

DE ESCAVATÓRIO A PAUSA – UM CORPO-SAMBAQUI NOS *VESTÍGIOS* DE MARTA SOARES

Eduardo Augusto Rosa Santana¹

RESUMO: Trata-se de uma resenha crítica da instalação coreográfica *Vestígios*, de Marta Soares. A pesquisa dessa artista a levou para cemitérios indígenas do litoral brasileiro, chamados de sambaqui. O deslocamento do centro urbano de São Paulo para essa região pré-histórica faz, pelo e com o corpo, procedimentos escavatórios capazes de colocar a artista em relação direta com experiências do sambaqui. Além disso, a obra marca a questão da pausa, enquanto formalização performática do sagrado, reinserindo o valor e o papel do corpo na sua dimensão ontológica.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Pausa. Sambaqui. Sagrado. Marta Soares

ABSTRACT: This is a critical review of choreographic installation Marta Soares' *Vestígios (Traces)*. The research that led the artist to Indians cemeteries of the Brazilian coast, called Sambaqui. The displacement of the urban center of Sao Paulo for this prehistoric region makes, by and with the body, procedures in excavations able to put the artist in direct relation to experiences of Sambaqui. In addition, The work marks the understanding of pausa while sacred performatic formalization, reinserting body's value and rule in his ontological dimension.

Keywords: Contemporary dance. Stillness. Sambaqui. Holy. Marta Soares.

RÉSUMÉ: Il s'agit d'un examen critique de l'installation chorégraphique *Vestígios (Traces)*, de Marta Soares. La recherche de l'artiste lui a conduit aux cimetières des Indiens de la côte brésilienne, appelée Sambaqui. Le déplacement du centre urbain de Sao Paulo pour cette région préhistorique fait, par et avec le corps, les procédures d'excavation capables de mettre l'artiste en relation directe avec les expériences de Sambaqui. En outre, le travail apparaît comme une étape importante pour la question de la pause, en tant q'une formalisation performative du sacré, remet en valeur le rôle du corps dans sa dimension ontologique.

Mots-clés: Danse contemporaine. Pausa. Sambaqui. Sacré. Marta Soares.

¹ É artista da Dança. Integrante-fundador do Coletivo Construções Compartilhadas. Graduado em Psicologia (UFU), especialista e mestre em Dança (PPGDANÇA-UFBA) e doutorando em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA).





Figura 1 – Still do Telão – Horizonte/Sambaqui. Foto: Leandro Lima e Ding Musa

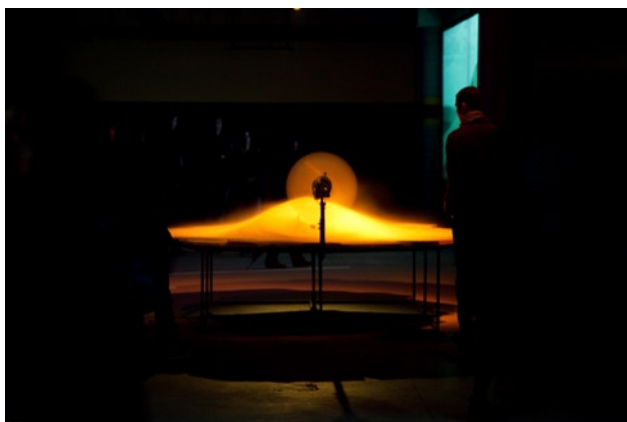


Figura 2 – Mesa-Sambaqui. Foto: João Caldas



Figura 3 – Corpo-Sambaqui. Foto: João Caldas

A obra *Vestígios* é resultante de uma pesquisa co-reográfica, desenvolvida pela artista paulista Marta Soares, a partir da imersão física em escavações arqueológicas de cemitérios indígenas, característicos do litoral brasileiro, chamados de sambaquis. A região visitada por Marta Soares², que vive no

grande centro urbano de São Paulo, foi em Laguna, no Paraná. Seu deslocamento geográfico, sensível e conceitual, aponta para questões como a liminaridade, a passagem, o sagrado, o monumental, na experimentação corporal do contato entre aspectos da morte e o vivente. Tal pesquisa foi viabilizada pelo programa *Rumos Dança*, implementado pela diretoria de Artes Cênicas do Itaú Cultural.³

² Dançarina e Coreógrafa, bacharel em Artes, pela State University of Nova York, fez seu mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC-SP e atualmente desenvolve pesquisa de doutorado no programa de Psicologia Clínica da mesma instituição. Bolsista da Fundação Japão, estudou por um ano com o mestre de Butô, Kazuo Ono. Dentre sua produção

artística, destaco os solos *Le Pouppées*, *O Homem de Jasmim* e *O Banho*.

³ O programa *Rumos Dança* do Itaú Cultural, desde seu

Dada a situacionalidade e a temporalidade das artes cênicas, no caso, da Dança, e sobretudo as condições comuns, nas artes do corpo contemporâneas, de revisão e transformação das obras, mesmo tendo estreadas, é importante salientar que esta resenha se refere à apreciação feita desta obra, na temporada de março, de 2012, a qual estava acontecendo em São Paulo, no *Licéu de Artes e Ofícios*.

A locação escolhida foi um galpão amplo, principalmente em comprimento e altura, de modo a usar, sobretudo, a parte central dessa área. No alto, em uma face da área escolhida, havia dois telões em formato horizontal (paisagem), lateralmente alinhados um ao outro, onde ocorreram, ao longo de todo o tempo, projeções de paisagens amplas que sutilmente se sucediam uma a outra, guardando uma dilatação de temporalidade.

Diante do telão, numa área cênica demarcada pela iluminação, havia um suporte de ferro que sustentava uma plataforma maciça de pedra. Essa estrutura, como que numa mesa, tinha sobre ela um monte feito de areia e, numa das extremidades, um ventilador acoplado, o qual ia soprando paulatinamente a areia para fora dessa mesa de pedra.

As imagens que se apresentavam no telão traziam, assim como o formato do próprio telão, paisagens marcadas por um horizonte profundo e alargado. No que ali se apresentava, repetidas vezes, viam-se *montes de areia* como uma forma em destaque na volumetria das paisagens sucessivas, ainda que naturalmente fazendo continuidade com os vales que as compunham; como a própria geologia incumbe-se de esculpir.

Essa continuidade era também o deslocamento que estava sendo feito ali, para o plano performático, ao se ter um monte de areia sobre um “vale” de pedras, cuja temporalidade era performaticamente operada pelo ventilador, que tanto movia a areia, quanto atualizava, no espaço da performance, o sentido de passagem de tempo.

Essa ventania, por tantas vezes, era também ouvida na trilha sonora, da qual se destaca, sobretudo, uma estratégia estética de ambientação de um lugar (a paisagem que sugere o vídeo) a outro lugar (o espaço da instalação). A mobilidade, no trabalho da trilha, era garantida por uma espacialização do som, que fazia sensível, por exemplo, uma revoada de passarinhos vindos de um lado e passando para outro, na área do galpão.

Pouco a pouco, à medida que a areia era soprada pelo ventilador, gerava-se um descobrimento: algo ia aparecendo sob a areia. Inicialmente, a sola de um pé, até que, progressivamente, ia se percebendo um corpo todo, parado, deitado, numa refinada imobilidade.

A paragem na dança parece emergir em momentos de ansiedade histórica, podendo servir como a resposta – saída, por onde o corpo/movimento escapa dos possíveis aprisionamentos de sentido que um *zeitgeist* pode produzir, enquanto paradigma hegemônico (LEPECKI, 2005). O *frenesi motor*, segundo aponta esse autor, é a ditadura cultural da modernidade que, inversamente, movendo, opera a estagnação do processo histórico atual. Afinal, na contrapartida da habitação cosmopolita em que vive a artista Marta Soares, sua pesquisa escolhe os recônditos de Laguna, em Santa Catarina, num sítio arqueológico, onde sambaquis (cemitérios indígenas seculares) foram formados. Dessa maneira, já se produz, na própria escolha da pesquisa, algo que Lepecki chama de “ontologia do lento”, ao se produzir um ato de deslocamento desacelerante. Do lugar do frenetismo motor ao espaço onde o que há de habitado responde, há um tempo além, além do imediato, além de um ciclo de vida, fazendo nascer bordas de coletividade na dilatação temporal que liga a vida de um índio, através de seus ossos e restos simbólicos soterrados, ao corpo da paulista, produzindo o ato de soterramento, desvelado no andamento da instalação.

A experiência social moderna de totalização única, invisibilizou e descredibilizou uma série de tradições quanto de invenções humanas (ver SANTOS, 2007), produzindo o que esse autor chamou de “desperdício da experiência social” (SANTOS, 2004, p. 778). O deslocamento do sentimento de salvação para os conceitos de *progresso* e de *revolução*, além de linearizarem o tempo, descredibilizaram o

surgimento, em 2000, tem investido num mapeamento representativo da Dança Contemporânea no Brasil, de maneira a viabilizar pesquisas e experimentações, difusão e circulação de obras/artistas, bem como problematizações que vão das construções curatoriais aos processos emergentes em suas mostras.



passado, encurtaram o presente e alargaram o futuro, maquinando o ideal de produtividade capitalista – consumo, descartabilidade e insaciedade. No deslocamento São Paulo – Laguna/Sambaqui – São Paulo, escavações coreográficas foram feitas por Marta Soares, no sentido de não só trazer do esconderijo da terra-túmulo, mas da invisibilidade histórica que a existência antepassada indígena viveu, produzindo a retomada de ações simbólicas tão relevantes a partir dos sambaquis.

Nesse jogo de enterrar e ser desenterrada, a liminaridade através do corpo desvela o cruzamento não só do tempo (pré-histórico e contemporâneo), mas a própria encruzilhada da vida e da morte. O espaço ritual, demarcado pela existência dos sambaquis, permite, na programação performática construída por Soares, uma convocação das pessoas do nosso tempo (ali como público, na cidade de São Paulo), a repensar as baixas sucessivas que foram sendo produzidas na modernidade, no que concerne à dimensão do espiritual (ver BAUMAN, 2005). Não à toa, essa temporalidade da lentidão da areia soprada à paragem do corpo.

O corpo parado, soterrado, pode até remeter a uma representação do cadáver do sambaqui. Todavia, além da pele e do próprio figurino, com cor contínua, entre pele e areia, um frescor do corpo faz dele vivo e alguém do público diz: “como que ela está respirando aí?” Para além da questão técnica, que muito provavelmente poderia ser resolvida a partir de vários sistemas corporais orientais, o que fica é o paradoxo performativo que pergunta: como essa ancestralidade vive (respira) aí? Na obra e na possibilidade da obra ser lida por tantas pessoas que vivem da respiração curta, pois a cultura é a ditadura da produtividade, que enseja o sucesso como um fim colado numa aceleração, num imediatismo e em operações consumistas, a revalidar o circuito (re)produtivo.

Uma possibilidade de deslizamento aponta para “a aspiração da dilatação do presente, “[...] [pois] só através de um novo espaço-tempo será possível identificar e valorizar a riqueza inesgotável do mundo e do presente” (SANTOS, 2004, p. 785). Como “o que a paragem faz é iniciar o sujeito em uma outra relação com a temporalidade [...] no nível do desejo [...] de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos)”,

logo “[...] Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências de percepção de sua própria presença” (LEPECKI, 2005, p. 14).

Ao longo do processo, a artista tomou como oportunidade as próprias escavações já disponíveis. O encontro com os sambaquis, dessa maneira, é também o contato com os buracos cavados a partir dessa busca arqueológica.

A questão fundamental, e que parece atravessar a cena atual como um todo, reflete uma mudança radical de perspectiva, substituindo o vazio do simulacro (automaton) pela dinâmica da presença, acessada justamente através de um vazio criativo (tuchê) – a paragem do performer – e da inclusão absoluta do espectador, a ponto de diluir tal categoria. A presença é a dinâmica entre experiência e consciência, impressão e expressão, substância e memória, o momentum entre esperar e agir. Através da pausa, do silêncio e da ausência, atravessamos a morte do Simbólico, ativando e intensificando o Real latente – o movimento, o som e a presença. (FERNANDES, 2011, p. 85)

É possível hipotetizar que prováveis pulsações sensoriais, afetivas, imagéticas e respiratórias, fossem ali vividas, desde a construção experiencial da condição de repouso do corpo no buraco – tipo de experiência à qual a artista se expôs no seu processo.

O que é essa produção de contato pela busca do buraco?

A condição de vazio, geralmente característica de buracos, faz-se inversamente, no caso dessas escavações dos sambaquis, uma vez que o vazio produzido pela escavação é exatamente o canal de contato com o preenchimento, no caso arqueológico, propriamente dito, e artisticamente arqueológico: um Vazio [vazio-cheio]. Tal preenchimento criativo, na direção em que Marta Soares busca o toque, vai montando experiências sensorio-motoras, bem como subjetivas, traduzíveis enquanto: toque na terra, toque na ancestralidade, toque no tempo, toque no monumental e sagrado.

A liminaridade, como comenta a artista, na sua exposição ao Rumos Dança⁴, é dessa forma, um

⁴ Marta Soares fez apresentação pública de parte dessa pesquisa na *Mostra de Processo* do Rumos Dança 2009/2010, em São Paulo, no primeiro semestre de 2010. Na ocasião, no-

aspecto fundante, justamente porque é na fricção das margens, nos limites do encontro, que brota a experiência da obra. Cabe evidenciar que as margens é, sobretudo, a *margem do corpo, a pele e a margem do sambaqui, a terra*. Ao entrar nos buracos dos sambaquis, um tipo de evocação produtiva de imagens sensoriais e mnemônicas, é capaz de, desde o contato da pele de Marta com a terra do sambaqui, que os recursos conceituais e estratégicos da composição podem começar a surgir da pulsação vivida no contato com esse Vazio. Marta escolhe fazer *repouso do corpo no buraco*, pausas, que, mais do que tomar tempo, no sentido de deixar o tempo passar, seriam também *tomar aquele tempo*, no sentido de sua monumentalidade pré-histórica. Tomando-o, para na digestão corporificada fazer-lhe coreografia. Não à toa, ela chega, já na obra, a um tipo de corporalidade envolvida com uma pausa contínua, de aproximadamente uma hora. Assim, a pausa é, em *Vestígios*, um resíduo coreocarnificado desse deslocamento dos sambaquis à cidade, da instauração da monumentalidade pré-histórica, no instante dilatado da instalação coreográfica de Soares.

Na revelação paulatina que o ventilador faz de seu soterramento sob a areia, o corpo vai sendo uma querela representacional dos restos humanos dos sambaquis (esqueleto e restos simbólicos). Todavia, de outra maneira, escapa ele da representação, à medida que não só sendo osso, mas também músculo e pele, o corpo da artista performa uma carnificação do esqueleto pré-histórico [corpo morto], em direção a um soterramento de um corpo vivo. Uma condição de liminaridade, vida e morte, é coreograficamente instaurada pelo fato do desenterramento ser de um corpo vivo. Nesse sentido, o giro do ventilador, o escorrimento da areia e a pausa do corpo são as condições coreograficamente marcadas, que, na volta aos centros urbanos, também sugestionam um craquelamento dos valores de culto ao corpo, tão marcados como o investimento cosmético e da saúde-fitness, e a evitação do envelhecimento e do contato com a morte, tão vividos no sintoma da cultura corporal urbana da modernidade (ver LE BRETON, 2012; SANTAELA, 2005).

Na exposição de seu processo, uma das imagens videográficas apresentadas traz Soares já dentro de um dos buracos da escavação, onde, se agachando, pega uma pedra, deita-se e a coloca sobre o rosto, de maneira que todo o rosto fica coberto. Esse experimento enseja duas condições metonímicas importantes: a pedra como *representação simbólica* do contato com o sambaqui e outra da *experimentação sensível* do soterramento, através da pressão da pedra [parte do que enterra] sobre o rosto [parte do corpo]. Cada uma dessas condições gerou, através do processo criativo, rastros em direção à reinstauração do sambaqui na instalação coreográfica, somados na relação, então, do corpo com a areia: o monte de areia é tanto a re-apresentação simbólica do sambaqui, quanto a experiência sonsório-performática da artista, de estar, sob pressão da areia, soterrada em cena.

Outro rastro simbólico importante faz-se pelo fato de que, ao tapar o rosto com a pedra, Marta experiencia a alteração da fisionomia e sua preponderância hierárquica no corpo e na produção corporal da identidade social, uma vez que, a individualidade é marcada corporalmente pela existência e pelas operações do semblante como operacionalizador das máscaras sociais. Essa alteração traz para o rosto um lugar comum ao restante do corpo: ser superfície e apoio do peso da terra. Isso se realizará de maneira mais contundente na obra, quando o corpo todo será soterrado numa posição oposta da cabeça com o ventilador, de maneira que, no andamento do tempo na instalação, é dos pés que começa um desenterramento que, subindo pelo corpo, se finda ainda com o rosto permanecendo desconhecido, sob a areia. Dessa maneira, coreograficamente, o corpo humano é inscrito no monumental, ou seja, o aspecto local, individualizado do corpo é deslocado para sua condição de ser um corpo humano, afinal nesses possíveis enlances contínuos entre o corpo e o entorno, cabe atentar para o fato de que, se por um lado criamos unidades abstratas que ocultam as diferenças, por outro, consideramos uma diversidade que invisibiliza a unidade humana (MORIN, 2005).



Essa indeterminação convoca, em tempos de algumas estereotípias dos pensamentos atuais de *diferença e diversidade*, a reconsideração de aspectos da experiência humana que atravessam tempos e espaços, como a *morte*, ainda que se inscreva de maneiras múltiplas a cada contexto.

De acordo com Morin (2005), podemos reconhecer concretamente diversas manifestações dessa unidade múltipla, a morte é também um aspecto universal, que produz variados modos de se lidar com ela. Segundo o autor, existe uma diversidade de *avatares* póstumos nas religiões (cristianismo, islamismo), com as metempsicoses (budismo, hinduísmo) ou ainda a inexorabilidade da morte, enquanto destino (epicurismo, agnosticismo, estoicismo). Com maior ou menor incorporação e aceite, a morte é também uma unidade mental do gênero humano (MORIN, 2005).

Ao deslocar o corpo para sua condição monumental, Soares sai de *um* [a pessoa só] ao UM [o todo interligado], ceifando a dimensão reducionista do individualismo, caro à modernidade, em direção à dimensão ontológica do existir humano. Nesse traço de Ser, a monumentalidade do corpo faz a volta ao sagrado, e da coreografia ao sambaqui, em sua condição sagrada de celebração do rito de passagem que a morte encerra.

Dando continuidade, essas voltas vão produzindo re-ligações simbólicas, convocando o corpo em sua experiência subjetiva a reinscrever-se na coletividade, bem como religações ecológicas, ao tomar o corpo em sua monumentalidade na condição liminar da vida e da morte, pelo contato com a terra, desde onde se come [na produção da sobrevivência e da cultura] e por onde se é comido [na experiência da morte].

No reestabelecimento do vigor ontológico, Soares reinsere a relação corpo-ambiente para, incluindo e indo além da restrição da sobrevivência (cara aos evolucionistas), deixar proeminente o fato de que as ligações só são feitas pela existência dos buracos: dos olhos, da boca, das escavações, dos poros da pele, dos ouvidos, por onde as distâncias do tempo podem tomar, no caso, pela paragem e o repouso do corpo, um silenciamento capaz de fazer, na escuta de si-ao-redor, instantes dilatados em presença de Ser.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da Dança-Teatro à Performance –Oficina. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun. 2011.
- LE BRETON, David. O envelhecimento intolerável – o corpo desfeito. In: _____. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p.223-227
- MORIN, Edgard. *O método 5 – a humanidade da humanidade*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação – sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: _____. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente – ‘um discurso sobre as ciências revisitado’*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 777-821.
- _____. Para além do pensamento abissal – das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Novos Estudos*, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.