

Transgressões em harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban

Ciane Fernandes*

RESUMO

O artigo apresenta e analisa a contribuição de profissionais brasileiros ao Sistema Laban e ao desenvolvimento contemporâneo das artes cênicas, trabalhando o conceito de “harmonia” dentro do contexto pós-colonial e desconstrutivo.

Palavras-chave: Dança-teatro, desconstrução, brasilidade

ABSTRACT

The article presents and analyses the contribution of some brazilian professionals to the Laban System and to contemporary upcomings in the performing arts, portraying “harmony” within the context of post-colonialism and deconstruction.

Keywords: Dance-theater, deconstruction, Brazil

RESUMEN

Este artículo presenta y analiza la contribución de algunos profesionales brasileños al Sistema Laban y a los desarrollos contemporáneos de las artes cênicas, retratando la idea de “harmonía” en el contexto poscolonial y desconstrutivo.

Palabras clave: Danza-teatro, desconstrucción, brasilidad

Este artigo busca uma redefinição do conceito de harmonia na dança-teatro contemporânea, aplicando-a na análise dos trabalhos de três coreógrafos solistas brasileiros, com formação Laban no Brasil e no exterior: Cláudio Lacerda, Cibele Sastre e Marta Soares. Duas questões são fundamentais: como se processa a “harmonia” no contexto da desconstrução cênica contemporânea; e como estes criadores brasileiros retratam, recontextualizam e transformam um arcabouço teórico-prático originalmente europeu e posteriormente norte-americano? Ou seja, qual a contribuição destes três coreógrafos e de sua “brasilidade” na redefinição de “harmonia” no Sistema Laban, e quais suas implicações estéticas e pós-coloniais?

Num momento em que o bloco europeu se solidifica econômica e politicamente, competindo com a força norte-americana, controla-se crescentemente o cruzamento de bordas nos dois continentes nórdicos. Em contrapartida, artistas e público destes territórios demonstram um crescente interesse por culturas variadas, muitas presentes em sua sociedade via imigrações, decorrentes precisamente do desequilíbrio (“desarmonia”) econômico(a) que define a divisão e separação territorial.

O interesse pela cultura “exótica” e pelo “distante outro” não é novo, como esclarece José Gil (1994, p. 21):

“O Ocidente medieval acreditava que, nos confins da Terra (...), viviam certas raças que não se sabia bem se eram humanas ou mais próximas dos animais: as raças fabulosas do Oriente (...) As duas fontes mais importantes em que se baseia a maior parte destes autores são o tratado de Ctésias (400

a.C.) sobre a Índia...e a obra de Megásteno (cerca de 290 a.C.), geógrafo grego que acompanhou Alexandre ao Oriente”.

Diferente do corpo “normal, cristão, ocidental”, estes monstros distantes possuem as mais absurdas características, proporções e constituição: não têm cabeça, possuem os olhos nos ombros e a boca no peito; só possuem um olho no meio da testa; são dotados de asas; possuem seis braços; têm cabeça de cão, ou de elefante; têm os pés virados para trás; são antropófagos; andróginos; com o seio direito de homem e o esquerdo, de mulher; outros só possuem uma perna e saltam agilmente. São seres deformados (com partes faltando e/ou mal localizadas ou distorcidas) ou híbridos (somatória de duas ou mais espécies), de qualquer forma, exercendo fascínio, curiosidade e admiração. Outro dado importante é que, nos escritos, os seres localizam-se numa fronteira espaço-temporal além dos parâmetros europeus: considerando-se o “mapa de Hereford (século XIII)... os povos fabulosos encontram-se espalhados na periferia... nas fronteiras do espaço” (Op.cit., p.48).

Estes dados serão úteis na análise do termo “harmonia” em Laban, que se refere principalmente à questão do corpo no espaço. Mas qual “corpo”? O corpo da Europa dos anos 20 ou um corpo “periférico” a esta referência espaço-temporal? Somos nós – corpos contemporâneos brasileiros – estes autênticos seres periféricos, estranhos e interessantes (que fascinam multidões com seu rebolado mestiço coberto de plumas coloridas ao sol de fevereiro – pleno inverno europeu!) ou colonizados corpos, disciplinados pela técnica clássica, moderna, pós-moderna e o que mais vier? Nossa

multiplicidade nos permite (ou força a) residir exatamente no limiar entre estes dois mundos, em espécies indefiníveis e inclassificáveis até por nós mesmos. Isto ficou “claro” nas discussões do I Festival de Dança Contemporânea Brasileira em Berlim - *Brasil Move Berlim*, (realizado em abril/2003, com palestras de Arnaldo Alvarenga, Cássia Navas e Helena Katz), quando nos mostramos como seres fronteiriços ou de uma monstruosidade contemporânea recontextualizada e, de fato, descontextualizada, se levarmos em conta nossa localização marginal à circulação internacional de informações. Do Brasil, apenas São Paulo está incluído no “Atlas da Globalização”, divulgado pelo *Le Monde Diplomatique*, (Março de 2003).

Neste sentido, a “brasilidade” reverte o sentido colonial de apropriar-se de objetos raros (ou monstruosos) dos locais visitados, e homogeneizá-los em museus organizados por categorias: apropriamo-nos dos métodos estrangeiros, descontextualizando-os, e “homogeneizando-os” com nossos próprios elementos “exóticos”. Ou seja, utilizamos o método científico desenvolvido inicialmente na Europa dos séculos XVI e XVII, para gerar precisamente o efeito oposto, a saber: a diferença e a multiplicidade. Este “conflito de identidade” é o tema - direto ou indireto - de alguns jovens coreógrafos solistas brasileiros, que vêm utilizando um arcabouço teórico-prático originalmente europeu – o Sistema Laban – para criticar e transgredir ideologias corporais. Isto porque o Sistema, apesar de proceder de um contexto local e temporal específicos (Alemanha e Inglaterra, primeira metade do século XX), estrutura-se exatamente a partir da multiplicidade, integrando elementos variados, até

supostamente antagônicos, em uma “harmonia” dinâmica. Por isso, o termo “harmonia” - do grego “harmos”, que significa “juntar” – é tão fundamental no Sistema Laban. Mesmo a abordagem científica – baseada em separar e isolar para analisar e conhecer – é incluída neste quadro harmônico geral do Sistema.

A base do Sistema, como nos refere Mary Wigman em relação a seu mestre Laban, consiste na busca da linguagem corporal de cada pessoa, e a expansão de suas possibilidades expressivas, em vez da limitação a uma forma estética específica (como a alemã do início do século XX). Isto pode ser visto no arcabouço teórico-prático criado por outra discípula de Laban, Irmgard Bartenieff. Em seus “Fundamentos Corporais e Princípios de Movimento” (BARTENIEFF, 1980), a abordagem holística prevalece sobre a tecnicista, enfatizando o aprendizado experiencial personalizado, em vez da imitação de exercícios padronizados pela forma. A linguagem do movimento criada pelo pioneiro, e desenvolvida por profissionais em todo o mundo até o presente momento, possui uma estrutura aberta que não apenas permite, mas principalmente estimula a transformação e alteração de elementos de sua própria constituição. Isto porque, diferentemente da limitada compreensão de que o Sistema é prioritariamente teórico, ele, na verdade, baseia-se na simultaneidade da experiência senso-cinestésica e cognitiva (ambas corporais), desenvolvendo uma consciência corporal com capacidade teórico-crítica. Isto é o que podemos observar nas contribuições, práticas e artísticas, teóricas e acadêmicas de profissionais brasileiros como Regina Miranda, Maria Mommensohn e Angel Vianna.

Também no âmbito teórico-prático, a abertura do Sistema pode ser comprovada em associações realizadas com outras tendências e estudos além da dança-teatro, tais como: o Teatro Físico (Júlio Mota, Balé Guáira e UFBA); a etnocenologia (Everaldo Vasconcelos, UFPB/UFBA); a fenomenologia da imaginação criadora de Gaston Bachelard (André Meyer, UFRJ); o estudo do texto dramático (Jacyan Castilho, UFBA); mitologias universais e as tradições do nordeste brasileiro (Adalberto di Palma, SP/BA); o candomblé (Suzana Martins, UFBA); as tradições indígenas brasileiras (Márcia Virgínia, UFBA/UFPE); a física fundamental moderna - teoria da relatividade e teoria de campos e partículas (Joana Lopes, UNICAMP); a física de Newton com foco no trabalho do ator (Lúcia Romano, PUC-SP); a aprendizagem na educação infantil em fase de alfabetização (Marta Scarpatto, PUC-SP); a dança para deficientes auditivos (Renata Neves, Associação Morungaba, SP).

Continuamos, no entanto, a priorizar referências estrangeiras no assunto, o que se deve talvez à falta de legitimação e divulgação das pesquisas brasileiras inéditas. Um notável esforço nesta direção foi o “Encontro Laban 2002”, organizado por Regina Miranda e sua equipe, no Rio de Janeiro, promovendo o diálogo entre vertentes de distintas discípulas de Laban (New York/ Irmgard Bartenieff; São Paulo/ Maria Duschenes, Londres/ Valerie Preston-Dunlop), e recriando esta linguagem intercultural harmônica.

A “Harmonia Espacial” referida por Laban (1879-1958) estipula complexas correspondências matemático-geométricas entre corpo e espaço, e tem suas bases na Grécia Antiga (Platão, Pitágoras, Phídias e Policletus).

“O conceito de harmonia remonta a Pitágoras que, de acordo com a lenda, o descobriu ao ouvir o som do martelar das diversas bigornas em uma ferraria. Essa observação levou-o por analogia a outros instrumentos, como as cordas em vibração de uma lira. Descobriu que duas cordas tangidas ao mesmo tempo soam melhor quando são iguais ou quando uma tem $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, ou $\frac{3}{4}$ do comprimento da outra [criando, respectivamente, intervalos musicais que hoje denominamos de *uníssono*, *oitava*, *quinta*, ou *quarta*]” (DOCZI, 1981, p. 8).

Durante o treinamento no Sistema Laban, o corpo explora seu movimento expressivo no espaço tridimensional, em poliedros regulares dinâmicos (criados a partir dos percursos do movimento). Laban expandiu as seis direções do balé em um complexo sistema de dimensões, diagonais e planos, criando, respectivamente, figuras espaciais como o tetraedro, o cubo e, em especial, o icosaedro.

Estas “Escala Espaciais” são organizadas em estruturas de espelho, visando a trabalhar o corpo como um todo, harmonizando suas diversas partes entre si, e em relação ao espaço e à expressividade:

“Os balanços de Laban eram baseados de forma harmônica. Cada escala é contrabalançada no espaço e no corpo, por inversão ou transposição de opostos harmônicos de simetria perfeita. Estes promovem o uso equilibrado do corpo: abrindo à frente [com foco indireto e tempo desacelerado] é combinado com fechando para

trás [com foco direto e tempo acelerado], ascendendo fechado [com peso leve e foco direto] é combinado com descendendo aberto [com peso forte e foco indireto], virando para a direita com virando para a esquerda, pulos no ar com quedas” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.118).

Para Laban, o icosaedro era a forma cristalina que melhor se adaptava às proporções humanas, aproximando-se da esfera espacial ao redor do corpo ou Cinesfera. Com seus doze pontos, esta figura corresponde à escala dodecafônica, com seus doze tons (sete dominantes e cinco subdominantes). A combinação de pontos do icosaedro, em percursos diversos que constituem escalas espaciais do icosaedro, forma intervalos de 1:1, 1:2, 2:3, 3:4 (FERNANDES, 2002, p.210-3) como descritos por Doczi acima. Já as escalas espaciais A e B – que recebem um enfoque especial no treinamento Laban até hoje – são constituídas por intervalos correspondentes à quinta musical na proporção 2:3, ou seja, 0,666..., numa aproximação da seção áurea (0,618...).

“O poder do segmento áureo de criar harmonia advém de sua capacidade única de unir as diferentes partes de um todo, de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo em que se integra ao padrão maior de um só todo. A razão da seção áurea é um número irracional e infinito, do qual apenas se pode conseguir uma aproximação... Ao descobrir isso, os pitagóricos encheram-se de admiração: sentiram o poder secreto de uma Ordem Cósmica. [...] Números irracionais não são desarrazoados; eles apenas

estão *além* da razão, ou seja, escapam ao alcance dos números inteiros. São infinitos e intangíveis. Em padrões de crescimento orgânico, a razão irracional da seção áurea revela que existe de fato um lado intangível e infinito em nosso mundo [concreto]” (DOCZI, 1981, p.13- 5).

Ou seja, “harmonia” não é uma organização racional artificialmente imposta em prol de uma estética geral “agradável” e “bela”. Muito pelo contrário, harmonia vincula-se ao invisível contido no visível, ou seja, à espiritualidade na matéria física, devolvendo o poder mágico ao corpo - retirado após a Idade Média, com Descartes e seu “corpo-máquina”.

As explicações materialistas do funcionamento corporal feitas por Descartes e Lucrecio (século XVII) supõem um corpo que se move a partir de leis mecânicas, sem precisar de alma, poesia, substância espiritual para se deslocar:

“Despojam-se assim os duplos e as suas representações corporais da sua força mágica e dos seus poderes” (GIL, 1994, p.117). Como Kandinsky, seu contemporâneo, Laban era consciente deste aspecto mágico da matéria física, e seu trabalho reflete esta associação da “visão espiritual” com a “curiosidade analítica” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.126). Ambos artistas buscaram “ressonâncias harmônicas da alma em relações, ao mesmo tempo balanceadas e grotescas” (Op.cit.,p.120), muito além da razão pura. Isto é particularmente importante para desmistificar o Sistema Laban como um arcabouço puramente teórico e matemático, estruturalista e científico.

Laban inspirou-se não somente em Pitágoras, assim também como os próprios gregos não foram os pri-

meiros a descobrir tais relações harmônicas. As proporções são encontradas, surpreendentemente, em objetos e civilizações tão distintas como pirâmides egípcias; uma margarida; um vaso chinês da dinastia Sung (960-1279 d.C.); um vaso grego do século VI a.C.; os poemas japoneses *haikai*; a cauda aberta de um pavão; padrões geométricos feitos por índios brasileiros; um tecido mexicano; um tapete camponês do leste da Prússia; mantos cerimoniais dos índios do noroeste dos Estados Unidos; flocos de neve; um peixe baiacu; uma pinha; um Boeing 747; um *allosaurus* (dinossauro carnívoro de cerca de 140 milhões de anos atrás); o Coliseu de Roma; *Borobudur* - um monumento budista em Java datado do século VIII (DOCZI, 1990).

Por este motivo, a formação Laban inclui, por exemplo, visitas a museus etnológicos, a igrejas barrocas, a parques com esculturas modernas, a criações coreográficas a partir de poemas *haikai*. Além disso, os fundamentos corporais de Irmgard Bartenieff incluem a utilização de sons vocais (ih, eh, ah, oh, uh) que vibram como uma corrente pelo corpo, de forma semelhante aos princípios harmônicos, rumo à “iluminação” presente em técnicas orientais (mantras e cantos tibetanos), e na cultura indígena brasileira.

“[O]s povos indígenas brasileiros, em especial os tupinambás e os tupi-guaranis, descendem de ancestrais chamados Tubunguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, o corpo-som do ser. A partir dessa sabedoria ligada a uma ciência do sagrado, intuíram técnicas de afinar o corpo físico com a mente, e com o espírito e a mente. Entendendo

o corpo como música, uma fala sagrada que se expressa no corpo, veículo por onde flui o canto, que tem sua morada no coração, cada um pode expressar a harmonia através do seu corpo” (VIRGÍNIA, 2003, p.15).

Referências a um intérprete “iluminado”, um treinamento físico visando ao desenvolvimento da espiritualidade, pode ser encontrado no tratado indiano de artes cênicas *Nāṭya Śāstra* ou quinto *Veda* (“eu vi”), datado de 200 anos antes de Cristo (BHARATAMUNI, 2000). Este tratado é a base das danças clássicas indianas, definindo harmonia como a associação matemática formal “perfeita” entre o movimento corporal, a cosmologia e a cultura, num desenho corporal e espacial vinculado a uma “consciência da totalidade” que une o humano ao divino (VATSYAYAN, 1997, p. 41).

Nesta dança, a complexa combinação de múltiplos e simultâneos elementos expressivos e abstratos é, até certo ponto, codificada segundo detalhadas leis geométricas. Curiosamente, o mestre deixará algo que encontre de “harmônico” no corpo de um/a discípulo/a, mesmo que não realizado exatamente como ensinou ao grupo. E assim, movimentos codificados quase por completo em uma “geometria sagrada”, gerarão a imagem de seres divinos com várias cabeças e braços (*Shiva, Shakti, Kartik*), com cabeça de elefante (*Ganesha*), com o lado direito masculino e o esquerdo, feminino (*Ardhanarishvar*), pele azul (*Vishnu/Krishna*), enfim, seres mágicos interpretados como “monstros” em escrituras medievais européias.

Este encontro entre dois mundos – do exótico com o geométrico, do monstro com o harmonioso – pede uma relação “harmônica”. De fato, originam-se (pre)

conceitualmente na Grécia Antiga, já que as escrituras medievais sobre monstros inspiraram-se nos textos gregos de Ctésias e Megásteno e as proporções harmônicas, em Pitágoras. Um conceito fundamental parece conter o dilema do geométrico e do monstro: as proporções do corpo humano.

Sabemos que Pitágoras baseou seus conceitos em “boas proporções do corpo humano”, que deveriam, portanto, ser usadas na arquitetura (DOCZI, 1981, p.96). Além disso, *A República*, de Platão deixa claro que devemos mandar embora de nossa cidade um homem capaz de imitar todas as coisas e, ao invés disso, ficar com um artista “mais austero e menos aprazível, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem”, numa “forma sem mistura” (PLATÃO, apud BORIE et al, 1996, p.18-9). Conceitos de tal maneira excludentes não podem ser compatíveis com uma filosofia aberta como a do Sistema Laban. Um ator-dançarino, para Laban, deve dispor do máximo de possibilidades expressivas, pois como tentou argumentar Sócrates com Platão no mesmo diálogo: “E agora quanto à outra espécie? Não precisa do oposto, de todas as harmonias, de todos os ritmos, se quer exprimir-se convenientemente, devido ao fato de comportar todas as formas e variações?” (ibid.).

Obviamente, um monstro não possui, por definição, “boas proporções”. Isto porque consiste, precisamente, no excesso de alma, no excesso de erro, naquilo que não se pode imaginar como real, mas que, de fato, é o real por excelência.

“O corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, e torna-

se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mais amorfo e horrível, um não-corpo. Que monstruosidade carrega o monstro teratológico com ele? A de uma alma feita carne, vísceras e órgãos” (GIL,1994, p.84-5).

Por isso, a dança-teatro de Laban aceita as proporções do monstro, em um conceito radical de harmonia, como no solo *Dança Bruxa* de Mary Wigman (1914). Considerando-se o comprimento integral da figura humana (até a ponta dos pés, e não somente até os calcanhares, como o fez Vitruvius e Leonardo da Vinci), o centro do corpo humano - onde se cruzam todas suas proporções harmônicas - localiza-se no *sacrum*, do latim, “osso sagrado”. Ora, se meu centro harmônico inclui o resquício de uma cauda, então minha memória de não-humano (dinossauro, peixe, réptil, cavalo, elefante) – ao invés de sua exclusão, é precisamente o que garante minha espiritualidade.

Logo, um intérprete “iluminado” é aquele que não apenas inclui a diferença, mas reconhece, explora e expõe a beleza harmônica de seus próprios monstros, reverenciando a terra e o chão tanto quanto o céu e o espaço. É por isso que todo o arcabouço criado por Irmgard Bartenieff inclui a “cauda” (assim denominada para ativar esse prolongamento imaginário, ao invés de sua ausência e atrofia num termo anatômico) como marca óssea fundamental em todo movimento, principalmente na realização das escalas espaciais. Assim, o ator-dançarino não se dirige aos pontos no espaço apenas com a parte de cima do corpo ou com os braços, mas com todo o corpo engajado em forças espirais a partir da cauda/cóccix. Este osso é também sagrado na Umbanda, conectando o corpo físico ao corpo do guia espiritual ou “santo”.

O Sistema Laban, por definição, inclui proporção e desproporção, sublime e grotesco, encontrando um no outro, numa harmonia de espelhos. Porém, estes espelhos não são paralelos e, sim, levemente torcidos como o espelho mágico de M. C. Escher, criando segmentos áureos em espirais logarítmicas e gerando, assim, padrões de expansão infinitos como na natureza. Por isso, as espirais têm um papel fundamental nos exercícios criados por Irmgard Bartenieff e nas Escalas Espaciais de Laban, conectando o microcosmo corporal e o macrocosmo espacial em padrões cristalinos.

É exatamente no processo – no percurso *entre* dois pontos no espaço (alto e baixo), duas atitudes expressivas (leve e forte), dois conceitos distintos (sublime e grotesco), dois mundos diversos (corpo e cosmos, imaginário local e o técnico importado), duas hélices de DNA – que reside o abismo da criação. Assim, não podemos conceber uma harmonia excludente e unipolar (baseada em “boas proporções do corpo humano” e em uma “forma sem mistura”) mas sim, por definição, inclusiva e múltipla. A dança-teatro de Laban não busca imprimir padrões corporais fixos ou formas específicas de movimento, mas precisamente expandir padrões existentes rumo a um “domínio do movimento”, criando padrões caracterizados pela expansão e recriação. Assim, o Sistema Laban inclui simultaneamente a despadronização (ou desconstrução corporal) e a reconstrução de padrões, em uma abordagem além do “destruir para renovar” - típico da abordagem mecanicista. Na dança-teatro de Laban, desconstrução não é destruição, e unidade não é uniformidade; desconstrução é recriação e unidade é multiplicidade. E isto, profissionais brasileiros que trabalham com o

Sistema Laban já sabem, por experiência prática cotidiana: como harmonizar os muitos (des) níveis – religiosos, sociais, econômicos, raciais – e sobreviver de arte. Se “Laban buscou uma expansão da tradição existente em harmonia com o corpo humano, para ser usado por todos, como uma expansão que iria refletir a filosofia mais livre do século XX” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.120), talvez caiba exatamente aos seres “exóticos” e “periféricos” dar segmento a esta (con) tradição, num contexto agora pós-colonial, intercultural e de desconstrução.

Isto é o que podemos vislumbrar, por exemplo, no trabalho dos três jovens coreógrafos solistas selecionados, originários de distintas regiões: Cláudio Lacerda, que é natural do Rio de Janeiro (onde reside atualmente), e viveu a maior parte de sua vida no Recife; Marta Soares que nasceu no interior de São Paulo, cidade onde vive atualmente; Cibele Sastre de Porto Alegre, onde vive, e leciona no interior do Rio Grande do Sul (Montenegro e Cruz Alta). Além das muitas experiências artísticas no Brasil e no exterior, todos estudaram o Sistema Laban no exterior: Marta e Cibele cursaram o Certificado de Analista de Movimento no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, enquanto Cláudio completou o Diploma Profissional em Estudos de Dança e o Certificado do Programa de Estudo Independente no *Laban Centre London*. Cada coreógrafo aplica o material à sua maneira, em sua corporeidade e experiência, mas todos incluem a diversidade e as contradições de maneira harmônica e atual.

Em *O Fim do Começo* (2002), direção de Beatriz Diamante, a criadora e intérprete Cibele Sastre buscou “afinar” (como os índios Tubunguaçu) “o discurso corporal e o discurso dramático”, a narrativa e a abstração,

gerando uma nova significação a partir da exploração das escalas de Laban e dos estágios de desenvolvimento psicomotor. Já em *Deslocado* (1999), de Cláudio Lacerda, não há um contexto teatral, ou um tema. No solo, o corpo do coreógrafo cria sua própria linguagem e modo de mover-se, a partir da exploração da iniciação e seqüenciamento de movimentos (um dos Princípios de Movimento de Bartenieff) a partir de distintas partes do corpo, além do uso do peso corporal e da repetição. Com sua notável flexibilidade e movimentos arredondados que fluem por todo o corpo sem bloqueios, o coreógrafo reaplica e transforma os princípios do pioneiro da dança pós-moderna norte-americana Merce Cunningham. Este, para desfazer a organicidade (moderna) do corpo, utilizou o acaso e “a multiplicação de articulações dos movimentos, de tal modo que as seqüências deixam de se coordenar organicamente umas com as outras, adquirindo uma espécie de autonomia que vem da própria autonomia das ‘partes do corpo’. É a relação todo-partes que se desagrega” (GIL, 2001, p.35). Cláudio, assim como Cibele e Marta, associa esta “desagregação”, fragmentação ou “autonomia”, com o orgânico; o monstro com o humano: “eu quero gostar de coisas que não são nem graciosas nem belas, mas podem ser apreciadas e ter sua poesia também” (apud Siqueira, 2003).

Suas memórias de Londres podem ser vistas na provocativa *A cidade no meu corpo* (2001), onde Cláudio alterna ritmos e localizações no palco, entre movimentos e gestos mínimos do cotidiano urbano e abstratos absurdos, ainda mais neste contexto teatral. Por exemplo, duas vezes em momentos distintos, estica-se no chão de barriga para baixo ao fundo à esquerda do palco,

pára por um instante e, inusitadamente, em um tempo cinicamente constante, traz seu cóccix para “cima atrás” (ou seja, na direção do público). É como se ele fosse uma lagartixa esparramada descansando no chão que de repente resolvesse dançar na boquinha da garrafa sem se levantar, e vestida de cidadão londrino da última geração pop, após despir-se em seu apartamento/jaula. Apesar de usar todo o palco, seus excessivos e compulsivos deslocamentos criam uma atmosfera de aprisionamento que, aos poucos, parece incomodar o público. Esta restrição espacial está também presente em *Dual* (2000), onde Cláudio explora as qualidades expressivas do Sistema Laban e suas combinações, por entre cadeiras amarradas com cordas de um lado a outro do palco, chegando, por vezes, a machucar-se.

Cibele Sastre, em *O fim do começo*, relaciona-se com uma cadeira, porém sem cordas visíveis. Seu figurino, bem como os percursos traçados no espaço, constituem suas restrições. Envolto em um plástico transparente e aderente (aparentemente apertado), como se fosse um produto perecível (figurino de Alice Bemvenuti), seu corpo luta em sua pré-habilidade de caminhar, atravessando a frente do palco de um lado a outro até, finalmente, alcançar o objeto, cuja função é desconhecida por este corpo em in/evolução. O percurso linear até a cadeira pareceria uma evolução no tempo rumo a um objetivo final (como a suposta “evolução” das espécies), mas esta idéia ou expectativa é gradativamente desconstruída através do corpo da coreógrafa, que se des-organiza juntamente com qualquer divisão temporal. Seus movimentos “descoordenados” são surpreendentemente harmônicos, orgânicos e em um contínuo de tempo infinito. Ao aproximar-se

da cadeira, estando apenas a alguns centímetros desta, e ainda longe de uma firme bípede, a coreógrafa continua sua exploração neurocinesiológica como se estivesse distante do objeto, ou se este nem estivesse ali - o que verdadeiramente prende os olhos do público ansioso. Nada em seu corpo indica que ela saiba para que serve tal objeto curioso. A chegada e o relacionamento casual deste corpo neste/com este “outro corpo” sem função pré-estabelecida desenvolve-se da maneira mais inesperada, numa lição do domínio do processo sobre o produto, e da memória do corpo (aquela residente na cauda) sobre a vontade racional. Fragmentos e multiplicidades de formas são unidades orgânicas, com poder de decisão quanto ao destino deste (monstro) “humano” em processo.

Em outro momento da obra, Cibele caminha em círculos concêntricos no meio do palco, presa em uma espiral gradualmente menor, ao som de um texto (Caco Galhardo) que lista obrigações cotidianas numa velocidade que quase dificulta a compreensão. Associa-se, assim, aquela luta do artista brasileiro contemporâneo a uma espiral de repetição autômata. Esta restrição espacial e de movimento é peça fundamental também na obra *O homem de jasmim* (2000), de Marta Soares, inspirada nos poemas de Unica Zurn. Durante uma longa parte inicial do espetáculo, a coreógrafa encontra-se dentro de um retângulo transparente como uma mesa cirúrgica envidraçada, ou como se seu corpo fosse um objeto exótico dentro de uma vitrine de um daqueles museus do séc. XVI e XVII (que juntavam objetos das colônias e lugares distantes, fronteiriços). Seu corpo está à fronteira da loucura, no abismo entre tudo e nada. Como um inseto preso, move-se em imprevistos impulsos violentos,

permanecendo pateticamente parada durante outros intervalos de tempo, coagida. Durante o processo criativo (que, no total, durou cerca de dois anos), Marta realizou diversas explorações numa enorme casa abandonada em São Paulo; por exemplo: permanecendo quase imóvel diariamente por horas em uma das estruturas das ruínas, em forma de caixão, como uma tumba egípcia (que pode ser vista de forma fragmentada no vídeo projetado), imersa em todo tipo de insetos e sujeira (ou seja, matéria orgânica e inorgânica). Esta profundidade sensorial, experiencial e psíquica de ambas coreógrafas – Marta e Cibele – está presente na temporalidade de seus processos, e no desencadear de suas coreografias.

No caso de Marta, poderíamos dizer que esta relação com o tempo vem de seus dois anos de estudo com o pioneiro de butô Kazuo Ohno, ou de sua ampla experiência com a cuidadosa técnica de Susan Klein (discípula de Bartenieff); ou com os marcantes meses que passou com uma tribo indígena brasileira como parte de seu projeto para o Certificado no LIMS, ou com seu completo treinamento com Maria Duschenes em São Paulo. Poderíamos até dizer que a associação de tantas tendências distintas influenciou Marta Soares na criação de uma linguagem única e própria. Porém, esta originalidade já estava presente em seus projetos coreográficos na *off Broadway* dos anos 90, e aspectos gerais de seu trabalho já podiam ser percebidos em momentos anteriores àquelas influências, como o gosto por corpos despedaçados de bonecas, vestidos pomposos e roupas íntimas femininas, desbotados e/ou rasgados (como o vestuário português colonial após muito uso, dispensado às africanas e índias). O importante é notar

como Marta retrata estes elementos e influências, em um corpo fragmentado incompreensivelmente orgânico, como o dos outros dois coreógrafos em questão. Ou seja, como seu conhecimento do funcionamento orgânico (em termos dos Fundamentos Bartenieff, por exemplo) expõe-se em um corpo despedaçado, como ocorre com Cláudio e Cibele. E aí reside a brasilidade destes coreógrafos: em harmonizar diferentes tendências, criando uma linguagem própria, transformadora e crítica, tanto estética quanto socialmente.

Através da sobreposição de elementos do cotidiano e outros abstratos, estes artistas expõem cinicamente a decadência do corpo socialmente construído, como *O diafragma fecha* (1999). Na obra, “Cláudio parte da exploração das poses de fotos de modelos para abordar o narcisismo, a estilização da moda e aquilo que é considerado o *mainstream*, o padrão a ser seguido. Tudo isso é regamente contrapontuado com tiques nervosos, e deformações que evidenciam o atrito complementar das facetas inerentes às máscaras sociais” (Siqueira, 2003). Como nos esclarece o próprio coreógrafo em seu *Manifesto da dança amorfa*: “Um ser procura seus fragmentos numa sociedade decadente, mercantilista, deslumbrada com a tecnologia, pós-guerra, pós-colonial, pré-dignidade, pós-humana. O corpo, como matéria primeira e primal, vem tentar juntar os cacos deste ‘homo destroçadus’, levantando-se das ruínas e lançando seu grito surdo. Um grito abafado, preste a romper os tímpanos entorpecidos pelo mofo desolador da inércia burra. Esta dança é amorfa porque é a partir deste lodo inerte que este ser e o seu corpo vêm fazer uma arqueologia do ser chamado humano”.

Em *O homem de jasmim*, durante a projeção do vídeo, já

fora da câmara de vidro, Marta Soares tenta caminhar com apenas um sapato de salto alto, com um decadente vestido meio-chique, meio-cafona, em padrões de um corpo des-organizado e incapaz, mas buscando mover-se à sua própria maneira, ainda não viável. Como Cláudio e Cibele, o corpo brasileiro contemporâneo está “deslocado” de si mesmo e de seu grande espaço territorial. Este fenômeno de viver em um país tão imenso e dançar em espaços tão apertados pode parecer contraditório e até incoerente, mas é exatamente este excesso geográfico monstruoso que nos faz sentir isolados, como “povos fabulosos” não “espalhados” mas sim comprimidos “na periferia” (GIL,1994, p.57), nas fronteiras do espaço, imersos em nossas próprias diferenças, restritos em nossas condições cotidianas, e a horas ou dias de qualquer troca intra ou internacional realmente distinta. De fato, estes três coreógrafos exploram o corpo brasileiro como um sem-terra, um estrangeiro em seu próprio território, um invasor europeu por parte de pai, e uma violada nativa por parte de mãe. No entanto, estes coreógrafos usam esta limitação espacial cênica precisamente para desmontar os bonecos do poder racial-racional (que separa humanos e monstros) e soltar as articulações entre novos elementos, tendências, possibilidades. Ou seja, usam a limitação para reverter relações de poder impressas no corpo, transgredindo, expandindo e redefinindo relações harmônicas com/no espaço visível e invisível ao nosso redor.

Referências bibliográficas

BHARATAMUNI. *The Nâtya Úâstra*. Tradução de uma Comissão de Professores. Nova Deli: Sri Satguru, 2000.

BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement. Coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

DOCZI, Gyorgy. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1990.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

_____. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

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.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SIQUEIRA, Arnaldo José Júnior. *Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988-2002)*, Dissertação de Mestrado. UFBA/UFPE, 2003.

VATSYAYAN, Kapila. *The square and the circle of the indian arts*. Nova Deli: Abhinav, 1997.

VIRGÍNIA, Márcia. *Hoje tem ritual? Investigando a associação entre o som e o movimento corporal nas tradições rituais indígenas e afro-brasileiras e nas práticas de educação corporal: subsídios para o desenvolvimento da consciência corporal e prática artística*. Projeto de Doutorado, UFBA, 2003.

Ciane Fernandes é performer, coreógrafa e professora do PPGAC/ UFBA. Ph.D (New York University), Analista de Movimento (Laban Institute of Movement Studies). Autora de *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação* e *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*.