

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ADRIANA PAES LEME PAIVA GOMES

Mulher: Memória Viva
Corpo e Mito no processo criativo

Dissertação apresentada à Faculdade de
Educação da Unicamp para fins de defesa de
mestrado na área de Educação, Conhecimento,
Linguagem e Arte, sob orientação do Prof. Dr.
Adilson Nascimento de Jesus

CAMPINAS
2010

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

G585m Gomes, Adriana Paes Leme Paiva.
Mulher : memória viva – corpo e mito no processo criativo / Adriana Paes Leme Paiva Gomes. -- Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador : Adilson Nascimento de Jesus.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Corpo. 2. Mito. 3. Arte. 4. Teatro. 5. Dança. I. Jesus, Adilson Nascimento de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

10-94/BFE

Título em inglês: Woman : live memory – body and mith in to criative process

Keywords: Body; Mith; Art; Theater; Dance

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus (Orientador)

Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Profª. Drª. Elisabeth Bauch Zimmermann

Profª. Drª. Ana Elvira Wu

Prof. Dr. Rogério Adolfo Moura

Data da defesa: 31/03/2010

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : dricspl@hotmail.com

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título. Mulher: Memória Viva

Corpo e mito no processo criativo

Autora: Adriana Paes Leme Paiva Gomes
Orientador: Adilson Nascimento de Jesus

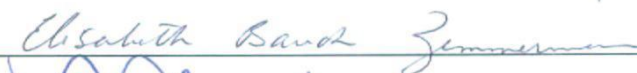
Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Adriana Paes Leme Paiva Gomes e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:.....


Orientador

COMISSÃO JULGADORA:




2010

Resumo

A presente pesquisa em processo criativo tem por fundamento investigar dois princípios recorrentes em mitologias femininas – o acolher e o nutrir, dentro de três fases de desenvolvimento humano, tendo como referência o mito grego de Gaia – deusa Mãe-Terra e o mito de Adônis. Nesse sentido, propõe um processo artístico de construção corporal, a partir da poética dos princípios comentados.

O caminho de investigação iniciou-se com expressões espontâneas em várias dimensões: Cerâmicas, desenhos, sonhos, leituras, pintura, teatro, dança, dentre outras. Dessa maneira, o processo se instaurou até deflagrar a pergunta norteadora desta pesquisa: Como construir um conhecimento a partir de um processo artístico?

Nesse sentido, a proposta de construção corporal sobre o tema se direcionou numa perspectiva de conhecimentos sensíveis e modificadores de realidade.

Palavras - chaves: corpo, mito, arte, teatro, dança, processo criativo, imagem, símbolos, conhecimento.

Abstract

The research on creative process owns as its main foundation the investigation of two principles found repeatedly in the feminine mythology - to receive and to nourish, within three phases of human development - taking as reference the Greek Myth of Gaia – Goddess of Mother Earth and the Myth of Adonis. In this sense, it proposes an artistic process of body construction through a poetic study of the mentioned principles related to the myth.

The path of investigation began through involuntary images expression that overwhelmed the researcher in several dimensions, such as: dreams, drawings, ceramic pieces, paintings, dance and theater. In this way, the process took place until it revealed the aiming question of the research – how to engender knowledge from an artistic process?

Therefore the purpose of body creation and expression about the theme in the research aimed towards the perspective of sensitive and reality-modifying knowledge.

Key words: body, myth, art, theater, dance, creative process, image, symbols, knowledge.

Sumário

Introdução	1
Capítulo I. Contornos de corpo	9
Capítulo II. Contato com conceitos junguianos e relações com processo criativo	19
Capítulo III. Compreendendo mito e rito	27
Herança cultural e mitologia grega	34
Capítulo IV. Construção do processo artístico	41
Estruturação das práticas corporais	82
Capítulo V. Considerações finais: Da ação ao conhecimento	111
Bibliografia	117
Anexos	121

Agradecimentos

À minha avó Neusa Paes Leme por suas acolhidas magistrais regada à generosa alimentação e aconchegos de sono durante o período de pesquisa realizado em Uberlândia (MG).

Aos meus pais, Eneida Paes Leme e Délio Gomes, que me acolhem desde sempre, e principalmente, quando de minha decisão de sair de casa para fazer mestrado em Campinas.

À minha tia e artista plástica Shirley Paes Leme por me emprestar sua sala de casa em Uberlândia (MG) durante o processo de construção corporal.

Ao meu primo Diogo Paes Leme por auxiliar na concretização de experimentações no campo das artes visuais dentro dessa pesquisa.

Aos meus amigos de longa data e aos recentes pelo auxílio por meio de conversas e apoio quando em momentos de angústias e necessidades do processo de criação.

Ao professor Adilson pela oportunidade de investigar o amplo e complexo terreno dos mitos dialogando com uma escrita acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes pelo valioso incentivo dado no período da bolsa de estudos.

Introdução

O processo de investigação desta pesquisa intitulada *Mulher: Memória Viva – Corpo e mito no processo criativo* foi estimulado pela necessidade de expressão e pela continuidade de estudo do corpo cênico, permeado por um percurso de experiências corporais, estudos e reflexões de processos de criação e assuntos voltados à psique humana e à mitologia grega, agregando ideias e amalgamando vontades até amadurecer e se concretizar como pesquisa de mestrado. Assim a intenção desta pesquisa foi de observar, dialogar e estruturar o caminho de criação gerado nesse percurso.

Há nove anos, iniciei minha pesquisa acadêmica em corpo do ator durante a graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG). Boa parte de minhas experiências no curso se atinham à construção de peças teatrais que partiam do texto para a ação teatral, sendo que os laboratórios de criação e as técnicas utilizadas estavam voltadas principalmente às visões interpretativas do teatrólogo russo Constantin Stanislavski e do alemão Bertold Brecht. Entretanto, dois anos antes de me graduar, cursei disciplinas de expressão corporal que se mostraram muito diferenciadas em relação às demais disciplinas até então experienciadas. As disciplinas abordavam visões e técnicas do teatro físico e da dança aplicadas à cena. Numa delas, foi desenvolvida a prática dos princípios de movimentação sistematizados pelo coreógrafo e bailarino húngaro Rudolph von Laban e a prática de princípios da técnica da coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch.

Em decorrência dos efeitos corporais criativos manifestados nas aulas, de meu entusiasmo e progressivo interesse no assunto, continuei a fazer outras disciplinas que abordavam a visão de estudiosos sobre a linguagem corporal no processo criativo, como a

exemplo de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, grandes referências no processo de transformação de meu olhar e atuação dentro das artes cênicas.

As experiências teóricas e práticas desse período de graduação estimularam-me a registrar passagens importantes de minha investigação corporal individual e coletiva, fomentando uma monografia com tema-título *A poética corpóreo-sensorial no trabalho de treinamento do ator*. Nessa monografia, pude discorrer sobre minha práxis corporal voltada à prática dos princípios de Laban e da técnica de Pina Bausch e relacioná-los com outro processo de criação em que realizei a direção teatral com dois outros atores, observando aspectos equivalentes e distintos do treinamento e do processo criativo do ator.

Após essa práxis corporal ter-se revelado transformadora em meus rumos pessoais e profissionais, procurei outras referências para continuar o estudo do corpo cênico, encontrando disciplinas como aluna especial na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) que promoveram o aprofundamento da linguagem corporal e o conhecimento sobre a atuação da psique em processos de criação, numa tentativa de observação do processo de produção da obra de arte.

Assim, realizei disciplinas no Instituto de Artes da Unicamp que tratavam da relação do corpo como agente fundamental do processo criativo, acrescentando aspectos técnicos, aspectos ligados à expressão psíquica (ação do inconsciente) e à espontaneidade. As ações, percepções e conhecimentos gerados pela soma dessas experiências me fizeram direcionar e aprofundar o estudo dos conceitos de Carl Gustav Jung, psiquiatra suíço que fora discípulo de Freud.

Vale lembrar que não há a intenção em explicar um processo de criação por meio da psicologia, ao contrário, a intenção nesta dissertação se dá em permitir diálogos com

imagens pessoais cujos temas são recorrentes na história da humanidade e que, nesta pesquisa conduz o processo de construção da poética de meu espetáculo.

Jung postulou seus conceitos sobre psique humana a partir de seus estudos ao lado de Freud e de sua prática médica com pacientes de diferentes patologias clínicas. Entretanto, ao longo dos primeiros anos do séc. XX e do aprofundamento de estudos de ambos, as visões de Freud e Jung começaram a divergir, fazendo com que este rompesse definitivamente com Freud e continuasse seus estudos sobre o inconsciente e, posteriormente, estabelecesse correlações nas áreas da ciência, arte e religião.

Da profusão de conhecimentos adquiridos por Jung ao longo de muitos anos, surgem seus conceitos sobre inconsciente pessoal e coletivo, sonhos, símbolos, arquétipo e processo de individuação, em que o indivíduo é observado a partir de seu processo interno de organização de informações, percepções e de sua relação com o mundo.

A exemplo da arte, Jung traz suas considerações sobre a origem da obra de arte no que se refere à espontaneidade e intencionalidade de uma produção artística. Mas, ainda que essas considerações sejam uma possibilidade de olhar, um dado importante é lembrar que a expressão do artista seja ela espontânea e/ou intencional é manifestada através de seu corpo. O corpo é depositário de lembranças, vivências potenciais e herdadas da humanidade e tem um papel fundamental no relacionamento com os aspectos psíquicos do ser que abrangem a criatividade.

A criatividade é a força motriz do ser humano que independe do assunto e abordagem para se fazer presente e realizada, pois acontece pela conjunção de fatores desconhecidos e conhecidos de cada indivíduo, ou seja, pela relação misteriosa e combinada de aspectos irracionais e racionais, psíquicos e intelectuais.

Assim, contextualizada na ação do corpo voltado à cena, os conceitos junguianos mostraram-se inspiradores, esclarecedores e reveladores. Inspiradores no sentido de me impulsionar à busca de conhecimento; esclarecedores no sentido de poder observar o caminho não-linear de um processo de criação; e reveladores no sentido da realização e diálogo da obra com o público. Uma complexa teia de processamentos corpóreos em que produção artística e autoconhecimento caminharam numa direção comum, um colaborando com a construção do outro e vice-versa.

Nessa rede complexa de observações, percepções e conhecimentos, o próximo assunto a encadear essa pesquisa surgiu espontaneamente, alinhando-se aos outros dois e gerando uma dinâmica de diálogo entre os assuntos corpo, psique e mito.

Mas o que é mito?

A ideia de mito é bastante variada, incluindo várias visões de mundo, do oriente ao ocidente, difundidas e interpretadas ao longo da História como objeto da imaginação, fábulas, lendas e fatos sobrenaturais. Mas, embora esse conceito seja amplo e até mesmo polêmico, a interpretação desenvolvida nesta pesquisa partiu da ideia de mito abordada pelo vasto estudioso em mitologia Mircea Eliade (2007) e de minha herança cultural na mitologia grega.

“O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: Uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, uma narrativa de uma criação: Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.”

Nesse conceito de mito, a criação do mundo e tudo que o contém se dá num movimento de descendência divina, onde da criação primeira dos entes sobrenaturais ou deuses, foram criados os demais deuses e as espécies minerais, vegetais, animais e humanas.

Mas os deuses têm um corpo?

Quando pensamos na realidade mítica dos deuses, podemos imaginá-los como corpos invencíveis e cheios de mistérios, assim como ocorre nos contos de fadas e nos mitos. Entretanto, a realidade desses corpos não é algo palpável, mas simbolizado, metaforizado, pois está ligada a um vastíssimo caminho de experiências acumuladas pela humanidade, de construções da imaginação e de representações históricas dessas forças sobre humanas em diferentes territórios do mundo.

A manifestação dessa história simbolizada ou mito se dá através do corpo humano que, tendo a consciência como diferencial diante das demais espécies, utiliza de suas capacidades expressivas para se relacionar e compreender o mundo em que vive.

O conceito de corpo é tão amplo e múltiplo como o de mito, mas nesta pesquisa procurei investigar o corpo pela perspectiva do educador somático Stanley Keleman (2001) que afirma que a experiência é um evento corporificado composto pelo *soma* – realidade interna de cada indivíduo. Assim a experiência do corpo é vista como a principal fonte de conhecimento da vida e de onde parte toda relação e criação com o mundo.

Dessa maneira, a criação corporal dentro de minha pesquisa representou o centro de todo o contínuo que se segue nesta escrita dissertativa, ainda que seja perceptível que para chegar até esse centro, um caminho de embasamento sobre o assunto teve de ser pensado, articulado e apresentado, pois a estruturação do pensamento na escrita é também

visivelmente esclarecedora, complementando e agregando força, clareza e materialidade ao caminho de conhecimento.

Nesse jogo de relações intrínsecas que se revelaram a tríade corpo, psique e mito, procurei desenvolver essa dissertação seguindo uma estruturação em capítulos, os quais são apresentados aqui para fins de orientação na leitura.

No primeiro capítulo há a elucidação de meu processo de formação artística, com a dança e o teatro e os caminhos de aproximação com assuntos voltados à psique humana.

No segundo capítulo, há a experiência somada a estudos e discussões sobre a abordagem junguiana do inconsciente no processo criativo, motivando observações e experimentações dentro de processos de criação.

No terceiro capítulo, há a abordagem resumida das diferenças e semelhanças entre mito e rito no oriente e ocidente e o enfoque nesta pesquisa à mitologia ocidental grega.

No quarto capítulo, há a colocação da pergunta-eixo dessa pesquisa: *Como construir um conhecimento a partir de um processo artístico?* E o direcionamento da resposta, apresentando o processo criativo delineado pelos conteúdos, pelos procedimentos, métodos aplicados e pela estruturação das práticas corporais. A propósito, o caminho de abordagem das imagens deste processo de pesquisa em criação se deu através de impressões pessoais, de amplificações históricas dos símbolos e de interpretações oníricas baseadas no método de Franz (1988).

Por fim, no quinto capítulo, considero a recorrência simbolizada dos princípios femininos como norte de construção da resposta, acentuado pela necessidade de expressão artística e pelo encaminhamento e relação produtiva entre os temas corpo, psique e mito, contribuindo para compreensão da experiência como fonte de conhecimento.

Vale salientar que a ideia de conhecimento evidenciada nesse processo de criação esteve diretamente relacionada à ideia de experiência, ou seja, da organização de conteúdos a partir de movimentos espontâneos e ações intencionais.

I. Contornos de corpo

“As mãos e os pés sabem do caminho da alma”

Clarice Lispector

Este capítulo inicial tem como propósito elucidar os percursos que constituíram minha aproximação, formação e estudo continuado nas artes cênicas, com ênfase na linguagem corporal.

Creio que o marco de aproximação com as artes do corpo tenha ocorrido na infância, a partir de meus dez anos de idade quando conheci o *ballet* clássico, seguido pela capoeira e dança do ventre. O contato com o *ballet* começou a partir de uma necessidade de correção de um problema nas rótulas de meus joelhos. Depois de um tempo nessa dança em que desconfortos e bons gostos se misturavam, o encanto pela música clássica e outras modalidades da área foram ganhando minha curiosidade. Mais tarde, na adolescência, fiz capoeira regional com um grupo de amigas, com as quais me divertia e aprendia, e o momento do jogo era sempre um desafio emocionante, cheios de “frios na barriga” e euforia.

Nos dez anos seguintes, durante a graduação de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), as experiências corporais foram amplas e diversificadas, fomentando uma perspectiva de aprendizagem profissional que se estendeu à pós-graduação na Unicamp e ao desenvolvimento desta pesquisa de mestrado com o tema-título *Mulher: Memória Viva – Corpo e mito no processo criativo*.

O momento mais expressivo em minha trajetória na UFU foi durante os dois últimos anos de graduação, período em que foram realizadas disciplinas voltadas à expressão

corporal ministradas pelo Prof. Marsial Azevedo¹, cuja trajetória profissional também foi acentuada pela linguagem corporal no trabalho teatral. Nessa fase me dediquei à práxis da temática *Corpo do Ator*. O trabalho desenvolvido nessas disciplinas curriculares consistia na realização de um treinamento corporal tendo como base exercícios de consciência corporal, a prática de princípios do método Laban² e da técnica de Pina Bausch³, somado a jogos com textos teatrais, ações dramáticas e improvisações direcionadas a criação cênica. Dando suporte ao estudo prático, eram realizados estudos teóricos das artes do século XX voltados principalmente à linguagem do corpo.

O processo de treinamento corporal individual foi permeado por experiências que promoveram uma série de memórias⁴ e novas aprendizagens, descobrindo potencialidades (forças) e latências (dinâmicas) do meu corpo para a criação cênica. Estados diferenciados de percepção corporal, ampliação de repertório de movimentação, destituição de vícios corporais, apuração dos cinco sentidos, mudanças de perspectivas físicas, mentais, emocionais resultaram em construções cênicas nas quais ações e movimentos estavam presentes.

A vivência dessa práxis proporcionou-me mudanças esclarecedoras no trabalho de ator, partindo da premissa do corpo como meio e agente criador fundamental de seu

¹ Formado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Curso de Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) nos anos de 2000 a 2002.

² O bailarino e coreógrafo húngaro Rudolph von Laban - séc. XX - sistematizou um método corporal de movimentação baseado na estrutura geométrica do dodecaedro, tendo como princípios a relação do corpo com o espaço, tempo, peso e fluência. A influência e contribuição observadas no meu processo de graduação acadêmica se deram no sentido da prática dos princípios comentados acima. Não foi de interesse reproduzir o método, e sim estabelecer um denominador comum entre as práticas voltadas ao teatro físico e a dança.

³ A técnica de Pina Bausch consiste na construção de partituras corporais por meio da repetição do(s) movimento(s), estimulando clareza e transformação da intencionalidade. Nesse sentido, pude experienciar essa técnica nos exercícios voltados à construção corporal com e sem texto teatral.

⁴ Refiro-me ao período de trabalho com o *ballet* clássico, revivido numa nova prospecção de olhar e maturidade corporal. Alguns dos muitos exercícios realizados quando criança e adolescente foram trabalhados novamente durante as aulas de Prof. Marsial, impulsionando não só a memória de vida, mas a atenção corporal compartilhada e renovada para o olhar cênico.

processo artístico. A visão e percepção acentuadas pelo processo técnico individual me impulsionaram na aplicação dos conhecimentos adquiridos, realizados em diferentes momentos e contextos do curso de licenciatura.

Dessa maneira, pude experienciar parte do que havia aprendido durante uma disciplina de estágio supervisionado na UFU. Com o objetivo de exercitar conhecimentos da área com a comunidade, o estágio foi elaborado no formato de oficina teatral para adolescentes da comunidade municipal, propondo como metodologia de ensino, o trabalho de consciência corporal com os alunos por meio de exercícios de aquecimento, jogos, ações dramáticas e improvisações. O processo foi desafiador já que os alunos não tinham conhecimentos prévios e alguns apresentavam resistências pela novidade de atenção ao corpo, mas resultou muito positivo e prazeroso, pois para a maioria representou a oportunidade de aproximação consigo mesmo, podendo perceber-se e expressar-se de maneira mais espontânea e consciente.

Depois de realizada essa oficina, no semestre seguinte, houve a oportunidade curricular de um processo de direção teatral com dois atores⁵. Foi possível então experienciar o trabalho de montagem teatral a partir do texto dramaturgico *Santo Inquérito* de Dias Gomes.

A idéia central desse trabalho foi desenvolver a linguagem corporal a partir da relação entre sagrado e profano, tema esse encontrado na obra teatral. Estruturado na importância do treinamento corporal, o processo se deu por meio das fases de aquecimento, técnica e improvisação. Pude observar o percurso técnico que fizera a partir da aplicação de parte do treinamento corporal vivenciado com os dois atores, o que proporcionou um

⁵ Maria Cláudia Santos Lopes e Cássio Lima.

distanciamento e diferenciação das percepções e caminhos de cada ator, assim como os efeitos desse trabalho na construção de personagens.

Nesse contexto, possibilidades investigativas foram surgindo nos corpos dos atores, suscitando perguntas, respostas e incógnitas, cujas sensações, imagens, pensamentos, sentimentos e improvisos contribuíram progressivamente para a construção de partituras corporais e cenas sobre o tema presente no texto teatral. Dessa forma, foi possível identificar que o trabalho se direcionava num diálogo constante entre as linguagens do teatro com a dança, em que ação e movimento relacionavam intenções de comunicação.

Entendendo que ambas as linguagens se aproximam naturalmente devido ao trabalho a partir do corpo, é possível também observar que a linguagem do teatro parte de uma história contada pela ação, enquanto a linguagem da dança parte da relação com as estruturas de movimentação do corpo no espaço e/ ou objetos dentro da construção de uma intenção, podendo ou não se constituir como uma história.

Nesse sentido, compreendo que os caminhos do trabalho foram marcados pela combinação de técnicas da dança aplicadas ao teatro e enfatizadas pela linguagem corporal, ou seja, pela mescla de ação com movimento. Por isso a escolha em não delimitar uma linguagem em detrimento de outra, mas sim desenvolver com uma e outra, ou seja, com o teatro e com a dança.

Todo esse conjunto de atuações, isto é, o processo de treinamento corporal individual, a aplicação metodológica no estágio e a direção teatral direcionaram-me para a realização da pesquisa de monografia: *A poética corpóreo-sensorial no trabalho de treinamento do ator*.⁶ Nessa pesquisa, embora tivesse muitas experiências para abordar,

⁶ Tema - título da pesquisa de monografia apresentada na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) no ano de 2002.

escolhi dissertar sobre a consciência corporal do ator alicerçada pela prática do método corporal do bailarino Rudolph Laban e pela técnica de repetição e transformação do movimento da coreógrafa e bailarina Pina Bausch.

Nesse sentido, depois de discorrer sobre meu processo técnico individual, busquei relacioná-lo com o processo de direção teatral, pois ambos continham a mesma estrutura de trabalho cênico baseada em treinamento corporal. Sendo assim, para melhor entendimento, apresento resumidamente as etapas de consciência corporal abordadas na monografia.

A primeira das etapas de consciência corporal se baseou na prática de exercícios em que a potência do corpo ficou em evidência com atenção aos seguintes elementos corporais:

- Respiração
- Concentração
- Kinesfera⁷
- Articulações
- Equilíbrio/Desequilíbrio
- Níveis (baixo, médio, alto)
- Impulso
- Flexibilidade
- Transferência de peso
- Contração e expansão
- Tônus muscular

⁷ Kinesfera – Este termo é muito conhecido no oriente. Trata-se de uma circunferência imaginária situada ao redor do corpo, podendo ser mínima (próximas de si) e máxima (até onde o corpo alcançar).

Nessa experiencição ficou perceptível a ampliação da fisicalidade, ou seja, das capacidades físicas relacionadas à disposição, tonicidade, força e presença do corpo durante os processos de trabalho. Os efeitos e percepções acrescidos da prática de princípios do método Laban proporcionaram uma ampliação dos sentidos, marcando o início de uma nova etapa.

A próxima etapa de consciência corporal compreendeu a possibilidade de ampliação dos sentidos de movimentação através da prática das qualidades de movimento do método Laban, referenciadas pela relação do corpo com o espaço, tempo, peso e fluência. O sentido do trabalho guiava-se pela vivência e elaboração de estímulos sensoriais surgidos desse processo. Os movimentos tomavam cores, texturas e formas no exercício de dar sentido a outros sentidos. A internalização e experimentação de percepções advindas dessa prática abriram espaço à latência do corpo; impulso, pulso, suor e expressividade em fluxo constante. As percepções diferenciadas do corpo somadas às elaborações sensoriais promoviam criatividade.

Dessa maneira, a próxima etapa de consciência corporal - ainda que não se delimite apenas à ordem estabelecida dos fatos - teve como suporte a técnica de Pina Bausch, servindo de filtro de depuração dos materiais levantados, pois por meio da repetição, assistia-se a mudanças de intenções e esclarecimentos construtivos à cena. Espontaneidade, inspiração e técnica se uniram dando vazão a propostas de trabalho muito interessantes, como a exemplo de textos e temas sugeridos pelo movimento e ação que resultaram em experiencições, em apresentações de esquetes e no espetáculo *A Bela Adormecida e o pavor a príncipe*, uma representação satírica do conto de fadas *A Bela Adormecida*.

Cada etapa de consciência corporal funcionava como fios de corrente elétrica que, quando ligados, conectavam extremidades de uma só vez, diminuindo distâncias entre movimento, percepção, pensamento, sentimento e ação do corpo no espaço.

Dentro desse campo de consciência ampliada, fez-se notar a importância da relação do teatro com a dança e possibilidades de diálogo entre tais linguagens, já que aspectos inerentes a dança se complementam no trabalho com a ação teatral, conforme mencionado anteriormente. Assim, é perceptível que esse diálogo entre as linguagens pode enriquecer enormemente um processo construção cênica.

Após essa fase mobilizadora de experiências, reflexões e realizações didáticas e artísticas, mantendo a perspectiva de ampliação de consciências para criação cênica, me dispus a desenvolver uma pesquisa em que as linguagens do teatro e da dança estivesse em jogo.

Creio que essa decisão foi estimulada e fortalecida pelas experiências anteriores que proporcionaram o movimento do fazer para o entendimento, ou, da experiência para o conhecimento. Entretanto, sobre esse aspecto da experiência como fonte de conhecimento, abordarei adiante nessa dissertação, mas é certo que as referências, descrições e relações que surgiram nessa pesquisa, promoveram a compreensão de que continuaria alinhada nessa direção: Da ação para o conhecimento.

Todo esse conjunto de conhecimentos direcionados às artes do corpo cênico ampliou minha compreensão e estar no mundo. Esse fato estimulou mudanças decisivas. Ao fim do último semestre da graduação, pesquisei disciplinas para participar como aluna especial do Instituto de Artes da Unicamp e mudei-me para Campinas.

De chegada à cidade logo após a conclusão da graduação, iniciei aulas na pós-graduação do Instituto de Artes e, tempos depois na pós-graduação da Faculdade de

Educação da Unicamp. No decorrer das disciplinas e fora delas, pude experienciar diferentes técnicas corporais em Campinas e São Paulo, como a técnica energética da bailarina Marília Soares, o butoh do dançarino Tadashi Endo, o Do-ho e o sei-tai-ho do performer Toshi Tanaka, o teatro físico dos atores do Lume Teatro e a performance de Renato Cohen⁸. Conjuntamente, abordagens conceituais também fizeram parte dessa práxis de estudos, como a exemplo das aulas sobre física quântica, taoísmo e criatividade; dos exercícios e leituras sobre psicanálise junguiana; do curso em mitologia e literatura grega e posteriormente, no aprofundamento em mitologia grega.

A diversidade e especificidades das técnicas corporais acentuavam um eixo comum: O corpo como agente criador. As abordagens teóricas foram extremamente interessantes, mas procurei aprofundar aquelas que mais me chamaram atenção, ou seja, a relação do processo criativo com a abordagem de Jung, cujo trabalho teve enfoque na psique humana.

Nesse norte, busquei aperfeiçoar o trabalho de consciência corporal e num dado momento, por consequência de estudos, experiências e inspirações, foi estruturado um projeto de mestrado relacionando arte do corpo, mitos gregos e alguns conceitos do processo de individuação postulados por Jung como possibilidade de construção de um conhecimento.

Nessa perspectiva, essa pesquisa de mestrado tem como objetivo a investigação corporal da temática do *Feminino* abordada pela poética dos princípios acolher e nutrir no contexto das fases de desenvolvimento humano (infância, adolescência e fase adulta). Esse direcionamento da temática para um tema só foi possível graças à realização de expressões artísticas espontâneas, estudos sobre mitologias e mitologia grega, psicologia analítica junguiana e a relação com dois mitos gregos: O mito de Gaia e o mito de Adônis.

⁸ *In memoriam.*

O desenvolvimento desse estudo será abordado nos próximos capítulos seguindo uma coerência de aproximação com os temas, ou seja, o contato com os conceitos de Jung por meio das artes do corpo, a compreensão ampliada de mito e rito no oriente e ocidente e o diálogo desses assuntos com meu processo criativo.

II. Contato com conceitos junguianos e relações com processos criativos

O contato inicial com as obras do psiquiatra suíço do séc. XX Carl Gustav Jung teve início, durante o fim de minha graduação, mas foi na pós-graduação que ocorreu maior ênfase e compreensão dos conteúdos abordados em seus estudos sobre a psique humana e possibilidades de relação com o campo das artes.

A realização da disciplina *Tópicos Especiais em Artes Corporais: A dimensão do inconsciente na expressão simbólica da Arte*, ministrada pela Prof.Dra. Elizabeth Zimmermann (Pós-graduação IA-Unicamp) instaurou uma nova fase de estudo e experimentação, pois o foco de abordagem nessa disciplina foi a observação do processo de criação artística a partir de conceitos sobre a estrutura da psique humana e possibilidades de orientação diante da produção de uma obra, postulados por Jung.

Apresentarei neste capítulo um pequeno resumo sobre o percurso de Jung ao longo de inúmeros anos de experiência, pesquisa e registros sobre o inconsciente e suas estruturas, já que nesta pesquisa, a intenção foi de estimular a potencialidade de relação da imaginação com os conceitos junguianos, dialogando com os mitos gregos expressados pela poética corporal.

Jung fora discípulo de Freud até começar a questionar os pressupostos de seu mestre sobre o inconsciente. Freud acreditava que o inconsciente estava ligado exclusivamente ao indivíduo e que as exigências expressadas pelo inconsciente estavam voltadas a conflitos de ordem sexual e neuroses. Jung, por sua vez observava através de seus pacientes psicóticos e em estudos de caso que, algumas das imagens que eles relatavam apareceriam em outras

culturas, muitas vezes distantes na história, com equivalências e semelhanças intrigantes.

Esse foi o ponto de partida para o aprofundamento no estudo sobre a psique humana e para o pressuposto de que o inconsciente estaria abarcado por camadas que se diferiam em individual e coletiva. A partir daí, teve início o distanciamento entre Jung e Freud, fazendo com que esse continuasse a desenvolver seus estudos sobre o inconsciente e, mais tarde, estabelecesse correlações com os campos da ciência, arte e religião.

Embora seu caminho de relação com tais campos do conhecimento tenham longa e intrincada historicidade, evidenciarei uma parte de seus estudos dentro do campo da arte, em que o estudioso vê a obra artística como uma manifestação transpessoal, podendo ser observado aos olhos da psicologia analítica “*apenas aquele aspecto (psicológico) da arte que existe no processo de criação artística (...), não aquele que constitui o próprio ser da arte*”⁹, ou seja, não da obra em si, de sua essência.

Nessa perspectiva interpretativa de Jung, não interessa dizer se é arte ou não é arte, se é bom ou ruim, pois a importância não está no juízo de valor subjetivo e/ou estético, mas sim numa perspectiva de diálogo simbólico que o artista estabelece com sua psique na produção de sua obra.

A obra de arte torna-se uma reorganização criativa, em que unem-se conjuntamente o campo pessoal, o social e o inconsciente, transformados em criação. Nesse contexto, Jung (1991) fundamentando sua pesquisa em obras literárias poéticas, pressupõe dois gêneros de origem da criação artística: o gênero introvertido e o gênero extrovertido, os quais aqui, denominei de intencionalidade e espontaneidade para objetivar a minha explicitação sobre o assunto, sem, contudo perder o sentido do raciocínio proposto por Jung.

⁹ JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

Na intencionalidade, ou, no gênero introvertido, o artista se atém a um objetivo pré-definido e na espontaneidade, ou, no gênero extrovertido, o artista parte de uma vontade de realização maior que ele mesmo, em que se está ou não integrado e identificado com todos os propósitos e conhecimentos.

Embora essa visão seja apenas uma hipótese, visto que a obra de arte constituiu-se de muitos mistérios e revelações, é a partir da relação simbólica entre aspectos conscientes e inconscientes do ser humano que o estudioso desenvolveu sua visão e seus conceitos sobre a estrutura da psique, como a exemplo dos conceitos sobre o inconsciente individual e coletivo, arquétipo, sonhos, símbolo e processo de individuação.

Para Jung, o inconsciente seria uma camada psíquica armazenadora de toda herança vivida pela humanidade no decorrer da história, podendo se diferenciar em individual e coletiva.

O inconsciente individual refere-se a uma “(...) *camada psíquica cujas fronteiras com o consciente são bem imprecisas*” (Silveira, 1997) e se dialogam com toda bagagem de vivências do indivíduo.

O inconsciente coletivo refere-se a uma “(...) *camada mais profunda da psique, independente de raça ou origem, vêm de um substrato comum*” (Jung in Silveira, 1997), ou seja, vai além do caráter pessoal e se liga aos primórdios da humanidade. Corresponde a heranças e/ou temas comuns registrados pela humanidade no decorrer do tempo.

As representações de heranças e/ou conteúdos comuns se manifestam através dos arquétipos que, como matrizes arcaicas ou modelos primitivos, aparecem como possibilidades herdadas por vivências em repetição desde há muito tempo que “*ao emergir sob uma forma, constitui uma imagem arquetípica*” (Jung, 1991).

Os arquétipos podem ser expressos de maneiras variadas, desde a atenção e/ou encantamento com uma imagem, pintura, poesia, até a vivência marcante com um forte elemento do inconsciente: Os sonhos.

Os sonhos são memórias da vida psíquica habitada em cada indivíduo, englobando potências energéticas, experiências passadas, esquecidas e recordadas pelo indivíduo e pelo coletivo. Mas como elemento sintetizador da imagem arquetípica está o símbolo que, como forma extremamente complexa e aglutinadora de opostos, vai além de formulações conceituais, pois aproxima inconsciente e consciente.

O símbolo “[...] não traz explicações, impulsiona para além de si mesmo na direção do sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória (...)” (Jung in Silveira, 1997).

Todas as linguagens que compõem o inconsciente e que estabelecem diálogos com o consciente são partes de um processo de desenvolvimento do ser no sentido da inteireza, no sentido da individuação. Isso não significa dizer que os caminhos para se desenvolver sejam lineares, pelo contrário, a estrutura da psique humana perpassa caminhos não lineares, cujas tentativas de apreensão conceitual servem apenas de bússola, uma direção sem precisão definida. Segundo Jung (1991) trata-se do processo de individuação.

O processo de individuação está inserido na relação de confronto/ colaboração do inconsciente com o consciente, em que “{...} diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se numa síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro. [...] É um movimento de circunvolução que conduz a um novo centro psíquico – self si mesmo (...) Quando consciente e inconsciente vem ordenar-se em torno do self, a personalidade completa-se.” (Silveira, 1997).

Nesse sentido, o indivíduo pode vivenciar diferenciados estágios desse processo, os quais, neste estudo, foram escolhidos somente dois dos conceitos do processo de individuação. São eles:

Animus / Anima – Representação psíquica da porção feminina no homem (*anima*) e da porção masculina na mulher (*animus*). No homem, a *anima* se manifesta através das relações obtidas com a mulher no decorrer dos tempos, fornecendo aspectos positivos e negativos. Na mulher, o *animus* se manifesta através das relações obtidas com o homem no decorrer dos tempos, fornecendo também aspectos positivos e negativos na personalidade da mulher. Quando incorporadas e utilizadas a favor da personalidade total, tanto *anima* quanto *animus* integra de maneira construtiva na vida do indivíduo.

Self – Totalidade do indivíduo. Núcleo interior da psique; junção dos opostos de cada ser no sentido da inteireza; masculino e feminino; claro e escuro; consciente e inconsciente. Representa o último estágio no ciclo de desenvolvimento da psique humana.

Baseada nesta orientação junguiana e na relação com a produção artística, a proposta da disciplina citada no início deste capítulo, se deu em estabelecer um diálogo com um processo de construção artística individual, privilegiando experimentação e registros.

Observando minha trajetória de vivência, formação e pesquisa artística, pude constatar que a linguagem da dança e do teatro estiveram presentes ao longo de tempos e técnicas, promovendo diálogos com conteúdos psíquicos para construção criativa.

Durante uma parte de minha graduação, a percepção e contato entre consciente e inconsciente através do corpo se deu pela práxis dos princípios do método Laban e pela técnica de repetição e transformação de Pina Bausch. Posteriormente, outras técnicas corporais das artes alicerçaram e expandiram novos campos de experimentação. Por vezes,

depois de muito suor e atenção corporal, meu organismo todo adentrava em estados de percepções extracotidianas (dilatação da sensibilidade corporal, disposição e percepção visual acentuadas, respiração ritmada e aprofundada, ações espontâneas e estimulantes), profundidades desconhecidas e orientadas pelo corpo como um todo. A atenção ao presente mobilizava movimentos; tempo e espaço se confundiam e combinavam-se. Meu corpo respondia a estímulos diferentes dos que poderiam surgir quando se pensa antes de agir. Sequência de movimentos nascidos de impulsos físicos e sensoriais, estímulos imagéticos que desenhavam sugestões e improvisações de caráter mais espontâneo, não predominado pelo caráter mental. Fluxos de movimentos repetidos, quebras, continuidades, atenções ampliadas e contrastantes se resolviam depois de um dado momento de trabalho, num estado pulsante de dilatação do corpo, dando vazão à intencionalidade de expressão e à criatividade. Ao perceber o corpo em estado alterado de percepção, entrava em contato com nuances que se dinamizavam motivando ações criativas.

Já na pós-graduação, foi durante essa disciplina ministrada pela Profa. Elizabeth Zimmermann que ocorreram imagens e memórias pessoais, reflexões, leituras, improvisações com textos, análises de obras de arte, técnica de imaginação ativa¹⁰, improvisações corporais e apresentações de trabalhos práticos e teóricos.

Apresentei um trabalho que havia iniciado no ano anterior, ainda na graduação baseado no tema prisão e liberdade, a partir do poema *Libertação a Prometeu* de Heiner Muller. Pude perceber o fator ressaltante do tema se instaurando no corpo, promovendo um movimento muito desafiador e imperativo de alcançar o objetivo de “contar uma história” através de uma narrativa corporal, que requer atenção e afinação da poética e presença

¹⁰ KAST, Verena. *A imaginação como espaço de liberdade – diálogos entre ego e inconsciente*. Loyola: São Paulo, 1997.

cênica. Percebi com esse trabalho que o fluxo da criação é ao mesmo tempo volátil e consistente.

Pude concluir, resumidamente, que a experimentação artística observada pela perspectiva junguiana demonstrou-se diferenciada e agregadora, já que o estudo da psique e suas dinâmicas quando percebidas no corpo, permitem relações propulsoras de criatividade artística e movimentos de auto-realização, não se restringindo, por exemplo, à interpretação de “verdades” irrefutáveis tal como a atribuição de diagnósticos patológicos.

A abordagem psicológica junguiana dentro da temática da arte se dá num âmbito de investigação do próprio processo de criação, diferenciado de uma análise estritamente teórica e redutiva, excluindo uma definição pragmática e unilateral de uma manifestação artística.

Nesse enfoque, o processo em que o artista vive a relação simbólica, com o símbolo propriamente dito, com tema(s), objeto(s) e/ou ação que estimulem a percepção, mobiliza-o para a observação e atitude mais claras em seu processo de criação.

Dessa maneira, essa nova possibilidade de olhar e estudo associado às técnicas corporais desenvolvidas até aquele momento, continuaram estimulando-me dentro dos processos criativos experienciados. O contato e estudo com novos conhecimentos, correlações, inspirações, novas experimentações e aprofundamentos, proporcionaram diálogos com o campo da mitologia, se estreitando ao estudo da mitologia ocidental grega, que será abordado a seguir, no próximo capítulo.

III. Compreendendo Mito e Rito

Pensar em mitologia nos remete a diversas geografias do globo terrestre, assim como a imaginação em uma infinidade de histórias contadas e estudadas ao longo de centenas de séculos. Entretanto, propor um estudo em mitologia pressupõe a necessidade de uma pesquisa extensiva e intensiva em diversas culturas, o que não é a intenção dessa dissertação de mestrado. Mas, promover um estudo em mitologia dentro dos âmbitos de uma herança cultural se torna possível, pois existem raízes, contextos históricos em que a pessoa envolvida, ou seja, o (a) pesquisador (a) está inserido culturalmente, podendo estabelecer relações de diálogo.

Nessa perspectiva, me aproximei do estudo da mitologia ocidental, mais especificamente da mitologia grega, por fazer parte desse contexto histórico cultural, o qual será aprofundado adiante. Mas para chegar até esse contexto, construo a abordagem desse capítulo partindo da apresentação de concepções sobre existência humana e dos conceitos de mito e rito no oriente e no ocidente.

Entendendo que a construção da mitologia ocidental obteve influências do oriente, faz-se importante apresentar algumas diferenças, semelhanças e equivalências dessas concepções e conceitos advindos dessas duas grandes divisões geográficas do globo terrestre.

É certo que, para sustentar tal engajamento, foi imprescindível a escolha de experientes pensadores e autores para relacionar meus pensamentos, questionamentos e hipóteses. Assim, busquei diálogos com afinados estudiosos do séc. XX voltados à

mitologia como Joseph Campbell, Junito Brandão e Mircea Eliade, que corroboraram para a compreensão e desenvolvimento de minha práxis nesta pesquisa.

Na divisão geográfica do Oriente, a existência humana é um enigma que transcende a ideia de pensamento, imaginação e conseqüentemente de uma definição, qualificação. A grande questão da existência não está diretamente voltada a saber se Deus, a natureza, o homem são bons, justos, malignos ou benignos, e sim na experiência que vai além de interpretações racionais, na vivência de identificação com o Ser sagrado, que é tanto visível quanto invisível, ou seja, ambivalente. Dentro dessa ótica de mundo, o mito, ao ser representado por símbolos e alegorias, na forma de templos e preces, constitui - se como instrumento de transmissão de algo que não se define, transcende às ordens de entendimento racional, estando ligado ao terreno do ritual, isto é, da representação do sagrado, conexão com o aspecto espiritual.

No Ocidente, o cerne da existência está na personificação de um criador, de quem o homem é criatura e ambos se diferem. Assim, o homem pode ou não identificar-se com o criador, sendo que suas experiências estão delimitadas à sua compreensão de criatura. Dessa maneira, o mito estabelece sua função de conector, de ponte de ligação e relação de Deus com o homem e do homem com Deus. Essa ligação entre criador e criatura se dá em grande parte através das instituições religiosas que, vistas como “representantes de Deus”, adquirem caráter sobrenatural de revelação. Administradas por clérigos, essas instituições podem alcançar o patamar de inequívocas em seus preceitos, concretizadas na vivência de ritos. O rito, equivalente à visão oriental, representa o caráter sagrado, ou em outras palavras, é o procedimento utilizado na conexão com aspectos do mito. Segundo Brandão (2004):

“O rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora.”
*E, “através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens.”*¹¹

A ideia de mito, ainda que seja divergente entre oriente e ocidente, aqui é considerada de maneira ampliada, segundo explicita Mircea Eliade (2007), conforme vasto caminho de estudo em mitologias:

*“O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: Uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, uma narrativa de uma criação: Ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.”*¹²

Retomando registros históricos, por volta de 2.600 a.C, Idade do Bronze, havia a ideia de tempo cíclico, movimento do eterno para o eterno que servia de sustentação para os motivos básicos tanto do pensamento mitológico oriental quanto ocidental. No entanto, investigações arqueológicas revelam que as origens desse pensamento remontam 7.500 a.C, período no qual a Ásia Menor, a Síria, o Norte do Iraque e Irã desenvolveram técnicas de agricultura e criação de gado. Isso fez mudar a percepção de existência humana, assim

¹¹ BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 2004.

¹² ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

como de suas potencialidades de desenvolvimento, pois dali em diante, os homens eram cultivadores da terra.

Mudanças se expandiram surgindo aldeias auto-suficientes que, conforme foram crescendo, se alastraram de leste a oeste por volta de 2.500 a.C. Próximos desse período, 3.500 a.C, na região ribeirinha da Mesopotâmia foi também desenvolvida a escrita, a matemática, a arquitetura monumental, a observação sistemática dos céus, a adoração a templos e a arte monárquica de governar, consideradas como artes fundamentais de toda civilização avançada.

Nesse contexto, época do Neolítico no Levante (Oriente próximo) e na Grécia, a Deusa – Mãe, generosa deusa Terra, era considerada figura central de toda mitologia, muito adorada, cultuada e ritualizada como mãe e nutridora da vida, receptora dos mortos e geradora de renascimentos. Na civilização suméria, era representada como personificação do poder do Espaço, Tempo, Matéria; substância de vida e dos pensamentos de todos os seres; lugar de onde eles nascem e morrem.

“E tudo o que tinha forma ou nome – inclusive Deus personificado como bem ou mal, compassivo ou irado – era seu filho, dentro de seu útero.”¹³

Entretanto, essa rica e antiga cosmologia e mitologia da Deusa- Mãe sofreu mudanças radicais, reinterpretações e até eliminações levadas, a priori, por invasões de tribos guerreiras patriarcais em fins da Idade do Bronze, início da Idade do Ferro por volta de 1.250 a.C. Depois de fortemente transformada, essa herança chegou ao ocidente através do catolicismo e por meio de mitos gregos.

¹³ CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental*. São Paulo: Palas Athena.

Mudanças também ocorreram no campo da espiritualidade e religião (do latim *religione*, palavra ligada ao verbo *religare*, ação de *ligar*¹⁴) e perpassaram os séculos trazendo ao ocidente amplas influências de visões de mundo, expressas nos mitos e ritos dessa cultura. A visão das “doutrinas de Deus” foi-se transformando e o pensamento humano pôde reconhecer diferentes tipos de devoções: religiosas e humanistas¹⁵.

As devoções religiosas, reconhecidas como tradições do Levante, somavam o zoroastrismo, judaísmo, cristianismo e islamismo. As devoções humanistas, reconhecidas nas mitologias vindas da Europa compunham a grega, romana, celta e germânica. Tais devoções, ainda que fossem contrárias sob vários aspectos, foram demonstrando relações de interação entre si e um caminho para construção da mitologia ocidental.

É possível observar nesse sucinto percurso comentado, que inúmeras variantes fazem parte da história mitológica ocidental e que as possibilidades de expressão de um mito demonstram-se múltiplas e diversas, se configurando por meio de linguagens igualmente diversas no diálogo com a humanidade. Entretanto, interessa-me nesta pesquisa artística, direcionar o olhar para linguagem simbólica do mito, pertinente ao inconsciente e à imaginação, estabelecendo relações com as artes do corpo e a psicanálise junguiana.

Segundo aborda Jung (1991) em seus estudos sobre a estrutura da psique, apresentado no capítulo II, o mito se mantém e renova-se por meio de uma linguagem predominante: a do inconsciente coletivo¹⁶. Para Jung, o inconsciente coletivo compõe-se de arquétipos e símbolos na transmissão do mito, associando inúmeras possibilidades interpretativas que ultrapassam a lógica da razão e conseqüentemente, da narrativa linear.

¹⁴ BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 2004.

¹⁵ CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: Mitologia Ocidental*. São Paulo: Palas Athena. p.14

¹⁶ O inconsciente coletivo compreende a herança coletiva de gerações passadas, independente de onde e quando viveram as gerações.

Como conteúdos da herança coletiva inconsciente, estão os arquétipos, ou, imagens primitivas gravadas na memória humana, podendo ter tanto um caráter pessoal quanto impessoal. Essas imagens primitivas são manifestadas por meio de símbolos, ou seja, de expressões abrangentes e complexas, aglutinadoras de aspectos opostos e complementares.

Numa tentativa de síntese, pode-se dizer que o mito expressa-se por meio de símbolos, tendo como conteúdo os arquétipos, que são matrizes da linguagem do inconsciente coletivo.

Baseado nisso, entende-se que o ato da manifestação é condição básica para a difusão do mito, e que o corpo é o lugar em que uma história torna-se viva, expressada pela imaginação. A força da imaginação está enraizada no corpo físico, estruturado por músculos, órgãos, ossos e sangue, somado a realidades internas específicas para cada corpo, como Keleman (2001), o educador somático, pontua em sua obra em parceria com o mitólogo Joseph Campbell, em que mito e corpo se combinam.

“(...) A imaginação é enraizada no corpo e (...) a partir do grande coletivo somático do código genético (inconsciente coletivo), surge a história da nossa identidade básica, das nossas predisposições de responder ao mundo de modo específico”¹⁷.

Essa ideia está pautada no entendimento do corpo como depositário de todas as experiências potenciais, vividas e memorizadas em constante relacionamento com estruturas internas, individuais e coletivas, num jogo complexo e intrínseco entre inconsciente e consciente.

¹⁷ KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.

*“A imaginação é um princípio fundamental do processamento humano de informações e emoções. A atividade de imaginação acompanha sempre nossa percepção, seja ela mais ou menos consciente, na forma de um fluxo incessante de fantasias que, raramente conseguimos perceber ou como fantasia conscientemente realizada: ela é a condição básica para o trabalho criativo em geral.”*¹⁸

Assim, nesse contexto de compreensão dos caminhos da mitologia ocidental, é possível observar que a religião, as artes e a ciência são parte fundamental na constituição da noção de mundo ocidental e que os mitos permitem ao pensamento humano, renovadas interpretações, significados e indagações.

Essas possibilidades de significantes, de significados e de percepções fluidas da realidade como sendo provisória e relativa, suscitaram-me a pergunta: Como é possível perceber um mito?

¹⁸ KAST, Verena. *A imaginação como espaço de liberdade – diálogos entre o ego e o inconsciente*. Loyola. São Paulo, 1997.

Herança cultural e Mitologia Grega

Penso que a resposta para a questão acima esteja ligada à palavra encontro, ou seja, a percepção de um mito está associada a uma afinidade que se estabelece entre sujeito e objeto (história). Mas o contexto sócio-cultural do indivíduo (sujeito) influencia nessa afinidade, nessa proximidade com um mito, pois sua educação familiar, vivência, educação cultural são parte de sua formação em sociedade. Nesse sentido, observo a importância de assumir a herança cultural da qual se é constituinte, tendo como referência aspectos que permitam aprofundar e ampliar conhecimentos.

A herança cultural ocidental teve forte influência da mitologia grego-romana, servindo de base a pensamentos, imaginação e comportamentos humanos em toda região ocidental do globo terrestre. As linguagens apresentadas por essa cultura greco-romana foram múltiplas e pertencentes ao terreno do mito. Suas expressões simbólicas motivaram variadas perspectivas de mundo, principalmente no campo das artes.

Assim, tomando como referência minha herança cultural greco-romana, acentuada por minha formação profissional e por estudos continuados, delimito nessa pesquisa a importância, em particular, da mitologia grega. Esse direcionamento serve de alicerce e impulso ao desenvolvimento de meu processo de construção artística, instaurado pela afinidade e diálogo com determinados mitos gregos.

Conforme explicitado no capítulo I, minha formação profissional se baseou nas Artes Cênicas, a qual tem sua raiz histórica na mitologia grega. O conhecimento sobre mitologia grega teve início na graduação, com a compreensão da origem dos deuses olímpicos através de seus mitos e do estudo teórico-prático enfatizado nos textos teatrais,

com sua herança na oralidade. Já na pós-graduação, trabalhei no processo de montagem de *As Troianas* de Eurípides com direção de Marília Soares (IA- Unicamp) e realizei um curso de extensão em Mitologia e Literatura Grega no Instituto de Linguagem (IEL) da Unicamp. A partir desse curso obtive conhecimento, principalmente sobre as obras dos poetas Hesíodo e Homero.

As oportunidades de conhecimentos teórico-práticos advindos desse percurso foram ganhando espaço e presença em meu processo de aprendizagem até a tomada de decisão em fomentar uma investigação dentro dessa mitologia, pois além da necessidade de um estudo prolongado, foi através dos mitos gregos que me senti atraída a desenvolver outras relações com as artes cênicas, principalmente com a linguagem corporal. Para tanto, construo um resumo de compreensão de parte da mitologia grega.

Desde a antiguidade, muito da mitologia grega foi contada pela oralidade (poesia), pela escrita (literatura) e por obras-de-arte (principalmente pinturas). Essas expressões eram vistas como profanas, já que não obedeciam a doutrinas religiosas, mas ao serem realizadas seguiam procedimentos estéticos e critérios religiosos, mantendo um movimento de aceitação e preservação dos mitos, permeadas pelo caráter ritual.

Por outro lado, no decorrer dos séculos a.C, o mito obteve influência progressiva do pensamento racional, cuja tentativa fora de elevar a razão em detrimento do mito, dessacralizando - o. Vários movimentos fizeram parte desse processo, como a exemplo da ascensão do pensamento jônico - idéia elevada de Deus e importância aos atos e atitudes dos deuses -, passando pela dicotomização - depuração dos mitos por meio de exigências morais -, politização - deslocamento dos heróis até a cidade de Atenas -, epicurismo - dessacralização dos deuses, alegorismo - busca de suposições, significações veladas, subentendidos até o evemerismo - transposições dos mitos e seus deuses para histórias de

peessoas ilustres. Ainda que múltiplas atribuições fossem dadas ao mito, este sobreviveu graças às tradições religiosas populares que, posteriormente foram absorvidas pelo cristianismo, tornando-as ecumênicas.

No séc. VII a.C, num cenário que antecedeu a invenção da pólis, do alfabeto e da moeda, havia um representante da oralidade, o poeta-cantor grego Hesíodo, habitante de comunidades agrícolas e pastoris. Ele representava o poder máximo de comunicação e instrumento - por meio da audição, visão de mundo e consciência -, de ruptura com o espaço-tempo, de experiência transcendente, pois por meio das Musas - palavras cantadas, filhas da memória e descendentes diretas de Zeus -, o poeta tinha como função contar a história da linhagem dos deuses desde os primórdios. E desde essa época, as musas são o princípio do canto. Representam o ser e a linguagem através da revelação e do esquecimento.

“É através da audição” do “canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes.” Torrano (1992)

A força da palavra representava tanto que instaurava uma relação de magia, ou *“quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa.”* Torrano (1992).

Fundamentada nesse contexto histórico, a obra grega *Teogonia*¹⁹ de Hesíodo conta a história da linhagem dos deuses abordando pensamentos da época arcaica, com intensa visão da unidade de opostos, *coincidentia oppositorum*²⁰, na qual estão juntas situações contraditórias, díspares e conflitantes, perfazendo o modo de ser próprio da divindade.

Segundo explicita o estudioso em mitologia Jaa Torrano, para compreender a história dos deuses deve-se assumir a abordagem dessas figuras simbólicas de maneira circular, investigando sucessivamente e de maneira superposta, “*de novo de um novo ponto de vista.*” Torrano (1992).

Assim, a cosmogonia de Hesíodo inicia-se nas potestades originárias, ou origem quádrupla da totalidade. Embora haja controvérsias sobre o número destas divindades - alguns denominam como três e outros como quatro as divindades originárias -, prevalece o estudo crítico e de legitimidade do estudioso em antiguidade clássica M.L.West²¹, quanto aos versos:

*“Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também
Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,
dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre os deuses imortais*

¹⁹ TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

²⁰ “A *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas de união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização, etc.” ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²¹ WEST, M. L. in TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos

ele doma no peito o espírito e a prudente vontade”. (vv.116-122)²²

As Potestades ou divindades originárias são: Caos (vazio primordial), Terra (segurança), Tártaro (abismo) e Eros (amor). Essa primeira geração de deuses nasce por cissiparidade, ou seja, por bipartição, onde da própria divindade nasce outra divindade.

Outra forma de procriação se dá por união amorosa, o que acontece com os filhos das divindades. Cada Deus possui uma natureza e um sentido, identificados a partir de três recursos determinantes, conforme o estudo de origem e forma dos mitos gregos de Paula Phillipson. São eles:

*“Primeiro: O nome é por si mesmo, significativo. Segundo: Cada personagem pode ser, no estilo épico, amplamente qualificado. Terceiro: Cada Deus se define pelo seu ponto de inserção na sua linhagem genealógica, ou seja, toda descendência é uma explicitação do ser e natureza da divindade genitora, quanto mais alta e próxima da origem uma divindade, tanto mais rica e extensa em suas possibilidades de determinação, pois ela contém em si como virtualidade todos os poderes e seres que dela descendem”*²³.

É importante salientar que a abordagem ampliada sobre a história das quatro divindades originárias, segue-se aqui como referência de compreensão e introdução ao estudo da segunda potestade: Terra. Essa escolha à segunda potestade relaciona-se com a questão do encontro comentada anteriormente, da afinidade entre sujeito e objeto (história),

²² TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

²³ PHILLIPSON, Paula. in TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992. p.41

seguida pela observação e reflexão de aspectos simbólicos da história de origem da Terra que serão abordados no próximo capítulo sobre o processo criativo.

IV. Construção do processo artístico

“A obra de arte inédita na alma do artista é uma força da natureza que se impõe, ou com tirânica violência ou com aquela astúcia sutil de finalidade natural, sem se incomodar com o bem-estar pessoal do ser humano que é veículo de criatividade.”

Carl Gustav Jung

A paráfrase de Jung dá início a esse capítulo e alicerça o pensamento nas grandes ideias que impulsionam as criações humanas, imperiosas como força da natureza. Nesse sentido, meu processo criativo se instaurou num forte impulso espontâneo manifestado primeiro pela ação, por necessidades internas sem premissa ou encadeamento de pensamento lógico; por movimentos intuitivos que mobilizaram leituras, atenções acentuadas, estudos, reflexões e novas ações em direção a um processo de construção artística voltado à temática do feminino.

Assim sendo, destaco a pergunta condutora desta pesquisa:

Como construir um conhecimento a partir de um processo artístico?

Para compor a práxis deste processo artístico e a busca de uma possível resposta para a pergunta acima, foi necessário organizar e fundamentar várias experiências, utilizando, por exemplo, a interpretação de imagens oníricas com base na metodologia proposta por Franz (1988), através da verificação da estrutura dos sonhos.

O primeiro exercício se faz em escrever todo o sonho e anotar as associações individuais, ou seja, registrar aquilo que vem à mente de forma espontânea. Em seguida, deve-se observar se há uma conexão entre o sonho e as associações pessoais.

Franz (1988) acentua a importância de se observar três aspectos estruturais:

A introdução – o cenário do sonho e a colocação do problema

A peripécia – o desenrolar da história

A solução final – o encaminhamento da história, positivo ou catástrofe

O próximo passo é responder às perguntas: O espaço, como era? O sentimento, como se sentia? A ação, o que fazia? A partir daí, aplica-se ao contexto do sonho e da vida do sonhador. O final do sonho contém o aspecto que deve ser conscientizado.

As demais expressões corporais e visuais (desenhos e esculturas) que compuseram esse processo artístico foram interpretadas tendo como base associações livres, permeadas por sensações e percepções.

A ampliação de aspectos simbólicos das imagens²⁴ (dos sonhos, das esculturas, dos desenhos e da pintura) para o campo histórico-cultural se fez em busca de conhecimento e estímulo à construção artística.

Assim teve início meu processo de pesquisa artística, durante uma aula de improvisação²⁵ com música percussiva.

Diário de trabalho:

Movimento ritmado estimulado por batida percussiva...

Surge a vontade pelo movimento e o presente se faz: Mão direita mão esquerda, ambas voltadas para baixo, como que aram a terra numa intenção de interpenetrá-la. Movimento em “V”. Registro em desenho. Vontade de escrever... Vem a letra de

²⁴ Imagem – A ideia de imagem que prevalece nesse estudo, refere-se a um conjunto de significações que se relaciona com o conceito de Eliade (1991, p.12) “As Imagens são, por suas próprias estruturas, multivalentes. Se o espírito utiliza as imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressa por conceitos. (...) As Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito”.

²⁵ Aula de pós-graduação no Instituto de Artes da Unicamp com a Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann.

uma música: “(...) Arar a Terra / É um sinal que a chuva chega no sertão...”
(Marisa Monte). Atenção sustentada! Sensação física de “arar a terra” presente de
maneira condutora ao realizar o movimento e o desenho figurativo... Uma frase
encerra o exercício: Algo atravessa você.

A diante, registro em desenho da representação advinda do exercício de improvisação:

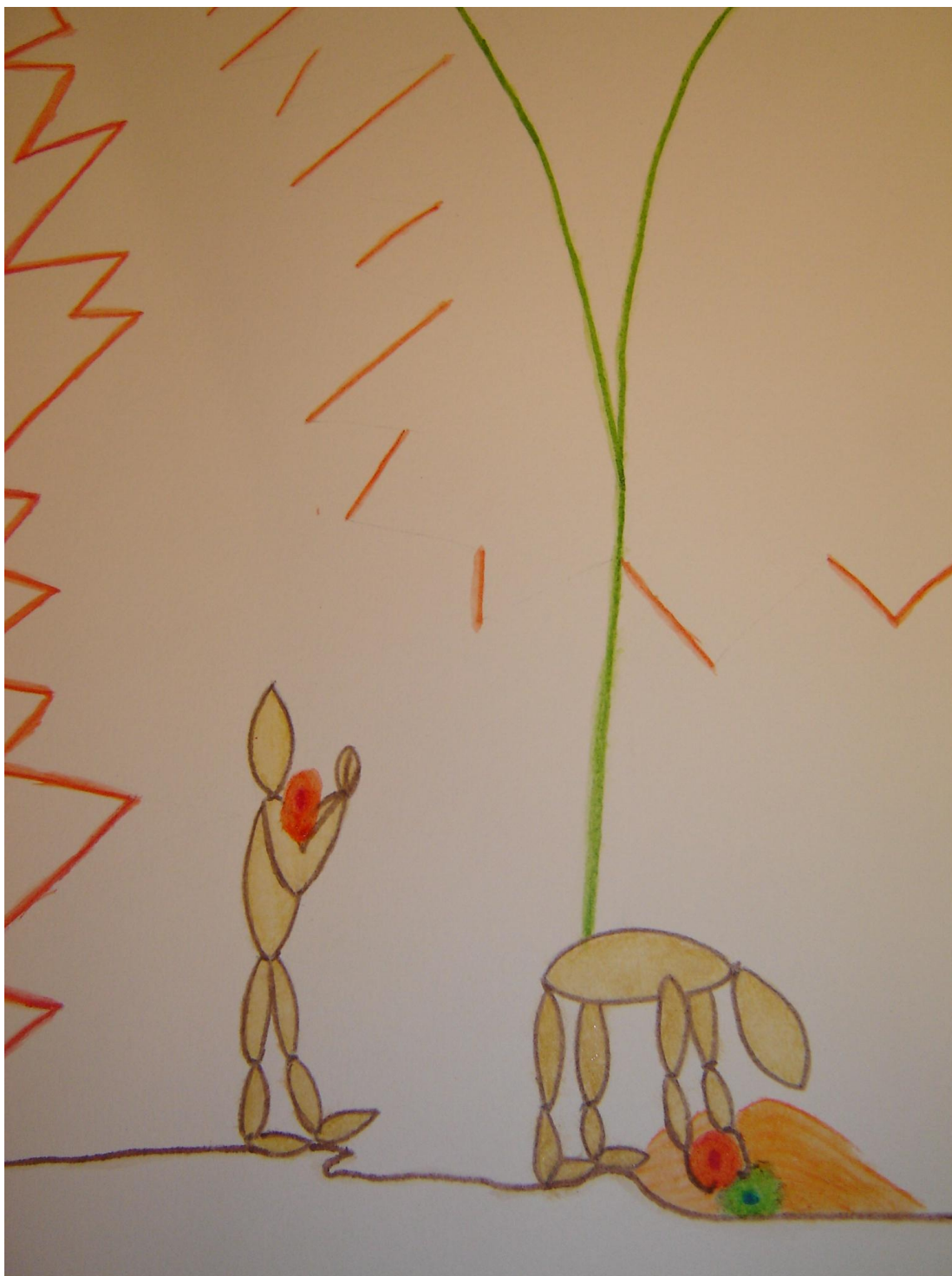


Figura 1- Desenho figurativo - *Corpo ligado pelo cóccix. Prolongamento que vem do alto. Pelos braços aproximo algo no peito, esférico. Movimento de colo. Mantenho algo nos braços que é circular e gira em seu eixo. Caminho até um ponto e o algo que está nos braços vai para o chão. De encontro com outro algo, também circular, movimentos e cores se dinamizam. Estado de atenção. Sentimento de incompreensão.*

As hipóteses intelectuais de Jung sobre os gêneros de origem da obra de arte, escrita em seu livro *O espírito na arte e na ciência* (1991) toma como referência dois gêneros: a intencionalidade e a espontaneidade. Em sua abordagem, a intencionalidade partiria de uma ideia pré-estabelecida pelo artista enquanto o gênero da espontaneidade seria movido por uma realização maior do que o artista, podendo ou não identificar-se com os objetivos e conhecimentos envolvidos na produção da obra.

Relacionando essa abordagem junguiana com meu processo de construção artística, identifico o gênero da espontaneidade como característica e direção desta pesquisa que, no seu decorrer, foi sendo esclarecida mediante experiências, estudos e correlações entre expressão corporal, mitos gregos e alguns conceitos da psicanálise de Jung.

A expressão corporal predominou nesse processo, mas vale lembrar que, foi muito importante para o desenvolvimento desta pesquisa o diálogo com algumas expressões diferenciadas como a cerâmica, sonhos, desenhos, pinturas que envolveram a temática, abordada aqui em seu caráter simbólico e mitológico.

A presença dos mitos gregos foi substância e alimento desse movimento espontâneo de criação, estimulado, continuado e esclarecido por leituras, atenções a imagens e estudos sobre mitologia grega.

Os conceitos de estrutura da psique humana de Jung²⁶ e possíveis relações colaboraram enormemente, sendo que alguns estiveram mais presentes nesta pesquisa, como, por exemplo, os conceitos de inconsciente pessoal e coletivo, sonhos, símbolos, arquétipo, anima/ animus e self, apresentados resumidamente no capítulo II.

²⁶ JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

Diário de trabalho:

Dias se passaram depois daquela aula de improvisação, até que, numa tarde despretensiva de fim de semana, Outono Abril, inicio o exercício de meditar como quem brinca no barro o desejo pueril de uma base para uma luminária inventada. A vontade de fazer aquele objeto logo se transforma, e percebo que aquele pedaço de argila não serve mais para aquela vontade. Deixo minhas mãos guiarem o fazer espontâneo, vendo surgir contornos e uma imagem em definição. Do alto, como num voo de libélula sobre a água, vejo o que está: Serpente. Olho sem saber o que pensar.



Figura 2 - Foto da peça em argila intitulada *Serpente- Contorno de uma cabeça de animal, animal de corpo sinuoso...*

Diário de trabalho:

Assumindo silenciosamente com um gesto afirmativo de cabeça, vejo o objeto ali, presente. Mantenho e finalizo o objeto, deslizo as mãos acentuando os contornos que se seguem até sentir a hora de parar e deixar a peça em argila descansar ao vento. No impulso, pego outro tanto de argila e continuo. A imagem em formação me guia sem intenção prévia da consciência. A ação é que me guia não o contrário. Então vou: Argila, Água, Mãos. Mãos na água banhadas de barro. E poucos pequenos instrumentos para definição dos objetos que se apresentam. O tempo se desloca e, como numa peregrinação, vai surgindo a forma de uma montanha em erupção.



Figura 3 - Foto da peça em argila intitulada *Vulcão - Uma boca na terra aberta para o alto, cuja base faz-se caverna, vão escuro e curvo.*

Mantenho e finalizo o objeto, deslizo as mãos acentuando a forma assumida. Assim como a peça anterior, coloco-a para descansar ao vento. E novamente pego mais um tanto de argila, repetindo o percurso de buscar tesouro num mergulho oceânico. Oceano onde terra e água se misturam.

A próxima imagem tridimensional se delineia na argila e sinto um misto de necessidade e questionamento. Vai acontecendo e quando vejo, uma terceira peça me surpreende mais que as outras. Verbalizo para mim mesma a pergunta: - Morte ?? - Incitada pelo olhar naquele corpo.



Figura 4 - Foto da peça em argila intitulada Morte - Corpo estendido no chão. Corpo humano estendido no chão, deitado com raízes dispostas em toda sua extensão, como raízes de árvore, sustentada pela terra. Dos pés à cabeça; da cabeça aos pés.

Fico um tempo ali OlhandoOlhando... Um sabe lá o que me suspende. Síncope no espaço-tempo... Apnéia? E aquela palavra perguntada (Morte?) ressoando dentro de mim como mantra. Conforme um ritual em acontecimento, repito os caminhos anteriores. Mantenho e finalizo o objeto, deslizo as mãos acentuando a forma para secar ao vento.

Nunca havia pensado na morte. Ou sim. Não tenho certeza, mas sinto pela primeira vez esse vasto corpo-palavra se expandir como que abrindo espaço em mim.

Dias passam e fico como num berçário diante de pequenas almas, observando o acontecido, o desenrolar sustentado daquelas imagens tridimensionais, imagens-enigma. Forte sensação que ali se instaura um enigma. Uma junção de simbologias²⁷ registradas nesse tempo, no meu espaço, emergindo em imagens. E outra nova pergunta: O que significam²⁸ essas imagens: A Serpente, O Vulcão, A Morte?

O início consciente de uma trilha para algum lugar (?), intento (?) que possa (pudesse, poderá) responder tal questão, se estende ganhando mais e mais força e presença. Pensamentos e expressões múltiplas registradas desde aquele Outono Abril.

²⁷ “A palavra símbolo, etimologicamente vem do grego symbolon, do verbo symbállein - lançar com, arremessar ao mesmo tempo, “com-jogar”. BRANDÃO, Junito. Mitologia Grega. Vol.I. Petrópolis: Vozes, 2004.

²⁸ A ideia de significado está relacionada com interpretação. Interpretar é segundo uma perspectiva fenomenológica, um caminho de conhecimento. A fenomenologia abarca a ideia da relatividade da perspectiva; terreno de provisoriedade, mutabilidade e fluidez constante. CRITELLI, Dulce Mara. Analítica do Sentido – Uma aproximação do real de orientação fenomenológica. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. Em outras palavras, o significado está diretamente ligado ao que e como compreendo e expresso determinado conteúdo, situação, relacionando meu histórico pessoal. Porém não se abstêm de relações estabelecidas com o imaginário, o ambiente sócio-cultural e vivências históricas da humanidade, ligadas pela psique.

Repito: - O que significam essas imagens - A Serpente, o Vulcão, a Morte?

A interpretação individual das imagens acima teve como elemento condutor as sensações advindas do fazer das peças em argila. Posteriormente, houve a amplificação do significado das imagens por meio de interpretações históricas.

Serpente

Minha visão do animal serpente não se restringia apenas ao seu contexto sexual. O poder e força de uma serpente se mostravam em meus sonhos, principalmente de maneira interessante, conhecedora, não ameaçadora.

O espanto inicial após esculpir essa imagem, abriu caminho para vários sonhos que trouxessem pistas para outros caminhos. Imagens de uma gigantesca serpente entrelaçada numa árvore já haviam povoado meu cenário onírico antes dessa peça em argila. Mas, outros sonhos se seguiram depois da argila. Num sonho, a serpente é pequena e caminha por dentro das paredes, seguindo um caminho o qual devo seguir, pois indicava um lugar de descoberta: livros e uma fórmula matemática. Em outro sonho, passava por uma espécie de iniciação em que pessoas, incluindo-me, beijavam uma serpente²⁹.

Confesso que a princípio fui tragada pela curiosidade de obter registros históricos, não me atendo apenas à visão sexualizada, mas também à visão conhecedora. Isso fez com que eu fosse direto a procura de livros para obter mais informações.

²⁹ Segundo referências históricas, a cena em que pessoas beijam a serpente é parte de um rito de iniciação, fundamentado em estudos gnósticos datados do séc. I a.C.

Por outro lado, o contexto pessoal no qual as peças em argila foram realizadas, coincidiu com o término de um relacionamento de três anos e com a escolha de um tema para o mestrado.

“O pensamento simbólico é consubstancial ao ser humano (...) Instrumento de conhecimento (...) As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem (...) Cada ser histórico traz em si grande parte da humanidade anterior à História”³⁰.

Entendendo que a faculdade do pensar e agir se instala no corpo, é nele e através dele que conhecemos as diferentes maneiras e nuances de experienciar a vida e suas possibilidades. Ao se estabelecer uma relação entre corpo (sujeito) e objeto, um diálogo acontece. E nessa relação o mistério se instaura quando o objeto se torna símbolo, ou seja, quando ele é, ao mesmo tempo, relacionado direto e amplamente com o sujeito de maneira que nenhum conceito é suficiente para definí-lo. Assim, conforme aborda Eliade (2002), é importante conviver com a linguagem simbólica como parte da vida, se alimentando de suas múltiplas mensagens, cuja fonte está a imaginação amparada pela História.

Numa tentativa de entendimento, recorri a um dicionário de símbolos que pudesse oferecer algumas pistas históricas ou mesmo que ressaltasse algum sentido particular. No livro *Dicionário dos símbolos* (2007), pude selecionar algumas importantes informações sobre as imagens-enigma (símbolos) concretizadas em argila, na mesma ordem de realização: Serpente, Vulcão, Morte.

³⁰ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

A serpente possui simbologias situadas em culturas muito diversas, do oriente ao ocidente. É o animal que *“distingue-se de todas as espécies animais. (...) É o reservatório, o potencial em que se originam todas as manifestações. (...) Rápida como relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme.”*³¹

Nas civilizações gregas, principalmente cretenses, era representada como animal que acompanhava a Deusa, a Deusa das Serpentes³² – hipóstase³³ da Grande-Mãe Terra.

“O pensamento grego, como o egípcio, só ataca a serpente na medida em que esta quer devolver o cosmo ao caos. No tantrismo, é a kundalini, enroscada na base da coluna vertebral, sobre o chakra do estado de sono. Quando desperta, a serpente sibila, enrijece: opera-se então a ascensão sucessiva dos chakras: é a subida da libido, a manifestação renovada da vida.” Na forma de uroboro, ou círculo, a serpente aparece mordendo a própria cauda, o que representa a integração, o centro, *“a autofecundação permanente, como demonstra a sua cauda enfiada na boca; é transmutação perpétua de morte em vida, pois suas presas injetam veneno no próprio corpo.”*³⁴

³¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

³² Vide página 69 – Imagem Deusa das Serpentes.

³³ Hipóstase – Do grego *hypostasis*, significa subsistência, realidade divina. Nesse caso, formas multivalentes do arquétipo da Grande-Mãe.

³⁴ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

O contato com essas informações de cunho histórico-cultural possibilitou-me ampliar a ideia da imagem da serpente, observando que a depender de seu contexto, interpretação e época, sua presença revela-se muito mais rica e fundamental para imaginação humana e manutenção da vida. Essa ideia da serpente em seu sentido simbólico está ligada aos processos de circunvolução da vida, com movimentos de idas e vindas, onde a ambivalência se faz presente em seu corpo e ação; é macho e fêmea; luz e escuridão; vida, morte, transformação. Aspectos conscientes (conhecimento) e inconscientes (mistérios) caminhando juntos e participando do processo de desenvolvimento da vida.

Mesmo assim, para o meu processo de investigação, esse símbolo ainda era um enigma a continuar sendo investigado.

Vulcão

Procurando observar as sensações e percepções advindas da escultura do vulcão, acentuo a sensação de uma força que era, ao mesmo tempo, vermelho-brasa mas também possuía instantes de vazio, como fumaça quente a deslizar pela grande boca na pedra. Um misto de silêncio e som flamejante. A curiosidade fez-me ir à busca de informações históricas sobre o símbolo.

O simbolismo do vulcão está ligado à montanha. *“É o encontro do céu com a terra, morada dos deuses e objetivo de ascensão humana. Vista do alto, ela surge como a ponta de uma vertical, é o centro do mundo; vista de baixo, do horizonte, surge como a linha de uma vertical, o eixo do mundo, mas também a escada, a inclinação a se escalar. (...) Sua*

*ascensão é figurada como uma elevação no sentido do céu, como meio de entrar em relação com a Divindade, como um retorno ao Princípio.”*³⁵

Há simbologias da montanha encontradas tanto em religiões taoístas quanto no Antigo Testamento, além do que evidências de cultos pagãos celebrados em locais de grandes elevações. Muitas dessas montanhas são identificadas por sua natureza espiritual, cuja subida é cheia de perigos, mistérios e profecias desveladas desde os tempos dos princípios, mas que confere *“progresso no sentido do conhecimento. (...) Na pintura chinesa clássica, a montanha se opõe à água como o yang ao yin, a imutabilidade à impermanência. (...) Um pico que se eleva contra o céu (...) não é apenas um belo motivo pictórico; ele simboliza a residência das divindades solares, as qualidades superiores da alma, a função supra consciente das forças vitais, a oposição dos princípios em luta que constituem o mundo, a terra e a água, bem como o destino do homem (ir de baixo para cima)”*³⁶

Nesse sentido, as pistas tendiam a um movimento em que luz e sombra se embaralhavam como num jogo de canhões de luzes, rápidos e furtivos. Mas, como num jogo de detetive, estimulava-me a procurar mais pistas.

Por mais interessante e emocionante que parece e seja, é fácil a tendência de querer analisar os porquês dos surgimentos dessas imagens repletas de simbologias e significados. Entretanto, apesar de incluir minhas primeiras impressões, fui conduzida pela curiosidade de mais informações sobre cada uma das peças, deixando com que os próprios símbolos,

³⁵ Idem.

³⁶ Ibidem.

com caráter de ambivalência e abundância, pudessem dialogar com o percurso de investigação.

Nesse enfoque, sublinho que não há a intenção nesta pesquisa de buscar uma interpretação definitiva para meus sonhos como num exercício de âmbito psicológico, mas sim permitir diálogos com algumas imagens emergentes de cunho simbólico que perpassam a coletividade, buscando possíveis correlações com o processo de criação.

Sonho 1:

Estou na casa de uma colega artista plástica. Dormi lá. Acordo na sala e, ao me aproximar da janela, no lado esquerdo, há um canto cheio de poeira e pequenos lixos. Olho e sigo com as mãos... O espaço cria profundidade... Encontro uma caixinha pequena e abro: Lá tem seis pedras negras. Pego uma e começo a olhá-las atentamente, bem de perto. Ela começa a mudar de tom e progride no clareamento até tornar-se Ouro... Sol... Luz... Amarelo brilhando na paisagem montanhosa, onde do baixo, via ao alto um desenho que lembra uma pirâmide Maia, uma seqüência de escadas que levam para cima, um patamar e as escadas que levam pra baixo. Luz de flash: Estou numa loja de antiquários...

Em se tratando de meu contexto pessoal, a primeira associação foi com meu momento de estudo na pós-graduação. Estava fazendo a disciplina comentada no capítulo I, que tratava da abordagem de Jung em relação com as artes e havia na turma a moça artista plástica que aparece no sonho e que acabou tornando-se próxima, uma amiga.

A representação que ela tem no sonho, instala uma proximidade com aquele âmbito de estudo, já que não a conhecia mais para ter qualquer outra interpretação aprofundada.

Situando uma possibilidade de interpretação do sonho segundo a metodologia de Franz (1988), seguem os registros:

A introdução – estou na casa de uma conhecida e encontro algo.

A peripécia – descubro um cenário amplo que estava oculto.

A solução final – positiva. O ouro é revelado em pedras negras.

As associações:

O espaço – sala de televisão de tamanho médio; colchão de casal; janela e móveis.

O sentimento – tranquilidade e curiosidade juntas.

A ação – fui recolher uns papeizinhos da janela e encontrei uma caixinha com as pedras. No final, apareço numa loja de antiquários.

O sentimento de busca pertinente durante o sonho representa para mim uma necessidade unida a um valor precioso e muito positivo, repleto de consciência. Nesse sentido, as oposições entre escuro e claro trouxeram um valor ambivalente e paradoxal de extrema riqueza e amplitude. A montanha que aparece no sonho também me fez associar ao caráter de busca, conhecimento.

Morte

Mais uma vez, fui sucumbida pela imagem esculpida *morte* como num susto oceânico. Ao final dessa expressão espontânea, havia uma sensação de incógnita muito

forte, uma incompreensão intrigante e instigante que mais uma vez me impulsionou buscar informações contundentes sobre o símbolo da morte.

É certo que, a primeira associação feita, foi ao momento de meu relacionamento afetivo, com o aspecto final de um namoro muito significativo em minha vida. Entretanto, algo não satisfazia o pensamento nesse assunto em particular. A necessidade de busca prevalecia no processo. A ideia do reverso da morte também estava em jogo, pois ver aquele corpo morto não significava apenas uma imagem literal, mas um contato profundo com a terra indicando movimento, não apenas finitude. Assim, busquei mais informações em contextos históricos sobre o símbolo.

A morte está ligada ao aspecto extingüível, destrutível e renovável da existência.

“Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos infernos ou dos paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. (...) Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. (...) Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os níveis de existência,

*coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível.”*³⁷

Na mitologia grega a morte é identificada com algumas divindades como Ares, Perséfone, Hécate, Ártemis, dentre outros. Alguns animais também como a serpente, o cavalo, o cachorro, exercem a função de psicopompo (guia) ao mundo do desconhecido.

Sonho 2:

Estou numa casa aparentemente pequena. Conforme caminho para dentro, cômodos se abrem e num deles vejo várias camas. Estou à procura de algo não definido. Ao avistar as várias camas diante de mim, seguro em minhas mãos um objeto utilizado para identificar escavações, como num trabalho de arqueologia. Pegó esse objeto e me aproximo de uma das camas. Parecido com um espanador, vou espanando uma pedra até revelar de uma só vez a imagem esculpida contida em todas as camas.

De um lado um corpo humano belo, saudável com a imagem de um Sol na parte lateral superior de sua cabeça. Do outro lado, um corpo ressequido, murcho, com uma lua no alto lateral de sua cabeça, extremo oposto ao Sol. As duas imagens apareciam juntas, uma ao lado da outra, em todas as camas.

Olho fixa e atentamente! Acordo.

Minhas primeiras associações se dão para a reação de espanto a que reagi logo após acordar. A atenção acentuada àquela imagem deixou-me um tempo sem palavra, só a

³⁷ Ibidem.

imagem rodeando a consciência. Depois, o jogo de oposição entre Sol e Lua trouxe a impressão que esse sonho era maior do que minha personalidade, mas que perpassava por ela, trazendo o aspecto cíclico da existência. Vida e morte em mutação, diariamente.

Seguindo a estruturação de Franz (1988), o drama se situa em:

A introdução – eu numa casa à procura de algo.

A peripécia – caminho pela casa até encontrar um quarto com várias camas.

A solução final – positiva, como num exercício arqueológico, descubro o que estava oculto em todas as camas, com suas bases esculpidas em pedra.

As associações:

O espaço – uma casa que se movia, com cômodos se abrindo.

O sentimento – certa inquietação, com a sensação de buscar algo.

A ação – caminhava até encontrar o cômodo com as camas.

O final do sonho trouxe o foco na revelação em pedra esculpida, demonstrando a imagem dos corpos com o Sol e a Lua em primeiro plano.

O contexto em que ocorreu esse sonho foi num período em que estudava o livro *O poder do mito* de Joseph Campbell. O assunto pertinente se tratava essencialmente da jornada interior, ou seja, do mergulho individual saudável ao ser humano que busca o conhecimento de si alinhado com a prosperidade da vida. Esse assunto já vinha sendo experienciado e estudado por mim há alguns anos atrás.

Depois de mais estudos, foi possível perceber e concluir que os sonhos são um exemplo expressivo do contato entre inconsciente e consciente de nós mesmos. Eles são representações simbólicas da vida psíquica que habita cada indivíduo, englobando experiências potenciais e vividas em toda história da humanidade. Em outras palavras, o

corpo é habitado por vivências que dizem respeito ao indivíduo (inconsciente pessoal) e ao coletivo (inconsciente coletivo). O universo que se manifesta nesse corpo, está voltado para a natureza instintiva e arquetípica³⁸, isto é, para imagens primordiais preenchidas com material da experiência consciente (Jung, 1991).

Assim, o inconsciente, no intuito de estabelecer relações com o sonhador, utiliza uma linguagem predominante: os símbolos. Eles são como objetos direcionados pelo inconsciente para a praia do consciente. Representam expressões abrangentes e plurais de dimensões apenas aproximadas do conhecimento, servindo de base a mitologias e contos de fadas.

Mais tarde, durante nova aula na pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, uma voz baixa pergunta dentro de meu corpo: O que precisa conhecer? A resposta logo veio à mente: - Mito de Gaia.

O mito grego de Gaia é contado na obra grega *Teogonia*³⁹ de Hesíodo e aborda a história de origem da vida na terra a partir de uma Deusa, isto é, de um corpo feminino sagrado. Segundo os versos da obra, depois do nascimento de Caos e seus filhos, “*Terra pariu igual a si mesma o Céu constelado, as altas montanhas e o mar infértil (v. 126 a 136)*”⁴⁰. A divindade feminina Terra é designada como Gaia e seus filhos como Urano (Céu), Montes (Montanhas) e Ponto (Mar).

³⁸ “Arquétipo, etimologicamente significa modelo primitivo, idéias inatas. No mito, esse conteúdo do inconsciente coletivo remonta a uma tradição cuja idade é impossível determinar”. BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega. Volume I*. Petrópolis: Vozes, 2004.

³⁹ TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

⁴⁰ Idem.

Conforme os versos e referência nas civilizações agrícolas da antiguidade, Gaia (Terra) representa o fundamento de todas as manifestações, de tudo que nasce e morre em seu seio maternal. Assim, o mito grego emprega que a força criadora de Gaia (Terra) dá vida e alimento a todos que vivem sobre ela, desde espécies minerais, vegetais, animais e humanas, além de abrigar tudo o que perece, o que morre de todas as espécies. Gaia é então considerada a liberadora da fertilidade, fecundidade e regeneração, cujas muitas representações podem ser verificadas em estatuetas de deusas, com formas volumosas e esculpidas em pedra e marfim.

Relacionando as simbologias do mito de Gaia à psicanálise de Jung sobre arquétipo (modelos primitivos herdados desde tempos imemoriais), a Terra pode ser identificada com a Grande-Mãe (Deusa-Mãe Terra), ou seja, com o modelo primitivo da Mãe como fonte que gera e assegura a vida, alimentando seus filhos.



Figura 5 – Gaia (Deusa Grega da Terra) alimentando seus filhos.



Figura 6 - Espetáculo apresentado como conclusão do processo artístico deste mestrado. Cena do Prólogo – A sacerdotisa

Nesse sentido, a criação do mundo se faz a partir do corpo da Deusa-Mãe Terra, o que significa dizer que o mito é contado a partir do corpo; de sua ação direta e simbolizada.

Mas a deusa Gaia tem um corpo?

*“Os símbolos e as imagens têm sua origem nos corpos, dos seres humanos, animais ou em característica do Céu e da Terra. Os elos entre a natureza e os corpos deslocam-se em outras direções. Os seios das mulheres são descritos como colinas, as vaginas como selvas ou pântanos, ou mesmo vulcões. (...) Se a Terra é nossa mãe, então uma caverna torna-se uma imagem do Seu útero e um lugar para se entrar em seu corpo real”*⁴¹

A percepção voltada a essa ideia estimula o pensamento na compreensão da natureza como parte de tudo o que é vivo e, por consequência, o corpo humano revela essa presença, assim como na geografia da terra.

A arqueologia do planeta Terra sempre foi dotada de composições e formas que detêm características ambivalentes, assim como as divindades. No caso de Gaia, seus traços são acolhedores e expansivos, desenhos geográficos de rios a cavernas, de montanhas a vales, oposições das mais variadas qualidades congregando num mesmo território terrestre.

Podemos dizer que a terra tem em si corpos distintos que designam diferenças que se complementam, como o compacto e o extensivo; o curvo e o angular; a semente e a planta; o ovo e a serpente; o feminino e o masculino, constantemente acolhendo-se e nutrindo-se, um da essência e forma do outro, de suas múltiplas qualidades e combinações.

⁴¹ POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

O corpo da terra é sagrado e repleto de valores religiosos e espirituais advindos de milhares de anos de experiências humanas e valem-se da representação como meio de comunicação com diferentes linguagens e culturas do mundo. Nesse jogo de representações, a mitologia conta suas histórias por meio dos corpos, em suas múltiplas dimensões, de gigantescas a minúsculas expressões.

Segundo Keleman (2001) a experiência é um evento corporificado composto pelo *soma* - realidade interna de cada indivíduo. Isso significa observar a realidade partindo de uma perspectiva em que a experiência é fonte de conhecimento, alimentada pela vida interior do sujeito em contato com o mundo.

Nesse contexto, para Keleman (2001), o mito *“é um poema sobre a experiência de ser corporificado e sobre a nossa jornada somática. É a canção da criação, a experiência genética que organizou um jeito de cantar, dançar, pintar, contar histórias, que transmitem essa experiência aos outros.”*

Nessa experiência histórica, há muitas referências da ação do corpo na memória e nos fatos da humanidade que corrobora na compreensão e relacionamento da expressão corporal como grande contribuinte na escrita de experiências da vida.

Vale lembrar que a ideia de corpo que me interessa nesta pesquisa é a de pensá-lo como um conjunto estrutural composto por ossos, músculos, órgãos e sangue em relação com aspectos emocionais e do pensamento, somando à ideia de educação somática proposta por Keleman (2001) ⁴².

⁴² Para mais informações, vide página 32 do capítulo III nesta dissertação.

*“Mitologia para mim é a poética do corpo cantando sua verdade celular”*⁴³

Desde civilizações arcaicas, a manifestação corporal foi muito utilizada na comunicação e transmissão de legados culturais e se instaurou desde há muito tempo, como se tem notícia da primeira dança datada de 14.000 a.C.⁴⁴.

As danças da antiguidade se baseavam em rituais de motivos variados, dialogando com processos do desenvolvimento humano, como a exemplo dos ritos de fertilidade das culturas agrícolas antigas, que eram realizados para simular o ciclo da natureza e assim tentar controlá-lo, pois isso garantiria a continuidade da vida, com a semente que nasce do ventre materno – terra - e vive sobre ela até fenecer e renovar-se novamente.

Vários outros temas conduziam ritos, danças e mitos no sentido de abordar momentos específicos e singulares do processo de conhecimento e mistérios da vida. Conforme abordado no capítulo III, o rito “comemora o mito” (Brandão, 2004) tendo como função estabelecer a conexão da história com o sujeito por meio de procedimentos que promovem a conexão com o sagrado. Assim, sua força de ação estimula todo tipo de manifestação ligada à natureza, como a exemplo da caça, da fertilidade da terra, do sacrifício, da consagração, da passagem, dentre inúmeras outras ações desde os primórdios da humanidade.

A dança deu origem à ritualização, repleta de motivos mitológicos. Na Grécia, a dança era atividade obrigatória na formação do cidadão, presente nos mitos, cerimônias e

⁴³ CAMPBELL, Joseph in KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.

⁴⁴ BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

literaturas. Para os gregos, ela teve sua origem com a titã Réia, ao ludibriar Cronos para salvar a vida de Zeus, seu filho.

“Para proteger o filho Zeus que acabara de nascer no Monte Ida, em Creta, Réia confiou-o a um grupo de guerreiros-sacerdotes, depois de ensinar-lhes um rítmico e barulhento bater de pés. (...) Esse ancestral sapateado, abafando o choro do pequeno Zeus, salvou-o do canibalismo paterno. (...) Cronos engole uma pedra, acreditando tratar-se do filho que mais tarde irá destroná-lo e reinar no Olimpo”⁴⁵.

Outra influência da dança foi identificada em Creta, onde havia uma deusa-mãe relacionada à natureza.

“Ela era representada como uma mulher de seios nus, longo vestido, e carregando duas pequenas serpentes nas mãos. Acreditava-se que a visão da deusa podia ser obtida através de uma dança circular que levava ao transe. Mais tarde, os gregos compararam essa divindade com a titã Réia.”⁴⁶

⁴⁵ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁴⁶ Idem.



Figura 7 - Deusa Serpente: Representação da deusa nos santuários domésticos e palacianos de Creta⁴⁷.

⁴⁷ CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus - Mitologia Ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

Nesse contexto grego, os deuses Dionísio e Apolo foram os mais envolvidos com dança em seus rituais, sendo que um, tinha uma característica mais telúrica, visceral, corporal, ligada aos instintos; o outro apresentava uma dança ritualística repleta de requintes, beleza e suavidade, ligada a aspectos celestes; do espírito.

Com o decorrer do tempo, as dramatizações mágico-religiosas tomaram lugar à cena, incluindo máscaras usadas por sacerdotes e sacerdotisas para manter um distanciamento e encenar um acontecimento.

O teatro tem sua origem nesses dramas, fazendo o uso da máscara até os dias atuais. A partir do séc II a.C, a presença da expressão corporal foi sendo moldada em prol do texto, diminuindo assim sua expressão no ato cênico. Com o teatro voltado a palavra e aos homens, a dança passa a ficar em segundo plano, pois com a presença do ator em cena, o texto torna-se mais eficaz e atuante aos acontecimentos da história. Assim, a dança vai perdendo seu sentido na ação até desaparecer do primeiro gênero teatral: a tragédia. Vale lembrar que a mulher não teve qualquer participação na encenação ou como parte do público.

Entretanto, na comédia e na sátira a dança manteve um papel autônomo dentro das peças, mesmo obedecendo a regras pré-estabelecidas de movimentação. E a presença feminina nas danças ficou delimitada às festas religiosas e populares.

“Danças religiosas em torno de Deméter, Apolo, Afrodite, Ártemis, Atena, Hécate, Poseidon, foram executadas por mulheres antes, durante e depois do período clássico. Certas danças comunitárias eram exclusivamente femininas. Outras vinculavam-se a festas de colheita e cerimônia funerárias. (...) Ao excluir as mulheres do teatro, os gregos estabeleceram uma tradição mantida por muitos séculos na civilização ocidental. Umas da

consequências dessa tradição foi identificar como prostituta a mulher que atuasse ou dançasse em público” ⁴⁸.

Percebe-se que o caminho de fragmentação do corpo foi sendo incorporado aos poucos e a discriminação da mulher intensamente fortalecida. Mas ainda assim, os gregos possuíam um enorme apreço ao corpo e sua expressividade. Acentuadamente, procuraram a harmonia entre corpo e espírito através de atividades físicas ligadas ao esporte e a dança, sempre voltadas ao belo, à disciplina e à harmonia das formas.

Por outro lado, a força do mito continuou permitindo que as expressões não se perdessem, evidenciando a presença do corpo em outras manifestações como nos desenhos em vasos, nas imagens votivas, nos cantos e versos e na representação da experiência como fonte de conhecimento.

“O corpo abrange todas as nossas experiências. O corpo da Deusa não representa apenas as formas da Terra ou das estrelas, mas suas características e o seu significado. O corpo é qualquer coisa que vivenciamos como real e presente em nossas vidas.” ⁴⁹

Assim, é possível observar que embora muitos fatos históricos tenham influenciado a maneira de expressão dos mitos, ainda assim sua força de atuação não se perdeu, ao contrário, seu caráter dinâmico proporciona experiências diretas e simbólicas que ultrapassam épocas e lugares, transmitindo princípios ao longo de toda a existência humana.

⁴⁸ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁴⁹ POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

Em se tratando do mito de Gaia, essa realidade mítica e física, ao mesmo tempo em que estimula a imaginação na antiguidade, cujo respeito e reverência à Grande-Mãe representavam a manutenção e consagração da vida, estimula também o pensamento em um novo paradigma, pois princípios e simbologias do mito feminino podem ser ressignificados no contexto vigente, estimulando conhecimentos sensíveis e modificadores de realidade.

Isso significa pensar o processo de desenvolvimento da vida pela relação simbólica com os princípios presentes no mito da Deusa Gaia (arquétipo da Grande-Mãe), isto é, os princípios acolher e nutrir. O arquétipo da Grande-Mãe contém princípios complementares entre si, com atributos elementares e dinâmicos. Os atributos elementares referem-se ao princípio do acolhimento, em que prevalece o movimento de proteção, aceitação, segurança. Já os atributos dinâmicos referem-se ao princípio da nutrição, em que há tanto movimentos de recepção quanto de conquista, associados à liberação de limitações e ao alargamento da personalidade.

Assim, é possível observar que os princípios femininos acolher e nutrir contém tanto movimentos de contração quanto movimentos de expansão; aspectos presentes na natureza feminina e masculina de tudo o que é vivo, o que leva a constatar o caráter complementar da simbologia da Deusa, que une aspectos opostos, *coincidentia oppositorum*⁵⁰ na criação do mundo. Dessa maneira, fundamentada no mito de Gaia, não há como negar a natureza ambivalente de toda criação, já que toda criatura nascida da Deusa-Mãe, tem em si a

⁵⁰ “A *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao Grund da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas de união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização, etc.” ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

herança advinda dessa força criadora, a descendência⁵¹ que contém aspectos elementares e dinâmicos; contração e expansão; feminino e masculino em constante relação.

*“As representações da Deusa na religião da Idade da Pedra mostram um profundo entendimento de que o corpo da Deusa contém tanto o masculino quanto o feminino. (...) Desde realidades físicas a idéias mais sutis, o corpo da Deusa se manifesta em percepções e consciências múltiplas”*⁵².

Nesse sentido, diante de perspectivas múltiplas que podem revelar a compreensão de um mito, e no caso, o mito de Gaia, uma perspectiva foi ressaltada e envolveu-me no pensamento de que simbologias do feminino vão muito além das representações tradicionais de sociedades patriarcais, nas quais modelos ainda existentes delimitam o feminino à fragilidade, fraqueza e delicadeza sem observar seu caráter múltiplo e dinâmico.

Cada época e lugar têm sua representatividade na história da humanidade, não pretendendo aqui fazer um julgamento superficial baseada apenas em percepções, mas ressaltando um padrão que por muito tempo e ainda hoje pode ser verificado nas civilizações.

Desde a antiguidade, toda a terra grega era um benefício da comunidade, pois era morada doada e compartilhada por todos que viviam sobre ela. Ao dar início às invasões guerreiras em busca da posse de terra, esse comportamento foi brutalmente mudado, instaurando uma relação de dominação masculina muito mais intensa e severa. A posse, o

⁵¹ Sobre a explicitação do caráter de descendência e outros recursos de identificação dos deuses gregos, vide página 38 nesta dissertação, conforme o estudo de origem e forma dos mitos gregos de PHILLIPSON, Paula. in TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses* – Hesíodo. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

⁵² POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

domínio, a exploração tornaram-se palavras de ordem, ordem masculina. O movimento coletivo foi sendo enfraquecido, o cuidado e a preservação minados como se os recursos da terra fossem inextinguíveis. Muito embora a abundância da terra fosse larga e extensa, séculos de modelos exploratórios foram escrevendo centenas de milhares de páginas de histórias áridas, repletas de sangue, opressão, segregação e limitações expressivas.

Mas também é importante lembrar que outras perspectivas fazem parte da história da humanidade, com esforços de contramão que provocaram o alerta e consciência sobre os direitos de vida em comunhão, em solidariedade, em coletividade, em liberdade expressiva, compartilhando das riquezas, bens e preservação da natureza, da terra. Embora esse movimento matriarcal por muitos séculos não tenha tido grandes repercussões sociais se comparado com o sistema patriarcal, esse sempre foi e é legítimo, por direito.

Em muitos contextos familiares e sócio-culturais a figura feminina ainda vive configurada em padrões dominados por regras masculinas, nos quais há dominação e subjugação do poder legítimo do ser feminino. Em linhas gerais, o valor à competição, o individualismo, a diferença social está nos padrões masculinos, enquanto os padrões femininos se valem da cooperação, do cuidado e do bem estar da coletividade. É certo que a supervalorização de um princípio e/ou de gênero em detrimento de outro também não torna possível mudanças saudáveis e agregadoras para os seres e as sociedades.

No cenário contemporâneo, a compreensão da complementaridade, isto é, da união dos opostos como potência da vida, tem acontecido em diferentes âmbitos da sociedade, contrapondo-se com a dualidade que ainda serve de base a muitos padrões de comportamento, fazendo com que a experiência do viver seja mais valorizada do que o conceito instaurado deliberadamente ou por conveniência de dominação e/ou ordem. Isso significa dizer que a percepção e vivência da unicidade, do inteiro, têm perpassado a

consciência e ação do homem enquanto indivíduo e sociedade, proporcionando “(...) a oportunidade de ver as coisas sob um novo prisma – de incluir em vez de excluir, de buscar a experiência espiritual, não simplesmente limitá-la”.⁵³

Orientada nessa visão, procurei meu aprofundamento no estudo de mitologia grega, do mito grego de Gaia e, posteriormente do mito grego de Adônis, relacionando-os principalmente com a poética do corpo. É certo também que a presença pontual e agregadora de outras expressões artísticas durante o processo - como modelagens em argila, desenhos e pinturas – colaboraram na percepção, aprofundamento e condução do tema, num terreno de ampla expressividade.

Dessa maneira, dando continuidade a esse estudo e à presença imemorial e histórica da Deusa-Mãe, pude reconhecer outra nova aproximação, com o mito de Adônis. Esta aproximação foi iniciada durante um dia de estudos na biblioteca do Instituto de Filosofia da Unicamp, quando encontrei a caminho da mesa de estudos, uma imagem que me provocou espanto e congelamento. Um profundo sentimento de mistério manteve minha atenção àquela imagem. Tratava-se de uma pintura de Vênus e Adônis⁵⁴. Instantes se passaram com minha atenção completamente imersa àquela imagem, para logo em seguida procurar referências sobre ela. Daí em diante, pesquisei quem era Adônis, tomando conhecimento de seu mito.

A situação de espanto evidenciada pelo encontro com a imagem abaixo manteve minha consciência na ideia do mistério, fenômeno no qual a consciência se eleva numa atenção ressaltada pelo contato com algo inédito.

⁵³ POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

⁵⁴ CINI, Giorgio Fondazione. Instituto di Storia Dell'arte. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. Firenze: Leo S Olschki, 1988.



Figura 8 - Vênus e Adônis⁵⁵

⁵⁵ Idem.

A atenção concentrada na pintura estimulou-me na identificação das personagens, ressaltando a pergunta: - *Quem é Adônís?* - A busca pela resposta desembocou na leitura do mito de Adônís, registrado a seguir:

“Relata-se que Téias, rei da Síria, tinha uma filha, Mirra ou Esmirna, que, desejando competir em beleza com a deusa do amor, foi por esta terrivelmente castigada, concebendo uma paixão incestuosa pelo próprio pai. Com o auxílio de sua aia, Hipólita, conseguiu enganar Téias unindo-se com ele durante doze noites consecutivas. Na derradeira noite, o rei percebeu o engodo e perseguiu a filha com a intenção de matá-la. Mirra colocou-se sob a proteção dos deuses, que a transformaram na árvore que tem seu nome. Meses depois, a casca da mirra começou a inchar e no décimo mês se abriu, nascendo Adônís. Tocada pela beleza da criança, Afrodite recolheu-a e a confiou secretamente a Perséfone. Esta, encantada com o menino, negou-se a devolvê-lo à esposa de Hefesto. A luta entre as duas deusas foi arbitrada por Zeus e ficou estipulado que Adônís passaria um terço do ano com Perséfone, outro com Afrodite e os restantes quatro meses onde quisesse. Mas, na verdade, o lindíssimo filho de Mirra sempre passou oito meses do ano com a deusa do amor. Mais tarde, não se sabe bem o motivo, a colérica Ártemis lançou contra Adônís adolescente a fúria de um javali, que, no decurso de uma caçada, o matou. A pedido de Afrodite foi o seu grande amor transformado por Zeus em anêmona, flor da primavera, e o mesmo Zeus consentiu que o belo jovem ressurgisse quatro meses por ano e vivesse ao lado de Afrodite. Efetivamente, passados os quatro meses primaveris, a flor anêmona fenece e morre”⁵⁶.

⁵⁶ BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992.

Referenciada na perspectiva junguiana, o mito manifesta-se também pela linguagem do inconsciente, isto é, por meio de imagens e expressões simbólicas, como a exemplo dos sonhos. Nesse sentido, as memórias ancestrais da humanidade, assim como situações subjetivas podem estar contidas e se relacionar nessas manifestações. Quando essas memórias estão ligadas ao campo coletivo, recebem o nome de arquétipo. Os arquétipos, ao emergirem no consciente “*sob uma forma, constitui uma imagem arquetípica*”⁵⁷. Uma imagem arquetípica pode se estabelecer no consciente de várias maneiras, desde expressões artísticas variadas, atenções acentuadas, encantamentos até imagens vindas de sonhos.

A origem do mito de Adônis tem referência fenícia e se propagou em toda Grécia no período helenístico (320-30 a.C), ainda que desde Hesíodo (séc.VII a.C) já fosse conhecido. Como divindade oriental da vegetação, Adônis está ligado à deusa de também procedência oriental, Afrodite (ou Vênus para os romanos), e é considerado em vários textos de estudo como o filho-amante da mesma. Brandão (1992) salienta em seu dicionário mítico que a simbologia do mito de Adônis relaciona-se com “*os ritos simbólicos da vegetação, como demonstra a luta da criança entre Afrodite (a vida da planta) e Perséfone (a morte da mesma nas entranhas da terra) (...) Ciclo da semente, que morre e ressuscita*”.

Vale lembrar que, mesmo com variações distintas em sua origem e versões míticas, interessa neste estudo a Afrodite pertencente à antiguidade de Hesíodo, que aparece como nascida da espuma formada pelo mar após receber os testículos de Urano (Céu).

Afrodite, atribuída como deusa grega do amor e da beleza tem também origem oriental como deusa da fertilização, conforme evidencia Brandão (1992) ao observar que há

⁵⁷ JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

vários mitos em torno da deusa, podendo ser identificada, apesar das muitas variações como “*a forma grega da deusa semítica da fecundidade e das águas fecundantes, Astarte*”.

É importante conceber a relação de correspondência entre Afrodite e Astarte, associando a deusa Afrodite como hipóstase da Grande-Mãe, pois a função dessas divindades “*era fertilizar o solo e tornar fecundos os rebanhos e os homens*”⁵⁸.

As correspondências não param, “*na mitologia assíria, Tamuz era o amante da deusa-mãe Ishtar. Ela desaparece ou morre, conforme diferentes versões, depois de uma caçada nas montanhas. A deusa vai procurá-lo no mundo subterrâneo. Ali, ela precisa pagar um tributo ao gênio das trevas. (...) Tamuz é resgatado. Seu reencontro com Ishtar assinala o reflorescimento da terra, que ficara estéril durante a busca. Os gregos assimilaram esse mito. Os personagens passam a ser Adônis e Afrodite. Mas a ideia é a mesma: retorno à vida. O resgate de Tamuz ou Adônis era celebrado com cantos e danças nos templos e no campo.*”⁵⁹

Com base em referências históricas orientais e ocidentais, o mito de Adônis revela a simbologia do tempo cíclico de vida, de morte e de transformação, trazendo a ideia dos ritos de fertilidade do solo, conforme Portinari (1989) conclui “*O tema da vida, morte, ressurreição era freqüente: uma deusa perde o amante, o irmão ou o filho, indo buscá-lo no mundo subterrâneo, entre mil perigos, até que o encontro aconteça. O encontro assinala sempre o retorno da vida após um período de frio e escuridão. Aplacada pela restituição de um ser que é parte de si mesma, a deusa permite a fertilidade da terra.*”

⁵⁸ BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992.

⁵⁹ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Nesse sentido, o mito transpõe a ideia dos ciclos da existência, podendo observar a similaridade dos aspectos simbólicos tratados até aqui, como indício de um caminho. Do conhecimento desses mitos surgiram algumas perguntas: Por que dois mitos? Qual a possível relação entre o mito de Gaia e o mito de Adônis?

É importante relembrar algumas informações relevantes para a busca de uma resposta. Partindo do pressuposto mitológico da criação da vida na terra por um corpo feminino divino, pude estabelecer o início da pesquisa baseada nas simbologias do feminino como primeiro alicerce da criação. Ressignificar a vida a partir dos princípios acolher e nutrir, diante de um panorama contemporâneo de supervalorização do logos e do capital monetário, pareceu-me uma proposta bem mais interessante, pois satisfaz um território inesgotável de relação com o mundo, diferenciado de valores sistematizados. Um sentimento de reavaliação de valores e comportamentos.

Essa reavaliação mobilizou vários movimentos e ações em minha vida, dentre eles a atenção freqüente aos pequenos e grandes prazeres, aproximando a ideia de acolher minha própria vida. Assim, numa tarde qualquer, logo após tomar banho, enquanto me enxugava, senti de maneira diferente um abraço em meu corpo e dali surgiu um *insight*, a metáfora para o princípio do acolhimento: o abraço. O movimento consagrou a vontade novamente, assim como na expressão do movimento em “V”⁶⁰

Esse movimento de pesquisa interna e de relação com o mundo foi reverberando em tudo a minha volta, verificando paulatinamente mudanças pontuais em meu paladar. Depois de um tempo em que comecei a saborear diferentes nuances gustativas (pimenta, vinho, certos legumes, frutas e cereais) tive vontades de cozinhar e dançar, juntos. Com isso, fui

⁶⁰ Vide página 42 nesta dissertação.

percebendo as nuances do ato de alimentar, as metáforas que rodeiam o movimento de alimentar-se e dar alimento à vida de maneira literal e simbólica.

Outra ação estimulada foi o contato com as plantas, começando pela atitude de plantar girassóis num pequeno vaso de plástico e ver surgir dali a inspiração em pintar um vaso com símbolos do ciclo da semente. A partir desse movimento, a vontade e o contato com as plantas aumentaram progressivamente, adquirindo muito mais importância e significado.

Já os aspectos do mito de Adônis vieram aos poucos, revelando relações com essas mudanças de visão e percepção, ressaltando movimentos cíclicos de conhecimentos em minha própria existência. Assim, somando as informações históricas e de percepção, concluí que a ideia das fases da planta - que vem da semente, que brota, vive e fenece – associada ao mito de Adônis, se dialogava com as fases da vida humana, desde a infância até a velhice.

De fato, assim como as plantas que vem de uma semente, viemos de uma mãe que dá a vida. Assim como elas brotam e dão graça, nascemos e crescemos situados no mesmo território terrestre, convivendo com tudo que é vivo e transformador até fenecer, assim como a rosa que perde suas pétalas e volta para o solo.

Assim, cheguei à conclusão de que o caminho de investigação estava alicerçado pela ideia da criação da vida na terra como sendo feminina - o espaço - e situada num contexto cíclico de desenvolvimento - o tempo.

Com base nesse percurso, procurei compreender e estabelecer a relação entre os mitos e a linguagem corporal, partindo de memórias pessoais em contato com memórias sociais (coletivas) para a composição de um espetáculo artístico. Nessa direção, filtrei a

possibilidade de investigar os princípios acolher e nutrir dentro do contexto das quatro fases do desenvolvimento humano: infância, adolescência, fase adulta e velhice.

O primeiro desejo era de que essa ideia viesse a acontecer como comentada acima, mas no caso da fase da velhice, mantive certo distanciamento ainda que momentâneo, pensando e organizando-o enquanto tempo avistado, não habitado. Isso significa que procurei delimitar a investigação corporal da fase infância à fase adulta, com prospecção de atuação para a fase velhice - ainda não amadurecida corporalmente. Nesse sentido, a intenção é dar continuidade a essa pesquisa, percebendo-a como *work in progress*⁶¹ num possível doutorado.

Estruturação das práticas corporais

O processo de construção corporal objetivado para esta pesquisa teve como estrutura conhecimentos advindos de minha formação teatral, de aprimoramentos em consciência corporal (teatro físico, butoh, capoeira, dança contemporânea, *do-ho*⁶²) e da

⁶¹ *Work in progress* – Trabalho em progresso; obra em processo, implicando a questão de “não se fechar enquanto produto final”. Ver COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

⁶² *Do-ho* - Técnica japonesa de educação corporal. Compreende exercícios de sensibilização das percepções de como se sentar, deitar, engatinhar, caminhar partindo de observações e experiências dos movimentos dos bebês.

técnica de improvisação⁶³ corporal. Nesse sentido, busquei observar alguns princípios de movimentação da dança aplicados ao corpo cênico, que teatraliza e dança. São eles:

- Apoios
- Direção
- Equilíbrio
- Intensidade
- Planos (baixo, médio, alto)
- Respiração
- Ritmo
- Transferência de Peso
- Velocidade

Os princípios de movimentação escolhidos para esta pesquisa dialogaram com conflitos, temas e poéticas do processo criativo que, de certa forma, viam sendo observados e experienciados desde minha pesquisa de graduação⁶⁴, e tornaram-se mais aprofundados principalmente com a prática da técnica Klauss Vianna sob a perspectiva da bailarina-coreógrafa Jussara Miller.

O aprofundamento por meio da estrutura óssea do corpo, abordada na técnica corporal de Jussara e sua relação de orientação e relação com o espaço, foram valiosas para

⁶³ Nesta pesquisa prevalece a ideia de improvisação enquanto técnica, no sentido que o processo de criação parte um assunto, tema, repertório de informações e preparação corporal (alongamento e aquecimento) para construção da ação cênica. Há outros sentidos de improvisação como a interpretação de algo imprevisto e “inventado no calor da ação”. Para mais informações, ver em PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁶⁴ Pesquisa em corpo do ator intitulada *A poética corpóreo-sensorial no trabalho de treinamento do ator*. (UFU 2002).

uma melhor organização e clareza corporal de meu processo de pesquisa. Entretanto, vejo esse suporte técnico como ferramenta de preparação corporal, em que se utiliza, conscientiza e internaliza conteúdos conforme o exercício contínuo do corpo como um todo.

Assim, é importante ressaltar que discorrerei nesta dissertação sobre os aspectos que para mim fizeram diferença no processo de construção corporal, sem com isso seguir um padrão técnico de criação. Hoje, com maior clareza, percebo a característica de não me basear numa técnica em específico, mas sim estabelecer correlações com princípios de movimentação para a ação cênica. Isso me permite observar a característica de um processo próprio, considerando-o em sua singularidade.

As maneiras de se buscar um aprimoramento expressivo são inúmeras, mas creio na importância de avaliar aquelas que melhor dialogam consigo, não impondo um uso fiel e completo de determinadas técnicas de expressão corporal. Se há uma técnica de maior apropriação talvez essa se dê à improvisação, enquanto maneira pela qual parte-se de um repertório de informações, de aquecimentos corporais e da espontaneidade para a construção artística.

“A originalidade só acontece mediante um novo arranjo das coisas”⁶⁵.

A relação com o **espaço de criação** foi estabelecida levando em consideração o aspecto ritualístico dos momentos de trabalho, com a ação corporal de agradecer no início e ao final de cada pesquisa prática realizada. Essa relação de sacralidade com o espaço tem a

⁶⁵ MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: Sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

ver com o respeito e valorização de cada oportunidade criativa, que caracteriza o lugar de atuação e organização dos conteúdos muitas vezes pouco organizados advindos, por exemplo, de *insights*.

Os principais locais de trabalho do processo prático que pude acessar com muita gratidão foram as salas da casa da artista plástica Shirley Paes Leme, minha tia, situada em Uberlândia (MG) e a sala de práticas corporais da Faculdade de Educação da Unicamp. Cada ensaio teve duração média de 3 horas e meia, alternando em períodos contínuos - de uma a duas vezes por semana - e em períodos intensivos - sete dias consecutivos.

A **metodologia** para efetivação prática deste processo de construção artística foi seguida por um roteiro pré-estabelecido:

1. Abertura do trabalho

Chegada ao espaço de trabalho e reverência em posição de entrega, agradecendo ao deus Pai-Mãe a oportunidade de trabalho e pedindo bem aventurança para o dia.

2. Alongamento com estímulo sonoro

O alongamento é baseado em movimentos que promovem ampliação da respiração, flexibilidade, equilíbrio e concentração, desde o chão até o alto, passando pelos níveis baixo, médio e alto.

3. Aquecimento com estímulo sonoro

O aquecimento varia dentro da sequência:

- Descer e subir em tempos diferentes – Exercício de descer e subir com o corpo de maneiras e tempos diferentes, passando pelos níveis baixo, médio e alto e vice-versa.

Diário de trabalho:

O corpo aos poucos entra num fluxo em que ele ordena a atitude de buscar diferentes maneiras de descer e subir, o pensamento fica a favor do movimento, deixa-o expressar sem determinar de que jeito sairá um movimento. A soltura do corpo, o vigor físico e sensorial vão ficando cada vez mais latentes, servindo de engate para a improvisação.

- Enraizamento – Exercício de apoio concentrado nos pés, orientado pela consciência dos apoios dedão, dedinho e calcâneo.

Diário de trabalho:

Orientar-se no espaço a partir da atenção acentuada nos pés parece muito com a ação de plantar uma muda com raízes finas, em que é importante acomodá-la atenta e suavemente para então fazê-la aterrar e gerar movimento.

- Direcionamentos ósseos⁶⁶ - Exercícios referenciados na técnica de Klauss Vianna sob a perspectiva de Jussara Miller, em que os principais vetores de orientação do corpo são os pés, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, mãos, coluna cervical.

Diário de trabalho:

⁶⁶ Idem.

Todos os vetores têm uma dinâmica de comunicação extremamente interessante, por exemplo, direcionando o reposicionamento dos ossos dos pés, imediatamente percebo um chamamento da região pubiana para alongar meu o corpo, estimulando um reposicionamento da região superior do corpo, oferecendo mais equilíbrio e prontidão.

- Caminhada em *Koshi*⁶⁷ - Exercício de caminhar com velocidade lenta e atenção à transferência de peso e equilíbrio do corpo.

Diário de trabalho:

Esse exercício é muito importante para concentração e internalização de percepções e velocidades diferenciadas de movimentação. Lembra exercício de butoh. Serviu de inspiração para a construção de partes do trabalho.

- Dança com música associada ao tema de trabalho – Exercício de expressão corporal com estilos musicais que se relacionam com o tema de trabalho do dia.

(Ex: na fase da infância busquei associar o assunto a sons da natureza e sons jazzísticos).

Diário de trabalho:

O ritmo musical estimula e favorece a intenção física, sensorial e energética do corpo em diálogo com o assunto proposto, o que colabora na pesquisa de princípios de movimentação aplicados à cena.

⁶⁷ *Koshi* – palavra que designa uma postura de prontidão do ator, utilizada na linguagem japonesa.

4. Improvisação corporal

Instaurado o assunto de trabalho nas movimentações do corpo, o processo de improvisação acontecia de maneira conduzida e espontânea, baseada em memórias pessoais e sociais, estímulos sonoros e temas, deixando com que as energias do corpo como um todo amalgamassem cenas e possibilidades narrativas.

Diário de trabalho:

A espontaneidade junto ao repertório prévio de informações é o terreno fértil para expressão, que vai ganhando direcionamento de acordo com sua realização.

5. Repetição e memorização das ações corporais

Ao finalizar o tempo de trabalho de improvisação, o próximo passo era filtrar e repetir os movimentos e ações corporais mais interessantes para o contexto, levando em consideração o assunto-foco do dia.

Diário de trabalho:

Repetir é também internalizar as intenções que se quer manter, explorar mais, transformar num outro algo, que só se esclarece por meio da repetição. Essa disciplina de ver e rever movimentos são fundamentais para qualidade do trabalho.

6. Fechamento do trabalho

Registro escrito e desenhado sobre o trabalho realizado. Desde seqüências de ações, descrições de movimentos, a *insights*.

Diário de trabalho:

A importância de reunir materiais se revela agregadora, pois a qualquer momento você recorre ao que foi registrado, encadeando os próximos passos e possíveis correlações.

É importante pontuar que o registro dos trabalhos realizados foi orientado por informações, experiencições, percepções e interpretação corporal baseada no diálogo com os mitos escolhidos para esta pesquisa. Por outro lado, a presença de sonhos, os trabalhos de pesquisa em corpo (montagem de *As Troianas* de Eurípides, montagem de *Agda* de Hilda Hilst e a oficina-montagem com o grupo Confraria da Dança) e outros ainda associados ao tema do feminino (Projeto Toque Natura em parceria com o Caism-Unicamp direcionado a gestantes), continuaram dialogando com o percurso desta construção artística, embora neste processo de mestrado tenha me restringido à abordagem onírica, visual e corporal.

Sonho 3:

Caminho pela rua com minha mãe e sou avisada pela imagem e forma de meu pai humano que, meu pai estava morrendo. Subo até uma casa conhecida. Um ser parecendo alienígena está deitado no chão do quarto em que brincava na infância com meu primo. Pele branquíssima, estatura alta, olhar conhecido. Quando percebo, estou deitada ao seu lado, olhando como uma criança pequena que escuta atenta ao pai falando. Ele me deu um sorriso bondoso e disse: “Oi

menina que pode ter filhos”! E uma roupa íntima feminina aparece próxima a minha face.

Meus primeiros pensamentos ocorrem para a situação ambígua de que meu pai, na forma como o conheço conscientemente, vem me avisar da morte de meu pai em meu sonho. Pergunto-me: - Que pai é esse? Houve espanto e incógnita, mas minha reação foi de ir direto onde ele estava. O lugar era conhecido e tinha segurança de estar lá. Vê-lo em seu aspecto esbranquiçado me causou incômodo, mas seu sorriso esvaziou toda dúvida como se de fato o reconhecesse. A primeira associação que veio à mente foi minha relação com meu animus⁶⁸, com meu lado masculino.

Estrutura dramática do sonho:

A introdução – estou na casa de minha tia, na sala tem uma festa e entro no quarto do meu primo.

A peripécia – sigo para perto da figura esbranquiçada e comprida que está deitada. Converso com ela.

A solução final – ele sorri e diz a mim: “Oi menina que pode ter filhos”. Encontro uma calcinha entre nossas faces.

As associações:

O espaço – uma casa familiar.

O sentimento – susto, incompreensão e certa compreensão.

A ação – caminhava com minha mãe até encontrar meu pai e a figura esbranquiçada.

⁶⁸ Animus – Representação psíquica da porção masculina na mulher. Para mais informações, ver em JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

O final do sonho é positivo e enigmático ao mesmo tempo, pois (re) conheci alguém bem diferente em sua forma - comprido e muito branco- e em sua função - pai. Outro dado foi a frase dita ao final do sonho e interpretada como mensagem: “*Oi menina que pode ter filhos*”.

Esse sonho aconteceu em um período em que acabara de me mudar de cidade, vinda do estado de Minas Gerais, de Uberlândia para o estado de São Paulo, em Campinas. A insegurança de estar num lugar novo, situava sentimentos ambíguos de euforia e certa melancolia em estar só, sem a presença familiar e de amigos.

Tempos após, durante um dia de pesquisa no Gedan⁶⁹, onde trabalhávamos a relação entre imagens oníricas e movimento corporal, o sonho acima citado voltou como que desejando continuidade de expressão. Professor Adilson pediu que nos lembrássemos de uma imagem de sonho particular, à escolha de cada participante, e então, a partir dessa imagem, deixar acontecer a movimentação.

Registro abaixo o processo corporal advindo da última cena do sonho 3:

Eu deitada ao lado de um ser parecendo alienígena, olhando-o com olhar dócil, atenta. O choro vem no embalo. Meu companheiro de trabalho se mostra bem acolhedor. Com suas mãos em meu peito e costas, sinto suavizar aquela emoção intensa. Volto a atenção ao que meu corpo se propõe a fazer e fico arqueada para frente. Um vazio percorre meu corpo chegando à boca aberta. Uma rosa sai da boca e se transforma num fluxo de energia espiralada, guiada por um dedo da mão.

⁶⁹ Gedan – Grupo de pesquisa em dança coordenado pelo Prof.Dr. Adilson Nascimento de Jesus. O trabalho desse grupo fundamenta-se no conhecimento sensível do corpo, desde noções de estrutura física e sensorial à expressão criativa por meio de estímulos como o toque, músicas e imagens oníricas pessoais.

Numa posição de parto na horizontal, os dedos da mão esquerda partem do coração, deslizando movimentos espirais que contornam o corpo todo, passando pelo ventre e dedos dos pés. Por fim, os dedos dos pés são abraçados pelas duas mãos. Finalizo o movimento junto a um estado confuso. Vontade de chorar. Não sei se de tristeza ou de alívio por mudar o estado daquele último tempo, daquela imagem do sonho que agora é outra.

O trabalho finaliza com o desenho da experiência de cada um com o próprio sonho, apoiado pelo colega do dia. Foram registradas algumas palavras surgidas após o desenho.

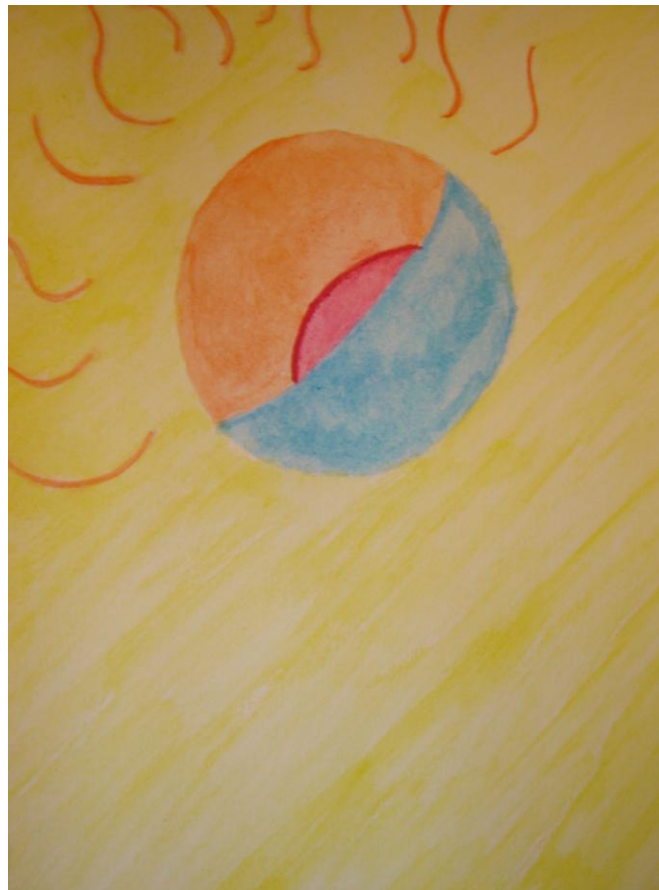


Figura 9 - Desenho uma esfera. Não sei por onde começou... Cor calorosa envolvida por duas meias - luas. De um lado azul e do outro, laranja. Do lado azul, amarelo entorno. Do lado laranja, raios de luz em desenhos curvos. Palavras surgem após o desenho: Passagem; Morte; Criar o conhecimento de si.

Relacionando as possíveis associações do sonho com os conceitos junguianos sobre o animus/ anima foi percebido que no ambiente sonhado havia representações femininas e masculinas. Jung aborda o conceito de animus/ anima como sendo a representação inconsciente da porção masculina na mulher (animus) e a representação inconsciente da porção feminina no homem (anima). Essas representações aparecem no contexto de vida de qualquer sonhador, sempre buscando uma relação de compensação/ colaboração com aspectos da vida psíquica de cada indivíduo. Assim, aspectos sublimados ou que necessitam de confronto vêm à tona no impulso de estabelecer um diálogo com o indivíduo sonhador.

No caso específico desse sonho, a figura masculina predominou na narrativa onírica e direcionou seu final, ressaltando o aspecto que, segundo Franz (1997), deve ser conscientizado. A mensagem dada no sonho reverberou em muitas instâncias e perguntas: Será que vou ser mãe? Que aspecto de mim deseja nascimento, nova vida?

As perguntas se ligaram diretamente ao mito de Gaia e ao paralelo com o processo cíclico do desenvolvimento da vida, encontrado no mito de Adônis. Essa percepção da ligação com os mitos foi bem paulatina, pois diversas vezes me senti girando entorno de uma mesma questão, sem orientação, como nadando numa pequena bóia no meio do oceano. Entretanto, a maturação das ideias e percepções foram se estruturando cada vez mais, encontrando algumas ilhas para aportar, permitindo relações, correspondências e poéticas dentro do caminho de construção artística.

Sonho 4:

Imagem estilizada de uma mulher, como que desenhada. Sua postura lembra uma figura guerreira de olhar à frente. Uma das mãos está voltada para frente, na altura dos seios. Logo depois que ela aparece, a imagem da Lua cheia salta em meus olhos... Uma imensa bola azul-acinzentada com crateras. Não acredito no que vejo, então fecho os olhos. Abro-os novamente. Lá está ela... A Lua e a Mulher... Mulher e Lua.

Meus primeiros pensamentos foram de espanto com aquele algo inédito e inacreditável. Uma sensação de realidade paralela, como se realidade e sonho se confundissem. A magnitude da imagem da lua e força da mulher chamou muito minha atenção durante o sonho. O espanto maior foi de verificar, tempos depois, a similaridade dos traços estilizados da mulher do sonho num cartaz da peça teatral *Agda* de Hilda Hilst.

Estrutura dramática do sonho:

A introdução – céu.

A peripécia – a visão determinada da lua cheia junto a mulher.

A solução final – continuo olhando completamente surpresa com o que vejo. A Lua é enorme, toma todo o espaço visual do sonho. A finalização foi o encontro com essa imagem, onde mulher e lua completavam-se.

As associações:

O espaço – céu

O sentimento – muita surpresa e susto.

A ação – olhava, e não acreditando no que via, pisquei e novamente estava a imagem, com a mulher à frente da lua cheia.

O final do sonho foi como começou, surpreso e incógnito, mas havia uma força positiva, de crescimento e vitória.

Relacionando o desenrolar do sonho ao meu contexto pessoal, pude observar que no período em que sonhara já me encontrava imbuída da temática do feminino, transbordando expressões diferentes de um mesmo assunto. Além disso, poucos meses depois do sonho, retornei de uma viagem inspiradora e reveladora pelo Chile, na qual estava empenhada em encontrar um par de sapatos, literal e simbólico. Estava completamente decidida a encontrá-los. Comecei a busca naquele Outono Abril, em Campinas, e nessa viagem pelo Chile, encontrei-os.

Vale agora acentuar que o encontrar não desfez a poética que se manteve em torno dos sapatos. Mesmo depois de encontrá-los, continuei investigando a ideia simbólica de encontrar sapatos como que numa busca por um caminho próprio, que foi reverberando em tudo ao redor.

Dias após ter voltado dessa viagem ao Chile, fui convidada pela atriz Aldiane Costa para fazer parte do elenco da peça teatral *Agda* de Hilda Hilst⁷⁰. Logo tive a surpresa de constatar a similaridade dos traços estilizados da mulher de meu sonho com a mulher que aparecia no cartaz de divulgação da peça, diferenciada apenas pela postura como as quais se encontravam.

Outra surpresa foi ver Aldiane fazendo o mesmo movimento que relato em meu primeiro *insight* corporal sobre o tema, denominado movimento em “V” - braços e mãos

⁷⁰ HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

indicam um desenho triangular para baixo -, enquanto falava de suas intenções com a peça.

A conexão estabelecida foi instantânea e topei entrar nesse processo antes mesmo de ler o texto, norteadas pelo assunto da obra de Hilda Hilst.

De fato, isso gerou uma surpresa bastante curiosa e interessante de seguir adiante, constituindo um grupo de trabalho com a atriz Aldiane Dala Costa, a dançarina Bia Frade e o diretor teatral Moacir Ferraz - integrante do grupo Boa Companhia. O espetáculo adaptado do texto *Agda* de Hilda Hilst, conta a história da personagem central, Agda, mulher adulta, desregrada de moralidades, amante de três homens que a amam e a odeiam, inconformada com as ânsias da carne e os desejos do espírito, ladra de ouro para construir espirais para Deus e profetisa de sua própria morte com um filho no ventre.



Figura 10 - Apresentação do espetáculo *Agda* no Sesc Campinas

A história da personagem Agda está situada num pequeno vilarejo não identificado, onde convivem juízes, vizinhos fofoqueiros, três homens e Agda, que fica grávida de um de seus três homens e é morta antes do nascimento do filho. Sua busca incessante pelos prazeres da carne e os desejos do espírito apresentam uma visão distorcida perante os habitantes do vilarejo, vendo-a como ladra e prostituta. Seu modelo de vida não segue o padrão estabelecido por aquela sociedade, tornando o convívio repleto de ódio e repúdio a ela.



Figura 11 – Apresentação do espetáculo *Agda* no Sesc Campinas

Desde o início das conversas em grupo, a interpretação ressaltada nessa peça, partiu do entendimento dos conceitos junguianos dentro do processo de individuação (animus/ anima) e da leitura do livro *O poder do mito* (Campbell, 2001). Nesse sentido, o entendimento da estrutura dramática da peça se pautou pela ideia central do arquétipo feminino em contato com o universo masculino, numa relação de mais confronto que colaboração, na qual o feminino é massacrado, repudiado e incompreendido pelo masculino. Assim caminhou a interpretação ampliada e acordada pelo grupo participante do segundo elenco dessa peça teatral.

A investigação técnica se baseou nos conhecimentos advindos da formação de cada artista, do teatro e da dança, acentuando apenas uma sequência de alongamento, aquecimento corporal e vocal, jogos e improvisação com texto. A possibilidade de relacionar o teatro - acentuado na ação - com a dança - acentuada no movimento - se mostrou imprescindível para a composição cênica com o texto de Hilda Hilst, extremamente povoado de imagens e expressões rebuscadas e de difícil entendimento imediato, repleto de significações que apenas a ação direta não seria capaz de capturar a poesia imagética de suas palavras.

Particularmente, após ter participado desse processo de criação por dois anos, observei, refleti e concluí que a montagem de *Agda* foi uma grande experiência com a temática do feminino, historicamente instalada e vivida literal e simbolicamente por muitas mulheres. Entretanto, esse aspecto de morte eminente do feminino, revela outra possibilidade quando relacionado com meu processo criativo nesta pesquisa: A possibilidade de gerar vida. Desde o início de minha construção artística, parece que tive de perceber o lado da morte para criar, mobilizar o lado da vida, no qual prevalece a centelha,

a luz sobre a escuridão, a vida sobre a morte, “Vidamorte” (Adilson), onde uma não está sem a outra, coexistem, assim como o Sol e a Lua.

Paralelo a esse período de ensaios e apresentações de *Agda*, iniciei uma oficina-montagem com o grupo Confraria da Dança de Campinas. Nessa oficina-montagem, a intenção era de uma criação coletiva em dança, em que vinte artistas do corpo exploravam seus universos pessoais após passar por um intenso alongamento e aquecimento conduzido pela diretora artística e dançarina Diane Ichimaru. A partir daí, a improvisação de cada participante funcionava como guia de temas a serem organizados pela direção. Inegavelmente, a temática do feminino manteve-se presente no período em que participei do trabalho, durante a primeira fase do processo. Nesse período, um aspecto-conflito foi ressaltado por meio de movimentos que se mantiveram recorrentes nesta pesquisa de mestrado: a relação ascensão *versus* queda.

Simbolicamente esse conflito está presente em toda a vida entre o céu e a terra, entre a terra e o céu. É um caminho de conhecimento do processo biológico da vida, podendo ser observado, por exemplo, na germinação da semente que brota de dentro da terra, aparece na superfície transbordando vida e beleza até alcançar seu máximo no alto e começar a fenecer, murchar novamente retornando ao interior da terra. Com o ser humano não é diferente, pois nascemos do ventre materno, crescemos apoiados e em constante equilíbrio/desequilíbrio entre o chão da terra e o alto do céu. Essa relação de oposição gera a possibilidade de movimentação no espaço-tempo de inúmeras maneiras diferentes.

Essa inteligência instintiva dos seres está localizada em todo movimento da vida, verificando uma condição cíclica muito visível, porém complexa, emaranhada de expressões e significações múltiplas.

Surge uma nova, quarta e última peça em argila.

Diário de trabalho:

A vontade surge para moldar uma árvore e logo se desfaz como que muita água em pouco sal. Início o movimento fálico de um tronco e paulatinamente aparecem outras formas. A forma sinuosa de um quadril vai delineando o objeto que tem vida própria nas mãos de quem não sabe o que está sendo criado. Uma mulher se compõe com volumes aparentes de ancas e seios. Na frente, está vestida com um vestido longo e sensual, atrás, ela traz uma paisagem selvagem, sentada no pequenino tronco de presença discreta com uma serpente vívida em toda extensão de suas costas. Sua construção acontece de uma só vez, num movimento objetivo. Um estado de atenção e contemplação se manteve ao finalizar a peça em argila, deixando-a descansar junto à lua.



Figura 12 - Peça em argila intitulada *mulher madura*

Figura 13 – Peça *mulher madura*

O contexto em que me encontrava no momento da realização dessa peça em argila intitulada *mulher madura* faz paralelo com uma crise freqüente em meu casamento informal com um rapaz. Durante uma viagem de um mês que ele fez a trabalho, pude refletir sobre o que mais queria ou não queria naquela relação que se mostrava desvitalizada e ponderar se era o caso de ultrapassar limites entre nós ou responder a impulsos e vontades individuais recorrentes, como a de morar sozinha. Essa peça em argila surgiu uma semana depois de completar meus vinte e nove anos, num dia em que a noite estimularia uma mudança decisiva entre eu e ele – a separação.

Historicamente, a imagem da mulher nos remete a um universo particular e ampliado de significantes, com fortes atributos físicos fazendo-se notar na forma arquetípica de Gaia (Grande-Mãe), além de revelar um lado oculto e selvagem encontrado em seu corpo como parte de sua natureza. Dessa maneira, a referência histórica mais próxima que pude estabelecer com a imagem da *mulher madura* fora com a ideia do movimento da kundalini no tantrismo, representada pela imagem da serpente “(...) *enroscada na base da coluna vertebral sobre o chakra do estado de sono. Quando desperta, a serpente sibila, enrijece: opera-se então a ascensão sucessiva dos chakras: é a subida da libido, a manifestação renovada da vida.*” ⁷¹

Para fins de complementação dos registros deste processo de pesquisa e criação, a seguir encontram-se algumas fotos do espetáculo apresentado no Auditório do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, no dia anterior à defesa desta dissertação.

⁷¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.



Figura 14 – Cena do Prólogo: A sacerdotisa



Figura 15 – Cena do Prólogo: Ser das estrelas



Figura 16 – Cena do Episódio: Infância



Figura 17 – Cena do Episódio: Juventude

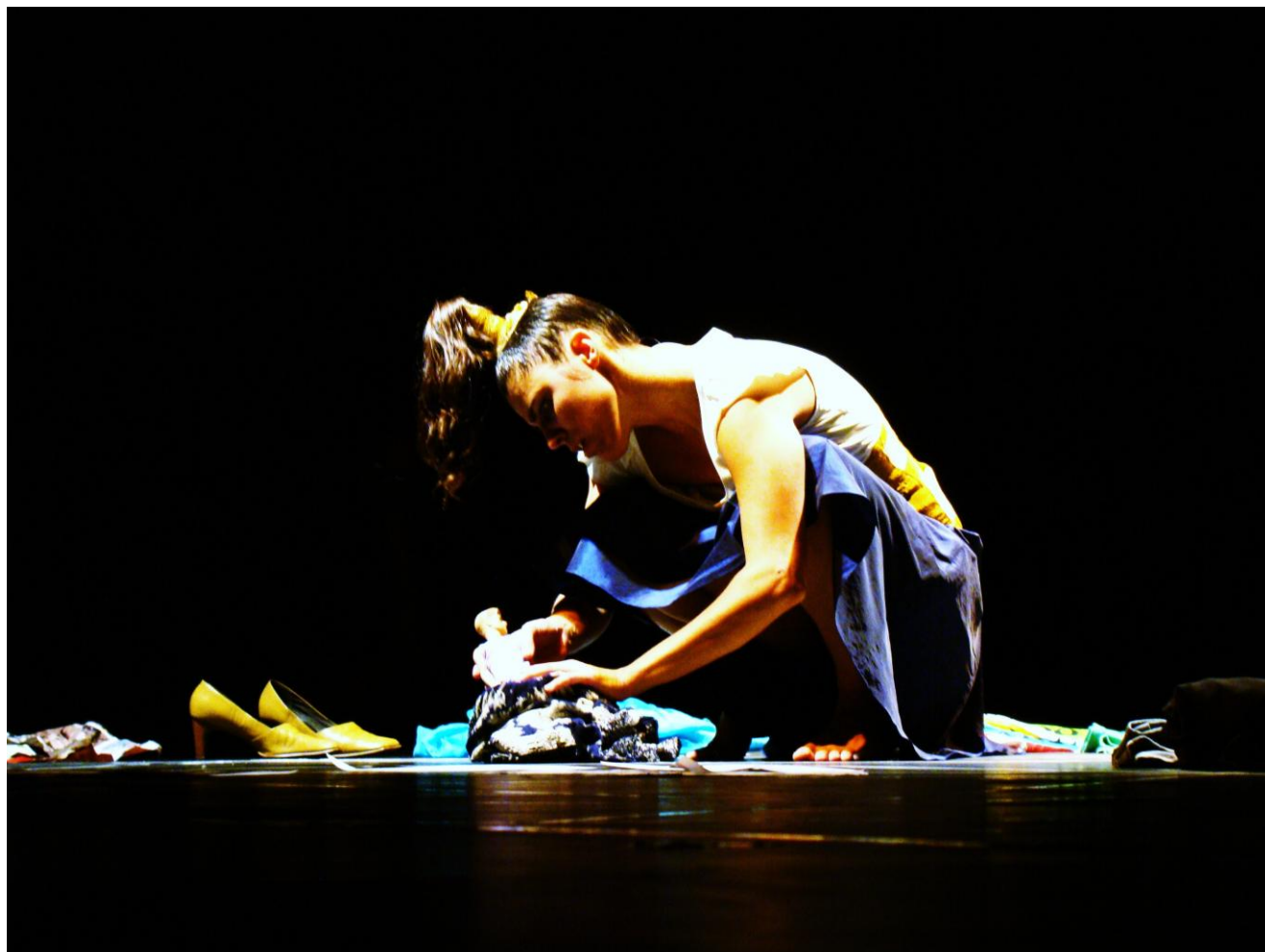


Figura 18 – Cena do Episódio: Fase Adulta



Figura 19 – Cena do Episódio: Fase Adulta



Figura 20 - Cena do Episódio: Fase Adulta

V. Considerações finais: Da ação ao conhecimento

*“As melhores coisas não podem ser ditas
porque transcendem ao pensamento”.*

Joseph Campbell

Todo este processo de criação artística estruturou-se através da investigação do corpo a partir dos princípios femininos acolher e nutrir, metaforizados na ideia do abraço e da alimentação. No decorrer da pesquisa, um novo diálogo se estabeleceu com a ideia mitológica dos ciclos anuais da vegetação, metaforizados pelas fases de desenvolvimento humano (infância, juventude e fase adulta). Este caminho foi estimulado por ações espontâneas e intencionais que se estabeleceu através da fértil relação entre os temas corpo, psique e mito, promovendo pensamentos, percepções, correlações e a realização desta pesquisa cênica, desembocando na compreensão do corpo como fonte de conhecimento.

No entanto, para fomentar essa afirmativa do corpo como fonte de conhecimento, faz-se importante pensar na seguinte questão: O que é conhecimento?

Tal como encontra-se no dicionário (HOUAISS, 2008) a palavra conhecimento é designada como um estado ou condição de compreender, entender um tema, uma arte, uma experiência, etc, podendo se fazer presente em diferentes esferas de atuação do ser humano, que é matéria da criatividade.

Historicamente, sabemos que os registros de maior valia para a maioria das sociedades são aqueles conhecimentos atribuídos pela ciência, pelo sistema financeiro e

pela religião, como a exemplo das universidades, das escolas, do estado, da indústria, do comércio, da tecnologia e das organizações religiosas, ou seja, de conhecimentos institucionalizados que, ao longo dos tempos, se firmaram como alicerces das civilizações humanas tidas como avançadas.

Todavia, num tempo distante da história das civilizações, a informação, o conhecimento e a relação com o mundo já se faziam atuantes antes mesmo de haver papel e tinta para escrever, livros para estudar e métodos para aplicar. Por exemplo, nas comunidades gregas agrárias, nos séculos antes de Cristo, a consciência do homem se desenvolveu através da observação e relação com a natureza por meio do movimento do Sol e da Lua e pelas estações repetidas durante o ano que demarcavam tempo e movimentos regulares nas plantações, permitindo ao homem se referenciar, simular e co-criar conhecimentos junto a esta dinâmica, no espaço e tempo terrestre.

Outro exemplo pode ser verificado na época do poeta grego Hesíodo, séc. VII a.C, onde o mundo já era constituído por significantes e significados diversos e os indivíduos possuíam outros caminhos para constituição de seus conhecimentos, como no caso da ação do homem em contar histórias da criação dos deuses e dos mistérios da vida pautados principalmente na experiência, na imaginação e na observação da natureza. Esse tipo de conhecimento, permeado pela incerteza e pela relação não-convencional com o mundo, denomino aqui de conhecimento não-institucionalizado.

Nesse contexto grego e em decorrência do tempo, toda a civilização grega incorporou suas histórias de deuses direcionando-as para a educação de seu povo que acabou por evidenciar o caráter pedagógico e artístico dessas histórias (mitos), presentes em nossas heranças culturais, principalmente ocidentais.

O caráter pedagógico do mito apresenta através de suas narrativas criativas, representações de valores humanos e temas universais com os quais é possível desenvolver uma educação do pensamento e do comportamento humano ao longo da história. Já o caráter artístico do mito apresenta através de suas narrativas criativas, elementos estéticos e de representação ligados à imaginação, à alegoria, à personificação e metáforas capazes de ultrapassar o entendimento racional, unindo-se a um caráter de transpessoalidade, permitindo o contato com o mistério insondável da existência, que é terreno da arte.

Assim, baseada nessa explicitação, pode-se dizer que o tipo institucionalizado de um conhecimento é geralmente pautado na organização racionalizada e sistematizada de um conteúdo, assunto, tema, abordagem. Já o tipo não-institucionalizado de um conhecimento é geralmente pautado por um conjunto de ações dinâmicas movidos pelo princípio da relação, ou seja, que não se configura necessariamente a partir de uma lógica racionalizada, tendendo a formar sentido e razão a partir da experiência, da observação, da contemplação, do contato, da percepção para assim desenvolver entendimento(s) sobre determinado assunto, tema, abordagem.

E por que não criar uma direção de conhecimento a partir desses dois tipos de conhecimento, institucionalizado e não-institucionalizado, num sentido alinhado com a complementaridade? - Vejo que é tão possível quanto palpável a ideia de união, de agregar conhecimentos num mundo criado pela multiplicidade de condições e visões com os quais convivemos ao longo da História.

Atualmente, esse aspecto complementar se faz presente também nos avanços da tecnologia, como a exemplo da nanotecnologia, ciência que procura desenvolver o máximo de tecnologia num mínimo espaço físico. O desenvolvimento desse conhecimento, ainda que esteja pautado numa organização sistematizada, está também alicerçado na observação

da natureza, incluindo muitas vezes criações tecnológicas que imitam tanto a forma como a dinâmica de movimentação de um animal.

Outro exemplo relevante para o contexto são as proximidades em franco desenvolvimento da arte com a tecnologia, onde sistemas eletrônicos simulam uma realidade virtual que se aproxima cada vez mais das percepções sensoriais de um mundo palpável.

Os exemplos não param por aqui, podendo verificar a relação inerente a esses dois conceitos, em que tanto o conhecimento institucionalizado quanto o conhecimento não-institucionalizado demonstram-se imprescindíveis para o desenvolvimento da história da humanidade, que se mobiliza e é mobilizado conjuntamente à multiplicidade de visões e maneiras de atuações do ser humano no mundo, delineando um sentido complementar em que passado e presente estão em participação numa direção comum, ainda que incerta, futura, nutrida pelo mesmo alimento: o conhecimento.

Isso significa dizer que tanto um tipo de conhecimento quanto o outro são parte da dinâmica da vida e por assim dizer, de todas as atividades humanas, vistas em sua multiplicidade de expressão e comunicação. Dessa maneira, pode-se considerar que o movimento de conhecer é inerente a qualquer indivíduo, sendo dotado da capacidade de escolha de seus caminhos, relações e realizações com o mundo.

A manifestação de toda essa multiplicidade de expressão e comunicação se dá através do corpo que, como depositário de todas nossas vivências herdadas, vividas e potencias está igualmente em constante relação com o mundo. Nesse sentido, o movimento de conhecer é também uma experiência do corpo, em seu sentido integral, conforme Keleman (2001) afirma que a experiência é um evento corporificado composto pela realidade interna de cada indivíduo.

Relacionando tais entendimentos com meu processo de criação artística, cuja ênfase foi dada ao corpo cênico, pude constatar que esse movimento dinâmico de conhecimento foi-se desvelando assim como num futuro incerto, cheio de dúvidas e inseguranças, e também repleto de força e estímulos que acompanharam a construção do espetáculo.

Nessa experiência corporal fluida, em que subjetividades e objetividades se relacionaram incessantemente, pude concluir que foi possível construir um conhecimento a partir da conjunção entre dois aspectos vivenciados corporalmente: a espontaneidade e a intencionalidade. A meu ver, a espontaneidade está ligada à intuição, à imaginação, à abertura ao novo. Já a intencionalidade está ligada ao desejo, à vontade dirigida a alguma coisa, a um objetivo pré-definido e/ou pelo encadeamento de informações e comportamentos que podem estimular conhecimento(s).

Assim, a espontaneidade verificada através das expressões artísticas e oníricas formou a base para o início de um processo organizado de aprendizagem, em que o aprofundamento na mitologia grega foi ganhando espaço e expressão de atuação. Já a intencionalidade se presentificou através do direcionamento de estudo à fértil relação entre os temas corpo, psique e mito.

É certo que a percepção e problematização desses aspectos poderiam ganhar mais expressão neste estudo, mas neste contexto final, favorece-me pensar num próximo passo de investigação: O estudo do fenômeno, ou mais especificamente, do fenômeno artístico, que assim como nas palavras do considerável escritor, estimula a abertura de espaços no tempo:

“A obra-de-arte, ser misterioso, precisa mais de amor do que compreensão para revelar os seus segredos” Rilke (2003)

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1957.
- BAIOCCHI, Maura. *Butoh: Dança Veredas D'Alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega. Vol. I*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- _____. *As Máscaras de Deus - Mitologia Ocidental*. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- _____. *As Máscaras de Deus - Mitologia Primitiva*. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- CERQUEIRA, Ana Lúcia Silveira & LIRA, Maria Therezinha Áreas. *Teogonia – Hesíodo*. 2ª ed. Niterói: EDUFF, 1996.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CINI, Giorgio Fondazione. Instituto di Storia Dell'arte. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*. Firenze: Leo S Olschki, 1988.
- CORBETT, Nancy Qualls. *A Prostituta Sagrada*. São Paulo: Paulus, 2002.

CRITELLI, Dulce Mara. *Analítica do Sentido – Uma aproximação do real de orientação fenomenológica*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FRANZ, Marie Louise Von. *O Caminho dos Sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *Mitos da Criação*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Sincronicidade e Adivinhações*. São Paulo: Cultrix, 1980.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HILST, Hilda. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Houaiss Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Moderna, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Mysterium Coniunctionis*. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 1991.

KAST, Verena. *A imaginação como espaço de liberdade – diálogos entre o ego e o inconsciente*. Loyola. São Paulo, 1997.

KELEMAN, Stanley. *Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo – Sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: Um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. Trad. Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Neto. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POLLACK, Rachel. *O Corpo da Deusa*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo

SILVEIRA, Nise da. *Jung - Vida e Obra*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Ática: 1992.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: A origem dos deuses – Hesíodo*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

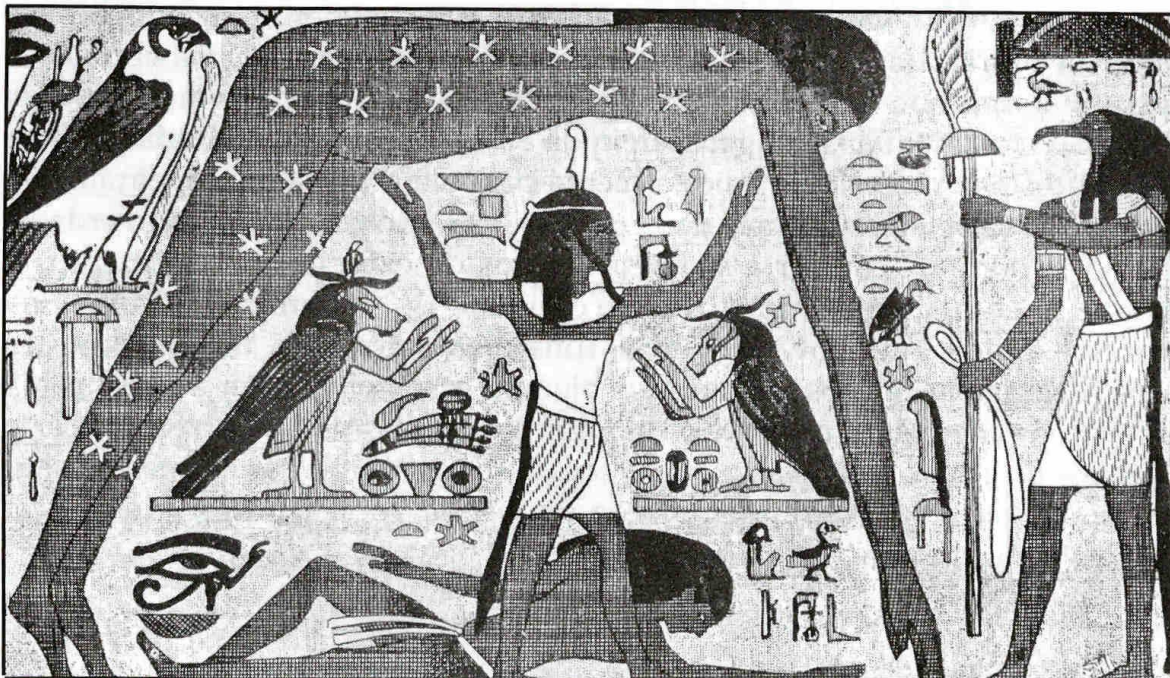
WOOLGER, B. Jennifer & WOOLGER, Roger. *Deusa Interior*. São Paulo: Cultrix, 1989.

Anexos



Deusa Primitiva⁷²

⁷² CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2001.



Deusa egípcia Nut⁷³

⁷³ CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2001.



O NASCIMENTO DE ADÔNIS

Detalhe de um Afresco de Bernardino Luini, Escola Lombarda, Itália, aproximadamente 1500 a. C.

Roteiro de encenação

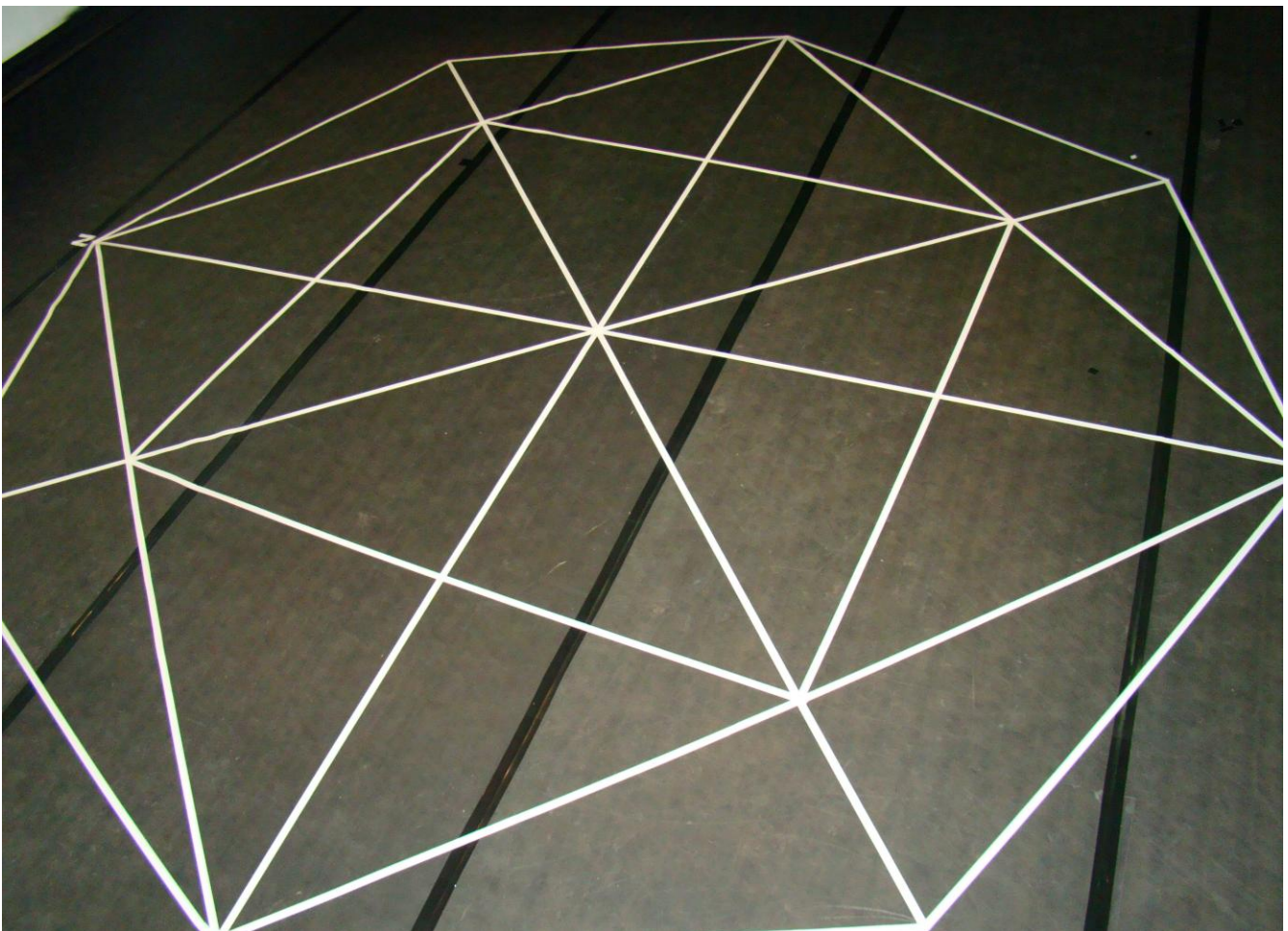
Mulher: Memória Viva

Corpo e mito no processo criativo

Estrutura cênica:

- I. Prólogo (sacerdotisa e ser das estrelas)
- II. Episódios (infância, juventude, fase adulta e desfecho)

Cenografia vista do alto:



I. PRÓLOGO

A sacerdotisa

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde são projetadas imagens durante o espetáculo.

Vídeo: Combinação de três imagens do diamante.

Espaço de ação: Quadrado central do diamante.

Som:

- Som de pedra n'água inicia a entrada da sacerdotisa.
- Locução *in off* do texto de Gaia com música instrumental de fundo até o final da cena.

Elemento de cena: Capa roxa com capuz.

Luz: Foco branco, contra azul e *blackout*.

Duração média: 6 minutos.

Intenção de cena: Contar a história de Gaia – o início da criação do mundo a partir da Deusa Mãe-Terra, com o nascimento das espécies mineral, vegetal, animal e humana.

(Blackout e entrada da próxima cena)

Ser das estrelas

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde são projetadas imagens durante o espetáculo.

Vídeo: Céu noturno longínquo aparecendo durante toda a cena até o momento do nascimento.

Espaço de ação: Ponta leste do diamante.

Som: Música 2 CD Xamã.

Elemento de cena: Macacão cor da pele.

Luz: Pino azul e branco.

Duração média: 6 minutos

Intenção de cena: Contar o início da criação do ser humano como que vindo dos céus para chegar a terra.

II. EPISÓDIOS

Infância

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde são projetadas imagens durante o espetáculo.

Vídeo: *Flashes* do diamante enquanto a criança sonha.

Espaço de ação: Quadrante-diamante a leste.

Som: *I got a rhythm* (Tedd Wilson).

Elementos de cena: macacão, saia, blusa e sandália de criança.

Luz: Azul e âmbar.

Duração média: 5 minutos.

Intenção de cena: Desenvolver a história da menina que nasce da queda na terra a partir de suas descobertas, brincadeiras e memórias.

Juventude

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde são projetadas imagens durante o espetáculo.

Vídeo: *Flashes* do diamante enquanto a adolescente caminha em direção ao norte.

Espaço de ação: Diamante todo.

Som:

- *Locução in off sobre descrições do Sol*

- *Suíte para pular cama* (Orquestra Popular de Câmara)

- *Som de telefone tocando uma vez*

Elementos de cena: Ponche ocre, saia, blusa, boneca, folhas soltas brancas e de revista e lenço vermelho.

Luz: Pino branco e âmbar médio e total.

Duração média: 10 minutos.

Intenção de cena: Expor traços da personalidade, acontecimentos e memórias dessa fase como a menstruação, a sensualidade consigo e com o outro.

Adulta

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde são projetadas imagens durante o espetáculo.

Vídeo: Imagem da Lua cheia durante a cena da gravidez.

Espaço de ação: Diamante a oeste.

Som:

- *Atlantis* (Klaxons)
- *Dance me to the end of love* (Madeleine Peyroux)
- *Som de telefone tocando duas vezes*

Elementos de cena: Roupas variadas, saia comprida, blusa, corpete, boneco, sapatos

Luz: Branca, âmbar e vermelho

Duração média: 16 minutos

Intenção de cena: Apresentar a personagem na transição entre a juventude e a fase adulta em situações de constrangimento, desconforto, encontro e interiorização.

Desfecho

Cenário: Desenho de um diamante demarcado no chão e tela de projeção ao fundo, onde aparece um corredor de luz durante todo o desfecho.

Espaço de ação: Diamante ao norte

Som: *Madeira river* (Uakiti)

Elementos de cena: saia comprida, blusa e sapatos

Luz: Pino e corredor brancos e *blackout*.

Duração média: 3 minutos

Intenção de cena: Indicação de continuidade da história através do encontro com o sapato.

Ficha técnica

Criação, concepção e atuação cênica: Adriana Paes Leme

Orientação cênica (primeira fase): Marcial Azevedo

Texto do prólogo sacerdotisa: Maria Cláudia Santos Lopes

Cenografia: Adriana Paes Leme

Figurino: Adriana Paes Leme e Eneida Paes Leme

Iluminação: Sílvia Balielo

Trilha sonora: Adriana Paes Leme

Edição de trilha sonora: Edú Pedrasse

Edições de vídeos: Diogo Paes Leme e Vítor Capelatto