

Da Organicidade à (Des)Construção e Fragmentação: uma Análise da Obra de Marta Soares

Andréia Maria Ferreira Reis ¹

“Para que destruir meus monstros? Quero é incorporá-los e transformá-los”.

O presente artigo visa abordar o trabalho da dançarina e coreógrafa Marta Soares na obra *Les Poupées* (1997), sob aspectos da desconstrução e fragmentação. Em seu trabalho podem ser levantadas, também, questões sócio-culturais, de identidade e de gênero. A obra de Marta articula-se ao momento atual das culturas diversificadas, que são valorizadas por sua “exoticidade”. Ou seja, a valorização e a inclusão da diferença e da multiplicidade, através da expressão mais clara desta diversidade, o corpo.

Na visão contemporânea de corpo, as identidades são descentradas e o impacto da globalização reflete diretamente na identidade cultural (HALL, 2005, 14), o corpo transitório e mutável é caracterizado enquanto multirreferencial e não mais dual como nas concepções cartesianas. É a partir de um entendimento de corpo bio-psico-social, que se fundamenta a conectividade do ser humano, dada em função da sua própria existência múltipla. As experiências são adquiridas, incorporadas, diluídas, reformuladas; os corpos são híbridos, enquanto preparados para fazer parte de toda e qualquer experiência a qual venha a se deparar, e vivenciar estas experiências alimenta seu repertório. Todo este processo gera um conflito de identidade, explorado por Marta em *Les Poupées*, onde a desconstrução e a fragmentação apresentam-se como elementos que transpõem as dualidades, como por exemplo: masculino/feminino, interno/externo, belo/grotesco, eu/outro, fragmentado/integrado, assim como o processo de hibridismo (proposto pelo pesquisador indiano Homi Bhabha como intermediador de processos binários), que diferentemente da mestiçagem, não é apenas junção, mas inter-relação.

O hibridismo, para Bhabha (2005), é uma ameaça à autoridade cultural e colonial, subvertendo o conceito de origem ou identidade pura da autoridade dominante através da ambivalência criada pela variação, repetição e deslocamento; uma ambivalência da que não é nem o Eu nem o Outro, mas o entre, o território do interstício, o imprevisível. Este hibridismo, a somatória de diferentes espécies que dá origem a um terceiro elemento, ao contrário da repulsa, exerce fascínio e atração, proporcionando transgressão do discurso dominante e possibilitando o reconhecimento e inclusão da diferença, o questionamento e o deslocamento. Esta área fronteiriça, em contaminação, promove a criação de um sistema em constante interação e conexão (HACKNEY, 1998), assim como o Sistema Laban.

O húngaro Rudolf Laban (1879-1958) além de coreógrafo, pesquisador e educador, foi um visionário, que desde jovem tornou-se consciente das diferenças entre nacionalidades e costumes sociais, fundamentando seu trabalho no multiculturalismo e incluindo diferenças. O Sistema Laban, desenvolvido por Laban e mais tarde ampliado por seus alunos e colaboradores como Irmgard Bartenieff e Warren Lamb, por vezes é mal entendido sendo considerado como eurocêntrico (eu já fui questionada sobre o eurocêntrismo de Laban!) por ter sido desenvolvido no cenário europeu do início do século XX, num período de crise generalizada, do movimento Expressionista na arte e da Primeira Guerra Mundial (BERGHAUS, 90, 1997). O termo eurocêntrismo para denominar o trabalho de Laban é um grande equívoco, realmente esta questão só pode ser levantada por quem não conhece o Sistema enquanto uma linguagem do movimento e, sobretudo, em movimento.

Segundo Preston-Dunlop (1994, 131) “seus [de Laban] princípios de movimento e dança e seu sistema de notação revolucionou o estudo da dança em toda parte do mundo através de seus alunos alemães que emigraram para os Estados Unidos, Austrália, África do Sul, e Grã-Bretanha”. No Brasil o Sistema Laban chegou através de Maria Duschenes (São Paulo), na década de 1940, mais tarde chegaram também Yanka Rudzka (São Paulo/Salvador) e Rolf Gelewsky (Salvador), alunos de Mary Wigman, discípula de Laban (vide REIS, 2007).

O Sistema Laban não é uma receita a ser seguida, mas um Sistema aberto que permite e parte de associações, assim como fazem diversos artistas-pesquisadores ao associá-lo e aplicá-lo juntamente ao Teatro Físico (Júlio Mota), ao Pilates (Daniel Becker), a Dança Indiana/Dança-Teatro (Ciane Fernandes), ao Authentic Movement/Dança-Teatro (Andréia Reis), ao Taoísmo (Alice Curi), a Yoga (Márcia Monroe), a Arte-Terapia (Joya Eliezer), a Arte-Educação (Alba Vieira), ao Texto Dramático (Lígia Tourinho, Jacyan Castilho), a Topologia e Teoria da Relatividade (Joana Lopes); a pessoas com necessidades especiais como: Deficientes Físicos (Saulo Silveira), Síndrome de Down (Renata Soares), entre tantos outros trabalhos realizados no Brasil e em todo o mundo. Muitos deles apresentados na Conferência Internacional Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios, realizada em abril, na cidade do Rio de Janeiro sob direção de Regina Miranda, com o objetivo de “celebrar a difusão e a importância das teorias de Laban & Bartenieff no desenvolvimento da dança educação e da dança contemporânea brasileira e investigar a relevância e os novos territórios de aplicação de suas teorias no século XXI” (MIRANDA, 5, 2008). Esta conferência foi um dos eventos participantes da Celebração Global Laban – em 2008, faz 50 anos da morte de Laban – que acontecerá também em Londres e Nova Iorque. Sendo assim, cabe a nós, “labanianos”, explorar o Sistema e expandir suas possibilidades expressivas.

A paulista Marta Soares é graduada em dança pela State University of New York e mestre em Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ela possui o Certificado de Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies - LIMS (Nova Iorque) e estudou com Kazuo Ohno em Tóquio, tornando o seu contato com o Butô muito evidente na estética de seu trabalho. Marta estudou também com Maria Duschenes (São Paulo) e Merce Cunningham (Nova Iorque), além de ficar durante alguns meses junto a uma tribo indígena brasileira como processo de construção de seu trabalho final no LIMS. A multiplicidade na formação de Marta dá a

ela autonomia, agregando sua experiência pessoal e seus estudos para transgredir e conectar uma rede de diversidade cultural e corporal.

Por sua formação em LMA (Laban/Bartenieff Movement Analysis) é possível observar nos trabalhos de Marta os princípios incorporados por ela; seu corpo, em conexão, parte de um impulso interior para o movimento e este com/no espaço expandindo-se como uma espiral. A LMA, que envolve os Temas: Interno/Externo, Esforço/Recuperação, Função/Expressão, Mobilidade/Estabilidade, é uma ferramenta metodológica de criação artística que parte do corpo. Através dela, a composição pode ser relida com liberdade por cada ator-dançarino, mantendo a característica principal do movimento. Ao buscar como base de suas teorias a idéia de continuum, a LMA diluiu quaisquer tipos de dicotomias, transformando-as em movimento constante.

Marta, em seus trabalhos, utiliza a teoria e a prática de Laban e as transcende dando autonomia e autenticidade as suas obras. Sua obra, *Les Poupées* (As Bonecas), um espetáculo concebido, dirigido e interpretado por Marta, tem como ponto de partida fotografias e textos do surrealista alemão Hans Bellmer, a partir do conceito de “inconsciente físico”, desenvolvido por ele. Para Marta não há fronteiras entre dentro e fora, a forte organicidade em seu trabalho mobiliza seu fluxo interior para o movimento, muito provavelmente pela sua formação em Butô, proporcionando uma interação entre interno/externo.

Além de explorar os temas como a fragmentação do corpo e a deformidade, Soares questiona a problematização de gêneros masculino e feminino, levantando uma reflexão sobre a condição de multiplicidade do sujeito contemporâneo. Marta explora o corpo em conflito de identidade, social e pessoal, cotidiano e não cotidiano, em deformidade.

Utilizo, a seguir, o recurso da LMA para analisar uma das cenas de *Les Poupées*. Este espetáculo foi dividido em quatro cenas, num total de 40 minutos. Na primeira cena, de 15 minutos, Marta está em cena está usando um belo vestido de festas, porém, utiliza-o de forma não habitual, pois o busto do vestido não está em seu tronco, mas na sua cabeça. Ela caminha com os joelhos flexionados (conexão ísquios-calcanhares e peso leve, fluxo controlado e tempo constante) e com seus braços estendidos na vertical cima (conexão escápulas-mãos), ou seja, a imagem que temos ao vê-la é de um ser estranho, uma criatura num belo vestido e sem cabeça, caminhando de forma desajeitada pelo espaço.

É possível fazer várias leituras deste momento, tais como: Marta utiliza o que num primeiro momento pode parecer uma exclusão, um corpo sem cabeça; no entanto, esta pode ser uma estratégia para reverter a idéia de dicotomia, pois, neste caso o invisível (a cabeça) está contido no visível (o corpo), não há separação, mas uma conexão entre ambos. Ao mesmo tempo em que a suposta ausência do rosto, que num primeiro momento representa nossa identidade e por estar em conflito não é reconhecido ou não está aparente, remete a busca do (irre)conhecível. A imagem nos remete também a um ser estranho e monstruoso caminhando de forma desconstruída, neste momento o belo e o grotesco apresentam-se inter-relacionados, a ponto de despertar um estranhamento e uma sensação agradável, ao mesmo tempo, no espectador.

Marta movimentava-se com tempo constante, seu fluxo é controlado, o foco direto e o peso leve (Impulso Mágico), ela caminha em direção a platéia, seu vestido vai

descendo pelo corpo até sua cabeça ficar visível. Neste momento ela revela-se para o outro (a platéia) e desce ao chão em Forma Fluida (movimento a partir do fluxo corporal interno, respiração, órgão e líquidos). A partir deste momento Marta realiza movimentos espirais no chão, com peso forte e tempo acelerado (Estado Rítmico ou Próximo). Ela se mantém em Irradiação Central (posição de “X”) por alguns instantes, assim como em outros momentos da coreografia, ficando clara sua imersão em si mesma e sua mobilização do fluxo interno para o movimento. Em seguida, sempre (des)ajeitando seu vestido, Marta realiza algumas variações de movimento a partir da Irradiação Central. As pausas são freqüentes em seus movimentos, contudo, o fluxo interior que impulsiona seu movimento no espaço está constantemente presente, o que significa que, mesmo no não movimento aparente seu movimento interno é constante, o movimento está no não movimento.

Ainda no chão, Marta gira sobre seus ísquios e joga-se contra o chão com peso forte e tempo acelerado, ela se levanta e no plano médio desloca-se em homolateral (lado direito/lado esquerdo do corpo). Os contrastes de tempo ficam mais evidentes. Em pé, Marta caminha segurando a saia de seu vestido, que lhe escapa das mãos a todo instante e seu rosto fica encoberto por seu cabelo. Assim, Marta caminha e gira fora de seu eixo em desequilíbrio, com o tronco em extensão na sagital atrás, ela se desloca pelo palco e “desenha” linhas pelo espaço. Kandinsky, contemporâneo de Laban, considerava a linha como “a impressão da energia – o traço visível do invisível”, enquanto que Laban descreveu o gesto da dança no espaço como “formas traçadas no reino do silêncio” (PRESTON-DUNLOP, 120, 1994). Para Laban e Kandinsky, esta era a maneira de entrar na região amedrontadora das formas e ritmos transformadores. Estes dois artistas foram inovadores em suas artes, Kandinsky através das linhas em sua pintura e Laban através do movimento traçado no espaço.

Na seqüência, Marta pára em pé na posição vertical com o cabelo encobrindo totalmente seu rosto, um ser que ao fundo do palco torna-se “monstruoso”, sem rosto e sem distinção de sexo. Ao inclinar seu tronco na sagital frente caminha em direção ao público e desta forma “estranha” começa a correr em círculos, agora com o tronco na vertical, até cair ao chão. Com seu vestido (já saindo de seu corpo) e aparência completamente “desleixados”, Marta caminha para trás mantendo-se de frente para a platéia, encerra-se a primeira cena.

Nas cenas seguintes é possível observar a desconstrução corporal com variações de qualidades de movimento (LMA) como: tempo (acelerado e desacelerado), peso (leve e forte), fluxo (livre e controlado), foco (direto e indireto), o que torna a coreografia diversificada e não óbvia. O trabalho de Marta destaca-se por sua forte organicidade em cena, o invisível torna-se visível em seus movimentos pela mobilização interior (Forma Fluida) em expansão pelo espaço interno/externo. Marta mantém também a conexão corporal, além de fazer uso da fragmentação. Em cena um corpo deformado que se arrasta pelo chão e estranhamente torcido procura por si mesmo, num momento é um ser monstruoso, no outro um ser híbrido, assexuado ou bissexuado, desvinculando-se de definições ou classificações, ao mesmo tempo feminino/masculino, belo/monstruoso, conectado/fragmentado. Marta expõe um corpo à procura de si mesmo, de sua (des)identificação.

A performance parte da visão particular de seu criador, mas imediatamente transforma-se sob o olhar particular do fruidor. Greiner (2005, 84) diz que “toda informação estrangeira descentraliza”, ou seja, a performance de Marta pode ser vivenciada pelo espectador com

estrangeira ao mesmo tempo em que se torna pertencente a cada pessoa do público (des)acomodada em sua cadeira para assistir a *Le Poupés*. A partir do momento em que observo o outro vejo a mim mesmo, sendo esta uma forma do público questionar a sua própria identidade e (des)construí-la, colocando-a em transição, descobrindo a alteridade e diversidade cultural. Mais uma vez entramos no espaço do entre, o local da transição, da transformação e da redefinição pelo próprio movimento em processo contínuo onde, ‘ não se pode nem mesmo observar qualquer coisa sem modificar o objeto observado e at mesmo a si próprio...’ (GOMES, 243, 2006).

Referências

BERGHAUS, Günter. O Expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança. In: *O Percevejo*, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, n.5, p. 89-97, 1997.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GOMES, Sandra. *A Aranha Baba e Tece a Teia ao Mesmo Tempo*. In: *Reflexões sobre Laban o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Summus, 1978.

MIRANDA, Regina. *Anais da Celebração Global Laban. Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios*. Rio de Janeiro, 24 a 27 de Abril, 2008.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Laban*. Trad. Andréia Reis. In: *Cadernos do GIPE-CIT* (orgs. Ciane Fernandes e Andréia Reis), Salvador: PPGAC/UFBA, n. 18, p. 101-113, abr. 2008.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky, 1899-1938*. In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Laurence Louppe (ed.) Paris: Editions Dis Voir, 1994, p. 110-131.

REIS, Andréia M. F. *Moving along Transitions: LMA and Authentic Movement in Inter-art Performance*. Comunicação apresentada na 25th Biennial Conference of the

International Council of Kinetography Laban/Labanotation, CENIDI, Cidade do México, 2007.

REIS, Andréia M. F. O Corpo Rompendo Fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2007.

Notas

¹ Andréia Reis é atriz-dançarina, performer e Professora de Dança. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. E-mail: andreiavieta@gmail.com.