

O objeto como regra libertadora do corpo em cena

Gisela Dória Sirimarco

ECA/USP

Palavras-chave: dança regra objeto

Pensar no objeto como uma regra libertadora é partir de um paradoxo. Se entendemos regra como algo que restringe ou limita, como pode ser essa regra libertadora? Aqui parte-se da seguinte premissa: quando se impõe uma regra a um corpo, e nesse caso a regra surge de um ou mais objetos, ao invés de limitá-lo ou apenas restringi-lo, estamos de fato munindo-o de um material libertador que pode abastecê-lo de recursos que serão explorados e desenvolvidos em cena.

Isadora Duncan, a americana que se tornou um ícone da dança pré-moderna, usava constantemente lenços diáfanos em suas performances. Loie Fuller outra americana revolucionária, mais do que lenços que remetiam a liberdade, ao mar ou ao vento, valeu-se de extensões, varetas de madeira, que escondidas sob seus costumes projetavam seus braços produzindo jogos fascinantes com tecido e luz, criando dinâmicas onde o objeto não mais tinha a necessidade de explicar uma situação ou remeter a alguma idéia concreta, mas apenas produzir efeitos abstratos.

Na dança moderna, assim como nas pós-moderna ou contemporânea, é possível observar o uso de objetos que não mais servem de adereços ilustrativos ou suporte para os dançarinos. O objeto passa a dialogar com o corpo do intérprete, podendo ser trabalhado nas mais diversas maneiras. O objeto pode ser tanto um obstáculo, que dificulta o uso do espaço, agrega risco ao movimento, mas também oferece possibilidade de produção de infinitas metáforas, como as cadeiras usadas em *Café Muller* de Pina Bausch, ou a mesa em *A mesa verde* de Kurt Jooss.

Para ilustrar melhor essa questão, escolhi três espetáculos de dança contemporânea. Não entraremos aqui na complexa questão do que se configura como dança contemporânea, visto que essa forma expressiva abarca um vasto leque de técnicas e estilos de dança. O primeiro exemplo escolhido é a coreografia *Vasos* do espetáculo *Quatro por Quatro*, da coreógrafa Deborah Colker, o segundo *Floor on the forest* de Trisha Brown e o terceiro extratos do espetáculo *Sem Lugar*, do grupo 1 Ato, coreografia de Tuca Andrade e do próprio elenco do grupo.

O espetáculo *Quatro por Quatro* de Deborah Colker propõe a parceria entre a dança e as artes plásticas em quatro coreografias. *Vasos* foi a que escolhi para examinar neste texto. Nessa obra, o artista plástico e cenógrafo Gringo Córdia, parceiro constante dos trabalhos de Colker, cobre o palco onde se desenvolve a coreografia com vasos brancos e azuis que imitam uma louça fina. Os bailarinos começam a cena colocando vaso por vaso no palco, criando aos poucos um chão que ficará todo coberto de vasos, os quais formam linhas paralelas dispostas como ruas que se cruzam, deixando um espaço preciso por onde os bailarinos poderão caminhar, correr e dançar. Uma vez que os vasos vão ocupando o palco e assim definindo os percursos que os bailarinos poderão transitar, a regra se estabelece. Nesse espaço tudo será permitido, menos tocar ou derrubar os vasos. A execução dos movimentos que surge a partir dessa proposta tem que ser absolutamente precisos. Os vasos que servem como um obstáculo para os bailarinos,

que devem desviar deles a cada passo, são geradores de tensões, não apenas nos intérpretes mas também no público, que é obrigado a vigiar atentamente cada movimento que acontece.

Embora os objetos sejam manipulados pelos bailarinos apenas uma vez, quando eles são trazidos ao palco, o diálogo se dá durante toda a coreografia. Se a dança acontecesse sem a presença dos vasos, ou com outros objetos, como fitas que apenas delimitassem o local dos vasos no chão, os movimentos seriam os mesmos, mas o resultado expressivo seria completamente diferente, pois é em função desse desafio que o resultado coreográfico da cena emerge. E a liberdade aqui está presente justamente no desafio da limitação.

Ao contrário de Colker, em *Floor on the forest* Trisha Brown propõe ao seu bailarino uma regra onde o movimento só pode se dar a partir do contato direto com o objeto. Contemporânea do grupo que nos anos sessenta revolucionou a dança moderna americana, *The Judson Dance Theatre*, Brown construiu uma série de danças que ficaram conhecidas como *Equipment pieces*, ou peças com equipamentos. Nesses trabalhos, que utilizavam vários sistemas de suporte externos, como cordas, bastões, cabos de segurança entre outros, os equipamentos distorciam a visão de movimentos naturais desafiando a relação do corpo com o peso e a gravidade. *Floor on the forest* acontece em uma espécie de varal onde uma estrutura quadrada de ferro ampara uma rede de cordas que se cruzam a uma altura aproximada de um metro do chão. Essa rede sustenta uma grande quantidade de roupas (blusas, calças, bermudas, etc).

O objetivo dos bailarinos é construir uma movimentação que se dará unicamente a partir do contato direto com as roupas. Os bailarinos ‘vestem-se’ com as roupas penduradas, entrando e saindo delas, criando uma coreografia, ou se preferir uma trajetória que só pode acontecer em função desses objetos. Ao contrário do objeto funcionar a partir da manipulação, do desejo do bailarino, o movimento é que acontece em função da presença do objeto. “Um par de meias, por exemplo, não são mais apenas meias, mas túneis enormes onde as pernas se embolam” (BANES, 1987: 81)

Objetos que não podem ser tocados, objetos que precisam ser tocados, regras claras e precisas, assim o tema em questão se deu nos dois exemplos anteriores. Nesse terceiro exemplo, que envolve a relação com os objetos no espetáculo *Sem Lugar*, as regras são bem menos precisas, ou até mesmo inexistentes. Talvez em função disso seja nesse exemplo onde fica mais clara a idéia da premissa que gerou esse texto.

O objeto, ao impor uma regra, seja ela proposta pelo diretor, pelo intérprete ou pelo próprio objeto, permite que o artista experimente com liberdade criativa tudo aquilo que ele pode, justamente a partir do que o limita. Em *Sem Lugar*, obra baseada no universo poético de Carlos Drummond de Andrade, os objetos surgem em diversos momentos do espetáculo. Um pente, um regador, uma pedra, um laço de cabelo, uma embalagem de leite pasteurizado, um colchão, pneus, livros, um ovo, uma boneca de pilha que dança em uma ilha tropical... Esses são alguns dos objetos que atuam com os bailarinos.

Se ao primeiro olhar são todos objetos cotidianos com os quais estamos familiarizados, a dinâmica da relação que se desenvolve em cena com esses objetos não é nem um pouco familiar. Os pentes aqui despenteiam ou penteiam partes inusitadas do corpo. Já na primeira cena do espetáculo dois bailarinos utilizam esses pentes de maneira insólita. Uma bailarina se despenteia, a princípio lentamente, avançando em um crescente que atinge a histeria. Ao seu lado um bailarino penteia todos os pelos de seu corpo, os pelos do braço, do abdômen, das nádegas... A repetição constrói um percurso inusitado, que

leva o público a um lugar que beira o cômico, mas que é também desconfortável. Segue um laço que enforca a bailarina, pneus que são colares ou molduras, leite, pedra, pedras... Enfim, tudo pode ser modificado em relação à sua função original, e então aqui a liberdade é absoluta. Os objetos não mais têm a função de produzir significados, mas sim de atuar na produção de sentidos.

Como aponta Bonfitto, o sentido pode ser visto como “o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator. Ou seja, desencadeado a partir não de conteúdos previamente estabelecidos, mas a partir dos elementos que envolvem a execução dos materiais de atuação. Tal processo envolve especificamente e primeiramente a relação entre o ator, pela globalidade de seus processos perceptivos, e tais materiais. É a partir de tal relação, que em muitos casos não é regida por uma rede semântica predeterminada, que o sentido pode ser produzido.” No caso do significado, completa Bonfitto, “a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, também, o espectador” (Bonfitto, 2006: 47). Tal processo remete por sua vez, a uma passagem em que Peter Brook se refere ao ‘objeto vazio’:

“[...] pode nos fazer acreditar que uma garrafa de plástico pode se transformar em uma criança maravilhosa. É necessário um ator de grande qualidade para que ocorra a alquimia segundo a qual uma parte do cérebro vê a garrafa e outra parte do cérebro, sem contradição, sem tensão, e com prazer, vê o bebê, o pai segurando-a e a natureza sagrada dessa relação. Essa alquimia é possível se o objeto é tão neutro e comum que ele pode refletir a imagem que o ator dá a ele. Ele poderia ser chamado de ‘objeto vazio’”(BROOK, 1955: 55).

Nessa dinâmica, com objetos que se esvaziam de seus significados originais, ao se tornarem metáforas palpáveis, cabe ao público tornar-se um parceiro na tarefa de atribuir um sentido ao que se produz e fazer a sua leitura das relações entre bailarino e objeto. Assim como cabe ao artista propor as regras, e obedecê-las, ou não.

Bibliografia

AU, Susan; *Ballet and Modern Dance*. Londres, Thames and Hudson: 1988.

BANES, Sally; *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Wesleyan Press: 1987.

BONFITTO, Matteo; ‘Do Texto ao Contexto, em *Revista Humanidades*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006, pp. 45-52.

BROOK, Peter; *The open door*. Nova York, Theatre Communications Goup, 1995.DVDs