

**A dança relacional da Cia. Andanças em *Os Tempos*: a encenação coreográfica como experiência dos sentidos**

Manoel Moacir R. Farias Jr.

Mestre em Artes Cênicas - ECA/USP.

Artista e Professor Assistente do Curso de Belas Artes/ Artes Cênicas da Universidade de Fortaleza - UNIFOR.

Resumo: Neste texto, procuro fazer uma análise crítica do espetáculo *Os tempos*, da Cia. Andanças, de Fortaleza (CE), observando o percurso de suas idéias coreográficas. São convocados os pensamentos sobre arte, política e performance de Jacques Rancière, Andréa Bardawil e Josette Fèral. Procuro entender a encenação coreográfica como experiência dos sentidos, a partir de referências aos objetos relacionais de Lygia Clark, em interação com o universo simbólico do espetáculo.

Palavras-chave: Corpo. Coreografia. Performance.

Era um sábado à noite, e noite de re-estréia, segundo posso me lembrar. Havia umas nove ou dez pessoas, contando com os três intérpretes (Sâmia Bittencourt, Possidônio Montenegro e Márcio Medeiros). Não se falava muito, nem se anunciava nada, havia muito silêncio e a disposição do espaço pedia uma platéia próxima, sentada em travesseiros e almofadas pequenas, sem fronhas. Nada havia ali que se quisesse, para além disso, destacar como cenografia e iluminação.

A tensão da presença dos intérpretes-criadores e do próprio público é umas das chaves de entrada neste trabalho, assim como no anterior da Cia., *O tempo da paixão ou o desejo é um lago azul* (2004). Voltando ao primeiro ao qual assisti a *O tempo da delicadeza* (2002), percebo uma continuidade de elementos e sua gradual reconfiguração, dos gestos mínimos à instauração de uma presença performativa, que compõe uma teia hieroglífica (como desejava Artaud) de abstrações do movimento em qualidades de energia que se dão em certos modos de estar em cena. O jogo com a temporalidade dilatada é, sem dúvida, um dos muitos recursos que estes trabalhos nos apresentam. Vendo-os num intervalo de sete anos, entendo-os como um *work in progress*, ou seja, como uma obra que está em curso, da qual derivam também vídeos-dança, aulas e intervenções urbanas, numa ampla investigação do movimento e suas significações.

Já desde o primeiro *Tempo*, feito de associações gestuais entre a dança e o movimento cotidiano observado em comunidades do interior e do litoral cearense, os movimentos fluem contidos, em autonomia à música, numa relação desierarquizada entre som e gesto. O rumo que se segue é o da reelaboração das matrizes, refletindo-se sobre a potência das misturas entre o tradicional no contemporâneo, antecipando temas do trabalho atual, como resistência, ética, religiosidade e resignação.

Os modos de ser, ver e estar em processos de colaboração são para a sua coreógrafa, Andréa Bardawil, um dos detalhes que mais importam segundo suas palavras num texto recente, *Por um estado de invenção*:

Questão que me inquieta com frequência é pensar em *como* (sic) se opera esse tipo de mobilização, que variáveis se compõem no tabuleiro desses jogos, que afetos se atravessam na trajetória dessas articulações, o que se coloca em xeque, para além de carências e demandas localizadas. Instigame aproximar reflexão e prática sobre os processos de articulação política aos quais dedicamos tanto empenho, nos últimos anos, e que nos situam na instância do coletivo, da reflexão e prática sobre os processos micropolíticos, pelos quais somos atravessados no exercício ininterrupto de produção de subjetividade a que todos estamos sujeitos, e que nos situam na instância do individual (BARDAWIL, 2009, p. 2).

Em outras palavras, o texto de Bardawil faz, semelhante ao seu trabalho, um desenho de perguntas que se situam no campo de uma estética que repensa as formas e processos da arte, aproximando-se do pensamento de Jacques Rancière quando propõe a relação entre arte e política como questão por resolver. Em seu livro *A partilha do sensível*, Rancière pensa sobre as relações de poder (de autonomia e/ou submissão) da arte com a sociedade, por exemplo, à qual ela se liga por aspectos comuns a um universo simbólico de “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2005, p.26), que lhe conferem um caráter subversivo, ou não.

Nesse sentido, o traço cênico mais interessante é o de *como* se dá a inter-relação dos bailarinos, de formas muito parecidas em termos de qualidade de deslocamento espaço-temporal, com seu público. Isto se dá, a meu ver, pelo investimento numa presença performativa, no como fazer coisas simples, até mesmo banais, na maior contundência possível.

Estabelecendo um paralelo com o teatro e a *performance art*, Josette Fèral considera alguns passos básicos para se chegar à noção primeira de presença, a de *performer* como alguém que (1) está, é e se comporta (2) fazendo algo (3) ao olhar de outrem, mostrando-se. Os modos de dar-se em espetáculo são, contudo, imensamente variáveis, bem como as formas e efeitos da atitude do artista, da sua presença. Fèral remete-se a um teatro performativo que já não se conta pelo dramático, e que não está preocupado em ser “bem-feito”, que não deseja o virtuosismo de outros tempos e no qual o que predomina, entre tantos pontos, é um “engajamento total do artista”, ou seja: “não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista.” (FÈRAL, 2008, p. 207).

O performativo surge como um conceito operativo nas artes cênicas em sua pluralidade de manifestações, contaminações e relações com a biografia de seus criadores, além de dar conta da emergência de novas estruturas das dramaturgias espetaculares. Delicadeza, paixão, desejo e resignação são princípios e caminhos subjetivos, são estados psicofísicos, que contêm em si uma lógica própria de sentir e agir. Neste trabalho, continuam a ecoar na forma de ações em máscara neutra – isto é, uma movimentação geral de neutralidade, mesmo nos jogos grupais com os travesseiros e tecidos - e na busca de

uma maior intimidade ao *performar*, entre os espaços destinados ao público e aquele que o movimento recorta.



Foto 1 – Cena com tecido/ Intérprete: Sâmia Bittencourt

Entendendo essa configuração como um aspecto plástico, é impossível não trazer à tona referências às obras sensoriais (que convocam a participação do público) de Lygia Clark e Hélio Oiticica, no modo relacional de manipulação dos objetos ou no contato-improvisação que marca a finalização deste trabalho. Os objetos relacionais de Lygia e os parangolés de Hélio têm em comum uma forma de trabalhar com a textura dos materiais da obra-objeto em contato com partes do corpo do espectador. Essa sensorialidade artístico-terapêutica é reconhecidamente uma forma de pensamento que extravasa os domínios do institucional: “na verdade, eu preferiria inscrever meu trabalho num ambiente cotidiano, mais do que nos museus ou galerias.” (CLARK *apud* PALHARES: 2006, p. 57)

Outra imagem bastante significativa disso é gerada pela ação de privar-se de ver, tampando os olhos, feita repetidas vezes por Márcio e Possidônio como explicitação desse processo de abertura sensorial, ou mesmo de renúncia ao olhar, como um ato de resistência. Ou ainda, no deixar-se conduzir de Sâmia, sem resistir às pressões que as manipulações de tecido lhe imprimem, e que acabam por embalá-la. Tecido, que numa cena seguinte, será usado em Possidônio como um invólucro que o captura e paralisa ao som de uma canção tradicional nordestina mixada com canto gregoriano.

Sem a pretensão de criticar cena a cena, mas de reter o que ficou do processo de *Os tempos*, posso apontar um procedimento de encenação (ou composição) coreográfica afim a uma poética de cena performativa na necessidade de enfrentamento de questões entre o humano e o mundo com as figurações do sonho, pela linguagem-dança fragmentada

(sem alardear uma apologia à dita não-linearidade do pós-moderno) e pelo jogo com signos corporais que remete a nada mais que a pura presença do artista e seu público na permanência, como diz Bardawil, do mínimo, no aqui-agora da relação com os sentidos.

O que essas imagens têm a dizer se situa, certamente, num lugar-tempo em que o comum tenha se alargado, distendido, dilatado.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDAWIL, Andréa. *Por um estado de invenção*. No prelo.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n.8, p.197-210, 2008.

PALHARES, Taisa. Império dos sentidos. *Bravo!*, São Paulo, n. 101, p.54-59, jan., 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.