colo, observa uma casinha de bonecas e dá-lhe vida imaginando o bailado.

Os bailarinos apresentam-se como bonecos, revestidos de figurinos almofadados e com máscaras de plástico bochechudas e de olhos grandes, penteados em esponja, exagerados, entre outras características que ajudam a definir o caráter e a posição social ou a função das personagens. O tratamento visual e a sonoplastia, de vozes esganiçadas e incompreensíveis, que acompanha a composição de Prokofiev, dão uma tonalidade caricatural ao clima de fantasia. A estrutura coreográfica de corpo de baile, solos, duetos ou outras formações, bem como as relações entre os bailarinos – fiéis à narrativa e que permitem acompanhar uma história que todos conhecem – são cumpridas com consistência e eficácia. O movimento recorre ao léxico da dança clássica e combina com uma corporalidade mais livre e gestual, embora muito organizada (como em *Grossland*). Neste meio, Marin constrói situações ridículas (de uma sociedade submissa ou hipócrita), misteriosas (dos sentimentos e dos desejos) e oníricas (das fadas e da natureza), que dão campo a uma sátira onde bons e maus se misturam, que aponta a dominação masculina e não esquece as crianças forçadas a crescer demasiado depressa.⁷

⁷ Da nota que acompanha as imagens da peça no website.

Na sua análise desta obra, Mara Mandradjieff, aprofunda uma perspetiva crítica feminista, exemplificando como Marin desconstrói, através dos movimentos – como por exemplo o *pas-de-deux* entre Cinderela e o Príncipe – ou dos figurinos grotescos, estereótipos perpetuados no ballet de submissão e sexualização da mulher: “Marin reveals the possibilities for ballet to critique itself and larger social injustices. More than thirty years after Cinderella’s premiere, these ideas continue to hold relevance” (Mandradjieff 2017).

A importância dos gestos ordinários

Pouco depois de se ter instalado na Maison des arts et de la culture de Créteil, Maguy Marin criou *May B*, (1981), a sua mais celebrada obra. *May B* inspira-se e homenageia a obra de Samuel Beckett, desde logo pelo título, criando espaço para explorar o gesto de forma aberta, procurando um encontro entre a gestualidade teatral e a linguagem coreográfica. Como esta diz em entrevista a Thomas Cosineau, aos 18 anos já estava a ler a sua obra: “I was immediately impressed by Beckett’s work, for reasons that I didn’t entirely understand. It was as though he had planted a seed in me, which then hid itself somewhere” (Marin em Cosineau 1994, 135).

Uns anos mais tarde, quando começou a procurar levar a palco algo mais profundo e próximo das suas inquietações, a semente de Beckett começou a ganhar forma. Marin explica as características predominantes das três secções de *May B* e o seu princípio organizador: “the idea of people confined in an enclosed space from which there is no escape and who are forced to confront the problems of being together. Their inability to leave is essential” (p.138).

Quando Marin apresentou o projeto de *May B* a Beckett, ele estimulou-a a abordar os seus textos de forma insubordinada e livre. Na entrevista com Cosineau, Marin refere ainda a importância de Beckett na sua abordagem ao tema da imigração e da entreatada de pessoas em situações críticas que, ao mesmo tempo,



UMWELT
©Hervé Deroo

desprezam essa dependência mútua. Uma realidade que a coreógrafa conhece na pele como filha de imigrantes deportados para a França por causa da Guerra Civil em Espanha em 1939.

Em palco, cinco homens e cinco mulheres, vestidos de camisas de noite ou pijama, cobertos de argila branca e com os olhos escurecidos, funcionam como grupo, que tateia sobre o vazio escuro do palco. Um grupo de pessoas perdidas, que se protege e incita, que permanece, expectante ou impulsivo. Há uma coreografia espacialmente elaborada, com saltos, voltas, toque e suporte, povoada de gestos precisos. Gestos ordinários como classifica Pascale Caemerbeke, repetidos e partilhados no domínio coletivo e social, que se tornam “emblemáticos da condição humana” (2018).

Embora animado pelas composições de Schubert, que abrem e fecham o espetáculo, o ambiente sonoro e coreográfico é marcado também por pausas prolongadas, silêncios, e sons guturais ou vocábulos incompreensíveis. Para a crítica do *New York Times*, Anna Kisselgoff, Marin “is blessed with a sense of fantasy and of the absurd - and in Samuel Beckett’s plays, she has found a perfect focus for meditating upon life’s absurdities” (Kisselgoff 1986). Jean-Paul Manganaro, autor do texto de sala à época da remontagem, aponta a quebra de uma estética dominante, pela teatralização extrema do gesto e a invenção de uma forma lírico-grotesca que renova o que é dançar.⁸

Também em *May B*, como relembra Caemerbeke, as opiniões dividiram-se; para o público não foi fácil identificar-se com as personagens sujas e de comportamentos bizarros. Na altura a dança norte americana tinha uma forte influência na criação europeia e a teatralidade de *May B* não foi muito bem recebida. Marin ia na direção contrária dos cânones de criação e apreciação da dança ainda dominados por critérios como beleza, juventude e harmonia. Reposta em 2016, esta obra ainda não parou de ser solicitada para novas apresentações, contando já com mais de 800 récitas. Em junho 2021, estreou o filme homónimo *May B*, realizado por David Mambouch, a partir da peça original.

⁸ Texto no dossier de imprensa da peça, acessível no website.

Resistência, à solidão e à submissão

Maguy Marin assume no seu trabalho a intenção de agir no mundo e é com a dança que satisfaz essa ambição. De várias maneiras, já aqui foi dito, e como a sua obra extensa demonstra, mas sempre com uma metodologia de precisão e profundidade, uma inspiração em textos filosóficos e literários de referência, e uma ligação ao mundo real. *Singspiele* (2014), com David Mambouch (intérprete) e Benjamin Lebreton (cenografia), é a única obra a solo que se encontra no percurso de Marin registado pela companhia. Vimo-lo em Portugal, no Teatro Maria Matos, na programação do FIMFA 2016. Um corpo que se veste e reveste, que mascara e desmascara, numa sucessão inquietante de identidades anónimas. O dispositivo é aparentemente simples, mas, mais uma vez, exigente de um rigor implacável, sem medo do tempo do detalhe das ações reais. Tudo decorre ao longo de uma parede, onde estão penduradas roupas e adereços, percorrida por um só corpo, que se cobre de vários rostos e constrói múltiplas personagens ou, aliás, pessoas, desconhecidas e urgentes de atenção e reconhecimento. Um trabalho de escuta sobre o que nos podem dizer rostos mudos e corpos ausentes, solitários num lugar desprovido da palavra. Segundo Manganaro, “*Singspiele* prend racine aux mêmes sources que l’affabulation grandiose de *Umwelt* (...) et raconte ou redit la douleur de se faire et prendre corps sur scène et, prendre, à travers le corps, figures et visages en fuite vers leurs devenir”⁹

Já *Deux Mille Dix Sept* (2017), é uma peça de grupo com várias cenas que alternam entre a celebração da luxúria, a hipocrisia das cimeiras ou a subjugação à impotência, que se debruça sobre a vulnerabilidade da democracia num mundo movido pela propaganda, a cultura de massas, a sociedade de consumo e os seus despojos em forma de pessoas dispensadas, humilhadas e marginalizadas por uma economia capitalista que domina a política e favorece o salve-se quem puder. Como se transforma a revolta da cidadã Maguy Marin em escrita de um espetáculo? – Pergunta o crítico Jean Marc Adolphe – ao que a coreógrafa responde: “C’est le plus difficile! Il faut trouver des images poétiques, mais en restant en prise avec ce

⁹ Texto em folha de sala disponível do dossier de imprensa, website da companhia: <https://compagnie-maguy-marin.fr/creations/singspiele#medias-2> (acedido em 20 de setembro 2021).

que les gens vivent, sans que ce soit didactique ou catastrophiste”¹⁰. *Deux Mille Dix Sept* é uma forma teatral de ativismo sofisticado, que nos defronta para abrir os olhos e estimular a pensar. Que podemos fazer? Como resistir?

¹⁰ Entrevista de Jean Marc Adolphe publicada em folha de sala do programa da Maison de La Danse, “Um Horizon à Construire” (2018).

Um percurso sempre coreográfico, mas também de comunidade

Em 1985 quando a companhia alcançou o estatuto de Centre Chorégraphique National de Créteil et Val de Marne, proporcionaram-se condições para um trabalho de fundo, constante, de criação artística e, conseqüentemente, uma internacionalização de grande escala, com a participação de coproduções de grandes teatros e a aclamação do grande público. A biografia de Maguy Marin está fortemente marcada pela sua frutífera e intensa atividade criativa, mas não se esgota nela. Deste percurso faz também parte o empenho e disponibilidade em trabalhar num contexto de espaço cultural, onde programas de formação, dias de porta aberta e ensaios gerais para a comunidade, fóruns de discussão e residências artísticas se desenvolveram em paralelo ao trabalho criativo ou, por vezes, na extensão do mesmo.

Em 1998, a coreógrafa foi convidada a instalar num bairro popular de Lyon - o Centre Chorégraphique National Rillieux-La-Pape - onde se dedicou a ganhar terreno de ação no espaço público. Este projeto teria como objetivos construir relações de proximidade com a vizinhança do bairro, como habitantes, escolas públicas, e coletividades ou centros sociais; atrair estudantes da universidade para uma formação académica e profissional; e captar investimento junto de diversas instituições e parceiros na região. Durante 12 anos a companhia de Maguy Marin teve em mãos um projeto artístico e político fazendo chegar às pessoas reais a dança contemporânea e trabalhando com elas um tempo e espaço de comunidade e ação. Desde 2015 a companhia está instalada no Randam, Un Centre d’Art, que possibilitou regressar ao trabalho focado de criação de novas obras e ensaio de repertório para as *tournées*. Randam é um centro onde residem diversas companhias e que Marin vê como

uma nova oportunidade de “continuer à ouvrir l’espace immatériel d’un commun qui cherche obstinément à s’exercer et enclenche le déploiement d’un nouveau projet ambitieux en coopération”. Marin, inventiva e resistente, foi premiada em 2016 com o Leão de Ouro da Bienal de Veneza por uma carreira notável¹¹ movida pela sua “urgência em agir”.¹²

¹¹ <https://www.labiennale.org/en/dance/2016/golden-lion-lifetime-achievement> (acedido em 22 de setembro 2021).

¹² Título do documentário de David Mambouche, *L'urgence D'agir* (2019).

Referências

- Bremser, Martha, ed. 1999. 'Maguy Marin'. In *Fifty Contemporary Choreographers*, 150–52. Routledge: London.
- Caemerbeke, Pascale. 2018. 'Ces gestes qui nous font : May B de Maguy Marin'. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no. 63–64: 77–88. <https://doi.org/10.7202/1067749ar>
- Cousineau, Thomas. 1994. 'An Interview with Maguy Marin'. *Journal of Beckett Studies* 4 (1): 133–40.
- Fazenda, Maria J. 2007. *Dança Teatral: ideias, experiências, acções*. Lisbon: Celta Editora.
- Kisselgoff, Anna. 1986. 'THE DANCE: "MAY B," BY MARIN'. *The New York Times*, 19 February 1986, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/1986/02/19/arts/the-dance-may-b-by-marin.html>
- Loupe, Laurence. 2010. *Poetics of Contemporary Dance*. Alton: Dance.
- Mandradjieff, Mara. 2017. 'Maguy Marin's Posthuman Cinderella: Thingness, Grotesquerie, and Cyborgs'. *Dance Chronicle* 40 (3): 374–92. <https://doi.org/10.1080/01472526.2017.1369299>
- Roy, Sanjoy. 2014. 'How Long Is a Piece of Dance? On Repetition, Endurance and Godlessness in Contemporary Choreography'. *Writing on Dance, Etc.* 2014. <https://sanjoyroy.net/2014/06/how-long-is-a-piece-of-dance-repetition-endurance-godlessness/>



24/09
sex fri

25/09
sáb sat

19:30

RIVOLI Grande Auditório

UMWELT ©Hervé Deroo

Compagnie Maguy Marin

FR

UMWELT

2003



12€

1:10min

12+

dança dance

